

MÉLUSINE

**CAHIERS DU CENTRE DE
RECHERCHE SUR LE SURREALISME**

Publiés avec le concours du Centre National du Livre

MÉLUSINE

N° XXII

RENÉ CREVEL

OU

L'ESPRIT CONTRE LA RAISON

Actes du Colloque international

Bordeaux

21 au 21 novembre 2000

Études réunies par

Jean-Michel Devésa

L'AGE D'HOMME

MÉLUSINE

Cahiers du Centre de Recherche
sur le Surréalisme

Directeur : Henri Béhar
Directeur adjoint : Pascaline Mourier-Casile
Secrétaire de rédaction : Michel Carassou

RÉDACTION : 13, rue Santeuil, 75231 PARIS CEDEX 05.
ADMINISTRATION : Éditions L'Age d'Homme – 5, rue Férou, 75006
Paris
Pour des informations complémentaires, voir site internet :
http://www.cavi.univ-paris3.fr/Rech_sur/index.htm

*Les propos tenus dans cette revue
engagent la seule responsabilité de leurs auteurs*

© 2002 Éditions L'Age d'Homme, Lausanne, Suisse

RENÉ CREVEL
OU
L'ESPRIT CONTRE LA RAISON

SIGLES UTILISÉS POUR LES OUVRAGES DE RENÉ CREVEL

- B = *Babylone* (1927), Pauvert, 1975.
CDD = *Le Clavecin de Diderot* (1932), in ECLR.
D = *Détours* (1925), préface de Michel Carassou, Pauvert, 1985.
ECLR = *L'Esprit contre la raison, et autres écrits surréalistes*, préface d'Annie Le Brun, Pauvert, 1986.
EVF = *Êtes-vous fous ?* (1929), Gallimard, 1981.
LDS = *Lettres de désir et de souffrance*, présentées par Éric Le Bouvier, Fayard, 1996.
LGS = *Correspondance de Crevel à Gertrude Stein*, présentée par Jean-Michel Devésa, L'Harmattan, 2000.
LMO = *Lettres à Mopsa*, présentées par Michel Carassou, Paris-Méditerranée, 1997.
MCM = *Mon Corps et moi* (1925), préface de Jean Frémon, Pauvert, 1974.
MD = *La Mort difficile* (1926), préface de Salvador Dali, Pauvert, 1974.
PDLP = *Les Pieds dans le plat* (1933), préface d'Ezra Pound, Pauvert, 1974.
RC = *Le Roman cassé et derniers écrits*, préface de Louis Janover, Pauvert, 1989.

BIOGRAPHIES

- MC = Michel Carassou, *René Crevel*, Fayard, 1989.
FB = François Buot, *René Crevel*, Grasset, 1991.

UN ÉCRIVAIN D'AMOUR ET DE SOUFRE

Jean-Michel DEVÉSA

Pendant longtemps, René Crevel n'a été qu'un personnage de légende célébré pour sa beauté, sa trajectoire sulfureuse et sa fin tragique. Le Colloque international « René Crevel ou L'Esprit contre la raison », qui s'est tenu à Bordeaux du 21 au 23 novembre 2000, lors du centenaire de la naissance de l'écrivain (10 août 1900), a montré que les efforts poursuivis par quelques passionnés (Claude Courtot, Michel Carassou, François Buot, etc.) depuis un peu plus de trente ans étaient en passe d'être couronnés de succès : Crevel a désormais des lecteurs ; son œuvre fournit matière à d'importantes études ; son rôle dans le surréalisme est enfin reconnu à sa juste valeur. L'organisation de ces journées relevait pourtant de la gageure. Rien ne semblait *a priori* disposer Bordeaux – Bordeaux-la-patricienne fière de son prestigieux passé – à honorer un écrivain aussi anti-conformiste que René Crevel. Or la Cité, d'ordinaire exclusivement associée au souvenir de Montaigne, de Montesquieu et de Mauriac, a su mobiliser ses ressources pour accueillir ses hôtes dans les meilleures conditions : on avait sans doute oublié un peu trop vite qu'elle avait été aussi la ville du merveilleux et sulfureux peintre Pierre Molinier. Pendant une semaine, les manifestations culturelles et artistiques visant à évoquer ou à restituer le parcours intellectuel et personnel de René Crevel ont donc été nombreuses et variées : une exposition d'éditions originales ou rares, de documents et de photographies, à laquelle était associée la présentation des livres et des travaux du Britannique Michael Caine et des Américains Jonathan Hammer et David Daess, a attiré de nombreux visiteurs à la Librairie Mollat ; le metteur en scène parisien Pierre Constant a bouleversé son auditoire lors d'une superbe lecture de textes choisis par ses soins à l'auditorium du C.A.P.C.-Musée d'Art contemporain (Entrepôt Lainé) ; un concert de l'Orchestre universitaire, sous la direction chaleureuse de Jean-Louis Laugier, et de jeunes musiciens fort talentueux, a été donné sur le campus ; enfin l'Atelier Théâtre des Lycées Beau de Rochas et Saint-Louis, animé par le prometteur dramaturge bordelais Renaud Borderie, a conquis le Théâtre Molière-Scène d'Aquitaine par un spectacle des plus émouvants.

Le souci ayant présidé à la mise en place de ce dispositif était de ne pas enfermer Crevel dans un quelconque ghetto : si, à la Bibliothèque Municipale et au Domaine de Malagar, les spécialistes de l'écrivain et du surréalisme étaient conviés pour dresser un bilan des études « creveliennes » et, éventuellement, ouvrir de nouvelles voies à la recherche, l'ambition de ce projet était aussi de toucher un plus vaste public, en veillant à accompagner les travaux scientifiques et universitaires de rencontres culturelles de qualité avec les Bordelais. Voilà pourquoi le partenariat avec la D.R.A.C.-Aquitaine, la Mairie de Bordeaux, le Conseil Régional d'Aquitaine avait été patiemment et obstinément recherché.

L'objectif poursuivi a été, dans une large mesure, atteint : la célébration du centenaire de la naissance de René Crevel n'a pas seulement fourni l'occasion d'un colloque universitaire, elle a constitué un moment important de la vie intellectuelle bordelaise.

C'est dans ce contexte qu'il convient de situer le colloque international « René Crevel ou L'Esprit contre la raison ».

Ce Colloque a résulté de la collaboration de quatre centres de recherche : à Bordeaux, le *Laboratoire pluridisciplinaire et de recherche sur l'imaginaire littéraire* (L.A.P.R.I.L.), le groupe *Modernités* et le *Centre François Mauriac* ; à Paris, le *Centre de Recherches sur le Surréalisme* de Paris III.

Il a en outre bénéficié de l'amicale présence de Madame Maître-Devallon, parente de l'écrivain. Les opinions exprimées par les uns ou par les autres ont pu aller à l'encontre des discours convenus de la critique, voire choquer tel ou tel des intervenants. Les répliques ont alors été vives et les désaccords nettement marqués et repérés. Jamais toutefois la controverse n'a sombré dans les outrances de la polémique et de l'invective.

Les Actes publiés dans ce numéro de *Mélusine* témoignent de la profondeur de ces échanges. Il suffira de les examiner pour s'en convaincre.

Il a semblé opportun de regrouper ces contributions en trois séquences : **Ouvertures, Explorations et Confrontations.**

Le premier volet, **Ouvertures**, comprend six communications qui, bien sûr, ont permis de situer René Crevel au sein de l'aventure surréaliste. Il fallait tout d'abord rappeler quelle avait été l'attitude théorique et idéologique du groupe vis-à-vis de la raison discursive et du rationalisme (Claude-Gilbert Dubois et Gérard Roche). Les vues particulières de Crevel en la matière ont été dégagées sur un mode poétique (Marie-Mathilde Manoury) mais aussi dans une perspective historique (Florence Boulerie). Les points de vue métaphysique (Georges Sebbag) et littéraire (Mary Ann Caws) ont été alors opportunément développés de façon que la singularité et l'originalité de l'écrivain puissent nettement apparaître.

Le deuxième ensemble, **Explorations**, de loin le plus volumineux, est constitué par quatorze interventions thématiques éclairant sous différents aspects l'œuvre de René Crevel ainsi que plusieurs épisodes et circonstances de sa vie. Dans certains cas, il s'agit d'utiles synthèses mettant l'accent sur quelque relation privilégiée entretenue par l'écrivain ou soulignant la portée et/ou les caractéristiques essentielles de sa production littéraire. À plusieurs reprises, les participants n'ont pas hésité à énoncer d'audacieuses hypothèses de nature à nourrir dans les prochaines années les investigations des chercheurs.

Par souci de cohérence, ces textes ont été rapprochés non pas selon l'ordre de leur présentation au colloque mais en fonction des problèmes qu'ils soulèvent.

Cette séquence aborde ainsi, pour commencer, la vision qu'avait Crevel de la poésie (Alessandra Marangoni), son usage du roman (Henri Béhar) et son rapport à la langue (Viviane Barry).

Puis, ce sont la fascination de l'écrivain pour la mort (Élisabeth Coss) et sa si troublante poétique du corps (Pierre Brunel) qui sont examinées.

Par la suite, son univers fantasmatique (Dr Michel Demangeat), son intimité avec la maladie, son corps à corps, sont décrits et analysés. La comparaison avec le destin de Hervé Guibert (François Buot) peut déranger et irriter : elle a le mérite en tous les cas de donner à penser. La tentative de rédiger la fiche médicale de René Crevel (Dr Michel Gazeau) est novatrice : s'appuyant sur une lecture attentive de ses livres et de ses principaux commentateurs, cette contribution rappelle, dans une tonalité clinique, les maux terribles endurés par l'écrivain.

Sont évoqués en outre deux artistes qui, selon leur génie propre, ont pour lui énormément compté : Salvador Dali auquel Crevel a consacré la première monographie française (Félix Fanés) et Jacques-Emile Blanche dont l'indépendance d'esprit rejoignait à bien des égards la révolte du jeune surréaliste (Georges-Paul Collet).

Pour finir, ont été appréhendés les liens de Crevel avec les musiciens (Yves Leroux), ses accointances avec une certaine nouvelle jeunesse allemande (Claude Foucart), son ouverture au monde anglo-saxon (Jean-Michel Devésa).

Ces multiples explorations et questionnements peignent un René Crevel qu'on aura désormais le plus grand mal à réduire à une seule et unique formule. C'est au contraire un être complexe, souffrant affreusement dans sa chair, extraordinairement fidèle en amitié, rudement clairvoyant dans ses admirations, rejetant de toute son âme le monde tel qu'il est pour ne croire qu'en l'amour, la poésie et la liberté, se fourvoyant quelquefois dans

des liaisons épuisantes, se perdant toujours dans une même quête d'absolu, qui s'affirme au fil de ces pages.

La dernière partie de cet ouvrage, **Confrontations**, n'est pas la moins stimulante : six opinions, tranchées, entendent non pas démêler une fois pour toutes la vérité de René Crevel mais accoucher – dans la contradiction et dans l'interprétation péremptoire – de son spectre à la fois sensible et tremblé (pour reprendre et gauchir un mot d'André Breton). Le regard que Crevel portait sur les femmes, les Noirs et les minorités (Loïc Le Bail), son engagement progressif dans l'athéisme (Paul Cooke), son inclination pour un discours vengeur, musclé, violent, forgé pour correspondre au mieux à l'économie du pamphlet et de la satire (Jean-François Guéraud), sont ici saisis et exposés à partir des présupposés et des subjectivités les plus opposés. Le souci et l'activité critiques de Crevel obéissaient à une volonté de lutte contre l'inacceptable. Ses écrits et ses commentaires avaient par conséquent valeur d'amers et de repères dans un difficile et opiniâtre combat pour un autre ordre du monde (Roger Navarri). Même si plusieurs personnalités, communautés, partis et courants ont essayé de s'appropriier Crevel pour légitimer leurs aspirations et leurs revendications à l'ombre de sa radicalité, l'écrivain demeure, grâce à ses textes, à l'abri de toute récupération (Claude Courtot).

Claude Courtot, à qui l'on doit le volume de la collection « Poètes d'aujourd'hui » qui, en 1969, a incontestablement sauvé Crevel de l'oubli, conclut donc avec mordant et panache des actes dont tout indique qu'ils vont aider à une meilleure connaissance et réception de l'écrivain en incitant une nouvelle génération de chercheurs à vérifier et à évaluer les assertions de ses aînés.

Le colloque international « René Crevel ou L'Esprit contre la raison » n'a certainement pas tout dit du drame intérieur d'un écrivain en proie à la tuberculose, n'acceptant pas pour réussir de se conformer au jeu social et à ses simagrées, refusant crânement les admonestations et les tabous. D'autres journées d'étude, d'autres travaux approfondiront de toute évidence les éléments d'analyse collationnés dans cette livraison de Mélusine. Toutefois force est de constater que ces journées bordelaises auront signifié un tournant dans l'approche de l'œuvre de René Crevel, cet homme si attachant parce qu'incapable de rester sourd à ses passions, cet écrivain « de souffre et d'amour » qui, pour vivre, avait besoin de donner corps aux fantômes qui l'habitaient.

OUVERTURES

QUAND L'ESPRIT SOUFFLE, LA RAISON « PLOIE »

Claude-Gilbert DUBOIS

*Est-ce par raison que vous vous
aimez ?*

Pascal, *Pensées*.

Le titre retenu renvoie explicitement au texte de René Crevel, rédigé au cours de l'automne 1926, publié dans les *Cahiers du Sud* en 1927, et intitulé *L'Esprit contre la raison*. Il a volontairement été chargé de résonances pascaliennes (Pascal est cité dans le texte de Crevel). On trouve dans les *Pensées* ces propositions bien connues : « raison ployable à tous sens », « tout notre raisonnement se réduit à céder au sentiment », « humiliez-vous, raison impuissante !¹ », et enfin l'illustre formulation généralement mal interprétée : « le cœur a ses raisons que la raison ne connaît point² ». Le « cœur » en effet n'a rien à voir avec la sentimentalité : il s'agit d'un mode de connaissance, intuitif, quelquefois illuminatif, mais qui procède le plus souvent par une insistance clandestine, par lequel la vérité chemine souterrainement pour créer la conviction, alors que la raison est un autre mode de connaissance, cet outil manié en surface des mots par cette forme mécanisée de l'esprit qu'il appelle « l'esprit de géométrie ». Lorsque Pascal demande à la raison de s'humilier, ce n'est pas en toute occasion, mais seulement en cas d'illégitime arrogance de sa part, lorsqu'elle sort de son domaine propre d'investigation en se mêlant de juger ce à quoi elle n'a pas accès. Cette opposition entre la surface et la profondeur, le processus visible du raisonnement et le cheminement souterrain de la conviction constitue un schéma « à deux étages » spécifiquement pascalien, qui me paraît structurer également la pensée de Crevel lorsqu'il parle de « l'esprit contre la raison ». Mais il enrichit la problématique en l'élargissant hors du domaine strict de la connaissance : il s'y adjoint un objectif d'ordre psy-

1. *Pensées*, éd. Lafuma, 2, Brunshwicg, 274 et Laf. 246, Br. 434.

2. *Ibid.*, Laf., 224, Br. 277.

chologique – l'accord de la conscience de surface avec la totalité de soi-même, y compris ses souterrains – et d'ordre éthique – il s'agit d'établir une règle d'action en accord avec cet accord –.

I – LA RAISON ET L'ESPRIT

La « raison », pour Crevel, est un mécanisme acrobatique de rhétorique, une élaboration secondaire dont l'objectif est de dissimuler la réalité des motivations. Son usage est défensif : c'est une ruse de guerre pour camoufler, crypter, vêtir et habiller, voiler et couvrir ce qu'on refuse d'exhiber, de décrypter, de présenter tout nu et en déshabillé, de découvrir et de dévoiler par hypocrisie et crainte du préjudice. C'est le manteau de Noë destiné à cacher que le roi est nu ; c'est surtout le foulard de Tartuffe, cette tartufferie de la conscience falsificatrice qui consiste à faire semblant en public de refuser de voir ce qu'on verrait avec plaisir dans le secret des cabinets. Elle sert d'arme défensive à l'individu pour raison d'apparence sociale (ce qui démontre que la société tout entière est gangrenée par la tartufferie) et masquage de l'authenticité au profit de la conformation :

L'homme a plus d'un tour dans son sac et les raisons de sa raison s'échafaudent en sournoiseries qui, pour monumentales, n'en sont pas moins infiniment variées avec, à leur fronton, des prétextes de logique, de tradition. (ECLR 41)

Cette apparence que l'on superpose à ses motivations secrètes emprunte ses masques à l'extérieur (formes et règles sociales externes, impersonnelles, destinées à la régulation et à la conformation sociales), mais aussi à l'intérieur (déplacements et substitutions des objets du désir qui, lorsqu'ils sont volontaires, découvrent un calcul, et lorsqu'ils ne le sont pas, engendrent une aliénation) pour *couvrir* (nous reprenons à dessein un terme pascalien) son *moi* authentique³ :

Quel moyen d'accepter les calembredaines et syllogismes truqués des anémiques, sots et pédants qui, à grand fracas, se réclament de civilisation, parlent avec ostentation de vie morale et, en fait, se contentent d'user de principes à double fond pour composer un bonheur dont la source n'a jamais jailli de ce morceau d'eux-mêmes où il eût été, sinon héroïque, du moins décent, qu'ils tentassent de la faire sourdre. (ECLR 41)

3. *Ibid.*, Laf. 141, Br., 455.

La différence par rapport à Pascal repose sur une conception différente de la personnalité : pour Pascal, le « moi » est haïssable, et l'habillement social qui lui est donné n'est qu'une manière de le « couvrir », de le rendre sociable sans en changer la nature perverse. Pour Crevel, le rapport avec le « moi », haïssable ou pas, est fondé sur une recherche d'authenticité. Il y a une valeur morale fondée sur l'authenticité de relation entre les motivations et leur expression publique, sans tenir compte de la valeur de cette nature, enfouie et recouverte, qui ne demande qu'à sourdre, quelle qu'elle soit. Il demeure entre les deux auteurs une démarche heuristique analogue, entre couvrir et découvrir, sur le procédé de camouflage utilisé par crainte d'être découvert ou par refus de s'ouvrir, qui fait de toute couverture une tricherie avec soi-même et avec les autres :

Qu'il y ait des degrés dans leurs tricheries et des degrés aussi dans la conscience qu'ils y apportent, voilà qui ne saurait nous leurrer ni nous empêcher de dénoncer leur mensonge glorieux ou sournois comme un véritable crime contre l'esprit. (ECLR 41-42)

« L'esprit » : le mot est lancé, et désigne la victime de ces détours et détournements de la « raison » telle qu'elle a été définie dans sa nature et sa fonction. Il conviendra dès lors de faire passer à la conscience ce qui est entendu par « l'esprit ». Nous y sommes conduits par les deux exemples de « crimes contre l'esprit », qui font suite. Le premier est le leurre du scientisme, qui consiste à englober dans les progrès technologiques, dus à un exercice de la raison appliquée aux phénomènes physiques, ce qu'il appelle le « progrès spirituel ». C'est là « l'idolâtrie scientiste, où la masse, par le plus hypocrite des jeux de mots, trouvait illusion de progrès spirituel » (ECLR 42). Ce « progrès spirituel », qui fait apparaître le mot « esprit » ne peut se confondre avec le cheminement « spirituel » des religieux et des mystiques. C'est, beaucoup plus largement, le « supplément d'âme » (pour reprendre un terme vague, mais suffisamment significatif, propre à la contestation du « tout pour la tripe », de la rentabilisation à tout prix, actuels) qu'exige toute manipulation de la matérialité lorsque celle-ci touche à l'humanité. C'est le besoin humain, non point d'un au-delà (qui nous ramènerait au religieux), mais d'un « plus outre » ou d'un « plus hault sens » (pour reprendre des expressions de l'humaniste Rabelais), d'une exigence d'un autre ordre qu'arithmétique ou quantitatif, car elle vise le mieux, qui est qualitatif, et non le toujours-plus, qui est quantitatif. Le crime de la raison contre l'esprit est ici de vouloir arrêter l'activité de l'esprit à son premier étage, en limitant ses ambitions aux inventions de la science et au confort matériel, sous le masque qui consiste à « faire passer

pour d'innocentes fleurs de sagesse les produits de l'égoïsme » (ECLR 42).

Le second « crime contre l'esprit », qui aboutit à refuser l'étagement en valeurs distinctes et propres à l'homme, est plus subtil, mais non moins tyrannique, et consiste dans la recherche de l'unité à tout prix. Au nom de l'unité (qui en fait n'est qu'une quantité mathématique érigée en valeur absolue) on en arrive à cette forfaiture intellectuelle qui consiste à limiter le sujet à l'unité d'un *ego* mutilé et mutilant. Et voici l'ombre de Pascal qui revient dans une confrontation du fini et de l'infini : « l'être limite son existence, son pouvoir, pour être sûr de soi, oublier le mystère et nier l'infini » (ECLR 43). On sent bien qu'il s'agit là d'une attaque contre les avatars du cartésianisme, qui fait du sujet pensant la mesure de toutes choses, étant entendu que la pensée de ce roseau se ramène au seul acte narcissique de conscience de soi comme fondateur de réalité :

Le « Je pense, donc je suis », comme clé de voûte de la franc-maçonnerie individualiste, dans les piètres banlieues de l'intelligence, par milliers se multiplient les sordides cahutes où les hommes crurent facile d'oublier l'inquiétude scintillante des étoiles. (ECLR 44)

Si ce saut de pensée peut à nouveau évoquer Pascal, Crevel s'en détache aussitôt par la conception d'un *moi* qui, pour Pascal, n'est que néant, et qui, pour Crevel, est porteur d'une pluralité de mondes étendus jusqu'à l'infini. Crevel ressuscite, dans sa conception de l'être, une sorte de logique précartésienne, celle qui fait inventer à Bruno la pluralité des mondes et la notion d'infini en la projetant dans l'univers, celle qui fait dire à Shakespeare qu'il y a plus de mystère dans la nature (et entendons ici la nature humaine) que jamais la philosophie n'en pourra expliquer, celle qui fait évoquer à Montaigne une conception pluraliste de la personne dans laquelle on chercherait en vain le principe inopérant de non-contradiction. Néanmoins je ne pense pas que ce soit dans la pensée ancienne qu'il faille rechercher les fondements de ce paradoxe d'un « moi pluriel ». C'est dans l'actualité. À partir de 1920, Freud élabore sa deuxième « topique » qui fait du *moi* une instance parmi d'autres instances, lieu de convergence de leurs conflits, une théorie qu'il avait implicitement suggérée dans *Die Traumdeutung* (1900) et précisée dans *Das Ich und das Es* (1923), ainsi que dans les articles, parfois traduits et commentés, qui s'échelonnent de 1920 à 1927⁴. L'idée qu'il y a dans le sujet psychique plusieurs instances

4. On trouvera une analyse historique et synthétique de la notion de « topique », et du contenu des deux topiques freudiennes, dans l'article correspondant du *Vocabulaire de la*

dont le *moi* n'en représente qu'une, amène Crevel à une analyse critique de la notion d'« acte gratuit », sujet de discussion activé par la mise en scène qu'en fait Gide dans *Les Caves du Vatican*. Pour Crevel, on prend « l'ignorance de [soi-même] et des autres pour un détachement dont ils sont incapables » (ECLR 45). Il en arrive à supposer que, sous la gratuité apparente, se cache une raison, dont les raisons, parce qu'elles nous échappent, n'en sont pas moins logiques. La « gratuité » est une manière de nier la logique de l'inconscient. C'est pourquoi, plutôt qu'à Lafcadio, Crevel prêtera attention au héros stendhalien, qui fait du fait divers un fait lyrique et érige l'inconscience qui se croit volontaire en sublimation esthétique de la pulsion⁵. On sent évidemment s'instituer ici un écart par rapport à Freud et à sa conception de la pulsion. Pour Crevel, la réalisation du désir en acte dérive d'un souci d'élévation : on retrouve l'influence de cette hypothèse (faut-il dire dogme ?) selon laquelle l'activité de l'esprit procède de l'attirance d'une « notion supérieure » (ECLR 42). Il y a là une forme d'idéalisme projeté sur l'activité de l'inconscient, une confiance en son organisation, vers un mieux situé au-delà du bien et du mal ordinaires, qui marque sa différence par rapport à l'attitude clinique, expérimentale et soucieuse de ne pas transgresser les limites, en un mot rationnelle, de Freud. Le freudisme s'infléchit ici sur une voie oblique qui ferait du nietzschéisme ou de ses avatars (une volonté de puissance qui serait aussi volonté de perfection, ce qui s'écarte de la démarche adlérienne) un mode d'application de la démarche freudienne, qui est évidemment très loin des perspectives freudiennes.

Revenons à la question : qu'est-ce que l'« esprit » ? C'est ce qui s'oppose aux exigences à la fois divagantes et réductrices du scientisme et du rationalisme, mais il ne se confond pas avec l'inconscient, ou du moins avec la conception, qu'il veut rendre neutre et objective, par observation et expérimentation, du père de la psychanalyse. Nous dirons en définitive que l'esprit est une force offensive et conquérante de l'activité psychique (c'est par là qu'il s'oppose à la raison, défensive et bloquée dans ses retranchements et ses camouflages). À partir de là, on risque fort de passer de la

psychanalyse, de Laplanche et Pontalis. La problématique freudienne s'exprime en prenant pour support la notion d'« espace », comme l'indique le mot « topique », appliquée à l'organisation et au développement de la psyché. Dans une note manuscrite, Freud confirme : « la psyché est étendue. Elle n'en sait rien ». Les territoires ou zones d'action de l'esprit et de la raison, selon Crevel, développent également une métaphorisation en termes spatiaux (extension, restriction ; ouverture, fermeture).

5. « Un Julien Sorel, par exemple, qui n'a point trouvé son salut dans la froide ambition, par son crime nous montre comment un fait divers devient un fait lyrique » (ECLR 44). Il est à noter que Breton, dans le Manifeste de 1924, est plus réticent à l'égard de Stendhal et n'admire son héros que lorsqu'il lui échappe.

lucidité analytique (dans laquelle on ne verra qu'une activité limitative de la « raison ») à une fantasmagorie de l'héroïsme et du sublime, qui fait de la force de l'esprit une force lyrique instauratrice d'un nouveau type de rapport au monde, que l'on peut appeler « surréaliste » et dont la nature est essentiellement poétique :

*L'esprit à la fin du compte brise ses entraves, prend son galop
et saute par-dessus les minuscules barrières de ruses oppo-
sées à sa marche. (ECLR 45)*

Si la raison agit essentiellement sur les formes, par déformation de l'authentique et conformation aux exigences de l'intérêt, l'esprit est une force, Prométhée enchaîné qu'il faut d'abord déchaîner. Par là Crevel rejoint la voie étymologique qui rattache l'« esprit », par le sens, à *animus*, *anemos*, le vent, le souffle, et par la forme à *spiritus*, *spirare*, respirer. C'est là un imaginaire « éolien » de l'esprit, dont Saint-John Perse fournira quelques années plus tard une mise en scène poétique et cosmique : « C'étaient de très grands vents sur toutes faces de ce monde [...], de très grands vents en liesse par le monde [...] de très grands vents sur toutes faces de vivants⁶ ». Crevel ne pouvait en 1927 connaître ces vers, mais il cite *Anabase* : « Terre arable du songe, qui parle de bâtir ? ». La force explosive qui retombe en ses éclats en météorite poétique n'appelle pas en effet des images de bâtiment ou de construction. C'est là œuvre de calcul, et de mesure, œuvre d'architecte qui pèse et qui pose, qui compasse et qui combine. C'est acte de raison. Le souffle de l'esprit anime d'autres formes de bâtiments, ceux qui vont sur les mers en gonflant les voiles, ou dans les airs en déployant leurs ailes, ou dans le bâtiment du corps, surtout dans les poumons en y apportant la vie. Mais ce n'est ni la voile ni l'aile ni le diaphragme qui fait le vent : tout au plus le pilote peut-il, par son savoir-faire, en maîtriser et diriger la force. Le métier, qui est un usage pratique de la raison, ne peut trouver sa place qu'après et sous l'effet de la force première de l'esprit, et Crevel de citer le *Manifeste du surréalisme* d'André Breton :

*Si les profondeurs de notre esprit recèlent d'étranges forces
capables d'augmenter celles de la surface ou de lutter victo-
rieusement contre elles, il y a tout intérêt à les accepter, à les
capter d'abord, pour les soumettre ensuite, s'il y a lieu, au
contrôle de la raison. (ECLR 59)*

6. *Vents*, Paris, Gallimard, 1946.

II – RÉALISMES ET SURRÉALISME

L'opposition établie entre l'esprit et la raison se répercute, dans le débat littéraire, en une opposition entre le réalisme, dans toutes les formes sous lesquelles il a été conçu jusqu'ici, et une autre forme de réalisme, déterminé par l'abandon premier aux forces de « l'esprit » et son organisation éventuelle seconde par une lucide distanciation, qui définira la méthode de créativité surréaliste.

Les réalistes connus jusqu'ici ont été le produit du seul exercice de la raison. Crevel en distingue trois formes que l'on pourrait qualifier de réalisme d'objectivation, de réalisme de réflexion et de réalisme d'« esthétisation », qui sont tous les trois des manières de s'installer dans un espace de séquestration volontaire en s'abritant derrière des murs et des barreaux, en transformant en principes l'interdiction de toute échappée.

Le réalisme objectivant s'appuie sur l'observation, dite « stricte », et la description, dite « neutre », du fait, pour donner naissance à une littérature documentaire. L'observation n'est en fait qu'une limitation de l'investigation. On reste à la surface : voir juste est refuser de voir plus haut ou plus loin ou plus profond, bref, d'élargir et d'aiguiser l'espace du regard. C'est s'imposer la contrainte de n'en pas dire plus que n'en veulent les règles d'usage de la raison :

L'attitude réaliste inspirée du positivisme, de saint Thomas à Anatole France, m'a bien l'air hostile à tout essor intellectuel. [...] C'est elle qui engendre aujourd'hui les livres ridicules, les pièces insultantes. Elle se fortifie sans cesse dans les journaux et fait échec à la science, à l'art, en s'appliquant à flatter l'opinion dans ses goûts les plus bas, la clarté confinant à la sottise, la vie des chiens. (ECLR 54)

Le réalisme critique caractérise le regard porté au second degré sur l'état des choses, au nom d'une lucidité intellectuelle qui se veut percutante. Ce déplacement en hauteur de la conscience pour émettre un jugement n'apporte aucune innovation si on reste dans le pur exercice d'une rationalité limitée. Ainsi en est-il de la prétendue analyse sociologique portée sur le présent social, culturel, « civilisationnel », dans sa globalité, et donnant lieu à des jugements sur son avenir. L'exemple ici retenu est celui de Paul Valéry : il s'agit de la fameuse formule qui concerne la conscience de mortalité des civilisations (qui, en effet, vue à distance, aujourd'hui paraît bien banale). Valéry parle de crise de l'« esprit ». C'est ce terme que conteste Crevel. Il ne s'agit pas de l'« esprit » : il s'agit d'une des formes de manifestation de la raison. L'explosion qui se prépare n'est destructrice,

selon lui, que pour le régime policier de surveillance et le régime obscurantiste d'abstinence et de restriction institué par la raison. La conclusion à tirer de ces pleurnicheries sur la seconde mort d'un cadavre va de soi : « nous ne nous attendrions point au spectacle de minuscules sécurités perdues » (ECLR 53).

Le réalisme esthétisant est celui qui utilise le savoir-faire d'un décorateur d'intérieur en lui donnant le nom d'« esprit ». Il ne s'agit en fait que d'un « esthétisme de l'apparence », qui consiste à donner l'illusion d'une profondeur à ce qui n'est que trompe-l'œil et faux-semblant. L'exemple ici retenu est celui de Maurice Barrès, dont l'usage qu'il fait des symboles aboutit à leur banalisation, en les vidant de tout sens, pour ne leur garder qu'une fonction ornementale :

Barrès, pris comme exemple de cette résistance à l'esprit, de cette ruse, les symboles par lui choisis (Venise, Tolède, Camargue) n'ont d'ailleurs point à répondre du malaise de son œuvre, de ses juxtapositions inconciliables. Lui seul doit être incriminé, qui se douta de quelque chose, mais n'en usa pas moins des plus futiles simulacres. (ECLR 51)

À cette critique du réalisme en tous ses états, est opposée la vision surréaliste du rapport à l'écriture comme manifestation d'un nouveau rapport à la vie : tous les compagnons sont appelés à la rescousse, mais particulièrement Breton et Aragon, plusieurs fois cités, avec Éluard, Soupault, Picasso, Ernst, Mirò. Ce sont eux les véritables promoteurs du règne de l'« esprit », à travers l'investigation du rêve, selon l'exemple de Breton et Soupault, de la nuit et de la révolution, selon les exemples d'Ernst et de Picasso. L'expression, chez ces artistes véritablement créateurs, perd sa distance critique pour se coller érotiquement, mimétiquement, aux images qui, sourdant, fusant, soubresautant en leur tenue d'Ève nue, s'ébrouent en toute liberté :

Le poète [...] ne flatte ni ne ruse. Il n'endort pas ses fauves pour jouer au dompteur, mais, toutes cages ouvertes, clés jetées au vent, il part, voyageur qui ne pense pas à soi, mais au voyage, aux plages de rêves, forêts de mains, animaux d'âme, à toute l'indéniable surréalité. (ECLR 64)

La raison est l'habilleuse d'un réel qui n'en est que l'apparence. L'esprit est le regard qui perce la couverture, pour partir à la découverte des dessous, des dessus, des plus avant et des plus *oultre*, de ces dimensions multiples d'une réalité multiforme dont on revient, les mains dégoulinantes du sang des mots, et le visage rayonnant aux flammes des

chevelures de feu de bois et des forêts de girafes en feu. La stupéfaction causée par ces collusions inattendues de mots, peut les faire paraître révolutionnaires. Les principes sur lesquels s'appuie cette forme de créativité ne sont pas nés d'un brusque démarrage de péninsules. Ils s'amarrent à l'histoire de la pensée et s'enracinent dans des traditions dont ils adaptent le vocabulaire et les usages. C'est cette généalogie des idées qu'il convient désormais d'établir, et pas seulement chez d'immédiats prédécesseurs.

III – GÉNÉALOGIE DES IDÉES

La surréalité résulte de la jonction, incongrue au regard de la raison, de concepts ou d'images qui entrent en résonance selon une logique des profondeurs, qui fait sourdre une relation neuve entre eux. L'esprit est cette fonction par laquelle s'effectue souterrainement, mais non illogiquement, la liaison, faisant émerger un sens inattendu de l'absence apparente de sens attendus. La révélation récente de l'activité inconsciente du psychisme a permis de fournir une justification psychologique à cette conception à deux ou à plusieurs étages, dans laquelle la création de sens par voie parallèle se distingue de l'organisation en un seul plan des sens préétablis qui ne fournit que du sens préconçu dans une armature préfabriquée. La manière dont Freud a fondé l'idée d'inconscient diffère cependant assez profondément de l'extrapolation lyrique qui en est faite par le surréalisme. La notion d'« esprit » sur laquelle repose une telle attitude, trouve en fait des racines archaïques (nous avons déjà parlé de précartésianisme), et on peut même dire banales, dans une tradition dont la découverte freudienne de l'inconscient ravive les flammes mal éteintes.

Et tout d'abord, pourquoi ne pas y voir un retour en actualité de la vieille opposition, active tout au long du Moyen Âge chrétien, entre la « raison » scolastique, sur laquelle s'exerce le poids de la théologie organisatrice, défensive et policière, des docteurs qui officialisent une doctrine, et l'« Esprit », manifestation directe aux hommes de la divinité, qui souffle où il veut et transporte ses flammes éclairantes ou destructrices, dans les édifices rationnels à plan programmé de l'institution officielle. C'est le « libre esprit », le « saint esprit », l'« esprit créateur » auquel sont adressées des prières pour sa fécondation des âmes – *veni, creator spiritus* –. On connaît la gravure, qui a fait florès, représentant Aristote chevauché et fouetté par une courtisane : on y voyait l'allégorie de la raison et de la foi, de la raison qui marche au ras du sol et de l'esprit qui fouette le cocher. Lorsque triomphait l'École et son enseignement officiel, on se méfiait beaucoup de cet esprit feu follet, de ce petit feu de folie, aux ailes de libellule et aux pattes d'insecte, comme le char de la Reine Mab, qui se po-

sait sur les lèvres des dormeurs pour leur inspirer des songes. Abélard, qui vouait un culte à l'Esprit, a pâti de la suspicion qui s'attachait à ses adorateurs. Joachim de Flore, qui élaborait une doctrine eschatologique optimiste comme avènement d'un âge de l'Esprit où il n'y aura plus de ténèbres, a fait l'objet, après quelque temps d'attente, d'une méfiance analogue. Les « Frères du Libre-Esprit » qui mirent en pratique prématurée les préceptes de cet enseignement firent l'objet de réprimandes et de persécutions. Quand Aristote décline, Platon s'éveille et la force « illuminative » d'Éros, et les quatre fureurs de l'âme prennent la place de la raison mise en sommeil. *Mythos* contre *Logos*, l'Esprit contre la Raison. Quand les règles du métier s'épuisent en stéréotypes, l'inspiration prend le relais pour dire aux poètes qu'ils trouveront leur voie dans l'ouverture des prisons de la rhétorique et des cages du syllogisme. La Muse qui est la Grâce – forme féminisée de l'Esprit – prend le relais en attisant les flammes du foyer dont la Raison n'est que la gardienne. Or il fut un temps – n'en déplaise à Crevel – où ce fut la science qui fut inspirée par l'Esprit, alors que les sonneurs de grelots syllogistiques se perdaient en raisons contradictoires pour savoir si la présence de Dieu dans l'Eucharistie est réelle et transsubstantielle, ou réelle mais non matérielle, ou consubstantielle, ou seulement symbolique. Tandis qu'ils se faisaient rôti pour des modes et des figures, l'Esprit inspire les inventeurs qui l'invoquent, peut-être sans le savoir, comme Colomb, Copernic, Bruno, Cardan, Galilée, tous auteurs surréalistes qui font surgir des merveilles en proférant de stupéfiantes insanités, que la terre est ronde, qu'elle tourne, qu'il y a d'autres univers. Laissant les ratiocinateurs à leurs impasses, les pèlerins de l'Esprit parcourent les routes de l'or, des épices et de la soie, sautent d'une intuition à une hypothèse et d'une hypothèse à une théorie, qui se révèlent efficaces et à la longue avérées, cultivent le paradoxe pour trouver la vérité, et s'appêtent en clowns cosmiques à rejoindre les étoiles, comme l'a chanté le plus surréaliste, avant le surréalisme, de nos auteurs, Rabelais.

Une autre opposition traditionnelle, érigée même en *locus communis*, est celle de la matière et de l'esprit, ou de l'âme et du corps, ou du Verbe et de la Chair. Dans cet éternel débat, on pourrait renverser les termes habituels et penser que c'est la Chair qui représente l'Esprit, la substance qualifiée de spirituelle n'étant que la Raison. Il y a depuis quelques décennies, à l'époque où Crevel rédige son texte, une métamorphose considérable de la perception intellectuelle du corps. Des précisions ont été apportées sur la cellule animale, sur la micro-organisation de la matière vivante, sur la complexité de l'énergie vitale à travers l'étude du système nerveux. L'approfondissement de ces connaissances révèle dans quel labyrinthe superbement ordonné, mais encore empli de ténèbres, s'installe cette

pauvre intelligence stupide réduite à ses raisonnements sans rien savoir de son habitat. « Que de royaumes nous ignorent », dit Pascal. Réciproquement, de combien de royaumes sommes-nous ignorants, et particulièrement de celui qui nous est le plus proche, puisque nous l'habitons, et dont notre conscience est soi-disant la reine, notre propre corps ! L'inconscient pourrait bien être tout ce qui du corps échappe à la conscience, sa plus grande part, pour ne pas dire la quasi totalité, ce tout intérieur que je ne puis imaginer que par de pauvres phrases, faites d'images élémentaires et de mots approximatifs, machines à faire mal voir, à l'inconsistance patente par rapport à la réalité. Le spiritualiste dit que l'esprit s'est fait chair, le matérialiste dit que la chair se fait esprit. La raison, qui est l'outil primitif, à usage limité, dont on se sert pour connaître la matière, ne peut qu'effleurer les mystères de l'esprit qui l'anime. La raison (*ratio*, c'est originellement la part, la partie, le partiel) départ et partage, coupe et découpe, analyse et ligote. Sa logique ne dépasse pas la phase première de partition et de répartition. Le problème posé est celui des frontières de la logique, qui s'est érigée en instrument de connaissance de la totalité. Mais il y a une infinité de logiques : celle de l'écriture automatique, qui fait surgir une multiplicité de sens de l'enchaînement apparemment aléatoire des mots ; la logique de la psyché, ou psycho-logique en est une autre, qui n'obéit pas par nature à la rationalité ; il y a une mythologique et une socio-logique qui conduit l'organisation inconsciente, et perceptible seulement dans la longue durée, des fantasmes collectifs. « Nous vivons sous le règne de la logique », constate André Breton, qui en tire « une grande envie de considérer avec indulgence la rêverie scientifique⁷ ». Toute la force de l'esprit consiste peut-être à dépasser les frontières de la logique rationnelle, qui n'en est qu'une parmi d'autres, pour infiltrer les logiques de l'illogisme, dont le rire, la dérision, le loufoque seraient la réaction de défense aux premières traces découvertes d'une logique de l'illogisme perdue. « Il ricana très fort, dit Boris Vian d'un de ses personnages loufoques, car il avait omis de faire un raisonnement logique⁸ ». Dans *Le Nom de la Rose*, Umberto Eco fait croire qu'il y aurait un traité du rire, composé par Aristote, subversif et perdu, dont la découverte remettrait en cause tout ce qu'a dit le maître. L'« éclat de rire » est la pre-

7. André Breton, *Manifeste*, 1924, Paris, Gallimard, 1963, p. 18 et p. 62. On remarquera que la définition du surréalisme donnée par Breton utilise, pour l'opposer à « raison », le terme de « pensée » (vestige de l'enseignement rationaliste de la philosophie ?) (*éd. cit.*, p. 37). On y trouve également la notion de « réalité supérieure », appliquée au psychisme, qui renvoie au même idéalisme lyrique que chez Crevel, assez loin de la problématique freudienne.

8. *L'Automne à Pékin*, 1956, Coll. « 10/18 », Paris, U.G.E., 1964, p. 12.

mière violence explosive, la première rupture de chaînes, qui dénote qu'on a rencontré, hors des parapets de la rationalité, le « gouffre de l'esprit », comme le dit « surréalistement » Hugo du « surréaliste » Rabelais. « Déjà, annonce Crevel, voici venir le temps où nul n'osera sans rire se justifier par des raisons formelles » (ECLR 61).

On sent également se dessiner une troisième voie, plus proprement littéraire, qui consiste à opposer au rationnel l'imaginaire, et à l'intérieur de l'imaginaire, le dionysiaque à l'apollinien, le nocturne romantique au soleil pâli de la raison cartésienne. Quelques balises sont jetées dans cette mer où l'on reconnaît Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont et, dans la pénombre, Nietzsche, le *geist* romantique conceptualisé par Hegel, qui donne chair à l'esprit en l'introduisant dans cette chair animée de la nature qu'est l'histoire. C'est évidemment dans cette lignée que Crevel cherche ses modèles, dans lesquels on repère, en avant des autres, le nom de Rimbaud, fulgurant en première ligne comme illuminateur de la terre promise à l'esprit, et doublement guidé par la colonne de feu qu'il ouvre dans la nuit et la colonne de nuées qu'il ouvre dans l'azur.

Voilà tout ce que l'opposition établie par Crevel entre l'esprit et la raison traîne avec elle comme poussière accumulée des siècles antérieurs. La réactivation opérée par la psychanalyse de ces antithèses lointaines, à travers le nouveau couple du conscient et de l'inconscient, ne se situe pas exactement dans le même registre. Il n'empêche que le surréalisme le prend à son compte pour le projeter dans un espace lyrique, en instillant dans l'activité psychique l'équivalent métaphorique des régimes diurne et nocturne, et en ouvrant au poète les portes pleines d'étoiles d'une nuit transfigurée. Ainsi « la révolution la nuit », pour reprendre l'expression de Max Ernst commentée par Crevel, est un nouveau maillon d'une évolution en chaîne par laquelle le surréalisme se laisse happer aux champs magnétiques d'une tradition. Dans un vocabulaire d'apocalypse, Crevel se fait le héraut de cette découverte d'un nouveau monde, plus vaste, plus libre, plus neuf, qui assignerait au règne de la raison de n'être que le sas d'entrée de l'espace où souffle l'esprit :

*Déjà, des astres anxieux s'accrochent au ciel banal des nuits.
L'individu sent qu'il va éclater dans sa peau terrestre. Son
squelette tend mal ses muscles. Son crâne n'est pas l'écrin
qu'il faut à sa cervelle. [...] Après une telle constatation,
quelle raison déciderait l'homme à se confiner au sein d'une
petite réalité exploitable ? (ECLR 46)*

Mourir/renaître, tel est le schème moteur de toute apocalypse. Les fragments d'apocalypse joyeux que nous offre René Crevel dans un fracas

d'étoiles chues n'échappent ni à cet effet ni à cette illusion. Derrière ces envois de mots fringants comme la jeunesse, animés d'un esprit qui se veut prophétique, on peut déceler un poids de passé lourd, assez lourd pour en marquer la continuité, pas assez lourd pour en neutraliser la force. Il lui faut une arme explosive, un pistolet chargé de futur pour transformer en large respiration ce remue-ménage de fauves encagés. Crever les parois, crever les plafonds, élargir jusqu'aux étoiles le geste quotidien du respirateur, crever les parois des poumons encombrés par des nénuphars de sang, et renaître en sentant un peu mieux l'immense bruissement de son corps dans la nuit des organes-galaxies. Dans sa bohème d'écrivain qui puise l'inspiration hors de la chambre de la raison quand l'air lui manque, il égrène des mots jusqu'à la Grande Ourse, petit poucet rêveur qui suit le grand frère Rimbaud, préfigurant aussi l'angoisse moins expansive de cet autre opprimé du souffle qu'est Boris Vian. Mourir/renaître, ces verbes gravés en son nom même donnent une pulsation respiratoire, expirative jusqu'à l'expiration, jusqu'au dernier soupir, inspirative jusqu'à éveiller la maîtresse suprême des mots, la Poésie, qui n'est pas la Muse allongée académiquement sur un nuage, dont parle Cocteau, en s'en moquant, à la même époque⁹, mais ce je ne sais quoi d'impulsif, de pulsatif, de pulsionnel¹⁰, qui là-dedans remue et de remuements en remous tétanise les muscles, allonge le squelette, fait craquer les tissus, ces tentures qui couvrent les alcôves et les alvéoles de ce corps du dedans, qui n'est pourtant pas en nous, car c'est nous qui sommes en lui. Nous sommes à la sombre énigme du corps ce que la raison est à l'esprit. Quand les conséquences de la découverte de l'inconscient, jusque dans leur distorsion heureuse, produisent un tel lyrisme, qui oserait crier, au nom de la raison, à la trahison, sans battre aussi des mains, au nom de l'esprit ?

UNIVERSITÉ MICHEL DE MONTAIGNE
BORDEAUX III

9. *Le Secret professionnel*, 1922.

10. « Écriture des profondeurs, écriture des pulsions », dit Jean- Michel Devésa, dans « Écriture des profondeurs, voix de l'image », *Europe*, novembre-décembre 1985, p. 46.

L'ÉCRITURE DU SOUFFLE OU LE SOUFFLE DE L'ÉCRITURE

Marie-Mathilde MANOURY

La mélancolie aux dents de brouillard ne sait mordre que dans du clair de lune. Et nous sommes en plein midi (PDLP 23).

Voilà pour l'esprit du temps.

L'écriture du souffle ou le souffle de l'écriture. J'écris donc je vis.

Voilà pour l'esprit du sujet.

À l'Université d'Abidjan, dans les années soixante-dix – l'année dernière – M. Henri Béhar, mon professeur, me suggérait René Crevel pour sujet de mémoire de Maîtrise :

« N'ayez pas de honte de le méconnaître, nous le redécouvrons », me souffla-t-il très gentiment, et il ajouta : « Un vrai lecteur de Crevel ne lit ni pour penser, ni pour classer, ni pour juger, il lit pour vivre », citant Georges Mounin¹

J'avais vingt ans. Je voulais vivre.

J'ai donc lu les récits de Crevel.

Et j'ai tout de suite trouvé merveilleux parce que dérangeants ces textes authentifiés, pour moi, par une libre mort.

Et, s'ils correspondaient au malaise contemporain (qui n'était d'ailleurs pas le mien), j'étais par contre sensible au grand air de révolte et de liberté, d'originalité et d'indépendance qui soufflait là.

C'était comme une longue phrase exaltante et sensible ;

une interrogation grave, pure, angoissée ;

des invectives étincelantes, des excentricités ;

du lisible et de l'illisible...

Et plus encore... un dernier souffle de vie, un épuisement donné avec une grâce troublante, auquel j'étais très sensible... Que j'avais un peu envie de refuser mais qui était comme l'écho d'un appel intime, d'un cri déjà entendu...

1. Georges Mounin, *La Communication poétique*, p. 11.

Bref j'ai compris un peu tard que je ne sortirai pas indemne de cette étude-là, que je ne serai plus la même après ces lectures mais aussi que j'allais, peut-être, vers moi-même !

D'abord un axe de lecture me fut imposé par Henri Béhar : *Rhétorique et Révolution chez René Crevel*.

Puis j'eus différentes lectures, dans différents lieux, toutes à travers différentes focales ; à la poursuite d'un mot, d'une idée... tant René Crevel reste, pour moi – et avec bonheur ! – non pas illisible mais jamais complètement lisible.

Je lis son œuvre comme on voit dans un kaléidoscope.

C'est une de ces lectures que je vous propose : ce jour là je courais après le Vent !

Car le vent « crevelien » devait souffler sur ma vie plus souvent que je ne le pensais :

dans ma vie professionnelle,

dans ma vie sociale,

dans mes refus têtus, dans mes révoltes secrètes ou déclarées, dans ma difficulté d'être à moi même ou au monde...

Jamais, me semble-t-il, ce souffle ne m'a quittée. Ce souffle sauvage qui parcourt toute l'œuvre de Crevel, de *Détours* aux *Pieds dans le Plat*. Pour moi, la force littéraire de ses textes tient en grande partie à l'existence de ce souffle. Souffle – lien – secret entre les vérités profondes de l'âme humaine et les profondeurs de l'âme du narrateur ; souffle – lien – secret entre les émois de l'âme et l'expérience de l'écrivain ; entre tout ce que l'homme peut penser de lui-même, de l'univers qui l'habite ou le hante comme de celui qui l'entoure, le fascine ou le dégoûte... C'est ainsi qu'on sent passer dans ce souffle, l'obsession du pêché dans *Détours*, alors souffle d'une poitrine malade qui s'épuise ; puis l'obsession de l'interdiction dans *Babylone*, écrit d'un seul souffle qui « veut ressusciter le vent » (B 48).

Vous vous souvenez, c'est alors le souffle tiède d'une petite fille qui, au milieu des marionnettes de la société, en tremblant d'une crainte qui est aussi avidité, poursuit son rêve et recherche un monde baigné d'une lumière inconnue ; cette lumière qu'elle croit un moment découvrir dans une vision de l'Afrique, continent où souffle le vent ; harmattan, simoun, sirocco... vent du désir, vent du rêve, vent de l'imagination libérée, vent qui emporte les êtres et les choses dans une danse extatique...

Le sirocco, l'animal aux gigantesques foulées, qui ne se laisse pas voir tous les jours, [...] se couche sur des places publiques aussi vastes que son désert originel, et, de ses lèvres en

rubans d'équateur, [...] donne l'assurance que ne sera point empêché d'être ce qui doit être. (PDLP 183)

Vent qui va donc rendre à la vie son souffle !

C'est pourquoi Crevel cherche à abattre tous les murs qui empêchent le vent de souffler, qui limitent la vie...

Ensuite, après l'obsession du péché, de l'interdiction, on sent passer dans ce souffle créateur l'obsession de la honte dans *Mon Corps et Moi*, l'obsession de la folie dans *La Mort difficile*, l'obsession de la faute originelle dans *Êtes-vous fous ?*, liée alors à la nostalgie du paradis perdu de *Babylone*.

De là cette apologie du vécu, de là ce refus d'une forme et d'une langue figée ; le langage, oui, pourvu qu'il demeure le plus fidèle possible à la vérité de l'homme ; au souffle premier, qu'il soit « non plus simple moyen d'expression mais la ligne sismographique d'une pensée toujours en marche » (PDLP 183). Le langage se charge donc d'un douloureux lyrisme dont les sursauts correspondent à une réelle durée : celle du souffle de l'écrivain fragilisé. La phrase est le sentiment lui-même coagulé en mots murmurés, *soufflés*. Voilà pourquoi tous ses textes sont des textes clés. Paroles données, pensées données dans un souffle, portées par le vent...

Le vent, le vent, enfin...

Le vent... (B 35)

Et le Vent de souffler...

Crevel qui manque pathologiquement de souffle, aime, redoute et admire le vent, ce génie du souffle !

Le Vent avec sa « vibrilité », sa légèreté ou sa violence, sa poésie et sa passion des déracinements et des départs, son indépendance et sa liberté.

Vent qui oppose au monde solide, réel, dur, injuste, un monde parent de notre enfance où ne règnent point les contraignantes lois de la raison...

Vent qui « continue sa route, chante de vivre, vit de chanter, ne craint rien ni personne » (B 28).

Écoutons-le, ce vent, au fil des pages...

Un coup de vent ouvrit la fenêtre. (D 75)

Dehors, l'obscurité, cette revanche, d'un peuplier aura fait une volière à chansons, et par la douce grâce d'une pénombre, illimitées seront les routes, les espoirs de l'heure [...] Mais l'heure n'a pas encore sonné de sa résurrection parmi les feuilles. (B 35)

Si, elle a sonné car « demain traversera la canicule une femme à l'écharpe de vent » (B 139) et « pour que ressuscitât le vent, elle a passé l'après-midi à suivre en plein océan les deux amoureux » (B 40). Alors, « une fois qu'elle aura repris du souffle » (PDLP 250), on entendra les « cris du vent » (B 105) Oui, « il aimait le vent à la folie » (EVF 18) ; « le vent qui souffle déracine l'attendrissement » (D 50).

Le vent devenu tempête, la vraie tempête on ne sait d'où venue, et qui arrache leurs secrets aux gouffres, aux cimes, balaie le ciel des plus médiocres banlieues, et, entre ciel et terre, à flamboyantes volées, secoue des chevelures d'ouragan et de surprise sur le front des inspirés. (EVF 104)

Ce vent « ne s'appelle ni fœhn, ni mistral, ni sirocco » (EVF 146) ; il n'est pas non plus « la brise printanière qui pousse chaque dimanche un troupeau d'automobiles indéfiniment enceintes vers les vertes prairies » (Claude Courtot). Non, ce vent c'est le vent « qui va retourner les plus lourds radeaux du désir » (EVF 146), accords éperdus, arpèges déchirants.

Le vent d'automne ; Berger maléfique il promène son troupeau, les nuages, et du ciel tombées sur la terre, se répètent déformées en monstres mouvants, leurs ombres, plus rapides encore que menaçantes, dont la folie soudain balaie, assombrit l'eau des regards trop clairs. (EVF 32)

« Le vent de destruction et de rage qui souffle à travers le monde depuis plusieurs années » (MD 65) ; le vent, le grand vent qui attisera le feu que Crevel aura allumé aux dernières poudrières pour faire sauter la ville dévorante ; « la ville qui siffle sa glaciale pitié » (EVF 32), « la grande pétrifiée » (EVF 13) balayée par le grand vent rouge, le vent de la révolte absolue... mais que salubre est ce vent ! ce vent en l'honneur duquel Picasso de chaque pierre triste a fait jaillir les Arlequins et leurs sœurs cyclopéennes et tout un monde endormi dans le secret des guitares, l'immobilité du bois en trompe-l'œil, les lettres d'un titre de journal ; le vent en l'honneur duquel De Chirico a construit des villes immuables et Max Ernst ses forêts ? Pour quelles résurrections emporte-t-il nos mains, « ces fleurs sans joie » (Arthur Rimbaud) ? « Le vent nourrit leur poitrine, éclaire leurs regards. Mais quel trou, à l'horizon, leur permettra de s'échapper, de monter aux étoiles ? » (B 68). Le vent, le grand vent et la peur qu'il fait naître... « de sa poitrine où le souffle s'alourdit et s'inquiète des nuages de toutes les tempêtes » (MD 99).

La peur du vent trop libre, de la colère des vagues, peur qui va devenir cette « inquiète audace qui décide des départs et donne aux aventures leur goût » (MD 161) salé et amer...

Tandis qu'il reprend son souffle, inspecte de tous côtés, comme s'il craignait une poursuite. Il ne voit rien, il ne voit personne. (MD 194)

À la lecture de ces quelques pages dans lesquelles souffle le vent « crevelien », et notamment celles qui évoquent la ville, on se trouve soi-même pris dans un malaise indéfinissable... On manque soi-même d'un peu de souffle... Curieusement, on aspire à ce vent donneur et voleur de souffle !

Il n'est pas douteux que chez Crevel le vent ne soit aussi l'objet d'un espoir fondamental, un instrument de délivrance... Le vent, Crevel l'aime pour sa nature hasardeuse et invisible, pour sa fureur qui ne ménage rien, pour son don essentiel de déformation, pour sa fluidité, pour son identité,

*Inconnu dirait l'État civil,
Et pourtant ! celui qui, sans bras, ni jambes, ni ailes, ni nageoires, ni dents, ni ongles... mord, écorche dans sa marche invisible, les plaines mieux durcies par les siècles, que par la course, les plantes quasi minérales, à force d'être nues, des pieds africains, celui qui, parti du niveau de la mer, avec une grâce agile de mercure au long d'un thermomètre, grimpe jusqu'au plus haut des hauts terrestres et le bat comme plâtre, oui le plâtre des lèpres banlieusardes, celui qui a châtié, dans son corps, l'univers et a marqué son front en forme de globe satisfait, l'insaisissable et souverain, peu subtils employés de mairie, vous auriez bien pu deviner son nom, le plus beau des noms puisqu'il s'appelle Vent (« Les Sœurs Brontë, filles du vent », B 224).*

Vent ! vent !..

Figure limite de l'ouvert puisque figure sans figure, le vent est bien ici un analogue sensible du langage...

Poème ou rafale, le sens n'y existe qu'à la condition de se dissiper sans cesse, de se dire sans se dire ou de se dire en disant toujours autre chose, à travers une forme qui soit un défi lancé à toute forme... Le vent nous donne ainsi à l'être en une sorte de rapt abrogatif, qui nous oblige à nous

dessaisir de nous-mêmes. Mesure essentiellement démesurée, voire désorientée :

Imagine une plaine, une steppe et sur cette plaine, cette steppe, un vent ; un vent ni du nord, ni du sud, ni de l'est, ni de l'ouest, mais un vent à la fois du nord et du sud et de l'est et de l'ouest et encore du sud est et du nord ouest, du nord est et du sud ouest... (EVF 170)

*Et toutes ces tortures pour avoir voulu ressusciter le vent !
(B 48)*

Oui, oui, certes mais le vent lui n'a pas de père. Et s'ouvre alors la première page du premier livre et dès les premières lignes, dès le seuil de l'écrit le vent murmure, non, le vent hurle : c'est un ouragan qui marque violemment les chairs vierges, pénètre les secrets de leurs rêves : le vent qui s'est fait chair, le vent qui hurle ; qui bat ; le vent qui lui non plus n'a pas de père... « Car au commencement était le Vent, le Vent et non le Verbe » (B 225).

Et il faut « recommencer par le commencement, par la rauque angoisse ancestrale » (EVF 176).

Il faut dire, il faut écrire.

La vérité est dans le souffle de l'écriture.

Et l'écriture dans le souffle de la vérité.

Manque de souffle et recherche du souffle, vital et créateur. L'œuvre de Crevel ressemble à une quête ; c'est pourquoi sans doute le langage est dépouillé, instrument de libération, de respiration : inspiré, expirant !

Souffle créateur, épuisement libérateur.

Je respire, j'inspire... je vis, j'écris.

Et l'écriture consiste à projeter des images intérieures, très personnelles.

J'expire...

Le langage libérateur peut devenir force offensive.

J'inspire profondément, sensiblement.

Le vent s'est fait chair.

Le vent qui lui aussi a sans doute, hélas, une mère...

J'expire, plus, je souffle très fort, je crache ce drame intérieur, personnel, secret – je n'ai plus de père, je hais ma mère – je rage : au commencement était le vent, le vent et non le verbe ! le vent a hurlé, le vent a battu...

Les textes s'enracinent dans les blessures de l'enfance, de l'esprit et de la chair ; racontent, au fil des pages, le drame, poursuivent la même aven-

ture : rendre compte du rapport à soi-même, au corps malade ; aux autres avec leurs regards ; à la société et à ses jugements souvent hâtifs ; avec les faces de carême et les gueules d'apôtres... et, dans le même temps, modifier ce rapport afin que l'existence en finisse d'être insupportable, irrespirable.

J'ai poursuivi cette aventure.

J'inspire l'amitié, la jeunesse, la paix comme ballons d'espoir, colombes diaphanes, étoiles de folie.

J'expire la résignation, la mesquinerie, le mensonge de la vie quotidienne.

J'inspire le rêve qui continue, hélas, de se blesser aux angles du mensonge.

J'expire, pire, je crache en buissons de haine sur le français moyen, la muflerie, l'oppression sous toutes ses formes, la tricherie ; sur « les petits cantiques du pacifisme bondieusard » (PDLP 188).

Je crache une « vague de briques », des « torrents d'antracite » (B 227) sur la réalité toute faite, les chaînes de l'habitude et du conformisme, les valeurs sûres de l'art et de la morale ; j'inspire l'air pur de la liberté, toutes les étoiles.

J'expire la nuit, le froid, la mort à flots conjugués.

« Je puis souffler mon souffle aux coins les plus secrets de mon corps » (MCM 119) et cracher avec colère sur mes « dernières molles petites révoltes » (B 227).

Et puis « Il y a les sanglots, le silence, la mer rouge et la nuit » (Aimé Césaire, « Totem », *Cadastre*).

Ce que semble chercher l'écrivain dans ce mouvement, c'est une vérité, une vérité indéniable comme un œuf, sa vérité. Et cette quête passe par la violence première du « dire » (donc de l'écrit), passe par un grand déchirement intérieur. La paix est « derrière le soleil noir de la mélancolie » (Nerval, *El Desdichado*).

Crevel écrit dans un second souffle.

Crevel écrit à corps perdu...

Et l'écrit porte pas à pas le drame de son dénouement : car « ces chansons sournoises, qui d'abord soufflent doucement, puis deviennent agressives, crient, se ruent, assaillent et mâchent à pleines dents le cerveau » (MD 107)

« Que le vent se taise ! » (B 60)

J'inspire. Je souffre.

J'expire cette souffrance.

J'inspire le secret.

J'expire la substance, le souffle de mes livres incisifs, sulfureux et sanglants.

J'inspire l'âme ; j'expire le corps qui « hélas [...] profite de ce qui lui reste de force et de souffle pour essayer encore des grâces » (MCM 90).

Je respire, j'écris, je vis, je meurs dans « les grands égarements blancs » (Jean-Pierre Duprey, *Saveurs d'Homme*).

« Vivre et cesser de vivre ne sont-elles donc pas des solutions imaginaires » (André Breton, *Manifeste du surréalisme*) ? Rêve ou réalité ?

De ces chocs interrogatifs naît le grand vent de la révolte absolue. Le vent qui va souffler la flamme de l'intelligence vive... Le grand vent né de la souffrance et de la solitude, vent du silence, souffle de l'absence.

Plus haut que le ciel, plus loin que le soleil est une île couleur de mystère, et c'est pourquoi le peintre devenu prophète a raison lorsqu'il nous dit qu'au-dessus des nuages marche la minuit. Au-dessus de la minuit plane l'oiseau invisible du jour. Un peu plus haut que l'oiseau, l'éther pousse les murs et les toits flottent. (Préface au Catalogue d'une exposition Max Ernst)

Au petit matin, le vent dont croyaient vivre les plus altières créatures, a éparpillé leurs forces... « J'ai [alors] passé mon doigt sur le marbre d'une cheminée. Il était nu et si froid qu'il m'a bien fallu conclure que cette buée sur une glace ne s'était point épanouie au souffle de quelque poitrine semblable à la mienne. Fleurs d'humidité, sans racine, sans âme, sans couleur, voilà tout le jardin de mes rêves, ce soir » (MCM 35).

Ami ! « Corps abandonné, vaisseau fantôme, tu glisses au fil d'un fleuve très incliné. L'horizon chavire » (EVF 41) avant que « l'étoile écarlate ne t'éclate dans la bouche » (EVF 86) Les détours ne mènent jamais qu'aux mêmes carrefours tragiques.

Personnelles, douloureuses, indicibles, injustes, incessibles... sont les raisons du suicide...

Noir, blanc, noir. Chaud, froid, chaud. Coups en plein cœur, en plein regard. Celui qui est frappé ne saurait dire si c'est de sourde et large massue, ou de dague effilée, fouilleuse. (EVF 36)

Raisons du suicide ; flammes de l'esprit ; éclipses avant le point d'orgue...

Respirer dans un dernier soupir.

« Tourner le dos au spectacle » (dans MCM « alors je tourne le dos ») « dans un silence assourdissant » (Boris Pasternak). Car « enfin, on s'est saisi de lui. On l'a enfermé pour des mois et des mois, dans la prison où, petit à petit, meurent de silence et d'immobilité tous ceux qui voulurent ressusciter le vent » (B 59).

Le souffle de l'écriture ou l'écriture du souffle ; l'acte d'écrire n'est donc absolument pas nécessaire mais terriblement indispensable ! « Tu t'accroches à des histoires. Tu étreins des mots » (EVF 105). Et pourquoi ? Parce que dans l'écriture existe une étroite et curieuse Trinité qui joue sans cesse avec la parole et le silence. Le livre naît de cette curieuse situation d'énonciation et parle de ce dont on ne peut rien dire. Le livre ne cesse de crier en silence. L'écriture n'est pas un simple instrument, même représentatif ; c'est un acte. Elle est autonome ; elle est aussi création. Elle nous donne à voir le monde « crevelien » dans lequel lui-même s'est trouvé et perdu... Personnage ; narrateur ; auteur. Cette Trinité de l'écriture est supérieure à toute vérité. C'est un rêve absolu ; une réalité absolue ; la sur-réalité de René Crevel.

En juin 1935 – l'année dernière... – dans une longue lettre, Pierre, à moins que ce ne soit Vagualame, écrivait à son amie Diane :

Nous Diane, oui, toi et moi, avons eu notre bonheur d'avoir pu dramatiser. Je n'ai jamais été si content que le jour où je me suis aperçu que mon père n'avait plus sa raison... Toute mon enfance je m'étais si fort ennuyé.

Ensuite, « moi avec ma tête lourde de points d'interrogation, je n'ai connu que la révolte ». « Je suis passé pour un Don Quichotte, un arriviste, un poète, un fou d'essayer tant par mes actes que par mes écrits d'écarter les barrières qui limitent l'homme et ne le soutiennent pas ! » (Autobiographie). Vois-tu Diane, écrire c'est transmettre, c'est trahir l'émotion et n'oublie pas : « La fonction sociale des écrivains est de garder la langue vivante pour qu'elle reste un instrument précis » (Ezra Pound, *in* PDLP IX) ; « une nation qui ne nourrit pas ses meilleurs écrivains n'est qu'un ramassis de barbares merdeux » (Ezra Pound, *in* PDLP IX).

Diane, mon « cerveau, ce morceau de viande, me fait mal » autant que ma poitrine pourrie me brûle, mais « hors de moi je désire une aurore » (Lettre à Marcel Jouhandeau, MD 254). « Les plus fragiles ombellifères, ces voyageurs qu'enfant tu soufflais (avec moi), le tourbillon des forces contradictoires les martyrise, les roule mais ne les lance, car je ne saurais envoyer même à un petit mètre ce qu'une haleine puérile jetait au ciel ! » (EVF 170). « Des divers espoirs que j'ai pu connaître le plus tenace était le désespoir » (Aragon), tu le sais, toi.

Rêves-tu, pleures-tu Diane ?

Moi « j'ai rêvé de toi et j'ai pleuré » (EVF 32).

Te souviens-tu Diane ?

« Des petits cailloux de larmes m'écornaient le regard » (EVF 34)

« Je n'étais plus qu'un monstrueux et ophtalmique serpent. Tout le monde me marchait sur le dos et je me baptisais "Vagualame" rue des paupières rouges » (EVF 34).

Diane, j'ai entendu mon ami André Breton tenter de prolonger le *changer le monde* de Marx par le *changer la vie* de Rimbaud... « Prolonger pour unir, pour lier le destin de l'homme » (Jacques Baron, *L'An I du surréalisme*) Mais moi, je te dis, avec Rimbaud « la vraie vie est absente » (*Une Saison en enfer*). Crois-moi, « nulle part sur la Terre n'est la vivante paix » (MD) ! Quand je pense que ma cravate ne demandait pourtant qu'à faire de moi un pendu ! « Sais-tu que j'aime la légende de la mandragore ? » (MCM).

*[...] Bien sûr que j'ai la gueule de mandragore,
que son nom répond au mien
que son cri est le mien,
quand on m'a tiré du ventre phosphorescent de ma mère
bien sûr que mon crachat mortel à certains
plus et mieux que l'ellébore... (Aimé Césaire, Soleil Cou
Coupé)*

*[Alors] je regarde la fumée
Où baignent prophétiques
Ma gueule
Ma révolte
Mon nom. (Aimé Césaire, Les Armes miraculeuses).*

« Homme mort ferai-je pousser une plante entre les lattes de ce parquet ? » (MCM). J'espère ; je rêve ; je pleure. Et toi, maintenant, « tu rêves, tu pleures » (EVF 33) Diane, je te livre ces secrets, je te livre ma nuit, pour que le vent « continue de hurler et de battre les Hauts ! » :

*Alouette
Gentille alouette
Alouette
Je te plumerai... (Comptine citée dans PDLP 45).*

Pardon !

LA « RAISON ARDENTE » DU SURRÉALISME

Gérard ROCHE

L'Esprit contre la raison de Crevel apparaît, à bien des égards, comme un prolongement et une réappropriation par son auteur du *Manifeste du surréalisme* de Breton. Sans aller jusqu'à reprocher à Crevel, comme l'a fait Gérard Legrand, d'avoir manqué de dialectique en choisissant ce titre, tranchant comme une lame, on peut légitimement se demander si celui-ci ne laisse pas cependant planer une ambiguïté, sinon un malentendu, sur la « raison d'être » et les objectifs du surréalisme. L'attitude surréaliste, née d'un refus de la condition humaine s'est donnée pour but l'émancipation de l'esprit, sans perdre de vue que celle-ci ne pouvait aboutir sans une émancipation sociale : « Le besoin d'émancipation de l'esprit n'a qu'à suivre son cours naturel pour être amené à se fondre et à se retremper dans cette nécessité primordiale : le besoin d'émancipation de l'Homme », écrit Breton. Le *Manifeste du surréalisme*, comme les premières déclarations incendiaires du groupe surréaliste apparaissent bien comme une déclaration de guerre à la logique, à un rationalisme étroit et desséchant. Le surréalisme, dès son origine, prend pour cible cette « pimbêche de raison » selon l'expression de Crevel. Mais prenons garde au contresens et à ne pas interpréter de manière erronée cette révolte de l'esprit qui prend appui sur l'inconscient et l'irrationnel. Philosophiquement le surréalisme n'est pas un irrationalisme et ne peut être, non plus, assimilé au spiritualisme, ayant de manière explicite toujours rejeté la transcendance. Bien au contraire, la recherche permanente d'une réunification des pouvoirs de l'esprit, – réunifier ces « brefs éclats du miroir perdu », selon l'expression de Breton – s'appuie sur une immanence dialectique : « Tout ce que j'aime, écrit Breton, tout ce que je pense et ressens, m'incline à une philosophie particulière de l'immanence d'après laquelle la surréalité serait contenue dans la réalité même, et ne lui serait ni supérieure ni extérieure¹ ». Le surréalisme repose sur une attitude philosophique qui plonge ses racines à la fois dans le matérialisme du XVIII^e siècle (Diderot, d'Holbach), la dialectique hégélienne, le matérialisme dialectique (Marx, Engels) et, en tout premier lieu, dans les découvertes de Freud. Sur le plan poétique, c'est dans le

1. André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*.

romantisme et du côté de Nerval que le surréalisme se cherche des ancêtres.

Le surréalisme est surtout une philosophie de la liberté. S'il est d'abord question de libérer les forces de l'inconscient, d'amener au jour « ce pays sans limites aux rivages de silence » dont parle Crevel, il ne s'agit pas pour autant d'abolir la raison, de faire table rase de toute logique, mais de parvenir à un état de conscience supérieure, de repassionner une raison froide et instrumentale ; il s'agit selon l'expression même d'Apollinaire d'accéder à une « raison ardente ». Pour définir les rapports du surréalisme avec la raison, Jean Schuster précisait :

Quant au rationalisme, nous nous flattons de le malmenier, de recenser et d'exalter ce qui le met en défaut. La mauvaise foi, le truquage, le faux témoignage et la caricature sont monnaie courante dès qu'il s'agit du surréalisme. Il me faut donc préciser que ce n'est pas à la raison que nous nous en prenons, mais au système qui la pose comme instance suprême de l'esprit. J'écrivais il y a peu, à propos de Benjamin Péret, que « le poète est celui qui affronte la raison non pour la détruire mais pour lui mesurer prestige et puissance, non pour en priver l'esprit à la vie duquel elle demeure essentielle mais pour l'écarter des contrées inspirantes où, sitôt qu'elle apparaît, le merveilleux se dissipe, le vertige s'édulcore ». À cette raison froide et envahissante des rationalistes, qui assujettit le monde au seul principe de réalité, le poète veut substituer une raison ardente, médiatrice du jeu dialectique entre le principe de réalité et le principe de plaisir².

Si le surréalisme s'est montré pessimiste quant aux progrès et aux réalisations de la science, s'il a réclamé un réexamen des forces psychiques où puisent les mythes, et manifesté un intérêt pour l'occultisme dans ses rapports avec la création poétique, il ne saurait pour autant être assimilé aux divers mouvements millénaristes nostalgiques du passé et de la tradition.

LE « DÉSEPT DU RATIONNEL »

Le sociologue allemand Max Weber a fort bien mis en lumière le vaste processus de rationalisation qui a traversé la société occidentale au détriment de la pensée magique et caractérise l'émergence du capitalisme en

2. Jean Schuster, « Le Surréalisme et la liberté », *Le Surréalisme*, Entretiens dirigés par Ferdinand Alquié, La Haye, Mouton, 1968, p. 325.

tant que système : société désenchantée, dominée par le froid calcul. À propos de l'homme vivant dans une telle société, vaquant à ses affaires dérisoires, préoccupé par la seule réalité immédiate, Breton évoque « le parfait mannequin » de Giorgio de Chirico, descendant l'escalier de la Bourse : « Partout nous nous trouvons aux prises avec lui. Nous nous en prendrons éternellement à son égoïsme amer³ ».

La génération à laquelle appartiennent Aragon, Breton, Crevel, Éluard et Péret, au lendemain de la première guerre, ne peut que constater la faillite de cette société assise sur la morale chrétienne et la raison. Cette raison, dont la bourgeoisie et les élites se réclamaient, a sombré dans la déraison et la plus effroyable des barbaries. Dans ces années qui suivent le carnage des tranchées, la pensée est toujours dominée par un conformisme et un rationalisme étroit. La culture est alors incarnée par des littérateurs comme Paul Bourget et Henry Bordeaux. Les timides et rares réactions sur le plan philosophique au positivisme dominant comme celle de Bergson ne retiendront guère l'attention des surréalistes. Crevel résume ainsi ce climat intellectuel pesant :

[...] avant, et pendant la guerre, le climat en France, sempiternellement, avait été ce dont on fait les têtes sceptiques et les têtes vides.

Du temps de mon enfance, sitôt passée l'époque de mes premières lectures en cachette, un réalisme ouvertement affiché avait prétendu me contraindre à ne rien voir dans le monde qui ne fût boursoflure ou sclérose. Quand j'étais en classe de philosophie, Kant m'apparut, dans le halo glacé de son noumène immatériel, comme un justicier, et il m'apparaissait d'autant plus volontiers sous ces traits que l'opportunisme de circonstance n'avait de cesse de se donner de bonnes raisons de ne pas avoir de raisons⁴.

Gide, Barrès, Rivière sont accusés par Crevel de s'être retranchés dans une forteresse, reposant sur une « notion étriquée de la personnalité humaine », et sur un « certain petit “je pense donc je suis” ». Ce principe cartésien « leur est trop orgueilleusement suffisant pour que, jusqu'à l'heure où ils

3. André Breton, « Pourquoi Je Prends La Direction de *La Révolution surréaliste* », *La Révolution surréaliste*, n° 4, 15 juillet 1925.

4. René Crevel, « La Période des sommeils », *This Quarter*, vol.5, September 1932, *ECLR* 270.

seront encerclés de morts sous de vieux décombres, ils se refusent à reconnaître la moindre fissure dans leurs remparts⁵ ».

Ce n'est certes pas un hasard si, au début des années vingt, la fureur surréaliste se déverse sur Anatole France et sur Barrès, pris pour principales cibles :

Loti, Barrès, France, marquons tout de même d'un beau signe blanc l'année qui coucha ces trois sinistres bonshommes : l'idiot, le traître et le policier⁶.

En mai 1921, Barrès a tout d'abord été accusé de « crime contre l'esprit » dans un simulacre de procès qui déjà n'était plus une manifestation Dada mais annonçait le surréalisme. Jadis admirateurs de l'écrivain, Breton, Aragon n'ont pas pardonné. Crevel n'épargne pas non plus Barrès, accusé de n'être point allé « jusqu'au noyau dangereux ». Avant tout traître à lui-même, son influence « fut de lettre et non d'esprit » (ECLR 51). Quant à Anatole France, le pamphlet *Un Cadavre* le qualifie « d'exécrable histrion de l'esprit » (Aragon) ; avec lui « l'on enterre la ruse, le traditionalisme, le patriotisme, l'opportunisme, le scepticisme, le réalisme et le manque de cœur » (Breton).

Paul Valéry avait pu un moment susciter tous les espoirs en gardant un silence de plus de quinze ans, son prestige tenant avant tout à *La Soirée de Monsieur Teste*. Mais Valéry avait failli à son tour en revenant à la littérature. C'est vers Saint-Pol Roux, Reverdy, que l'admiration des surréalistes se dirige. Saint-Pol Roux qui écrit à Breton : « Voyez-vous, nous sommes les prisonniers de la Raison. La Belle à délivrer, c'est l'Imagination : grande reine du Monde. Elle est la géniale Aventure, dont la Raison demeure le corps-mort⁷ ».

5. René Crevel, « Pour La Simple Honnêteté », *Les Cahiers du mois*, n° 21-22, juin 1926, ECLR 35.

6. André Breton, « Refus d'inhumer », *Un Cadavre, Tracts surréalistes et déclarations collectives*, Eric Losfeld éditeur, 1980, p. 24. La violence des surréalistes contre Anatole France est généralement mal comprise. Breton l'explique clairement : « France représentait le prototype de tout ce que nous pouvions exécuter. Si à nos yeux, il était, entre toutes, une réputation usurpée, c'était la sienne. Nous étions tout à fait insensibles à la prétendue limpidité de son style, et surtout son trop fameux scepticisme nous répugnait. Il était celui qui avait dit que "le sonnet des Voyelles n'a pas le sens commun" mais que les vers en sont "amusants". Sur le plan humain nous tenions son attitude pour la plus louche et la plus méprisable de toutes : il avait fait ce qu'il fallait pour se concilier les suffrages de la droite et de la gauche. Il était pourri d'honneurs et de suffisance, etc. Nous étions dispensés de tout ménagement. », *Entretiens*, Gallimard, pp. 100-101.

7. Saint-Pol-Roux à André Breton, *Littérature*, Nouvelle série, n° 13, juin 1924, p. 23.

Depuis 1919 *Les Champs magnétiques* ont déjà fait entendre la voix des profondeurs, cette parole automatique sortant à volonté de « la bouche d'ombre ». Crevel a vite compris que dans ce « désert du rationnel », le surréalisme représentait un véritable « appel d'air ». À « l'illusion réaliste-rationaliste », il préfère « l'illusion surréaliste ». Mais « n'est-ce point subir encore l'empire de la première que d'avouer la redouter si fort⁸ », ajoute-t-il. La période des sommeils dont Crevel est l'initiateur, joue un rôle déterminant dans l'émergence d'une parole surréaliste révélant les forces cachées de l'esprit.

« UN CRI DE L'ESPRIT QUI SE RETOURNE VERS LUI-MÊME »

*On ne saurait rien attendre de trop
grand de la force et du pouvoir de
l'esprit.*

Hegel, *Papillon surréaliste*, 1925.

Une Vague de rêves (novembre 1924), *Le Manifeste du surréalisme* (décembre 1924), *L'Esprit contre la raison* (automne 1926), peuvent être considérés comme trois textes fondateurs du surréalisme, annonçant le mouvement intellectuel le plus anticonformiste et le plus émancipateur de ce début du XX^e siècle. Textes fondateurs, proses ardentes, comme la lave d'un volcan se déversant dans les premiers instants d'une éruption. Chacun d'entre eux s'inscrit dans un registre particulier : lyrisme poétique pour le premier, rigueur théorique pour le second, verve pamphlétaire pour le dernier. Une étude minutieuse en ferait certainement apparaître les thèmes communs et récurrents comme les variations propres à leurs auteurs.

Aragon, dans une *Vague de rêves*, donne tout d'abord une version poétique de cette révolution qui entend bouleverser l'esprit et tout le champ sensoriel. Dans ces pages frémissantes, il fait toucher du doigt ces « immenses lézardes » qui « se font jour dans le palais du monde ». Ces moments où lorsque « l'esprit se déprend un peu de la mécanique humaine » il n'est plus « la bicyclette de ses sens ». « À ce point en tout cas commence la pensée, qui n'est aucunement un jeu de glaces où plusieurs excellent sans danger », écrit-il, dénonçant les réalistes honteux vivant sur un compromis entre Kant et Comte et « qui ont cru faire un grand pas en

8. René Crevel, « Révolution, Surréalisme, Spontanéité », *Les Cahiers du mois*, n° 8, janvier 1925, *ECLR* 28-29.

rejetant l'idée vulgaire de la réalité pour lui préférer la réalité en soi, le noumène, ce piètre plâtre démasqué⁹ ».

Presque simultanément, en janvier 1925, Crevel écrit :

Peste ou Révolution surréaliste ? Il s'agit en fait de retrouver nos cinq sens et non seulement nos cinq sens de peau, mais encore d'autres cinq sens qui font écho en nous, au plus secret de nous.

[...] l'essentiel de tout ce qui flotte dans notre air c'est une volonté de réaction contre la joie desséchante du moindre bachelier à se dire qu'il est un roseau, mais un roseau pensant. Roseau primaire qui fait de la pensée un art d'agrément, quelque chose de distingué comme la peinture à l'eau, alors que notre grandeur, si elle est encore possible, viendra le jour où la pensée, l'imagination devenues spontanées et impérieuses comme le sens, n'auront plus besoin de mots mais s'épanouiront dans des états somptueux. Et je songe aux sens, aux instincts qui sont en nous plus troublants que les sens et les instincts du corps, car aussi réels que ces désirs de la chair se perçoivent des mouvements de l'esprit dont l'esprit lui-même n'est pas le maître¹⁰.

Le *Manifeste du surréalisme* de Breton donne une ampleur théorique et une rigueur sans équivalent à ce qu'il faut appeler une véritable insurrection contre la logique et la raison : « Nous vivons encore sous le règne de la logique [...]. Mais les procédés logiques, de nos jours, ne s'appliquent plus qu'à la résolution de problèmes d'intérêt secondaire. Le rationalisme absolu qui reste de mode ne permet de considérer que les faits relevant étroitement de notre expérience. Les fins logiques, par contre, nous échappent ». La première partie du *Manifeste* est entièrement consacrée au procès de l'attitude réaliste inspirée du positivisme « hostile à tout essor intellectuel et moral ». Il ne s'agit plus de laisser le « drapeau de l'imagination en berne » mais de la libérer selon les vœux de Saint-Pol Roux. Il s'agit de donner la parole à l'homme, ce « rêveur définitif », et sur les traces de Rimbaud, poursuivre le « dérèglement raisonné de tous les sens ».

Cependant, c'est dans les déclarations collectives et les premiers numéros de la *Révolution surréaliste* que s'exprime, avec le plus de violence, la contestation d'un monde et d'une civilisation qui écrase l'esprit, bannit

9. Louis Aragon, *Une Vague de rêves*.

10. René Crevel, « Révolution, Surréalisme, Spontanéité », ECLR 28.

l'imaginaire et tout acte spontané. La déclaration du 27 janvier 1925 affirme que le surréalisme n'est pas un moyen d'expression nouveau mais « un moyen de libération totale de l'esprit » : « Il est un cri de l'esprit qui retourne vers lui-même et est bien décidé à broyer ses entraves - et au besoin par des marteaux matériels¹¹ ».

Le point le plus élevé est atteint – principalement sous l'impulsion d'Artaud – avec le numéro 3 de la *Révolution surréaliste* qui publie une série de lettres ouvertes : « Lettre aux Recteurs d'universités », « Lettre aux écoles du Bouddha ». Les surréalistes n'hésitent pas à se tourner vers l'Orient pour l'opposer à une Europe sclérosée :

Mais la race des prophètes s'est éteinte. L'Europe se cristallise, se momifie lentement sous les bandelettes de ses frontières, de ses usines, de ses tribunaux, de ses universités. L'Esprit gelé craque entre les rais minéraux qui se resserrent sur lui. La faute en est à vos systèmes moisissés, à votre logique de 2 et 2 font 4, la faute est à vous, Recteurs, pris au filet des syllogismes. Vous fabriquez des ingénieurs, des magistrats, des médecins à qui échappent les vrais mystères du corps, les lois cosmiques de l'être, de faux savants aveugles dans l'outre-terre, des philosophes qui prétendent à reconstruire l'Esprit. Le plus petit acte de création spontanée est un monde plus complexe et plus révélateur qu'une quelconque métaphysique¹².

Breton résume ainsi l'état d'esprit qui anime alors le groupe surréaliste :

Au moment où paraît le premier numéro de La Révolution surréaliste – soit à la fin de 1924 – l'unanimité de ses collaborateurs est acquise sur les points suivants : le monde soi-disant cartésien qui les entoure est un monde insoutenable, mystificateur sans drôlerie, contre lequel toutes les formes d'insurrection sont justifiées. Toute la psychologie de l'entendement est remis en question. De leur part, il y a refus catégorique d'admettre ce qui a pu être élaboré à partir d'une vue à leur avis purement "corticale" de l'esprit. [...] tout l'enseignement de Freud qui, de plus en plus, dans ce domaine, s'était imposé comme notre maître à penser, était pour nous représenter le danger mortel que cette coupure, que cette scission entre les forces dites de raison et les passions

11. *Tracts surréalistes*, op. cit., p. 35.

12. *La Révolution surréaliste*, n° 3, 15 avril 1925.

*profondes, bien décidées à s'ignorer mutuellement, font courir à l'homme*¹³.

Cet état d'esprit correspond à la période native du surréalisme, à sa prime jeunesse, avant qu'il n'entre dans sa phase « raisonnante ». Pourtant il ne s'agit pas de faire table rase de tout. La rupture avec Dada repose sur cette question essentielle. Breton sentant une dérive possible, fait une mise au point très claire dès le n° 4 de la *Révolution surréaliste* en énonçant les raisons pour lesquelles il prend la direction de la revue : « On s'est sans doute un peu hâté de décréter que toute licence devait être donnée à la spontanéité, ou qu'il fallait se laisser aller à la grâce des événements, ou qu'on avait chance d'intimider le monde qu'à coup de sommations brutales », précise-t-il. Deux dangers guettent alors le surréalisme : se perdre dans une protestation purement négative ou tomber dans l'alibi littéraire. Artaud et Soupault, exclus du mouvement, seront les premiers à trébucher sur cette pente.

REFAIRE L'ENTENDEMENT HUMAIN

La formule « un cri de l'esprit qui se retourne vers lui-même » ne traduisait pas au fond la démarche surréaliste et risquait même d'être interprétée dans un sens idéaliste. L'objectif de plus grande ampleur du surréalisme vise à une refonte de l'entendement humain, laquelle, à partir de 1925, et surtout avec le *Second Manifeste* en 1929, est indissociablement liée à l'émancipation sociale et à la révolution. Ce mouvement d'émancipation de l'esprit repose sur un certain nombre de constantes et des variantes que nous nous efforcerons de résumer à grands traits, sans pour autant prétendre faire ici un résumé de toute la démarche surréaliste.

1. Une Opération d'envergure portant sur le langage

« Le langage peut et doit être arraché à son servage », écrit Breton dans le premier *Manifeste*. Mettre le langage « en vacances », l'affranchir des « contraintes exercées sur lui par le rationalisme et cette sorte d'utilitarisme tout juste bon à régler les échanges humains à court terme¹⁴ », insiste-t-il encore à la fin des années cinquante. Crevel dira, pour sa part, que les mots sont « les agents d'une police intellectuelle », imposée par sa fonction utilitaire.

13. André Breton, *Entretiens*, Gallimard, 1969, p. 108.

14. André Breton, « Poésie 58 », Entretien avec Pierre de Boisdeffre, juillet 1958.

La découverte de l'écriture automatique doit être considérée avec *Les Champs magnétiques* comme l'acte fondateur du surréalisme. Cependant, le surréalisme n'a jamais regardé l'automatisme comme une fin en soi, même si Breton a toujours revendiqué, malgré une « infortune continue », son rôle déterminant dans toute création authentique, en poésie comme en art. Crevel à cet égard se montre plus réservé : « Le tout ne se borne point à une question d'écriture automatique », écrit-il, en ajoutant qu'il y a des « profiteurs de l'écriture automatique comme il y a des profiteurs du poème en prose¹⁵ ». Le surréalisme n'en est pas moins pour lui la « plus poignante aventure de l'esprit ».

À l'origine de l'écriture automatique se situent les découvertes de Freud, malgré les réticences et les malentendus qui ne manqueront pas de se produire, de part et d'autre, entre surréalisme et psychanalyse.

Crevel dénonce tout « patriotisme de l'inconscient » et rappelle que Freud n'a jamais accordé une « valeur nouménale à l'inconscient », au contraire, sa science « s'attaque à ce qui paraît encore à l'état irrationnel, pour en faire un nouveau rationnel¹⁶ » lui-même servant de chemin vers un nouvel irrationnel et ainsi de suite. Crevel écrit encore que malgré les escroqueries et les « précautions oratoires de ses suiveurs » les découvertes de Freud « n'en demeurent certes pas moins admirables¹⁷ ».

2. Le Procès du réalisme et la quête du merveilleux

Pour Crevel, le mérite premier du surréalisme a été de gratifier « d'une jolie petite pluie de charbons ardents, le Bazar de la Réalité... ». Critique du réalisme sous sa « forme agressivement bondieusarde ou laïque » ou procès du roman et de l'attitude réaliste en art, dans le *Manifeste*, le surréalisme doit renoncer au « secours facile des apparences » (Crevel).

La démarche surréaliste vise à un élargissement et un approfondissement de la réalité. En libérant les facultés de l'imaginaire, par la quête du merveilleux, par les phénomènes de hasard objectif, il est possible d'élargir le champ du réel, d'accéder à une réalité supérieure. L'imaginaire est ce qui tend à devenir réel. Breton soulignera à maintes reprises :

[...] le surréalisme, bien loin de convier l'homme à se placer au-dessus du réel, exprime une volonté d'approfondissement

15. René Crevel, « À Propos du Surréalisme », C.A.P., n° 6, [été 1925], *ECLR* 30.

16 René Crevel, « Tandis que la pointolle se vulcanise la baudruche », *Documents*, juin 1934, *PDLP* 302.

17. CDD 254.

*du réel, de prise de conscience toujours plus nette en même temps que plus passionnelle du monde sensible*¹⁸.

3. La Résolution dialectique des contraires

Dans le *Manifeste du surréalisme*, Breton affirme qu'il croit à « 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 ». Dans le *Second manifeste*, il ira plus loin en affirmant : « Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement¹⁹ ». Crevel s'écrie : « Les rapports entre ces principes opposés, voilà ce que nient les intellectuels de toute leur rage métaphysicarde ». Même s'il n'est pas impossible de trouver une origine ésotérique à ce point suprême, comme a tenté de le démontrer Michel Carrouges²⁰, celle-ci se situe plutôt dans la dialectique hégélienne à laquelle Breton est toujours resté attaché. Breton et Crevel sont, parmi les surréalistes, ceux qui ont le plus fréquenté la pensée du philosophe allemand. Hegel qui « en son temps avait déjà ridiculisé cette manière de ne voir dans l'esprit qu'un sac à facultés²¹ », écrit Crevel de manière significative.

4. L'Émancipation de l'Esprit indissolublement liée à l'émancipation sociale

« Parti de Hegel comme Marx et Engels, bien que par d'autres voies, le surréalisme aboutit au matérialisme dialectique²² », constate encore Crevel. Formule sans doute simplificatrice, mais qui résume toutefois le cheminement théorique du mouvement dans la période comprise entre les deux *Manifestes*. Breton précise pour sa part :

Le surréalisme a correspondu historiquement à la nécessité de réajustement de la condition humaine sous les deux aspects : matériel et spirituel dont mes amis et moi avons très

18. André Breton, *Manifeste du surréalisme*, in *Œuvres Complètes*, I, « La Pléiade », Gallimard, 1988, p. 319.

19. *Ibid.*, p. 781.

20. Michel Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Gallimard, 1950, réédition « Idées », Gallimard, 1967, pp. 26-27.

21. CDD 188.

22. CDD 135.

*vite aperçu la compénétration. Ces deux aspects, à partir de là le surréalisme s'est refusé obstinément et se refusera toujours à les dissocier*²³.

Dès 1925, le surréalisme a mis tous ses espoirs dans une révolution sociale qui alors en passe par l'adhésion au communisme et au matérialisme dialectique. Chemin semé d'embûches, de crises et de déchirements. À cet égard, les destins de Breton, Aragon et Crevel incarnent trois positions divergentes. Fidélité au surréalisme pour le premier, reniement pour le second et impasse tragique pour le troisième qui ne parvient pas à choisir entre sa fidélité à Breton et son engagement dans un parti communiste totalement stalinisé.

« LA PENSÉE UNE ET INDIVISIBLE »

Les surréalistes ne se sont pas fait faute, Crevel le tout premier, de dénoncer « l'idolâtrie scientiste ». L'idée de progrès, partie de la philosophie des Lumières, a finalement imposé le mythe d'une raison maîtresse d'une science purement instrumentale. Dans un important article publié dans la revue *VVV*, Benjamin Péret remarquait que le XVIII^e siècle n'avait pas connu de grand poète à l'exception du marquis de Sade. La philosophie des Lumières, « en jetant Dieu à l'égout » tenta « d'installer dans la niche désormais vide la raison devenue l'étalon de toute pensée²⁴ ».

Pourtant si le mythe du progrès est mis à mal, le surréalisme ne tourne pas le dos à la science ni même à la philosophie de la science. « À quand des logiciens et des philosophes dormants ? », s'interrogeait Breton dans le premier *Manifeste*. Si « l'ennemi principal » reste le positivisme, comme il le déclare dans son discours au Congrès des écrivains, au lendemain du suicide de Crevel, il est loin de se montrer indifférent aux découvertes scientifiques de son époque. Les écrits de Bachelard lui ouvrent des horizons sur une possible conciliation entre la démarche scientifique et celle du surréalisme :

[...] Je me suis efforcé de montrer comment, à un rationalisme ouvert qui définit la position actuelle des savants (par suite de la conception de la géométrie non euclidienne, puis d'une géométrie généralisée, de la mécanique newtonienne, de la physique non-maxwellienne, etc.), ne pou-

23. André Breton, « Début d'une conférence à la Martinique », janvier 1946, *OC III*, Gallimard, pp. 211-212.

24. Benjamin Péret, « La Pensée une et indivisible », *OC.*, t. 7, José Corti, p. 46.

vait manquer de correspondre un réalisme ouvert ou sur-réalisme qui entraîne la ruine de l'édifice cartésien-kantien et bouleverse de fond en comble la sensibilité²⁵.

Malheureusement, entre le philosophe de la *Psychanalyse du feu*, partisan d'un *surrationalisme*, et le surréalisme, la rencontre n'aura pas lieu. L'ouvrage de Bachelard sur Lautréamont, qui paraît à la veille de la Seconde Guerre Mondiale, est une déception pour Breton. Bachelard n'était peut-être pas exactement le « philosophe dormant » dont Breton avait rêvé. La science et la poésie seraient-elles condamnées à toujours se regarder en chien de faïence ?

Dès le milieu des années trente, puis dans les *Prolégomènes à un troisième manifeste ou non* (1942), Breton en appelle à la constitution d'un nouveau mythe social. Au même moment, à Mexico, Benjamin Péret entreprend une vaste étude des mythes et légendes des peuples d'Amérique. Cette réflexion donne une orientation nouvelle au surréalisme. Le groupe surréaliste proclame en 1947, dans *Rupture inaugurale*, la nécessité de « promouvoir un mythe nouveau propre à entraîner l'homme vers l'étape ultérieure de sa destination finale ». La démarche rationnelle de la conscience perdure à prendre le pas sur la « démarche passionnée » de l'inconscient : « le secret semble s'être perdu qui permettait de connaître et d'agir. D'agir sans aliéner l'acquis de la connaissance²⁶ ».

Max Weber, dans son analyse du processus de rationalisation sociale des sociétés occidentales, observe que celui-ci aboutit à ce que les individus « s'éloignent de façon croissante de la base rationnelle des techniques et des règlements rationnels qui les concernent » dans leur vie quotidienne. Pour la très grande majorité d'entre eux, « cette base, leur est d'ordinaire plus cachée que le sens des procédés magiques du sorcier ne l'est au sauvage²⁷ ». Celui-ci, ajoute-t-il, « en sait infiniment plus des conditions économiques et sociales de sa propre existence que le "civilisé" des siennes ».

Breton n'est pas loin de faire le même constat lorsqu'il déclare à Jean Duché : « L'artiste européen du XX^e siècle, n'a de chance de parer au dessèchement des sources d'inspiration entraîné par le rationalisme et l'utilitarisme qu'en renouant avec la vision dite primitive, synthèse de per-

25. André Breton, « Limites non-frontières du surréalisme », *La Clé des champs*, Jean-Jacques Pauvert, p. 18.

26. « Rupture inaugurale », 1947, *Tracts et déclarations surréalistes*, Editions Losfeld, tome II, p. 36.

27. Max Weber, *Essais sur la théorie de la science*, Plon, 1968.

ception sensorielle et de représentation mentale²⁸ ». Le surréalisme se refuse à ce que « les contacts primordiaux » soient coupés. Seul, constate Breton dans *Signe ascendant*, « le ressort analogique parvient furtivement à les rétablir. D'où l'importance que prennent, à longs intervalles, ces brefs éclats du miroir perdu²⁹ ». Benjamin Péret dans l'introduction à son *Anthologie des Mythes, légendes et contes populaires d'Amérique* poursuit cette réflexion en montrant que la science et la raison ont puisé toutes les deux à la même source de la magie et de la poésie :

[...] sans l'illumination inconsciente, la logique et la raison, restées dans les limbes, ne seraient pas tentées de dénigrer la poésie. Si la science est née d'une interprétation magique de l'univers, elle ressemble fort en tout cas à ces enfants de la horde primitive qui, selon Freud, assassinèrent leur père. Du moins ceux-ci en firent-ils de prestigieux héros célestes. Les générations futures auront à rétablir l'harmonie entre la raison et la poésie. On ne peut pas continuer à les opposer l'une à l'autre, à jeter délibérément un voile pudique sur leur commune origine. On peut reprocher à la pensée rationaliste si sûre d'elle-même de ne tenir en général aucun compte de ses assises inconscientes, de séparer arbitrairement le conscient et l'inconscient, le rêve et la réalité. Tant qu'on n'aura pas reconnu sans réticences le rôle capital de l'inconscient dans la vie psychique, ses effets sur le conscient et les réactions de celui-ci sur celui-là, on continuera à penser en prêtre, c'est-à-dire en sauvage dualiste, à cette réserve près que le sauvage reste un poète tandis que le rationaliste qui refuse d'admettre l'unité de la pensée demeure un obstacle au mouvement culturel³⁰.

Ici, Péret rejoint les conclusions d'un ethnologue aussi autorisé que Marcel Mauss pour qui il est certain « qu'une partie des sciences ont été élaborées, surtout dans les sociétés primitives, par les magiciens³¹ ».

28. André Breton, *Entretiens*, (Interview de Jean Duché, 5 octobre 1946), Gallimard, 1969, p. 248.

29. André Breton, « Signe ascendant », 30 décembre 1947, *La Clé des Champs*, Jean-Jacques Pauvert, 1967, p. 134.

30. Benjamin Péret, *Introduction à l'Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, OC., tome VI, p. 18.

31. Marcel Mauss, « Esquisse d'une théorie générale de la magie », *Sociologie et anthropologie*, « Quadrige », PUF, 1993, p. 136.

Comme nous le voyons l'attitude surréaliste tourne le dos aux simplifications et aux dogmes : s'appuyant sur une vision dynamique et dialectique du monde, elle a tenté de surmonter le dualisme qui marque la condition humaine. À la question de l'actualité ou de l'inactualité du surréalisme, Breton répondait au début des années cinquante :

Il ne faut pas oublier que le premier souci du surréalisme a été d'ouvrir toutes grandes les fenêtres qui avant lui étaient fermées ou laissaient tout au plus passer un fil d'air : tels étaient le rêve, le recours à certaines puissances libératrices du langage, le merveilleux sous toutes ses formes, l'amour reconnu d'emblée comme un des pôles de ce merveilleux. Aujourd'hui, nous n'en sommes plus à ouvrir ces fenêtres, nous les tenons pour bel et bien ouvertes et nous en sommes à empêcher seulement qu'elles se renferment³².

Cette déclaration ne demeure-t-elle pas plus que jamais d'actualité à l'heure où une mondialisation instrumentalise par le marché, les hommes et la nature et où, dans le même temps, les fondamentalismes et les intégrismes de toutes sortes menacent de fermer à nouveau ces fenêtres grandes ouvertes par le surréalisme au début du siècle que Crevel saluait comme un véritable « appel d'air » ? Au moment où nous célébrons le centenaire de sa naissance, le surréalisme est devenu un objet de l'Histoire. Alors qu'il est de bon ton dans certains milieux de décrier le surréalisme, ne convient-il pas de s'interroger sur l'acquis inestimable qu'il nous laisse ?

LYON

32. André Breton, diffusé sur Radio-Canada le 13 janvier 1953, *OC III*, Gallimard, pp.1093-1094.

CREVEL RÊVEUR DE DIDEROT

Florence BOULERIE

Que vient faire Diderot chez René Crevel ? Que fait chez le poète romancier surréaliste un auteur des Lumières françaises ? Quand Crevel prend le parti de l'*esprit* contre la *raison*, pourquoi fait-il appel à Diderot ?

L'on peut effectivement se demander pourquoi, dans le pamphlet qu'est *Le Clavecin de Diderot*, publié aux éditions surréalistes en 1932, René Crevel fait appel au philosophe de l'*Encyclopédie*, où « triomphe la raison », comme le dit l'histoire littéraire traditionnelle. Diderot, maître d'œuvre d'un monument rationaliste, incarne la foi dans une raison organisatrice du monde, permettant de classer les objets et de ranger les idées pour définir le monde, en avoir une préhension ordonnée et une compréhension accrue.

Or, voir en Diderot le chantre de la raison, c'est en rester à une lecture superficielle et confondre l'approche abstraite du monde et l'expérience source de connaissance : Crevel n'est pas dupe de la confusion. Il faut dire qu'il est influencé par la philosophie marxiste du début du XX^e siècle, qui souligne chez le philosophe des Lumières le choix de l'expérience contre l'idée. Ainsi, le professeur Luppol, matérialiste russe, écrivait en 1924 : « Diderot distingue deux sortes de philosophies : l'expérimentale et la rationnelle. La première se fait par tâtonnements, saisit tout ce qu'elle croise, accumule les faits et souvent rencontre des choses précieuses¹ », quand l'autre brandit un flambeau bien moins utile.

René Crevel semble avoir eu une attirance spontanée pour Diderot, sur lequel il envisagea un temps de faire une thèse, attirance confirmée à maintes reprises dans sa correspondance, où il mentionne fréquemment son désir d'écrire un livre sur Diderot. Le brevet de philosophe matérialiste accordé à Diderot par Lénine dans *Matérialisme et empiriocriticisme* (1908) relance son engouement.

En effet, *Le Clavecin de Diderot*, réquisitoire anti-bourgeois et antireligieux s'ouvre sur une citation de Lénine : « Diderot arrive presque aux

1. I. K. Luppol, *Diderot et ses idées philosophiques*, traduit du russe par V. et Y. Feldman, Section des matérialistes français du XVIII^e siècle, publiée sous la direction du groupe d'études matérialistes, Éditions sociales internationales, Paris, 1936, p. 211.

vues du matérialisme contemporain » (CDD 159). Au yeux de Lénine, Diderot n'a certes pas inventé le matérialisme dialectique, et ses vues souffrent d'avoir méconnu la lutte des classes, mais il est un des premiers à avoir compris comment s'opposer à l'idéalisme dominant. Diderot est le modèle de l'anti-idéaliste, l'initiateur du refus du dualisme raison/corps. Crevel, militant du communisme, peut donc se reconnaître dans le philosophe du XVIII^e siècle.

Du même coup, Diderot va apparaître comme celui qui peut faire la jonction du matérialisme marxiste-léniniste et du surréalisme poétique. Dédié à André Breton et Paul Éluard, *Le Clavecin* commence par Lénine (auquel les premières lignes appartiennent) et se termine sur Breton, avec une citation du premier *Manifeste du surréalisme* (CDD 264).

Le pamphlet de Crevel est ainsi la toile sur laquelle s'est écrit le discours jamais prononcé de 1935, intitulé *a posteriori* « Individu et société », par lequel Crevel entendait lier le combat politique des communistes et le combat esthétique des surréalistes. « Individu et société », qui s'achève sur l'image du clavecin sensible, « l'homme selon Diderot² », c'est la synthèse du *Clavecin* de 1932.

Il nous faut commencer par expliquer comment le matérialisme de Diderot peut chez Crevel réaliser l'union de la révolution léniniste et de la révolution surréaliste. Puis nous aborderons la situation d'écorché vif du jeune écrivain qui, nous semble-t-il, déclenche dans son écriture poétique les multiples métamorphoses de la métaphore « diderotienne » du clavecin.

Ce fameux « clavecin de Diderot » qui sert de titre est pour Lénine la preuve des géniales « intuitions » philosophiques du maître de l'Encyclopédie. Si l'homme, comme l'imagine Diderot, est un clavecin sensible, il n'est pas fermé sur lui-même, créant par lui-même toute réalité, mais il est un être pensant par le moyen de la matière extérieure à lui : il est pris dans les rapports complexes qui s'exercent entre les choses. L'image du clavecin permet de réfuter, dit Lénine,

le sophisme de la philosophie idéaliste [qui] consiste à considérer la sensation non pas comme une liaison entre la conscience et le monde extérieur, mais comme une cloison, [...] non pas comme l'image d'un phénomène extérieur qui correspond à la sensation, mais comme « ce qui seul existe »³.

2. R. Crevel, « Individu et société », *Europe*, n° 679-680, nov.-déc. 1985, p. 86.

3. Lénine, *Matérialisme et empiriocriticisme*, in *Textes philosophiques*, introduction de Béatrice Henry, édition, traduction par S. Pelta et F. Sève, Paris, Éditions sociales, 1978, p. 125.

Est-ce bien ainsi que Diderot concevait son homme-clavecin ?

L'image apparaît chez le philosophe des Lumières dans la première partie du *Rêve de d'Alembert : l'Entretien entre d'Alembert et Diderot*. Diderot compare « les fibres de nos organes » à « des cordes vibrantes sensibles », il établit donc une relation d'analogie entre notre physiologie et un instrument de musique. Voilà ce qu'il explique à d'Alembert : « Nous sommes des instruments doués de sensibilité et de mémoire. Nos sens sont autant de touches qui sont pincées par la nature qui nous environne, et qui se pincet souvent elles-mêmes⁴ ».

Son objectif est de réfuter le dualisme âme/corps et de vaincre « la distinction des deux substances ». L'homme est à la fois l'instrument, dont les cordes vibrent, et le musicien, qui écoute ces vibrations. Diderot argumente : « comme sensible, il a la conscience momentanée du son qu'il rend ; comme animal, il en a la mémoire⁵ ».

L'image est d'origine mécaniste, mais il s'agit là d'une drôle de machine, douée de la « faculté organique » de lier les sons en elle-même, d'y produire et d'y conserver la mélodie. La matière se met en mouvement : elle est vivante, animale, matière qui sent et qui pense. Le matérialisme de Diderot réhabilite donc la matière, la chair, le corps, source de la pensée. L'homme pense parce qu'il entre en relation à autrui.

Aussi Crevel pourra-t-il dire : « tel que nous le recevons des mains de Lénine, [le clavecin de Diderot] abolit, de sa masse exacte, propre, ces répugnants petits menuets de souvenirs verlainiens » (CDD 160). L'instrument sensible est toute présence : musique physique de la « masse » contre l'évanescence brumeuse et mortifère d'une musique « verlainienne » récupérée par la bonne société bourgeoise. Le passé mort des souvenirs est balayé par la force de la matière vraie et pleine du clavecin.

C'est l'occasion pour Crevel de souligner l'opposition entre matérialisme et matiérisme. Diderot est placé du côté du marxisme : la matière est prise dans des processus de transformation ; elle ne vaut pas pour et par elle-même mais pour et par les rapports qui l'entourent et qu'elle suscite.

Le philosophe de l'*Entretien avec d'Alembert* n'hésitait pas, en effet, à réduire en poudre une statue de Falconet (il s'agit d'une hypothèse pour les besoins de sa démonstration) afin de faire rentrer le marbre dans le cycle de la germination. De la matière insensible et morte, il faisait une matière

4. Diderot, *Le Rêve de d'Alembert, Entretien entre d'Alembert et Diderot*, in *Œuvres*, t.1, Philosophie, édition établie par L. Versini, Paris, Laffont, 1994, p. 617.

5. *Ibid.*, p. 617.

vivante, capable à nouveau de sentir, puis de penser⁶. Là est le matérialisme.

Au contraire, la bourgeoisie dresse devant Crevel des statues immuables écrasant tout processus vital, dont les Vierges des églises sont des prototypes : « cette marmoréenne personne avait des pieds, des pieds de flic, des pieds dont la pesée écrasait le serpent, un pauvre serpent » (CDD 219). La matière idéalisée de la bourgeoisie bien-pensante et dévote foule aux pieds l'emblème de la tentation, niant le désir vital.

Ainsi, le cycle de la matière proposé par Diderot, l'homme-clavecin qu'il suggère, sont des moyens de lutter contre la tyrannie de l'idéal. Dès lors que l'on se met à vénérer de la matière figée, une forme que l'on veut croire finie et éternelle comme une statue de marbre, dès lors on se met à mépriser la vie et à borner la pensée à la répétition du préjugé. Si au contraire l'on accepte que la statue de marbre devienne humus, nourriture à son tour de la plante, puis de l'animal, que cette statue retrouve le cycle du vivant, alors on prend le parti du *Tout* contre l'étroitesse du détail, on rencontre l'esprit, et non seulement la raison, coincée dans son dédain du corps. Crevel reconnaît chez Diderot son propre refus des enfermements et des sacrifices imposés à corps défendant.

Le matérialisme « diderotien » ouvre sur l'homme, entier, actuel et vivant : il répond à la quête d'une jeunesse qui « de toute sa bonne foi cherche l'humain » (CDD 164). Or l'humain ne doit pas être cherché à l'intérieur de soi, dans l'enfermement sur soi-même, mais dans le « commerce des hommes », dans le « bruit et les actions⁷ ». Aussi le matérialisme ne doit-il pas être confondu avec le matiérisme, idolâtrie de la matière, culte bourgeois et capitaliste par excellence, dont Crevel voit un parfait exemple dans le penseur de Rodin, qu'il décrit comme suit :

Cette brute d'airain, sous son apparence de nudiste obtus, avec son anatomie d'adjudant, il est le digne successeur de Dieu, de l'Immobile, pour qui, étant donné ses attributs, la création n'est concevable que sous forme de divertissement fécal. (CDD 262)

Le matérialisme de Crevel, s'appuyant sur celui de Diderot, s'efforce donc de retrouver la matière en mouvement, contre la matière immobile, « pétrifiée » (CDD 194) ayant « enchaîné les quatre vents de l'esprit » (CDD 237). C'est là que Diderot, précurseur de Lénine, devient aussi celui des surréalistes. Le clavecin constamment en résonance, c'est la pensée qui

6. *Ibid.*, p. 613.

7. Diderot, cité par R. Crevel, CDD 257.

renonce « aux habitudes de petit confort et d'assoupissement » (CDD 195), la pensée en révolte contre l'immobilisme bourgeois, contre Dieu et la matière capitaliste. Le clavecin répond au programme du surréalisme qui, selon Crevel, est de : « livrer à la circulation tout ce qui était zone interdite ; désigner de nouvelles voies de communication aux esprits » (CDD 196-197). Bouger, circuler, retrouver l'homme dans le libre mouvement du conscient à l'inconscient, non pas cet inconscient de Freud, récupéré par l'idéologie capitaliste pour déifier la chose « en soi » sans rapport avec l'extérieur (CDD 211), mais l'inconscient qui entre en relation avec le monde, qui intervient dans les rapports sociaux.

Diderot ouvrait effectivement la voie à cette admission de l'inconscient dans l'esprit : dans le *Rêve de d'Alembert*, le matérialisme ne se développe-t-il pas à partir du rêve ? D'Alembert semble délirer, mais il parle pourtant si juste que le médecin Bordeu à qui M^{elle} de Lespinasse, inquiète, raconte les bizarres élucubrations de son ami, retrouve les moindres méandres d'une pensée en roue libre. Et Diderot ne se livre-t-il pas aux plus curieuses inventions, prêtant à d'Alembert l'imagination d'un monde peuplé de clavecins sensibles qui se reproduiraient, engendrant avec leurs femelles « de petits clavecins vivants et résonnants⁸ » ? Plus encore, il entraîne Bordeu et M^{elle} de Lespinasse dans un dialogue sur la circulation des êtres et l'assimilation des espèces, aboutissant à la création d'étranges « chèvre-pieds », chèvres évoluées qui pourraient servir de valets... Matérialisme poétique selon l'expression de J.-C. Bourdin⁹, la philosophie de Diderot trouverait donc un prolongement quasi naturel dans le matérialisme des surréalistes et toutes ses métamorphoses oniriques de la matière.

Il nous faut cependant revenir sur la différence des situations. Si Crevel peut trouver en Diderot un précurseur de son mode de pensée et même de son mode d'écriture, il ne s'agit pas de faire de Diderot un double de Crevel.

La matérialisme de Diderot brisait les idéalismes, mais il s'agissait d'une philosophie confiante : confiante dans la science, dans laquelle le philosophe trouvait aide et confirmation de ses intuitions, confiante dans le progrès de l'homme et du monde. Diderot était un philosophe déjà victorieux, l'entrepreneur du savoir de la deuxième moitié des Lumières. Bourgeois conquérant devant l'aristocratie, la capacité de révolte de Diderot a ses limites : « le besoin de réorganiser la structure de l'État est bien le

8. Diderot, *op. cit.*, p. 618.

9. Jean-Claude Bourdin, *Diderot. Le Matérialisme*, Philosophies, Paris, PUF, 1998, p. 104.

maximum de ce qui est nécessaire et suffisant à la bourgeoisie du XVIII^e siècle¹⁰ ».

À l’opposé, Crevel, fils de la bourgeoisie du XX^e siècle, apparaît comme le révolté contre sa propre caste désormais dominante : s’il s’élève « contre » une idéologie de l’Immobile, c’est aussi contre lui-même. S’il est amoureux de la vie, du bruit et des actions, comme Diderot, c’est malgré son corps malade qui le jette des mois durant hors de la ville, loin des hommes.

Ces quelques traits suffisent à souligner ce qui sépare Crevel de Diderot, et ce qui rend à la fois déchirante et pathétique la violence de son combat contre l’idéal bourgeois. Une anecdote, racontée par Crevel au début du *Clavecin de Diderot*, nous paraît illustrer cet écart entre Diderot et Crevel.

Un jour, l’étudiant Crevel tombe sur un vieux professeur de Sorbonne expliquant l’a de Montmartre : « le spectacle de ce podagre qui jouait de l’accordéon avec une voyelle me retint ». Mais ce spectacle est décevant car, poursuit Crevel :

Le vieux palotin se contentait, [...] de jongler avec des Montmerdre, à tel point inoffensifs que, mis à bout par ce défaut d’imagination, et, en même temps, tout pénétré de Jarry dont on venait de rééditer Ubu roi, je murmurai, malgré moi, Montmerdre. (CDD 166)

La scène n’est pas sans rappeler *Le Neveu de Rameau* : Crevel devant le professeur de linguistique gesticulant et glapissant nous rappelle le philosophe Diderot devant les pantomimes de Rameau le Neveu. Mais alors que, chez Diderot, le spectateur peut s’amuser du parasite social qui lui décrit les mœurs d’une aristocratie déliquescence, Crevel ne peut qu’opposer sa vaine révolte de jeune anarchiste à l’inébranlable professeur de Sorbonne, insensible à l’insulte même.

Car ce qui frappe dans cette réécriture (sans nul doute involontaire) du *Neveu*, c’est que le spectacle est désormais sans vie : quand Rameau s’adonnait à une représentation extraordinaire au milieu des joueurs d’échecs, devenant être fascinant, ouvert à toutes les musiques et à toutes les voix de son orchestre fantastique, tordant de rire, émouvant aux larmes, quand il finissait par perdre la conscience de ses actes dans le feu de son opéra imaginaire, le nouveau « neveu de Rameau » est un pantin sans âme, mais ne perdant jamais le fil de sa langue figée dans des règles. Ce fou-là ne provoque d’autre émotion que l’ennui et le mépris : il est l’incarnation

10. Luppol, *op. cit.*, p. 357.

du mur bourgeois. Sa musique est l'anti-musique par excellence. Sans imagination, sans variation, son *e* est toujours identique. Voilà la société avec ses interdits et son langage qui emprisonne. Crevel commente amèrement : « Jolie solidarité que celle d'un monde où des lettres enfermées dans les frontières d'un même mot ne peuvent changer, c'est-à-dire vivre de concert » (CDD 166). D'où l'appel de Crevel à l'insurrection poétique.

Le matérialisme de Diderot avait la vie sous les yeux, celui de Crevel fait face à un monde mort, mais plus fort que la contestation du jeune homme. Bien que grotesque, la statue est toujours écrasante. Pour le jeune homme du début du XX^e siècle, s'ouvrir aux sensations du monde, c'est devenir la victime d'un monde qui fait semblant de jouer sa musique ?

La métaphore de la « fibre pincée » par les choses du dehors ou du dedans devient l'image même du corps torturé de Crevel. Le poète va investir l'image du clavecin de tout son corps malade d'une société malsaine et de ses désirs opprimés.

Dès les premières pages du *Clavecin*, Crevel introduit une réflexion sur l'enchaînement apparemment décousu de ses idées : comment passe-t-il de Lénine à Diderot, de Diderot à l'humanisme, de l'humanisme à la linguistique, de la linguistique à la Sorbonne de sa jeunesse étudiante ? « Pourquoi ces souvenirs ? », interroge-t-il en titre d'un paragraphe. (CDD 166) Ces glissements *a priori* dépourvus de logique, dépourvus de *raison* donc, ne le sont pas d'*esprit*. L'écriture de Crevel prend « des allures de fondu-enchaîné, agrafant ensemble des pans dissemblables et parfois dissonants d'un discours¹¹ ». Crevel laisse faire la sensation : elle parle au travers de son texte comme le recommande le matérialisme « diderotien » revu par le surréalisme.

Mais la sensation qui se dit dans l'écriture de Crevel n'est pas la sensation heureuse, celle d'une sensibilité comblée par le monde : c'est une sensation qui fait mal, qui agresse le corps.

J'ai laissé, tout simplement, me remonter un peu plus haut que la gorge, au cerveau, quoi ! ces souvenirs vieux de treize ans et sept semaines. Ils ne risquent guère de m'étrangler, m'étouffer, puisque, déjà, les voici hors des zones respiratoires. (CDD 166-167)

La pensée s'est faite chair. L'anecdote du « vieux fou » glapissant des « Montmètre » devient un « renvoi » ou une « expectoration » : un signe de la maladie contre laquelle Crevel se bat. L'écriture, ici, a gagné la partie : le corps a expulsé le souvenir mortifère dans un mouvement de dégoût

11. Jean-Michel Devésà, « Voix des profondeurs, écriture de l'image », *Europe*, p. 41.

qui montre une fois de plus combien tout ce qui appartient à la bourgeoisie révulse l'écrivain. Non sans humour, il nargue un mal qui le tue : la toux, les poumons menacés par la tuberculose. Ainsi, Crevel ressent dans son corps souffrant les atteintes de l'idéologie du capital : la maladie sociale est une maladie des corps.

La lutte contre l'asphyxie se généralise dans le texte du *Clavecin*, dénonçant sans cesse l'impossibilité de respirer. Les poumons de Crevel cherchent l'air, quand la société n'est faite que de tuberculeux déguisés en réveillonneurs. (CDD 167) Le clavecin de sensations qu'est René Crevel ne peut entrer en harmonie avec ces morts-vivants que sont les bourgeois tuberculeux de Davos : pas d'air, pas de respiration dans cette société d'illusion de bonheur. Le tapage de la Saint-Sylvestre, c'est la sensation dissonante qui écorche le poète, réveillant en lui d'autres images d'enfermement et d'asphyxie, d'autres pensées de révolte contre l'idéalisme. À l'écoute de tous les échos de son corps, à la recherche du fil continu de sa respiration, la respiration du monde, Crevel refuse d'écrire comme un « asthmatique », comme Proust dont il fait le symbole des bourgeois, malades d'eux-mêmes, qui « se crachotent morceau par morceau » (CDD 201).

Aux corps malades et pourrissants de l'idéal bourgeois, le surréalisme oppose un corps régénéré : des poumons neufs, c'est-à-dire un langage neuf et une pensée neuve. Véritable « appel d'air », le surréalisme

était bien fait pour, dès sa première phase, effrayer les grenouilles de bénitier, vous savez ces jolies petites bêtes sans coeur, sans rate, sans gésier, sans poumon et qui respirent avec la peau, celle du cul de préférence, car, alors, elles se respirent elles-mêmes dans ce qu'elles ont de plus caractéristique. (CDD 173)

Contre l'air pestilentiel de la bourgeoisie, empesté de la pourriture de ce corps tenu en mépris, qui fait que « penser, c'était, avant tout, s'intoxiquer de soi-même » (CDD 169), il y a les quatre vents de l'esprit (CDD 237) et le souffle poétique.

Aussi le clavecin sensible des surréalistes est-il un instrument à vent plus qu'un instrument à cordes : l'image de Diderot s'est transformée chez Crevel pour devenir une matière qui respire, la respiration même. C'est une bouche immense traversée par le vent de la révolte, avec ses dents, ses cordes vocales tendues, comme dans les représentations picturales fantasmagiques d'un Dali¹². Aussi la musique qu'il joue, la poésie qu'il crée en

12. Cité par Crevel, CDD 257.

se laissant porter par tout ce qui le traverse, n'a-t-elle rien de commun avec la musique bourgeoise, musique des violons, des orgues de l'Église ou des cloches, pires représentantes de l'anesthésie de la sensation, faisant basculer dans la mort (CDD 171).

Crevel se met donc à rêver d'un clavecin moderne, instrument étrange aux immenses capacités de métamorphose, qui pourrait sortir de ce vieux clavecin que la bourgeoisie écorche constamment, écrase de ses illusions, rend malade à force de raréfier ses gammes, ses airs. *Le Clavecin de Diderot* exprime bien une « souffrance du corps en mal de langage¹³ » : Crevel s'insurge contre cette mutilation de la pensée du corps, contre cette croyance que « la parole a été donnée à l'homme pour cacher sa pensée » (CDD 181). L'image « diderotienne », ce langage métaphorique du clavecin, donne la possibilité d'un dévoilement des sensations les plus insoupçonnées.

*Homme pitoyable, homme entre les murs, toi dont l'enfance,
par peur de la nuit, de l'inconnu, se cachait sous les draps, il
y a de tels fouillis, entassements, juxtapositions autour de toi,
que tu cognes, t'endoloris dans les mesquines venelles lais-
sées à tes désirs. (CDD 181)*

Plus encore, Crevel invente un clavecin, piano des rêves et des désirs, contre l'instrument asexué de la bourgeoisie auquel l'a confronté son éducation. L'expérience des leçons de piano de son enfance lui a laissé la marque de ces mutilations de soi opérées par l'ordre social. Au piano de ses désirs sensuels s'est opposé le piano « eunuque », le « piano sans queue » de ses leçons : quand la maîtresse de piano, la musique incarnée aux yeux de l'enfant, est tout corps, nu, peau et chair dévoilées, l'instrument dit l'interdit du désir (CDD 189-191). Le piano bourgeois, c'est le symbole de la castration, de l'impossibilité de faire jaillir la vie d'une matière inerte.

En écho, l'enfance rappelle un autre clavier du rêve, celui des petits cubes d'aquarelles, autres touches, autres cordes de l'imagination d'où l'enfant Crevel fait sortir un palmier rose à l'évidente symbolique phallique (CDD 229). Mais la boîte d'aquarelles, boîte à fantasme, est confisquée : seule la reproduction des images complaisantes de la société, le mirage de soi dans un miroir mort, est toléré par la loi de l'idéal. Tout ce qui parle du corps vivant, vibrant, est caché, brisé, anéanti.

Crevel semble se venger du silence imposé à ses désirs quand il déploie au milieu de son pamphlet tout un rêve de musique : fantasme d'un opéra

13.J.-M. Devésa, *op. cit.*, p. 41.

pubien chanté « à tue-con » (CDD 216) qui ouvre sur l'évocation d'un calvaire érotique. Du sexe de la chanteuse, cauchemar des vestiges musicaux du dix-neuvième siècle, effroi d'une copulation avec l'ennemi bourgeois et ses modes grotesques, sort le désir de l'autre, « centurions très beaux gosses », de Jésus jouissant de son supplice (CDD 217). Le Crevel soudain sadique prenant plaisir à l'écriture de ce chemin de croix est aussi le Crevel-Christ, masochiste, Crevel sur la croix « en érection » comme un sexe d'homme. Le rêve de musique est un délire provocateur où toutes les dérives de la sexualité se disent : le langage fait apparaître les hypocrisies religieuses et les mensonges féminins, il jette à la tête d'une société bien-pensante tous les désirs qui traversent le corps.

Le clavecin de Crevel est un clavecin en révolte, un clavecin « terroriste » qui ne veut pas chanter sa prière ni son air pompier. Sans doute retrouve-t-il une part de lui-même chez tous les fils de bourgeois devenus parricides, transformés en machines à tuer par l'argent capitaliste, seul moyen de satisfaire les élans de leurs corps. Mais il s'en détache aussi : ces jeunes meurtriers, ces jeunes poseurs de bombes sont des clavecins faussés, désaccordés qui se suicident sur « le tango des désirs » (CDD 234). Tout ce qui les a pincé « était si faux » qu'ils ne sauront jamais jouer du clavecin sensible : leur machine s'est détraquée à force d'être aimantée par le coffre-fort familial. Imperméables aux vrais désirs, ils confondent le luxe et le meurtre : au bord de la mort, punition sociale, ces anarchistes d'un jour sont récupérés par la musique de la messe. Ainsi, il ne suffit pas d'être un « clavecin » selon Diderot, encore faut-il être touché par des « airs justes » : le milieu social enferme dans ses erreurs et trahit la sensibilité, il met le clavecin en sourdine « jusqu'à n'être plus qu'un de ces claviers muets, dont se servent, pour leurs gammes, les virtuoses en voyage. Alors, les doigts ont beau s'exercer, nulle oreille ne peut, de ces exercices, être nourrie » (CDD 255-256).

La métaphore de Diderot se prête ainsi à toutes les variations de la musique « crevelienne » : le clavecin peut aussi bien s'ouvrir au monde pour chercher l'harmonie d'une respiration commune (c'est celui du surréalisme marxiste), que se fermer sur soi au point de ne plus faire entendre aucun son, c'est le clavecin bourgeois dont le couvercle est fermé comme un cercueil sur la pourriture de l'idéal du moi, (CDD 244). Déjà, Diderot, dans l'*Entretien de Diderot et de d'Alembert*, avait pressenti cette double possibilité de la métaphore : il évoquait ces moments « de délire où le clavecin sensible a pensé qu'il était le seul clavecin qu'il y eût au monde et que toute l'harmonie de l'univers se passait en lui¹⁴ ». Crevel la porte à

14. Diderot, *op. cit.*, p. 620.

tous les extrêmes, à tous les excès peut-être¹⁵, faisant de *son* clavecin de poète surréaliste le symbole même de la connaissance, donnant « la chance d'y voir clair » (CDD 238) en engendrant l'« identité de l'homme » (CDD 239). La musique de la poésie surréaliste fait entendre cet accord du corps et de l'esprit, de la chair et de la connaissance, de la sexualité et de la société. Concert étrange car encore inconnu des désirs jusqu'alors tus qui reprennent sens dans les relations avec l'extérieur, les choses, les autres. Ainsi, Crevel s'exalte à l'idée de réinventer le monde par la poésie, langage du désir, mais aussi et surtout langage politique qui, selon Rimbaud, doit « changer la vie¹⁶ ». La poésie est menace : elle détruit de l'intérieur l'idéal bourgeois, en s'attaquant à ses vieux pianos qu'elle transforme en armes de combat. « De toute sa force, de la seule force de ses sentiments et de ses muscles, le héros du *Chien andalou* traîne ce fardeau [le piano] pathétique et vengeur, à travers un appartement, on ne peut plus quotidien » (CDD 257).

Si la poésie pour Crevel a le but de révolutionner le monde, nous ne pouvons pas être d'accord avec le commentaire que Michel Delon faisait de l'emploi de la métaphore du clavecin chez Crevel : « L'image empruntée à Diderot est une arme idéologique, mais reste une figure poétique qui essaime dans tout le livre auquel elle donne son titre¹⁷ ». En effet, la métaphore est une arme parce qu'elle est poétique. Crevel démontre grâce au clavecin sensible la puissance révolutionnaire de la poésie, force de transformation de la société comme dans le texte il est source de métamorphoses. Le clavecin donne à voir le réel et le modifie, le crée dans une incroyable diversité : c'est l'instrument qui fait « aller de la nuit au jour par une aube illuminée de rêves » (CDD 264). L'idéologie de Crevel naît de et dans la poésie.

Le Rêve de d'Alembert de Diderot engendre chez Crevel un rêve révolutionnaire. Diderot est compris, mieux encore, senti comme en témoignent ces chaînes de sensations qui courent dans le texte pamphlétaire de l'auteur surréaliste. Mais Diderot est exalté et dépassé, son *clavecin sensible* est métamorphosé en corps époumoné, en piano-cercueil, en piano émasculé, ou en instrument à vent du langage poétique. Il est l'esprit même de la révolution, par quoi les hommes en vie entendent transformer

15. Voir Michel Delon, « Diderot, Crevel ou le clavecin à quatre mains », *Europe*, p. 50 : « Crevel taille dans le vif » quand il s'en prend au vers de Térence, perçu comme le symbole de l'humanisme creux, « Rien d'humain ne m'est étranger », car il s'agit là de la devise du siècle des Lumières. La visée philosophique de Diderot serait donc reniée par l'écrivain surréaliste qui se révolterait alors contre tout, sans discernement.

16. Cité aussi dans le discours de 1935, « Individu et société », *op. cit.*, p. 84.

17. M. Delon, *op. cit.*, p. 52.

la société « pour que leur accord avec elle ne soit plus l'infâme synonyme de renoncement à soi-même¹⁸ ».

Rallié au combat marxiste et à la lutte des classes, Diderot est-il pour autant trahi, comme le pense E. de Fontenay ou même M. Delon¹⁹ ? Si le matérialisme de Diderot peine à s'aventurer dans le domaine politique (où, comme le souligne Luppol, Diderot rejoint l'idéalisme de son temps), il n'entre cependant pas en contradiction avec l'approche du monde proposée par Lénine et développée ici par Crevel. Quand Lénine écrit que

l'électron est tout aussi inépuisable que l'atome, la nature est infinie, mais elle existe infiniment, et c'est justement cette reconnaissance, la seule qui soit catégorique, la seule qui soit absolue, de l'existence de la nature en dehors de la conscience et de la sensation de l'homme qui distingue le matérialisme historique de l'agnosticisme relativiste et de l'idéalisme²⁰,

ne donne-t-il pas un écho à la pensée de Diderot, pour qui le réel excède « notre capacité à en concevoir toutes les formes possibles²¹ » ? Les délires surréalistes de Crevel sont une des formes nouvelles de la découverte du monde.

Peut-être Crevel a-t-il senti, bien avant la critique « diderotienne », que le matérialisme de Diderot était inséparable de la poésie : que chez lui la poésie était le matérialisme. D'où, chez Diderot, la fréquence de « la vision et le caractère nécessairement poétique de celle-ci et de l'écriture qui la prend en charge » commente aujourd'hui J.-C. Bourdin²². En rêvant le clavecin de Diderot, Crevel n'aurait-il pas ressuscité Diderot ?

UNIVERSITÉ MICHEL DE MONTAIGNE
BORDEAUX III

18. René Crevel, « Individu et société », *op. cit.*, p. 87.

19. M. Delon, *op. cit.*, p. 53.

20. Lénine, *op. cit.*, p. 173.

21. J.-C. Bourdin, *op. cit.*, p. 55.

22. *Ibid.*, p. 55.

CREVEL MÉTAPHYSICIEN

Georges SEBBAG

En 1925, dans le feuillet autobiographique rédigé pour *Mon corps et moi*, René Crevel mentionne la révélation que fut pour lui la « peinture métaphysique » de De Chirico : « [...] et un jour, devant un tableau de Giorgio de Chirico, il eut enfin la vision d'un monde nouveau ». Et dans la foulée de cette confidence, il note son rejet brutal de la pensée rationaliste : « Il négligea définitivement le vieux grenier logico-réaliste, comprenant qu'il était lâche de se confiner dans une médiocrité raisonneuse [...] ». Comment comprendre cette curieuse conjonction, ce double événement, où simultanément la métaphysique est appelée et violemment rejetée ?

L'usage équivoque du mot « métaphysique » éclate jusque dans la vie intime de Crevel. « Je t'embrasse, mais sans métaphysique », cette formule finale de la lettre à Mopsa Sternheim du début mars 1928, semble vouloir dire : « je t'embrasse sensuellement, et non pas platoniquement ». Or une autre lettre à Mopsa du 8 mars 1928 se conclut par un dessin comprenant un cœur et une flèche ainsi que les noms de Mops et René, le tout ainsi légendé : « Diamant pour ta bague métaphysique ». Sommes-nous dans la symbolique sexuelle ou s'agit-il d'un mot de passe amoureux ou autre ? On se perd en conjectures, d'autant plus que le 8 avril, la « bague métaphysique » est évoquée à trois reprises. Au tout début de la lettre : « Merci pour la bague métaphysique, apportée hier par Ph.[ilip] Lasell ». Dans les dernières lignes : « Que ta bague métaphysique me redonne force ». Et en post-scriptum, sous le dessin d'une bague : « Pour toi cette bague métaphysique ». Mopsa a-t-elle confectionné un anneau magique pour René ? Mais alors on ne voit pas en quoi la symbolique de l'alliance et de la puissance rentrerait dans le champ de la métaphysique.

Quoi qu'il en soit, il faut dire qu'en 1925, voulant rendre hommage à Lautréamont dans *Le Disque vert*, Crevel n'hésitait pas à faire d'une bague poétique le symbole de sa « bouleversante amitié » avec Breton, Aragon et Éluard. Dans le titre et en conclusion de son article, il usait de cette formule incantatoire : « Lautréamont, ta bague d'aurore nous protège ».

René Crevel, qui est un contempteur de la raison métaphysique, qui combat l'existence de toute métaphysique, semble pourtant faire une exception avec les philosophies de l'existence. On n'aurait d'ailleurs aucun

mal à faire de Crevel un existentialiste et à le rapprocher de Kierkegaard, Heidegger et Sartre. Ne va-t-il pas dans un passage de *La Mort difficile*, titre existentialiste s'il en fût, jusqu'à forger l'expression d'« angoisse métaphysique » ? N'y emploie-t-il pas le mot « métaphysique » à bon escient ?

Pierre, [à savoir René Crevel], [...] parfois, n'est pas loin de croire que ses craintes particulières et même l'angoisse générale que volontiers il qualifierait de métaphysique, ne valent humainement ni plus ni moins que la peur de se perdre au Bois de Boulogne ou au Luxembourg quand il avait trois ans.

Quel bel exemple de déréliction que celui de l'enfant perdu dans un bois ou égaré au milieu des gens. Du même coup, la métaphysique n'est-elle pas mise à la portée des enfants ?

Crevel existentialiste ? Peut-être. Mais à coup sûr, il se déclare, en particulier dans *Le Clavecin de Diderot*, contre l'humanisme, contre le réalisme, contre l'idéalisme, contre la morale et la métaphysique dont il fait bruyamment le procès. Ses attaques qui visent au premier chef la philosophie classique de Descartes à Kant, se résument à la trahison de l'esprit par la raison. Car avec l'imposture du cogito cartésien, avec le tabou kantien sur l'inconnaissable chose en soi, avec la coupure entre soi et autrui, la raison a fini par triompher de l'esprit. À l'instar de Hegel et des phénoménologues, Crevel défend l'intersubjectivité contre les errements de la conscience monadique. Comme sur le plan de l'être il est plutôt moniste et sur le terrain de la connaissance plutôt holiste, Crevel ne cesse de dénoncer, chez « l'analysto-métaphysicien », un travail de décomposition, des opérations de réduction, une mise en épingle du détail. On devine de quel outillage peut se servir dans son laboratoire ou son cabinet l'analysto-métaphysicien : « les râpes métaphysiques, les vilebrequins de l'analyse ». Assurément pour Crevel la râpe métaphysique n'évoque pas les sensations amoureuses ou érotiques de la bague métaphysique. Comme le dit expressément René Crevel : « l'idéaliste refuse d'être le clavecin qui se laisse pincer ». En cette occurrence, métaphysique ne peut pas rimer avec musique.

Crevel met dans le même sac l'humaniste, le réaliste et l'idéaliste, qui tous trois puisent dans la raison métaphysique.

L'humaniste, exhibant la plus plate définition de l'homme qui soit, cache mal sa mauvaise foi morale et son idolâtrie religieuse. Le réaliste, avec subsidiairement la caution de Thomas d'Aquin, dépeint le monde, comme toute une école de romanciers, aux couleurs du conformisme moral et politique. Quant à l'idéaliste, il représente avec son idéal ascétique le plus

frénétique des masochistes, lui qui n'a que mépris pour le corps, la sexualité, les nourritures terrestres. Nécrophile impénitent, c'est un cercueil ambulante : « Il devient une boîte hermétiquement close, dont les cordes, faute d'être pincées, ne vont cesser d'aller se désaccordant ».

Crevel ne manque pas de ranger dans le camp rationaliste, à côté des idéalistes du sujet pensant et des analystes positivistes ou scientistes de la matière, certains psychanalystes dont la pratique comme les discours lui semblent normalisateurs. Le surréalisme n'est en aucun cas une resucée du freudisme. L'écriture automatique, les récits de rêve, la pratique du rêve éveillé dans *Les Vases communicants*, la paranoïa-critique de Dali et dans le même registre les interprétations affolantes du chemin de croix dans *Le Clavecin de Diderot* n'expriment-ils pas un dépassement du rationnel et du raisonnable et n'affirment-ils pas du même coup une liberté d'esprit face à toute dogmatique freudienne ? À examiner l'idée d'inconscient, qui est une autre appellation de l'esprit, on s'aperçoit qu'elle est aussi percutante dans l'aventure surréaliste que dans la théorie psychanalytique. On trouvera d'ailleurs un écho des spéculations de Crevel et Dali chez un certain Jacques Lacan.

De même, il ne faudrait pas croire qu'au cours des années vingt et trente Crevel et ses amis « dadasurréalistes » (il y a toujours le bruit de fond de la rébellion dada dans le surréalisme) seraient les seuls à se révolter contre le rationalisme ambiant. Ici il convient de citer le nom d'Emmanuel Berl, dont les deux pamphlets *Mort de la pensée bourgeoise* et *Mort de la morale bourgeoise* recourent au contenu et au style de certaines pages de Crevel. Toutefois une violente polémique relative à « la littérature de sanatorium » les opposera l'un à l'autre. Il convient aussi de remarquer que si le grand bourgeois Emmanuel Berl inaugure, avec sa propension à l'autoflagellation, le poncif de la haine de la pensée bourgeoise, René Crevel pour sa part, au moment où il dévoile les supercheries de la raison, ne fait pas nécessairement le point sur ses embardées révolutionnaires et son engagement partisan.

Le mot « métaphysique » est employé à plusieurs reprises dans un passage des *Pieds dans le plat*. D'abord, Crevel, évoquant le mot « maison » nous met en garde contre la « maison en soi », contre une éventuelle substantialisation de la notion ; « gare à la métaphysique », nous dit-il. Ensuite, dans une note sur Heidegger, il observe que le philosophe de Fribourg s'est fourré dans un « cul-de-sac métaphysique ». Enfin à l'occasion des « explosions régénératrices » qu'il appelle de ses vœux, il précise que le discours métaphysique n'embrumera plus les esprits : « Les hommes alors ne s'embarlificotent plus dans des serpentins métaphysiques ». Plus loin dans l'ouvrage, à la fin d'une longue note, Crevel met en scène le surréa-

lisme qui justement se déleste de la raison logique, morale ou esthétique. Employant l'expression « course de l'esprit », il montre l'esprit bondissant de « buissons d'actions et de réactions » en « buissons d'actions et de réactions ».

Cette course haletante de l'esprit ressemble au bouquet final d'un feu d'artifice :

Alors jaillissent des lianes de mercure, des liserons de vif-argent qui palpitent de l'un à l'autre pôle. La courbe va du plus secret au plus extérieur, de l'inconscient au conscient et vice versa. À travers choses, sensations, sentiments et idées, que de crépitants allers et retours. L'écriture est non plus un simple moyen d'expression, mais la ligne sismographique d'une pensée toujours en marche [...].

Il faut rapprocher tout ce flamboiement végétal et minéral, toute cette course de l'esprit d'un article de *Documents 34* où Crevel prend la défense de Freud contre ses adversaires de droite comme de gauche en rappelant que le médecin viennois n'a jamais accordé à l'inconscient de « valeur nouménale ». Là il laisse poindre sa propre philosophie de l'esprit, qui ne serait autre qu'une dialectique du rationnel et de l'irrationnel :

Le déterminisme psychique est déterminé par d'autres déterminismes que, lui-même à son tour, il va déterminer. Il s'agit de ne négliger aucun de ces liserons conducteurs qui peuvent nous aider à nous y retrouver dans l'enchevêtrement équatorial des déterminismes.

On voit comment Crevel, délaissant les « serpentins métaphysiques » de la raison, opte pour les « lianes de mercure », les « liserons de vif-argent » de l'esprit. Ces nouveaux fils conducteurs permettraient de mieux démêler « l'enchevêtrement équatorial des déterminismes » ou d'introduire un peu de clarté dans les « buissons d'actions et de réactions ». Mais y gagne-t-on vraiment au change ? Crevel n'use-t-il pas à son tour d'un subterfuge métaphysique ? Car sa dialectique des « liserons conducteurs » vaut-elle mieux que l'élucubration sortie d'un cerveau positiviste, à savoir la théorie des actes-champignons inventée par le grand-père du roman *Babylone* ? Les actes-champignons, dénués de racines, surgissent spontanément, gratuitement, bizarrement. Si la théorie gidienne de l'acte gratuit est la version ironique, esthétique du libre arbitre métaphysique, la théorie positiviste des actes-champignons est la version ahurie ou naïve du désir irrationnel. À ce compte, les liserons conducteurs de l'esprit, qui établissent un lien ténu entre la raison et la folie, peuvent-ils à

la fois dissiper l'illusion du libre arbitre et radiographier les dendrites du désir ?

La métaphysique de Crevel s'ancre dans l'image et l'automatisme. Pour l'image, on songera aux tableaux de Chirico et Dali, pour l'automatisme à la peinture d'Ernst et Tanguy. Le point de départ du « Discours aux peintres », prononcé par Crevel le 9 mai 1935, est éloquent à cet égard : « Devant le tableau le plus bouleversant, que l'on se garde bien de crier au miracle de la génération spontanée. » On voit que l'orateur balaie d'un revers de main la théorie des actes-champignons. Et il poursuit : « Ils ont une racine, ils s'accrochent au quotidien ces fugaces liserons de l'inconscient, qui veinent le cristal ésotérique et marquent des chemins au plus inextricable du labyrinthe intérieur ». La métaphore du lien végétal et de l'architecture minérale est le sauf-conduit que Crevel nous délivre pour pénétrer la vie de l'esprit et de la société. Mais qui fera le relevé de ces arborescences, plans ou labyrinthes ? Certainement pas la science ni la philosophie, qui se croiraient obligées d'embaumer ou de disséquer les liserons de la pensée. Crevel s'en prend une fois de plus à l'analysto-métaphysicien :

Nous pouvons reconnaître la toute-puissance de ces fils ténus, sans être tentés d'en faire des lignes-frontières. L'analyse n'a que trop longtemps, trop impunément, scindé, morcelé. Elle avait construit des cloisons étanches autour des plus infimes poussières d'état psychique. Or, comme l'a constaté Hegel, l'esprit n'est pas un sac à facultés.

Précisons ici que, pour les surréalistes et René Crevel, le mot « esprit » n'encourt pas le discrédit dans lequel le terme et la chose métaphysiques sont tombés. Rappelons que le premier procès-verbal de hasard objectif, publié en mars 1922 dans *Littérature*, s'intitule « L'Esprit nouveau », concept emprunté à Apollinaire. Rappelons qu'aurait dû se tenir à la même date, sous la houlette de Breton et d'autres animateurs de revue un « Congrès international pour la détermination des directives et la défense de l'esprit moderne ». Rappelons surtout que « La Crise de l'esprit » de Paul Valéry paru en anglais puis en français, avait fait sensation en 1919. Si l'incipit du texte, « Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles », ressemblait à une profession de foi historiciste, c'est l'Europe mentale d'avant-guerre, celle de 1914, que Valéry caractérisait comme une époque *moderne*, la modernité pouvant d'ailleurs s'appliquer à des époques reculées, à condition qu'y soufflât la liberté de l'esprit et qu'y fusionnassent diverses matières incandescentes. Pour Paul Valéry, la modernité aurait résulté en 1914 d'une multiplicité d'apports

gagnant vite tous les esprits et instaurant en quelque sorte un « *désordre* à l'état parfait ».

Selon Valéry, l'esprit moderne qui soufflait le chaud en 1914, avait été passablement refroidi durant la guerre. Il entra en crise. Il n'était plus question d'une coexistence des différences ou des oppositions. Toutes les mentalités, toutes les idées avaient été chahutées, aussi bien la culture européenne que la science, l'idéalisme que le réalisme, les croyances religieuses que les retranchements sceptiques. On trouvera chez René Crevel un sentiment semblable de tournis devant les frasques de l'histoire et de la raison. Y avait-il en 1919 un espoir de redresser la barre de l'histoire, de surmonter la crise de l'esprit ? La question formulée par Valéry allait être reprise en 1926 par Crevel dans *L'Esprit contre la Raison*. Disons tout de suite que Crevel entend penser avec les mots de Valéry pour les retourner contre Valéry.

Donc, au sortir de la Grande Guerre, Valéry diagnostique une crise grave et profonde de l'esprit. Tel un médecin avisé mais prudent, il se garde de tout pronostic sur les suites de la crise. Et quand il se met à prononcer le mot « espoir », c'est pour le disqualifier et le rejeter aussitôt : « Mais l'espoir, dit-il, n'est que la méfiance de l'être à l'égard des prévisions précises de son esprit ». Valéry maintient donc son diagnostic de crise de l'esprit en écartant à l'avance toute objection frappée des couleurs de l'espoir. Le sentiment d'espoir n'étant que la dénégation des prévisions acérées de l'esprit. Qui se réfugie dans l'espoir se refuse d'y voir clair.

Par trois fois la sentence « valéryenne » contre l'espoir est convoquée dans le manifeste « crevelien » *L'Esprit contre la Raison*. Citée d'entrée de jeu, elle est certes revendiquée mais pour être réinterprétée et retournée contre son auteur. Alors que pour Valéry, l'esprit est inséparable de la raison, pour Crevel, la raison doit être mise au ban de l'esprit. C'est pourquoi sont aussitôt pointés les « méchancetés de l'intelligence », les « syllogismes truqués », les « principes à double fond », bref toutes les raisons surnoisées de la raison. Et ces tricheries ou ces mensonges de la raison sont solennellement dénoncés comme « un véritable crime contre l'esprit ».

Pour Crevel, les enquêtes « dadasurréalistes », dérangeantes et démoralisantes, posent les vraies questions morales et métaphysiques : « Pourquoi écrivez-vous ? », « Le suicide est-il une solution ? » Revenant justement sur cette dernière question, Crevel l'interprète à la lumière de la sentence de Valéry contre l'espoir. Face au suicide, l'esprit passera outre les ruses de la raison. Imagine-t-on le désespoir se laissant mystifier par l'espoir ? Crevel poursuit en fait une confrontation avec Valéry, entamée dans *La Révolution surréaliste*. Car curieusement la revue avait publié, à la suite

l'une de l'autre, la réponse de Crevel en faveur du suicide et la mise au point plus détachée et sophistiquée d'un certain Edmond Teste.

Et lorsque Crevel parvenu au terme de *L'Esprit contre la Raison* cite une troisième fois la sentence de Valéry contre l'espoir, il s'approprie entièrement la citation. Est poète celui qui étreint l'ombre et non la proie, le désespoir et non l'espoir, est surréaliste celui dont les ruses de la raison n'amadoueront jamais la liberté de l'esprit.

Une seconde phrase, tirée de « La Crise de l'esprit » a requis Crevel : « Un frisson extraordinaire a couru la moelle de l'Europe ». Le poète surréaliste, sans citer sa source, applique cette secousse qui fait frémir l'Europe à l'individu écartelé entre la raison et l'esprit : « Tout au long de sa moelle court le frisson des certitudes négatives [...] ». Mais, plus loin, la phrase sur le frisson sera prise à charge contre son auteur. Crevel se démarquera de Valéry en réfutant le concept de « crise de l'esprit ». Il exécutera son inspirateur dans une véritable envolée oratoire :

Libre donc à Paul Valéry d'évoquer sur le mode lyrique les frissons extraordinaires qui ont couru sur la moelle de l'Europe, les produits connus de l'anxiété qui va du réel au cauchemar et retourne du cauchemar au réel, libre à lui de prononcer l'oraison funèbre du Lusitania et d'entonner ses thrènes. Ni les frissons extraordinaires, ni les produits connus de l'anxiété, ni l'histoire pitoyable du Lusitania, ni aucun des spectacles où il est d'une telle facilité de nous convier à nous apitoyer et qui, dans leur plus terrible désolation, demeurent tout de même du domaine du relatif, ne sauraient être invoquées comme preuves ou causes d'une crise de l'esprit. Crise de l'esprit ? Le symbole est bien commode, mais l'expression même trop lourde de sous-entendus pour que ne s'éveille point notre méfiance.

Arrêtons-là cette attaque en règle. Il y a certes une crise politique ou économique. Mais pour Crevel les malheurs de l'Occident ne suffisent pas à décréter une crise de l'esprit. L'esprit n'est pas en panne. À preuve, l'esprit de l'Orient. À preuve, l'esprit surréaliste ou « dadasurréaliste ».

Il est piquant de noter que le cérébral Valéry est traité par Crevel de sentimental. Mais si l'on veut continuer à traquer la pulsion métaphysique de Crevel, il faut revenir à la peinture métaphysique de De Chirico. Dans son premier article sur De Chirico intitulé « La Minute qui s'arrête », Crevel fait une belle réflexion sur l'expérience de la « première impression ». La première impression, dont on sait qu'elle est la meilleure, est hélas vite recouverte par mille autres impressions inopportunes, fâcheuses

ou ennuyeuses. Et c'est le mystère de cette première impression, de cette première secousse que révèle la peinture de De Chirico. Crevel voit en lui l'archéologue qui fait remonter à la surface une ville immuable, une Pompéi enfouie, qui nous fait parcourir « les rues de quelque cité nouménale ». Le mot noumène étant associé à Kant, Crevel remarquera dans *L'Esprit contre la Raison* que les tableaux de Chirico nous rendent « plus dignes du rêve absolu où un Kant put sentir son esprit s'amplifier en plein vertige nouménal ».

Même si selon nous la peinture métaphysique de De Chirico n'est autre que la transfiguration de la ville de Turin contemporaine des dernières illuminations de Nietzsche puis de son effondrement, il reste que Crevel découvre chez celui-ci l'intuition d'un absolu, la minute qui s'arrête sur une première impression. Il esquisse l'analyse de ce qu'il faut appeler une durée automatique. *Le Clavecin de Diderot* se fait justement l'écho d'une durée surréaliste dans les pages étranges relatives à deux chiens. Son fox baptisé Marius ayant disparu, on offre à Crevel une femelle caniche. Première coïncidence, elle se nomme Marianne. Crevel, frappé par la personnalité de sa chienne insomniaque dont il dresse un portrait affolant, décide de l'appeler Mme Hebdomeros, « parce qu'elle n'était pas sans rapport avec le héros de Chirico ». Deuxième coïncidence, Mme Hebdomeros, qui alla se cogner contre une voiture, ne vécut qu'une semaine.

Écoutons Crevel :

Une lourde pelote de laine qui perd sa chaleur, sur une route, au soir tombant, je ne pourrai plus, sous un autre aspect, me figurer la mort. Dans mes rêves, le regard de Mme Hebdomeros se ralluma, ne se ralluma que pour s'éteindre.

Il poursuit :

À la minute où elle se laissait aller de toute sa masse, une autre masse faisait une chute simultanée. C'était mon sexe qui se détachait à l'instant que Mme Hebdomeros n'avait plus le courage, la vie de se laisser tenir sur ses quatre pieds de midinette. Elle avait au préalable, lu, jugé mes plus intimes pensées.

Plutôt que de tirer l'épisode du côté de la castration, ce à quoi René Crevel se refuse, il faudrait le rapporter à la peinture métaphysique de De Chirico. Deux signes temporels de l'épisode renvoient à De Chirico : Mme Hebdomeros réduit à une semaine son existence ; la chute du sexe de Crevel se produit « à la minute » même où s'éteint Mme Hebdomeros, le

mot « minute » rappelant « La Minute qui s'arrête », le premier article de Crevel sur le peintre.

Justement jetons un œil sur le premier article de Breton consacré à De Chirico. Dans *Littérature* de janvier 1920, Breton fait de lui le mythologue de la modernité, ajoutant que la nature de son esprit « le disposait par excellence à réviser les données sensibles du temps et de l'espace ». Il accorde alors une stature métaphysique au peintre qui « réintuitionne » le temps et l'espace, les deux formes pures de la sensibilité selon Kant. S'il y avait un doute à ce sujet, il suffirait de lire de près la citation ouvrant l'article :

Lorsque Galilée fit rouler sur un plan incliné des boules dont il avait lui-même déterminé la pesanteur, ou que Toricelli fit porter à l'air un poids qu'il savait être égal à une colonne d'eau à lui connue, alors une nouvelle lumière vint éclairer tous les physiciens.

Ces considérations viennent tout droit de la *Préface* de la seconde édition de la *Critique de la raison pure*, où Kant s'appuyant entre autres sur la révolution épistémologique de Galilée, explique la révolution copernicienne que lui-même opère en philosophie. Signalons que la source kantienne, citation d'ailleurs tronquée, n'a pas été identifiée par Marguerite Bonnet qui note dans l'édition de la Pléiade : « Ce paragraphe paraît provenir d'un ouvrage de vulgarisation ou d'une page de dictionnaire [...] ». Dès son premier article, Breton célèbre donc De Chirico comme un étrange ingénieur, grand témoin de son temps, mais aussi comme un « superkantien », un « supercopernicien », un nouveau métaphysicien du temps et de l'espace.

Les « dadasurréalistes », René Crevel ou André Breton, dans leur investigation de l'esprit, ont trois interlocuteurs majeurs : Valéry, De Chirico et Freud. En 1919, Valéry suggère à Breton de prendre comme titre de revue *Littérature*, le mot étant souligné. En 1929, sous le titre « Notes sur la poésie », Breton et Éluard, « rewriteront » le texte de Valéry intitulé « Littérature ». Entre-temps, avec *L'Esprit contre la Raison*, Crevel proposait une libre adaptation de « La Crise de l'esprit ». Les surréalistes se montreront intraitables avec De Chirico, dès qu'ils jugeront le peintre indigne de sa peinture métaphysique. Enfin, avec Freud, l'affaire se complique, Crevel, Breton, Dalí étant à la fois des analystes sauvages de l'inconscient et des métaphysiciens désireux de couper l'herbe sous le pied des philosophes rationalistes.

Crevel rappelle, à la dernière page de *Êtes-vous fous ?*, que jamais la raison n'abordera l'Amérique de l'esprit :

[...] de mystérieux Gulf-Stream vont, viennent, labourent les flots de la mappemonde spirituelle, où restent à découvrir tant d'Amériques dont la Raison voudrait bien être, mais ne sera pas le Christophe Colomb.

Car il y a de l'imprévu et de la folie dans la quête de l'esprit. Breton le remarquait déjà dans le *Manifeste du surréalisme* : « Il fallut que Colomb partit avec des fous pour découvrir l'Amérique ». Il fallait être fous à quelques-uns et ensemble pour dessiner la mappemonde « dada-surréaliste ». Il fallait des aînés, des revenants : Chirico, Valéry ou Freud. Et des cadets, des survenants aussi dissemblables, de corps comme d'esprit, que Breton, Aragon, Soupault, Éluard, Dali ou René Crevel.

PARIS

SINGULARITÉ DE RENÉ CREVEL

Mary Ann CAWS

*Dans la grande aventure qu'est
toute lutte de l'esprit pour l'esprit*

René Crevel, *L'Esprit contre la
raison.*

Comme préface aux *Pieds dans le plat*, Ezra Pound a dit, dans un ton qui réussit à avoir un rapport instantané avec la personne dont il parle, ceci sur René Crevel l'iconoclaste par excellence :

*René avait le don du verbe.
La copia, la longue phrase pleine de vie, « anti-française ? »
non, pas du tout, des phrases comme un bon père de famille
les deux mains chargées de quarante-trois paquets qui lui
montent jusqu'au menton attachés l'un à l'autre par une fi-
celle, un gros pain à la pointe du parapluie, mais de son
époque, avant tout de cette maudite époque bourgeoise, em-
prunt capitaliste surnuméraire, frivole et futile, ineffablement
transformée. Post-Proust et bonsoir. Post toute la foutue
bande et adieu 1929¹.*

Quand il s'agit du surréalisme, les paradoxes doivent abonder. Et c'est avec cette conviction que j'entreprends de parler de la singularité de Crevel vis-à-vis de la compagnie qu'il constitue, avec ses amis en chair et os, mais surtout en esprit. **ENSEMBLE, ENSEMBLE !**

Par qui se sent-il accompagné, ce René Crevel qui a tellement d'attrait pour nous ? Car on peut bien se sentir accompagné dans un projet et se sentir seul, individu héroïque, contre le monde rationnel ?

1. Ezra Pound, *Préface aux Pieds dans le plat*, p. 16 ; *The Criterion*, janvier 1939 ; Jean-Michel Devésa, *René Crevel et le roman*, Amsterdam, Rodopi, 1993, p. 101.

Il y a, dans l'innocence de paraître de René Crevel, dans la fougue de son être, comme un oxymore de comportement et de perception. C'est par ailleurs la même sorte d'innocence qu'il remarque chez ses amis quand il les cite, se rapprochant d'eux comme par un miracle. Pour lui, il était toujours préférable de voir par les yeux de l'autre : « [...] cette innocence dont le spectacle faisait écrire à Robert Desnos, à propos du peintre Miró : "Miró est un peintre béni" » (ECLR 37). Cette notation de l'écrivain rappelle ce vers fabuleux de Benjamin Péret à propos de la vision par l'intermédiaire de l'autre : « Rosa : Je vois par tes seins² ». Crevel me semble un être non moins béni.

Nous pourrions dire que Crevel est un défenseur passionné de l'esprit contre la raison, avec tout ce que cela implique. Les noms qu'il invoque en disent long sur les compagnons qu'il se choisit : les peintres qui dérangent, qui nous offrent une autre manière de voir. Ce que nous proposent ses compagnons les peintres, c'est la possibilité apparente de voir et ensuite d'entrer dans un nouveau monde : « Ainsi nous hante le secret d'une création si simple, si naturelle que nous allons droit aux toiles, comme si leur cadre en vérité n'était qu'une simple porte ». Ici, il s'agit de Max Ernst. Mais Max n'est pas le seul, et il y a comme une réjouissance toute particulière dans le ton de Crevel à pouvoir grouper, ou mettre en parallèle deux ou plusieurs noms. Il rassemble ses amis. J'y sens la même sorte de joie que prend Breton à grouper ses amis autour d'une table, pour entreprendre le même projet, ou ajouter des feuilles à l'arbre à pain, etc., repensant l'univers en termes d'accumulation, d'amélioration, d'admiration. Comme m'a dit un habitant de l'Isle-sur-Sorgue à propos du grand poète René Char, « c'est un pur ». Et Char de me dire cela de René Crevel. Ce sont les purs qui savent voir le merveilleux.

« Semblable miracle dans des rues où tout jusqu'à la fumée s'était pétrifié sous une lave glauque, nous fut offert par Giorgio de Chirico » (ECLR 62). Dans ces villes et ces cieux miraculés, les créations joignent – qui s'en étonne ? – les poèmes, les tableaux, et les humains qui les suivent des yeux ou des oreilles. Je cite Crevel :

Les remparts ont craqué, l'ombre de la mort à elle seule disjoint les plus lourdes pierres. "Visage perceur de murailles", explique le poète Paul Éluard, et de la planète minuscule nous partons pour le pays sans limite. (ECLR 63)

L'évocation devient elle aussi un univers peint par Max Ernst, dans ce que Crevel choisit d'appeler « le plus surprenant de ses tableaux : *La Révolu-*

2. Benjamin Péret, « Clin d'œil », *Je Sublime*.

tion la nuit » (ECLR 63). Voilà qu'entre la nuit, pour ne plus partir. « Ainsi, continue Crevel, l'homme libre dédaigneux de la conscience et de son joug aspire à la nuit, son bonheur, sa liberté ». Le jour, donc, reste porteur de ces habitudes dont nous avons du mal à nous libérer, mais la nuit nous en défait, comme dit Breton, en citant Saint-Pol Roux, qui avait écrit sur la porte de sa chambre : « Le poète travaille » (ECLR 63).

Salvador Dali est célèbre, entre bien d'autres choses, en tant que créateur du « Grand Masturbateur », en image et en poème. Nous soupçonnons qu'un des traits pour Crevel dans ce « Grand Masturbateur », c'est justement la taille de cette figure : rien de piètre ni de petit ne lui parle à si haute voix. Et c'est dans son *Dali ou l'antiobscurantisme* que Crevel commence à railler contre tout ce qui sépare – au profit de la spécialisation – un seul élément de toute la personne : « S'agit-il de percevoir ou d'assimiler, juger ce qui a été perdu, la spécialisation a amputé son homme » (ECLR 118). Nous en avons l'habitude, dit Crevel dans un des essais de son recueil *Le Clavecin de Diderot*. Il parle du « sac à facultés », sac dont nous avons coutume de tirer juste le talent dont nous avons besoin, mais c'est séparer une chose de son autre, à tort. Il faudrait agir avec tout ce qu'on a, et non pas avec mesquinerie (CDD 187). Il me semble qu'une de ses réussites les plus subtiles, réside dans sa croyance, si optimiste, dans ce qui est entier, dans les amis et dans le monde. Il reste en effet persuadé que, « avec moins que le tout, on ne pourra pas agir avec efficacité ». Nous-mêmes, nous n'avons peut-être pas toujours cru à l'efficacité de l'action « dalinienne » quant au monde. En raison de son idéologie politique, nous n'avons certainement jamais voulu y croire. Ni même à ses qualités de persuasion. Mais voici que Crevel annonce l'importance, précisément, du rapport au monde qu'entretenait Dali... en soulignant tout ce que notre propre relation avait de problématique : « Qui se trouve sans prise, sans action sur un monde, n'ira pas trouver ce monde intelligible » (ECLR 118).

Lorsque nous analysons notre rapport à notre être entier aussi bien qu'à notre monde, c'est alors qu'en dépit de son jeune âge nous lisons René Crevel comme un maître à penser. Certes Crevel convie, sans doute à la surprise de quelques-uns, Engels dans notre conversation « surréalisante » : pour renforcer sa propre attitude quant à la possibilité du mouvement même dans des situations que nous aurions autrement trouvées et jugées statiques... C'est tout le message de ce recueil *L'Esprit contre la raison* : ne nous laissons pas embourber dans nos habitudes isolantes et immobiles ! Allons bouger, mais avec les autres ! Message idéologique, si vous voulez, mais efficace contre la stagnation. Écoutons Engels cité par Crevel à propos de Dali :

Mais cette méthode nous a légué l'habitude d'étudier les objets et les phénomènes naturels dans leur isolement, en dehors des relations réciproques qui les relie en un grand tout, l'habitude d'envisager les objets, non dans leur mouvement, mais dans leur repos, non comme essentiellement variables, mais comme essentiellement constants, non dans leur vie, mais dans leur mort. (ECLR 119)

Crevel participe, durant toute son existence, à ce qui est vivant. Nous ne devrions pas oublier, malgré sa fin, que la joyeuse compagnie des surréalistes à laquelle il a participé, suppose la possibilité de ne jamais soustraire les éléments les uns des autres ni du tout qu'ils composent. Cette dernière méthode est plutôt celle des techniciens, elle participe de tout ce contre quoi s'élève le surréalisme, tel que le conçoivent André Breton et les autres jeunes pères fondateurs du mouvement... Un des passages les plus éloquentes dans la prose souvent poétique, souvent aphoristique de Crevel est justement celui où il milite contre toute notion de séparation : « le moins réjouissant des symboles arithmétiques, je veux dire le signe moins, celui même de la soustraction » (ECLR 120). C'est vrai pour lui dans tous les domaines : on est ensemble, on mène une vie de groupe, on coudoie les amis, on ne se coupe ni des autres ni de ses parents. Étant donnée la vie de Crevel, dont le père et finalement la mère étaient absents, on ne s'étonne pas de le voir prononcer des mots assez violents contre Marie, la Sainte Vierge : « Or, cette Marie, qui ne s'occupait du principe mâle que pour l'ensevelir, le ranger dans un sépulcre, c'est sous sa protection que les hommes enjuponnés avaient prétendu mettre notre enfance » (CDD 219). Dans les années consacrées à des « prières masochistes », comme il les appelle, il a appris peu de choses si ce n'est la haine de l'hypocrisie.

Le mythe d'Orphée, en remplacement de celui de la Vierge et de la mère, va loin.

Mais il y a aussi ceux d'Oreste et d'Œdipe.

Voulant parler d'Œdipe, Crevel dit, à la place, Oreste : « Ne fallait-il point en conclure que j'étais de ceux qui eussent préféré tuer leur Clytemnestre de mère, plutôt que leur Laïos de père » (CDD 223). Tout cela fait partie de ce qu'il avoue comme « le désir narcissique du Même... La chaussure au pied d'Oreste, c'est Electre. » Le détour par la sœur n'est en somme qu'un « retour au pays natal, à la mère » (Jean-Michel Devésa, *op. cit.*, 213).

Œdipe n'est pas, loin de là, le seul mythe qu'il adapte.

Il faut ici songer à celui du révolutionnaire que serait le poète surréaliste, le contre-rationnel. Lui seul saurait questionner vraiment le monde et

les autres : l'interrogation qui forme le titre, le contenu et la conclusion du roman dans cette perspective le plus hardi « Êtes-vous fous ? Sinon... » (EVF 179), l'indique clairement.

MOUVEMENT !

Il faudra chérir tout. Ce qui déborde : « les fontaines de l'irrationalité concrète ». Garder tout en état liquide : contre l'arrêt du sujet. Dieu l'immobile (CDD 243). Danger du glacier de Mallarmé : garder l'esprit chaud et fertile. Contre le cul-de-sac rétinien !

De tout ce que le surréalisme a demandé, c'est le refus de l'arrêt qui a compté le plus. Contre ce danger, il y avait « le désir principe d'échange », l'affection constatée pour tout ce qui pouvait contribuer au mouvement contre le confortable, l'endroit où se plaisaient les « assis » de Rimbaud et de tous les vrais poètes de tous les âges.

Cela étant, l'équilibre en soi n'est pas souhaitable car il peut faire le jeu d'une stabilité sclérosante. Dans son essai de 1933 sur Dali, qui suit de deux ans son premier essai sur « l'obscurantisme » de celui-ci, Crevel affirme que « la stabilité n'existe pas ; elle n'est que le premier mouvement, le départ au ralenti de la décomposition » (ECLR 330).

En fait, chez Crevel, une chose se sentait plus que tout autre. Presque tous ceux qui ont su parler de lui s'accordent pour le relever : il y avait en lui « une exigence implacable qui le guettait ». C'est peut-être cela qui a tellement intrigué René Char qui me parlait souvent de Crevel avec affection et admiration. Crevel a cru lui aussi dans un homme-modèle. Nous ne sommes pas dans la position de juger de son choix, mais nous en sommes conscients, de ce choix : c'était, bien sûr, André Breton. Écoutez, comme je l'entends, le dialogue entre Crevel et Jouhandeau, cité par ce dernier dans sa préface à *L'Esprit contre la raison*, le livre-clé de Crevel :

Tu crois en Dieu ?

Oui.

Il insiste : Comme à quelqu'un de vivant ?

Oui.

Eh bien ! mon dieu à moi, comme Dieu est le tien, c'est Breton. Que Breton me déçoive et je me tuerai³.

³ Voir aussi Marcel Jouhandeau, « Préface pour René Crevel », in *Souffrir et être méprisé. Journaliers XXIII : juillet 1968-Juillet 1969*, Paris, Gallimard, 1976, pp. 84-92 (pp. 90-91).

Car Breton tonitruait contre les habitudes. Dans le même esprit, Crevel citait un autre poète, Saint-John Perse : « *“Terre arable du songe ! Qui parle de bâtir ?”* Ne pas bâtir » (ECLR 45). Sa visée était nette. Il s’agissait de ne pas s’astreindre à ne pas bouger d’un endroit sanctifié par la raison : « La raison c’est le contrôle ». D’où l’importance de la possibilité d’errer, de se perdre parfois. L’errance est d’elle-même précieuse.

VITE, PLUS VITE !

La vitesse qu’il prône ressemble souvent à l’inquiétude. Ce qui s’accorde bien avec sa personnalité fougueuse. Cette angoisse a été sentie par Marcel Jouhandeau : « Son élan faisait penser à celui d’un jeune cheval et son sourire évoquait la grimace des cavaliers de l’acropole dont la fougue accentue l’angoisse⁴ ».

Dans son *Dali ou l’anti-obscurantisme*, Crevel commente un passage dans les écrits du peintre qui justifie très exactement l’espoir qu’il met dans les expériences paranoïaques. Nous savons déjà évidemment la confiance mise par Breton dans l’état d’une certaine folie, qui prend la clé des champs et s’en va avec... Or voici que Dali, ainsi que le remarque Crevel, relate des expériences analogues. Si nous avons envie de parler d’autorité, de couches de citations, nous serions en la matière royalement servis :

Tous les médecins, dit Dali, sont d’accord pour reconnaître l’inconcevable subtilité fréquente chez le paranoïaque, lequel, se prévalant de motifs et de faits d’une finesse telle qu’ils échappent aux gens normaux, joint à une vitesse singulièrement extraordinaire, atteint à des conclusions souvent impossibles à contredire ou à rejeter et qui, en tout cas, défient presque toujours l’analyse psychologique. (ECLR 123)

Et, plus loin, « un individu vaut ce que vaut son expérience ». L’étape suivante serait donc de nous demander si, à la suite de Dali, nous acceptons ou non d’explorer les mêmes voies, tant que nous en sommes capables, sans mettre pour paraphraser Crevel, toujours des housses sur les objets, des feuilles de vigne sur nos pensées, pour les couvrir, pour faire « propre » (ECLR 125).

Dans ses *Nouvelles Vues sur Dali et l’obscurantisme*, Crevel renforce l’idée de la non-séparation entre corps et pensée, mentalité et vie : c’est la dimension physique et charnelle des êtres qui attire son attention. On le

⁴ *Ibid.*

savait, mais il le rappelle sans ambages : « Toute intelligence qui redoute l'emprise, l'étreinte de la vie, devient réciproquement incapable d'emprise, d'étreinte » (ECLR 320). Bref l'écrivain redoutait peu de choses, et certainement pas la folie.

Tout cela n'est pas sans rapport avec le débat, « Le Suicide est-il une solution ? », soulevé dans *La Révolution surréaliste*. À elle seule cette question suffit à prouver que, si l'être se méfie des prévisions de son esprit, « l'esprit à la fin du compte brise ses entraves, part au galop, et saute par-dessus les minuscules barrières de ruses opposées à sa marche » (ECLR 45). Crevel en est le témoin : son esprit, indiscutablement, a su partir au grand galop.

« Ma famille avait toujours peur de rater le train », raille Crevel. Lui, il ne le ratera jamais : « Nous nous contenterons de travailler à la fin de l'immobile » (CDD 264). Si nous avons pensé au début de notre lecture et de notre étude qu'il s'exprimait par métaphore, nous avons enfin appris qu'il parlait pour de vrai. Mais ici, on pressent déjà un drame, une fièvre dans son style.

HAUT, TRÈS HAUT

Ses textes devraient nous conduire en un lieu idéal, au-dessus des habitudes et des turpitudes rationnelles. D'où la vitesse et la hauteur adoptées, déraisonnables :

Ailes des paupières, nos regards volent et le vent en l'honneur duquel Picasso de chaque pierre triste a fait jaillir les Arlequins et leurs sœurs cyclopéennes et tout un monde endormi... le vent en l'honneur duquel Chirico a construit des villes immuables et Max Ernst ses forêts, pour quelles résurrections emporte-t-il nos mains, ces fleurs sans joie. J'ai vu un tableau, de Joan Miró où un cœur rouge battait.

L'art crée l'équivalent du réel, en mieux, en moins fade.

Toutefois Crevel éprouve la nécessité de distinguer, de tracer une ligne de démarcation. Car les poètes surréalistes n'ont rien à voir avec les « brodeurs » du siècle de Pascal, comme il les nomme, s'agrippant à une fausse culture, suffisante, qui agrandit les détails pour en faire des montagnes d'illusion. Écoutons Crevel fustiger ces « petits poètes ». Ils sont le contraire des peintres créateurs :

De leurs poissons rouges ils feront des baleines mais, juste revanche, ils se noieront dans le ruisseau. Accrochés au sou-

venir, aux faits, jamais ils ne connaîtront cette exaltation de qui a renoncé à la joie du ventre, à cet espoir dont Paul Valéry nous disait qu'il n'est que la méfiance de l'être à l'égard des prévisions de son esprit... (ECLR 64)

Le poète, selon Crevel, jette au vent les clés des cages des fauves et part, « voyageur qui ne pense pas à soi mais au voyage, aux plages de rêves, forêts de mains, animaux d'âme, à toute l'indéniable surréalité ». Le préfixe sur est, bien sûr, à examiner très sérieusement dans toutes les formules sur-réalistes qui prennent ainsi leur envol.

Cette contribution, celle de *l'esprit contre la raison*, prend même son élan au-dessus des autres, en volant très haut, en plein ciel, écoutant une narration terrestre et céleste que Crevel décrit comme « un récit aux couleurs plus persuasives, plus périlleuses que le chant légendaire des sirènes ». L'écrivain continue par la description de nos ancêtres qui plantaient des arbres :

[...] qu'ils appelaient arbres de la liberté. La poésie qui nous délivre des symboles plante la liberté elle-même et son ascension laisse très loin derrière, très bas sous elle, les sons, les couleurs qui l'expriment. (ECLR 64)

Dans l'univers du poète, ce ne sont plus les symboles, les images, les éléments signifiants qui comptent, mais la chose elle-même, et, en l'occurrence, ici, la liberté, et à travers elle, une longue et persuasive défense de la langue et de la pensée du surréalisme.

SEUL, TOUJOURS SEUL

Tous ceux qui ont connu et aimé Crevel ont été touchés par la complication de cet être, tellement admiré pour son côté radieux, quoique effrayant du fait précisément de sa complexité. Reportons-nous par exemple à l'essai intitulé : « Solitude variée », daté de janvier 1925⁵. Il commence de la sorte : « Je suis seul ce soir ». Étape que l'écrivain a longtemps souhaitée, « parce que les autres [...] avaient limité sans [le] secourir... ». Suit un passage capital et particulièrement inquiétant sur les yeux, ceux des autres et les siens. C'est à travers eux que « je me suis glissé, perdu », confie Crevel. Et l'écrivain de poursuivre :

Leurs yeux me hantent encore et me hantent comme des pensées. Leurs yeux, les miens, liquides aux densités différentes

5. *Les Feuilles libres*, n° 38, janv.-fév. 1925.

qui se superposent et jamais ne se peuvent pénétrer vraiment, se mélanger ; leurs yeux, j'ai accepté de les aimer, orgueilleux et naïf à la fois, tant que j'ai cru m'y voir en transparence.

Crevel avait cru dans la vengeance que ces yeux auraient pu lui accorder contre le « mystère insuffisant dans des glaces dans les rues de mon enfance. Il s'agissait de me noyer, Narcisse ». À cette époque, alors qu'il n'était qu'un enfant, tout l'avait rejeté : même les affiches et les enseignes... Ces yeux seuls auraient peut-être pu le sauver de cet oubli des autres et des choses, en acceptant de le voir. Mais enfin l'illusion a fini par se dissiper : « Et puis, hélas, un jour ce que j'ai vu, et dans mes yeux, en transparence, c'étaient leurs yeux ». Du coup, il s'agissait désormais de se libérer d'eux.

Un autre essai, essentiel pour la compréhension de Crevel, a comme titre « Au Carrefour de l'amour, la poésie, la science et la révolution ». Il a été rédigé au sanatorium de Davos, juste quelques mois avant que Crevel ne se suicide, le 18 juin 1935. Il s'achève sur l'évocation du mythe d'Orphée, celui-là même qui est allé le premier, avant sa bien-aimée, et qui a eu le destin que nous lui connaissons. Orphée symbolise, à bien des égards, l'agent et la victime de cette solitude que Crevel a voulu assumer :

Les bêtes, les pierres suivaient Orphée ou, plutôt, Orphée croyait que les bêtes et les pierres le suivaient. Aux Enfers, la première fois qu'il se retourna pour regarder en face le soleil de son amour, couleur d'Eurydice, il vit qu'il était seul.⁶

Par son suicide, Crevel a tragiquement répondu à la question qui hante toujours les pages et les lecteurs de *La Révolution surréaliste*, bien après sa parution : « Le Suicide est-il une solution ? » Marcel Jouhandeau, qui lui attribuait « une sorte d'élégance du cœur⁷ », a évoqué le caractère émouvant de son geste. Pour ce qui nous concerne, nous comprenons mieux quel drame était la solitude de celui qui croyait, plus que tout autre, à ses compagnons et à la nécessité d'un travail mené en commun, pour un voyage de liberté spirituelle, au-dessus des habitudes et des conventions.

GRADUATE SCHOOL,
CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

⁶ *L'Esprit contre la Raison*, Paris, Tchou, 1969, p. 145, repris dans RC 78.

⁷ Marcel Jouhandeau, « Préface pour René Crevel », *in op. cit.*

EXPLORATIONS

DE LA PROMENEUSE À « LA GRANDE MANNEQUIN », LA POÉSIE SELON RENÉ CREVEL

Alessandra MARANGONI

C'est en mai 1934 que René Crevel publie « La Grande Mannequin cherche et trouve sa peau », dans *Minotaure*¹. Et ce n'est pas seulement parce que *Minotaure*² est une revue artistique que Crevel délaisse la colère de l'engagement pour revenir à la rêverie poétique. C'est aussi qu'il est désormais en mesure de dresser un dernier bilan de la poésie et de ses moyens : un bilan poétique – sur le mode poétique – de la poésie, sorte d'hommage à dame Poésie.

« La Grande Mannequin » arrive de loin puisqu'elle a un antécédent d'exception dans l'œuvre de Crevel : c'est la Promeneuse, à savoir l'enfant de *Babylone* (1927) qui, devenue femme, rassemble en elle les prérogatives de Cynthia³.

On a écrit, justement, que Cynthia a partie liée avec la mort⁴.

Or, sa parenté avec la poésie n'est pas moins manifeste : ne fût-ce qu'en raison de cet « astre de soufre et d'amour », – « Étoile de Cynthia la rousse, astre de soufre et d'amour, là-bas, très loin, plus loin, plus haut que l'horizon et l'habitude » (B 139) –, qui a déjà fait son apparition dans « Le Pont de la mort », récit qui débouche largement sur *Babylone*⁵, et dans la réponse à l'enquête sur l'anti-poésie, deux textes de juin 1926 :

1. Voir ECLR 304-308.

2. Le frontispice de ce même numéro de *Minotaure* reproduit en couleurs le tableau de G. de Chirico *Le Duo* (duo de mannequins).

3. Il est dit à Cynthia, d'ailleurs appelée « promeneuse » (B. 146) : « invulnérable, ton mépris des autres [...] te protège des tentations » (B 140). Il est noté de la Promeneuse qualifiée d'« invulnérable » (B 172) : « La ville elle-même ne la tente plus » (B 171).

4. Se reporter à Michel Carassou, « René Crevel entre la mère et la putain », *Obliques*, n° 14-15, « La Femme surréaliste », p. 25. Voir aussi la présentation du dossier de *Babylone*, p. 192. Consulter enfin Jean-Michel Devésá, *René Crevel et le roman*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1993, p. 162.

5. Se reporter à J.-M. Devésá, « Textes et matrice », *op. cit.*, pp. 291-297.

*S'allume un soleil de soufre et d'amour⁶
Le soleil de soufre et d'amour [...] ne peut manquer de finir
par éclater, là-bas, très loin, plus loin que l'horizon et
l'habitude. J'appelle poésie cette explosion [...]*⁷.

La même année que *Babylone*, ce « soleil de soufre et d'amour » paraît aussi dans *L'Esprit contre la raison* (se rangeant, bien entendu, sous les enseignes de l'« esprit ») :

*Ce soleil de soufre et d'amour qui, un beau soir, finit toujours
pas éclater, là-bas, très loin, plus loin que l'horizon et
l'habitude.*⁸

Ce « soleil » reviendra sans cesse sous la plume de Crevel : dans *Êtes-vous fous ?* (1929) (« plus loin que l'horizon et l'habitude, là-bas, où il est bien temps qu'éclate enfin le soleil de soufre et d'amour », EVF 110), dans la remémoration de la période des sommeils pour le revue anglaise *This Quarter* en 1932 (« un jour, au-delà de l'horizon et au-delà de l'habitude, brillerait un Soleil tout de soufre et d'amour »⁹) et jusque dans « Au Carrefour de l'amour, la poésie, la science et la révolution » en 1935, avec la variante de l'« ardeur » à la place de l'« amour » (« plus loin que l'horizon et l'habitude, éclate un soleil de soufre et d'ardeur¹⁰ »). On sait, et il est pourtant chaque fois étonnant de le constater, de quelle éclatante façon les textes de Crevel communiquent entre eux.

Dès 1927, Poésie et Mort convergent donc, jusqu'à coïncider, dans la figure de la Promeneuse.

Cynthia est « le pont de la planète minuscule et précise au mystère souverain » (B 140). Ce « pont », qui n'est autre que « le pont de la mort », est aussi celui qui qualifie la démarche analogique de la poésie en 1932 dans *Le Clavecin de Diderot* :

6. « Le Pont de la mort », *La Révolution surréaliste*, n° 7, 15 juin 1926, p. 28. Dans le dossier de *Babylone*, p. 200 (dans le dernier paragraphe, il est noté par erreur « tête » au lieu de « fête »).

7. « Réponse à Edouard Dujardin sur l'Anti-poésie », *Cahiers idéalistes*, n° 14, juin 1926 ; dans le dossier de *Babylone*, p. 201.

8. *L'Esprit contre la raison*, Marseille, Les Cahiers du Sud, Coll. « Critique », n° 6 [le n° 5 avait été donné au *Pèse-Nerfs* suivi des *Fragments d'un journal d'Enfer* d'Antonin Artaud], pp. 15-16. L'initiale majuscule à *Raison* traduit bien l'antagonisme de deux forces contraires également puissantes (ECLR 43).

9. ECLR 269.

10. « Au Carrefour de l'amour, la poésie, la science et la révolution », *Die Sammlung*, VIII, mars 1935. Depuis 1989, in R. Crevel, *Le Roman cassé et derniers écrits*, Paris, Pauvert, p. 67.

la poésie [...] lance des ponts [...]. Elle est la route entre les éléments d'un monde que des nécessités temporelles d'étude avaient isolés, la route qui mène à ces bouleversantes rencontres [...]. (CDD 258)

Observons que la Promeneuse, « allocutée » en tant que « passante » (de même que l'avait été Cynthia¹¹), est placée tout entière sous le signe de la rencontre¹² : cela est si vrai que le manuscrit qui a fixé le point de départ de sa genèse a pour titre *Le Dieu des rencontres* (syntagme figurant déjà dans *Mon Corps et moi*¹³).

La faculté de rencontre et de jonction (le rôle de « charnière » de la Promeneuse est dit en toutes lettres, B 177) que la « passante » représente en tant que Poésie s'avère être son principe de mort, car non seulement dès 1927 Poésie et Mort coïncident dans la figure de la Promeneuse mais, dès 1927, commence une véritable *mise à mort de la poésie*, dans le lieu même de son triomphe, dans *Babylone*. L'apothéose de la promeneuse ne fait qu'un avec la décadence du discours analogique :

Ballons d'espoir, étoiles de folie, buissons de haine, bulles d'arc-en-ciel, orchidées d'amour, lianes de trahison, grouillements de soif, fruits de mer et fleurs de vagues, colombes diaphanes, oiseaux du ciel d'eau, quelle aurore au fond des mers a peint ces acrobates de nacre. À leurs maillots les soleils inconnus ont laissé de tels rayons que de les regarder, Cynthia, tu es devenue éclatante pour la vie. (B 146)

Comment ne pas reconnaître dans cette description abondamment métaphorique (de l'aquarium que visite Cynthia), une volonté de vidange¹⁴ de la métaphore elle-même, suivant la pente de l'énumération et de la saturation sémantique ? En le surchargeant, Crevel infirme le mécanisme métaphorique : il le fait craquer¹⁵. Ce n'est donc pas seulement le « discours

11. Se reporter à « Pour l'enfant qui devient femme tu as parlé. [...] Tu es la passante. », B 148. Et à « les hommes honteux d'un désir qui ne peut l'atteindre, s'écartent gonflés de balbutiements, sans que les femmes [...] songent à salir, de leur jalousie, la passante. »

12. On songe naturellement à la « passante » de Baudelaire (« À Une Passante », XCIII, *Les Fleurs du Mal*), prototype des nombreuses passantes qui viendront ensuite.

13. Se reporter à « le dieu des rencontres une fois encore m'avait trompé » (MCM 74). Dans les listes d'ouvrages du même auteur des premières éditions, *Moi* est toujours écrit avec une majuscule, non sans cause : on a là deux forces se combattant, comme ce sera le cas de *L'Esprit contre la Raison*.

14. C'est Crevel lui-même qui a recours à ce terme dans *Le Roman cassé*, p. 34.

15. Crevel sait bien que l'abus infirme : « Pour l'océan, je puis – usant d'une métaphore à tel point usée qu'elle possède enfin le mérite de n'être plus dangereuse par quelque

banal des hommes » (B 27), le « langage bêtement, inutilement précis des hommes » (B 28) (incarné par le grand-père positiviste), qui est mis à rude épreuve dans *Babylone*, mais aussi son antagoniste, le langage de la poésie. À cette date (1927), l'humour est à peine sensible. De plus en plus, la frénésie de l'accumulation s'accompagnera d'une furie destructrice. Et l'humour fera place à la satire ouverte (« des amours repus, fessus, ventrus, pansus, cossus, dodus, joufflus, de tout le plâtre de leurs yeux ronds » ; « sous la protection d'amours dodus, ventrus, fessus, repus, joufflus, cossus, plâtrus, répandus par murs et plafonds »¹⁶).

On pourrait aller plus loin et reconnaître, dans ces « soleils » au pluriel, une prise de distance – humour aidant – de la tradition poétique récente. Les « soleils » connotent assez précisément la poésie du XIX^e siècle, jusqu'à devenir, avec Baudelaire et après Baudelaire (les « soleils » foisonnent au début du XX^e siècle), un indice de l'affranchissement des contraintes référentielles et phénoménologiques. Crevel quant à lui fait tomber ces « soleils » après un déferlement analogique qui emporte plus que la métamorphose filée surréaliste, qui a tout l'air de vouloir emporter le principe même de l'analogie poétique.

La surcharge, soit dit en passant, est chez Crevel syntaxique autant que sémantique. Le brouillage qui en découle – Babylone/Babel (*Genèse*, XI, 9) ne constitue-t-elle pas le début de la confusion des langues ? – fait avancer vers cette « porte¹⁷ » dont on sait qu'elle ouvre sur la mort¹⁸.

La violence sur le langage a un parallèle et, autant le dire, un générateur très fort chez Crevel : c'est la violence sur le corps.

pittoresque – le comparer à l'homme » a-t-il écrit dans « Révolution, surréalisme, spontanéité » (*Les Cahiers du mois*, n° 8, janvier 1925 in ECLR 25 ; le passage est repris tel quel in MCM 52), éclairant ainsi, à sa manière, l'exceptionnelle lecture que de Baudelaire (« L'Homme et la mer », XIV, *Les Fleurs du Mal*) avait faite Lautréamont (*Maldoror*, Chant premier, en particulier l'invocation au « vieil océan »).

16. In *Renée Sintenis*, 1930, in ECLR 101, pour la première citation, et PDLP 117, pour la deuxième. On remarquera, une fois de plus, la reprise systématique – le système de la reprise – de la part de Crevel.

17. « Songes sans images, chanson sans paroles, l'obscurité enfin balaie toutes les poussières sordides, et c'est une porte à même l'insondable profondeur. Des syllabes, rien que pour celle qui les prononce, les mains sur les genoux, à voix basse, des syllabes que nul sens n'alourdit, sont murmurées, sœurs du vent, lorsque son invisible triomphe, autour des créatures, jette une auréole d'oiseaux transparents, victoires sur la furie des océans, les cris des créatures, tourbillonnante surprise au seuil de la forêt shakespearienne et dont Cynthia, à la plus belle minute de son triomphe, dispensait la féerie, lorsque, lasse du discours banal des hommes, elle se perdait en plein mystère [...]. » (B 27-28)

18. Se reporter à « je me figure être déjà passé par les portes de la mort », MCM 99, et à « J'ai voulu ouvrir la porte et n'ai pas osé » (MCM 102). Image enracinée dans l'imaginaire, s'il en est : on pensera, tout au moins, à Dante et à Nerval.

La notion d'« agrégat » s'affirme dès 1925, concomitante de celle d'Artaud¹⁹, et s'amplifie moins d'un lustre après²⁰, pour aboutir à un « éparpillement » général du corps et de l'œuvre : « Tout s'éparpille, mais au centre de l'éparpillement demeure la colère²¹ ».

On appréciera la distance entre l'« agrégat » corporel et l'« unité » (B 173) – sans but²², sans désir²³ – de la Promeneuse : « Elle est celle que la faim ne creuse, ni la colère ne hérissé, ni l'ennui ne désagrège » (B 172). Une différence s'impose, qui est capitale. Alors que le corps morcelé, promis à la mort, s'avère un moyen de connaissance – puisque « la connaissance est au prix du sang » (EVF 122) – et se range du côté de la vitalité, de l'aiguïsement sensoriel, bref de la vie, la Promeneuse-Poésie, elle, contient la mort dans son essence même. Car son pouvoir d'assimilation – un pouvoir qui lui est consubstantiel et que les surréalistes lui reconnaissent au plus haut degré – est aussi son principe de mort. Si la mort – comme le suggère *La Mort difficile* (1926) – est « le point [...] où convergent » les contraires, est « un trou plus blanc dans le blanc, plus noir dans le noir » (MD 158), la poésie, dans son gommage des différences par voie analogique, s'en approche de plus en plus : c'est une raison de plus, et

19. Voir « l'agrégat qui porte mon nom (petit tas d'os, volontés inconciliables, papilles à jouir, organes à percevoir, l'intelligence le jour, les rêves la nuit) », MCM 155. Se reporter aussi à MCM 30. Ce qui trouve des homologues dans les images du « puzzle » (MCM 51), du « mimosa » (MCM 55) et de la « mosaïque » (MCM 31, 83 et 199). Pour ce qui est d'Artaud : « Mon agrégat de conscience est rompu », « Nouvelle lettre sur moi-même », *La Révolution surréaliste*, n° 5, 15 octobre 1925. On ne doit pas conclure à une dette de Crevel envers Artaud du seul fait que *Mon Corps et moi* est imprimé à la fin de 1925 : l'extrait de mars 1925 (« Pamphlet contre moi-même et quelques autres », *Philosophies*, n° 5-6) comporte le même passage (l'impulsion collective du surréalisme y est pour quelque chose). En revanche, quittant la synchronie pour la diachronie, on se demande si, en introduisant dans ses pages la notion d'« agrégat », Crevel pouvait bien avoir à l'esprit certaines interrogations du *Rêve de D'Alembert* de Diderot, auteur dont il était féru (« je vois bien un agrégat [...] », *Le Neveu de Rameau et autres dialogues philosophiques*, « Folio », Paris, Gallimard, 1972, p. 181).

20. Voir « les morceaux de lui-même se joignent mal, ne semblent plus faits les uns pour les autres » (EVF 15) et « comme si [...] tout de toi, os, pensées, reliefs de muscles, déchets d'espairs, dût s'éparpiller » (EVF 100). On pourrait multiplier les références : *Êtes-vous fous ?* est une longue et admirable variation sur le corps morcelé.

21. PDLP 182. La sensation de l'éparpillement informe toute la vie de Crevel : « ma jeunesse [...] qui chaque jour s'éparpille » (Lettres de 1926 à Paul Éluard, in D 137). Voir aussi : « Dans l'amour je mets [...] la certitude joyeuse que, d'une vie éparpillée, il rassemble les bribes, les miettes » (« Réponse à une enquête sur l'amour », *La Révolution surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929 et dans le dossier de B 221).

22. « [...] la sécurité de ses mains vides, la liberté de ses jambes que n'encourage aucun but » (B 172).

23. « un désir qui ne peut l'atteindre » (B 172).

non pas la moindre, pour la destituer. L'oxymoron qui la désigne, et qui fait l'un de ses moyens privilégiés, trahit son principe de mort (« l'ombre lumineuse de Cynthia », B 149).

Le corps du poète, source de connaissance et de vie, et la Poésie, anti-chambre de la mort, divergent profondément dans les substances dont ils s'entourent.

Le premier, dans sa chute progressive, s'associe au naufrage et à l'eau²⁴. La deuxième monte, est marquée par le feu et par l'élément aérien : le vent²⁵, les oiseaux²⁶. Unis, vent et feu augmentent leur puissance : on aura ainsi le sirocco, « vent de feu » (EVF 176). Le premier est un naufragé qui a perdu son « sous-marin de cristal » (EVF 48)²⁷, la deuxième est un « navigateur »²⁸, ou une « enfant navigatrice » (B 34), dont le navire se change souvent en vaisseau fantôme qui danse en plein ciel²⁹. Fait exception le vaisseau fantôme d'*Êtes-vous fous ?*, qui s'affaisse. Exception qui confirme la règle, l'appellation étant, en ce cas, spécifiquement appliquée au corps : « Corps abandonné, vaisseau fantôme. » (EVF 41)

« La Grande Mannequin » de 1934 – éminemment surréaliste dans son passage du figé au mouvant, et dont la parenté avec la poésie ne fait pas de doute³⁰ – suit, de toute évidence, cette parabole ascensionnelle, si bien

24. « Je coule à pic », (D 50). Tout à fait éclairant sur ce point, le manuscrit note : « Mon corps coule à pic » (Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, F. 21, r.).

25. « Ressusciter le vent » est le titre d'un des chapitres de *Babylone*.

26. Les « oiseaux » qui « s'allument en plein ciel » foisonnent aux alentours chronologiques de *Babylone*. Se reporter par exemple à *L'Esprit contre la raison*, p. 63, et à la « réponse à l'enquête sur l'anti-poésie », p. 202.

27. Le manuscrit est encore plus explicite : « Brisé, perdu, éparpillé, le sous-marin de cristal » (F. 81, r.) et « Hier j'ai cassé mon sous-marin de cristal » (F. 92, r.).

28. Se reporter à « Le Pont de la mort », p. 198 et à *ECLR* 63.

29. La danse du vaisseau fantôme a un équivalent dans la danse de la flamme. À ce propos, nous sommes convaincu que le complément de lieu « dans la flamme » d'*Êtes-vous fous ?* (EVF 37) est en réalité, et dans l'intention de l'auteur, un « dans [e] la flamme » puisqu'il s'agit d'une image forte, réitérée chez Crevel (à titre d'exemple, le même *Êtes-vous fous ?* p. 105, *PDLP* 130 et 168, « Tandis que la Pointolle se vulcanise la baudruche », 1934, in *PDLP* 305, « L'Art dans l'ombre de la maison brune », 1935, *RC* 97). Sans compter que les différentes versions manuscrites de ce passage portent toutes « danse » ainsi que l'extrait « La Ville, l'Homme et la Voyante », paru dans les *Cahiers du Sud* en février 1929 ! Au point de vue philologique, c'est là un de ces cas, assez rares, où l'édition originale infirme la volonté de l'auteur plutôt qu'elle ne l'établit, le texte étant moins fondé que l'avant-texte.

30. Il suffit de rappeler : « elle jaillit, bouquet de précisions, geyser de colère, flammes d'avenir, soleil dont le poing de soufre déchire, étrangle [...] » (*ECLR* 305). Et encore : « Elle n'est pas faite pour la tour d'ivoire » (Ibidem, p. 307), selon la formule empruntée à Éluard que Crevel aime à répéter à propos de la poésie (Se reporter à « Pour la Simple

qu'à la fin de sa métamorphose elle « s'envole » (ECLR 308), comme l'avait fait Cynthia, qui était « sœur » des « nuages » et à qui l'on disait : « C'est en plein ciel qu'il faudra chercher l'ombre de ton visage » (B 148). Dans sa rencontre de masculin et de féminin, « La grande Mannequin » semble constituer un éloge du pouvoir associatif de la poésie³¹, jusqu'à faire, à son tour, de l'oxymoron poétique un terrain d'élection (« l'ombre écoute la chanson du silence »³²). Mais force est de la laisser monter vers le haut, vers une région où tout n'est qu'indifférence, où tout a perdu son contour distinctif, pour « coule[r] à pic » dans son propre corps.

« Le triomphe indifférent » – c'est le dernier chapitre de *Babylone* – de la Promeneuse contenait sans doute déjà cette indifférence de la mort, avec le concours, probable, de la « femme stérile » de Baudelaire, « *La froide majesté de la femme stérile* » citée peu de pages auparavant (B 137). On sera sensible aux quelques signes d'une volonté intertextuelle affichée, en parcourant les vers portants du poème de Baudelaire (« Avec Ses Vêtements ondoyants et nacrés », XXVII, *Les Fleurs du mal*) : « Même quand elle marche on croirait qu'elle danse » (dans le manuscrit « Le Dieu des rencontres », « sa seule danse » corrige « sa seule et voletante danse »), « Elle se développe avec indifférence », « Resplendit à jamais, comme un astre inutile [...] ».

Ce qui est sûr, c'est que l'indifférence à laquelle tend la poésie, au moyen de superpositions de plus en plus hardies, est source de confusion³³. N'est-ce pas là, du reste, l'une des lectures possibles de Babylone-Babel, début de la confusion des langues ? Cynthia-Poésie s'était attirée une vibrante accusation, quoique apparemment assouplie par l'humour :

Tu es celle qui confond scrupules et scrofules, incapable de te rappeler, de ces syllabes moites à ne point toucher, lesquelles désignent l'hésitation des justices fabriquées, lesquelles, le

Honnêteté », 1926, *ibid.*, p. 37 ; ECLR 52, « Résumé d'une conférence », 1931, *ibid.*, p. 133).

31. C'est vraisemblablement à *L'Enigme de Guillaume Tell* de Dali (1933) que Crevel doit plusieurs traits de son hermaphrodite : voir *Nouvelles Vues sur Dali et l'obscurantisme*, 1933, in ECLR p. 327. Le texte de Dali, *Les Nouvelles Couleurs du sex-appeal spectral* (depuis 1939 dans *l'Anthologie de l'humour noir*), qui paraît dans le même numéro de *Minotaure*, n'est d'ailleurs pas sans rappeler « La Grande Mannequin » : « le spectre irisé », « la femme démontable », les « écorchées vivantes »...

32. Comme c'était le cas dans « Le pont de la mort » et dans *Babylone* pour les hippocampes.

33. Dali voudra « systématiser la confusion et [...] contribuer au discrédit total du monde de la réalité » (*La Femme visible*, 1930, passage cité par Crevel dans *Dali ou l'anti-obscurantisme*, ECLR 122).

*mal qui carie les os, laboure les muscles, pourrit les glandes.
(B 140)*

Ce qui revient à dire : le jeu de l'analogie phonétique est censé s'arrêter lorsque le corps morcelé entre en jeu qui, seul, est source de vérité.

Crevel ne se sépare pas de la Promeneuse dans *Babylone*. La Promeneuse revient dans *Êtes-vous fous ?* et fera une très courte apparition dans *Les Pieds dans le plat*. Le passage d'*Êtes-vous fous ?* qui la concerne voit à l'œuvre les principes opposés de la femme désincarnée et du corps morcelé, dans la mise en présence et l'affrontement d'une faune transparente, d'un côté, et d'une faune carnassière, de l'autre :

Promeneuse égarée au jardin des pesantes pivoinés, une jeune fille passait, si légère que ses pieds semblaient les feuilles d'une plante que nulle racine au sol ne fixe, et de cette silhouette une ombre se levait, montait jusqu'aux nuages, où, pour sa plus douce joie, l'homme voyait galoper le lion, le loup, la gazelle. Mais une faune transparente aura toujours du mal à vivre, et, tandis que les sphinx griffent encore le sable des plus vieux déserts, un soir, de grands carnassiers à noms foudroyants se mirent à broyer, et toute la nuit, broyèrent les os des bêtes à pelages beiges et regards longs³⁴. (B 112-113)

Le manuscrit « Le Dieu des rencontres » – qui a servi de base à la Promeneuse d'*Êtes-vous fous ?*, aussi bien qu'à celle de *Babylone* – laissait entrevoir un brusque renversement de l'itinéraire de raréfaction de la Promeneuse :

Ainsi parmi une humanité à souliers de plomb et à figure de viande, avait-elle été la plante [incompréhensible : biffé] que nulle racine ne doit jamais fixer au sol. (F. 2, v.)

Promeneuse végétale, égarée au jardin des pesantes pivoinés, plus légère que ces voyageurs, d'un souffle d'enfant, lancés au ciel, alors que la [chaleur : biffé] canicule coupait tout d'un couteau brutal, [son ombre : biffé] de sa marche s'était levée une ombre et pour les yeux fatigués des hommes, en plein ciel était ressuscitée la douce illusion des nuages où

34. À propos du lion, du loup et de la gazelle, il convient de noter que cette image apparaît dans deux poèmes de jeunesse de René Crevel. Dans « Place de la Concorde » : « J'aime ce ciel aquarelle/où l'enfant voit galoper/le lion, le loup, la gazelle » et dans « À Leonide Berman » : « Or dans ce ciel aquarelle/autrefois l'on découvrait/le lion, le loup, la gazelle » (MCM 168 et 180).

[l'enfance voit : biffé] les rêves voient galoper le lion, le loup,
la gazelle. Très vite cette femme merveilleuse et transparente
[s'est alourdit, tachée : biffé] a perdu son prestige. (F. 1, v.)

La dégénérescence de la Promeneuse – sa contamination avec la chair – n'atteint pas l'œuvre, si bien que la Promeneuse s'évanouit après *Êtes-vous fous ? Les Pieds dans le plat* ne gardera d'elle que les yeux : « les yeux d'une promeneuse-enfant » (PDLP 179). Viendra à sa place « La Grande Mannequin » comme pour signifier que Crevel n'est pas – n'est plus –, tout gagné qu'il est par l'action et par les urgences de la vie.

Le stade de la genèse des textes met parfois à découvert leurs lignes de force. Il est une phrase du « Pont de la mort » qui ne parvient pas à déboucher sur *Babylone*. C'est une phrase qui, il faut le préciser, se trouve à l'intérieur d'un passage réutilisé dans *Babylone*. La voici : « Les hommes du monde entier se comprennent par le nez », affirmation alléguant le privilège du corps sur les mots³⁵ et qui aurait, par conséquent, fait fonction de corps étranger dans l'entourage 'Cynthia-Promeneuse-Poésie' ; qui plus est, à l'intérieur d'un ouvrage où la féerie verbale se laisse dire – est susceptible d'être lue – comme une Babel.

Une mise au point s'impose une fois de plus. Crevel ne fait pas « crever » – selon une formule chère à Dali – seulement le discours logique de la « raison raisonnante » mais aussi son ennemi, le discours analogique de la poésie, soit l'esprit, – l'esprit contre la raison –, en ce qu'il est poésie.

Bien sûr, la liberté qui se dégage de la faculté de création et de métamorphose³⁶ est un vent³⁷ qui balaie les cloisons étanches, est un feu qui brûle tout mensonge. Il reste que la poésie ne peut rien contre la défaillance corporelle et que, dans son éloignement progressif, dans son « là-bas », elle s'en sépare radicalement. Bien que s'étant maintes fois servi de ce « là-bas », Crevel ne manquera pas de blâmer le « là-bas » mallarméen – qui avait été d'abord un « là-bas » baudelairien – où se plaît la poésie, notamment dans « Au Carrefour de l'amour, la poésie, la science et la révolution ».

Évidemment, l'esprit contre la raison, l'esprit-poésie constitue une nouvelle forme d'entendement et est en cela puissamment révolutionnaire

35. Compte non tenu, en ce lieu, de la contiguïté avec des expressions telles que « mener quelqu'un par le bout du nez », « prendre quelqu'un par... ».

36. « Une enfant reconstruit le monde au gré de son caprice » (B 15).

37. Se reporter à « Adresse au Dalai-Lama », *La Révolution surréaliste*, n° 3, 15 avril 1925 : « [...] n'espérant plus que le vent ». Et Soupault : « Est-ce le vent ? », *La Révolution surréaliste*, n° 7, 15 juin 1926.

et destructeur, mais il n'est pas à l'abri de la destruction qui est à l'œuvre au sein même du langage. Voici ce qu'il en est, dans *Êtes-vous fous ?*, de l'« oiseau esprit »³⁸, au moment même de sa naissance du « soleil de soufre et d'amour » ; voici donc la pente langagière où va donner l'« oiseau esprit » :

Ce soleil [...] est l'œuf dont naîtra l'oiseau esprit. Mais que ne tente jamais de l'appivoiser la ruse des oiseleurs. [...] D'ailleurs, Vagualame, tu n'as qu'à regarder tes doigts. Bien trop grossiers pour que tu oses les offrir en perchoir à la colombe immatérielle. Qu'importe, au reste, que l'oiseau soit colombe immatérielle, rossignol à barbe, triangle à musique, pourvu de plumes aussi habilement travaillées que celles dont s'orne le mythologique chapeau de Mercure, et quand bien même serait-il aigle éléphantin, oie verte ou vulgaire vautour pelé, il mérite un nom, au moins égal en beauté à celui du guépard. (EVF 110)

D'où ces remarques en guise de conclusion.

Crevel expérimente au plus haut degré la totalité surréaliste de l'œuvre et de la vie : le morcellement que Crevel a dû subir dans son corps est comme imprimé à son œuvre dans la dislocation et le retour incessant des textes, selon une superposition tout à fait éclatante et étonnante du corps biographique et du *corpus textuel* (coïncidence qui n'a d'égale que celle d'Artaud).

Crevel semble se soustraire à une loi universellement admise : mort du poète, éternité de la poésie. L'une, il est vrai, monte vers le haut tandis que l'autre s'effondre, mais – surprenant renversement – l'« ascension » (ECLR 64) de la Promeneuse-Poésie se change en mort, alors que la mort progressive du poète se change en vie. L'opposition demeure sauf que – détail non négligeable – les valeurs de ces termes sont inversées.

Crevel dépasse le stade de la mise à mort du poète si en vogue au début du siècle à la suite du *Poète assassiné* d'Apollinaire (il suffit de penser à *L'Enfant polaire* de Georges Limbour publié dans *Aventure* et dans *Dés*, que Crevel non seulement connaissait mais dont il s'est, peut-être, souvenu

38. « [...] n'est-ce point déjà pour l'esprit une victoire magnifique et quasi inespérée, que cette liberté nouvelle, ce sursaut de l'imagination qui triomphe du réel, du relatif, brise les barreaux de sa cage raisonnable et, oiseau docile à la voix du vent, déjà s'éloigne de terre pour voler plus haut, plus loin. » (ECLR 59-60)

dans l'invention de l'Enfant de *Babylone*³⁹), pour arriver à la mise à mort de la poésie, suivant en cela l'exemple le plus élevé de Lautréamont.

S'il est une particularité de Crevel, à l'intérieur du groupe surréaliste, dont il est partie intégrante, celle-ci tient à sa résistance au « point suprême », à son refus de s'abandonner au principe de l'analogie poétique, – ou, ce qui revient au même, à son adhésion brutale et caricaturale à ce principe –, principe qui est, nul doute, précisé et même convoqué dans les célèbres et très importantes observations d'André Breton, au début du *Second Manifeste du surréalisme*.

UNIVERSITÉ DE PADOUE
DÉPARTEMENT DE LANGUES ROMANES

39. Au cours du débat qui a suivi cette communication, J.-M. Devésá a indiqué que *Les Jeunes Visiteurs* de Daisy Ashford pouvait constituer l'une des sources de l'Enfant de *Babylone* (LGS 76). Nous l'en remercions et ajoutons que cette enfant doit sans doute aussi quelque chose à celle de « Une Négresse par le démon secouée... », poème de Mallarmé cité dans *Babylone*, p. 151. En effet, c'est une négresse en maints points semblable à celle de *Babylone* qui est esquissée dans ce texte. Crevel aurait ainsi inscrit dans son récit quelques-uns des germes de ses personnages féminins : la « femme stérile » de Baudelaire, la « négresse » de Mallarmé...

SPÉCIFICITÉ DU DISCOURS ROMANESQUE CHEZ RENÉ CREVEL

Henri BÉHAR

Il ne faut pas longtemps à l'amateur de musique pour nommer le compositeur de la symphonie qu'on lui fait entendre. Aussi bien, en regardant un tableau qu'il n'a jamais vu, l'amateur de peinture est capable d'en situer l'époque et, le plus souvent, d'en désigner l'artiste à coup sûr. Intuitivement, nous savons qu'il en va de même pour la littérature, tant le lecteur perçoit une « manière », un « ton » de l'œuvre considérée. Je ne dis pas qu'on puisse, sans erreur, identifier l'auteur d'un récit surréaliste, mais il me semble que l'œuvre de Crevel est reconnaissable entre toutes, au premier chef par son vocabulaire. Encore faudrait-il savoir à quoi cela est dû, et comment l'oreille intérieure s'est exercée à l'identifier. Pour ce faire, la critique moderne dispose d'outils, rarement utilisés dans ce sens, et même, pour tout dire, largement ignorés. Je veux parler des traitements statistiques mis à notre portée par l'informatique¹. Pour l'heure, je laisserai de côté les questions de structure du récit et de narrativité, déjà explorées par Sylvia Gibbs² et Jean-Michel Devésa³, pour m'en tenir au seul lexique de l'œuvre romanesque et à son agencement global.

Grâce au travail du Centre de recherche sur le surréalisme, et particulièrement au labeur de Loïc Le Bail, nous avons la chance de posséder une version numérisée complète de la totalité des romans de René Crevel, que j'ai fait intégrer à la base de données FRANTEXT. Comme chacun sait, il s'agit de la plus importante base de données textuelles de langue française, comprenant environ trois mille œuvres représentatives de notre littérature, particulièrement des XIXe et XXe siècles, accessible aux abonnés de l'Institut de la langue française (INALF-CNRS) sur le réseau Internet. À

1. Pour une première approche de ces outils, on peut se reporter à l'ouvrage de Michel Bernard, *Introduction aux études littéraires assistées par ordinateur*, PUF, 1999, 228 p., et lire quelques applications dans Henri Béhar, *La Littérature et son golem*, Champion, 1996, 254 p.

2. Voir : Sylvia Gibbs, « L'analyse structurale du récit surréaliste », *Mélusine*, n° 1, pp. 92-120.

3. Voir : Jean-Michel Devésa, *René Crevel et le roman*, Amsterdam, Rodopi, 1993, 312 p.

partir de là, suivant une procédure mise au point par Michel Bernard, nous pouvons avoir une approche lexicale détaillée de la création romanesque de l'auteur d'*Êtes-vous fous ?*, en la comparant à la production contemporaine du même genre. La machine se livre à des calculs complexes, dont on s'épargnera ici le détail, permettant de mesurer très exactement la « spécificité » d'un terme par rapport à l'ensemble de comparaison. J'entends spécificité au sens courant, que je définirai ainsi : « propre à une œuvre donnée, ne se rattachant à aucune autre et n'en dépendant pas ». Cet usage courant englobe le sens restreint que lui donnent les statisticiens pour qui la spécificité, positive ou négative, s'observe quantitativement par le calcul hypergéométrique ou, plus simplement, par celui de l'écart réduit. En effet, il ne suffit pas de constater que tel mot est rare ou au contraire revient fréquemment dans tel ouvrage pour dire qu'il est spécifique. Il faut pouvoir en comparer la fréquence à celle qu'il a dans un autre ensemble de référence puis ramener théoriquement le texte à une longueur identique pour s'en assurer.

Je ne me livrerai à aucune manipulation technique, et vous épargnerai la plupart des calculs auxquels il faut bien s'adonner pour une approche quantitative du vocabulaire, préliminaire indispensable, me semble-t-il, à toute observation qualitative. Sans revenir sur le débat concernant la possibilité, ou non, du roman surréaliste, mon propos est ici de voir comment l'œuvre romanesque de Crevel se distingue de celle de ses contemporains, ce par quoi elle est repérable entre toute autre, sur le plan lexical. Allant du général au particulier, je traiterai des spécificités du corpus crevelien par rapport au corpus romanesque de la même période et en lui-même.

Spécificités

Soit l'ensemble des sept romans de Crevel : *Détours* (1924), *Mon corps et moi* (1925), *La Mort difficile* (1926), *Babylone* (1927), *Êtes-vous fous ?* (1929), *Les Pieds dans le plat* (1933), *Le Roman cassé* (1935). Il représente un total de 311 978 occurrences, et de 22 151 mots ou formes. En d'autres termes, le vocabulaire de Crevel est relativement étendu, si l'on songe à celui de Racine, d'autant plus que 10 326 mots ne sont employés qu'une fois dans cet ensemble romanesque, constituant ce que l'on nomme des hapax !

Il est intéressant, en première approche, d'observer ce qui fait la particularité lexicale de ce corpus romanesque par rapport à un corpus contemporain de même nature, ce qui revient à dire ses caractéristiques particulières ou spécificités externes, et ensuite de voir ce qui différencie chacun des romans de Crevel par rapport à l'ensemble (spécificités internes).

I. SPÉCIFICITÉS EXTERNES

Pour apprécier les caractéristiques du vocabulaire des romans de Crevel, il convient d'effectuer une comparaison avec un corpus que l'on considérera comme représentatif du roman contemporain. On ne peut en effet évaluer la signification d'une fréquence que par rapport à celle du même mot dans d'autres textes. Prenons un exemple : *femme* est le substantif le plus fréquent dans ces romans (358 occurrences). Puis-je en déduire immédiatement qu'il est caractéristique de l'écriture crevelienne et, par voie de conséquence, au premier rang de ses préoccupations romanesques ? Pour répondre à cette question, il faut vérifier si ce mot a la même fréquence dans d'autres textes de la même époque. J'ai choisi le corpus des 88 romans enregistrés par FRANTEXT pendant la période où il publiait ses propres œuvres, entre 1924 et 1935. C'est relativement à cet ensemble que je pourrai apprécier la fréquence d'un mot donné dans les romans. Le mot *femme*, par exemple, y figure au dixième rang (après *homme*, *Dieu* et *yeux*). Il s'agit donc d'un mot fréquent dans les romans de l'époque, mais un peu plus abondant dans ceux de Crevel qu'ailleurs. Cette *spécificité* du mot est évaluée par un calcul statistique particulier, qui fournit une probabilité⁴. Pour *femme*, cet indice est égal à 1,45E-21 (comptez 20 zéro après la virgule !). Il permet de comparer les spécificités entre elles. Par exemple, la fréquence de *femme* dans les romans de Crevel y est moins remarquable que celle de *poétesse* (4,28E-33) et davantage que celle de *bonheur* (2,44E-14). Muni de cet outil statistique, nous pouvons essayer de définir, comparativement, le vocabulaire romanesque de Crevel. De la comparaison automatique entre ces deux corpus, il ressort un certain nombre de particularités, mathématiquement caractérisées.

1. Spécificités positives

J'examinerai d'abord les spécificités positives, autrement dit les vocables relativement plus fréquents dans les romans de Crevel.

a) Tout d'abord, ils se démarquent par les noms propres des personnages et leur désignation. Même s'ils paraissent aussi fréquents que Pierre ou Diane, il n'y a rien d'extraordinaire à cela, si ce n'est qu'ils forment une constellation propre à cet auteur : Vagualame son propre surnom, Bruggle, Cloupignon, Mac-Louf, Rub-Dub-Dub, Mme Rosalba, Scolastique, Myrta, Ratapoilopolis, Marie Torchon, etc. Moins spécifiques, mais aussi remarquables sont les manières de les désigner, les grades et titres et les péri-

4. Ce travail a été effectué par Michel Bernard, que je remercie vivement.

phrases du genre : *le prince des journalistes* (109 occ. dans *Les Pieds dans le plat*), *la buveuse de pétrole* (17 occ. dans *Babylone*, pour désigner Cynthia), *la Duchesse de Monte-Putina* (40 occ.), *Roumano-Scandinave* (18 dans *Mort*), *le Colonel* (73 occ.), *le Suissaud* (26 occ.), *Dame de la Mer* (21 occ.), *la Dame au cou nu* (13 occ.). Des qualifications telles que : *la poétesse* (26 occ. dans *Les Pieds dans le plat* sur 27 dans l'ensemble de comparaison), *la négresse* (26 occ. sur 33), *le psychiatre* (54 occ. sur 71), *le fakir* (39 occ. dans *EVF*), que le corpus de comparaison a tendance à éviter pour leur caractère péjoratif, ou trop exotique, ou bien parce qu'ils sont trop techniques et donc indignes du roman des années trente.

b) Substantifs : abstraction faite du nom *amie* (118 occ.) s'expliquant par la haute fréquence de ce mot, avec majuscule, pour désigner la grand-mère dans *Babylone* (75 occ.), c'est le substantif *peau* qui occupe la première position, au 53^e rang (132 occ. sur 727) parmi les spécificités positives. Est-ce à dire que Crevel se caractérise comme le romancier épidermique de sa génération ? Il faudrait y aller voir de plus près en examinant et commentant chaque emploi, ce que je ne puis faire à l'occasion d'une approche globale comme celle-ci. Disons, pour faire bref, qu'à l'exception de quelques peaux animales (lapin, bique, serpent, zèbre), et de locutions triviales comme « six balles dans la peau » (*Roman cassé*), « avoir [quelqu'un] dans la peau » (*La Mort difficile*, p. 51), « avoir sa peau » (*Êtes-vous fous*, p. 38), c'est la peau humaine, féminine ou masculine, qui est l'objet des attentions du romancier. Nue ou maquillée, avec toutes ses nuances, ses teintes et ses couleurs, et pour toutes les parties du corps, de la peau des joues (*Mon corps et moi*, p. 107) à « la peau de couille » caractérisant l'interprétation pansexuelle de la psychanalyse (*Êtes-vous fous*, p. 119), avec d'admirables emplois comme « la peau de voyelle collée à des os de consonne » des *Pieds dans le plat* p. 30 ou « la peau de terre » des *squares* dans *Êtes-vous fous*, p. 164. Vient ensuite le substantif *gringalet* (32 occ. essentiellement dans *Pieds*, sur 37 du corpus général) ; en dehors d'une occurrence dans *La Mort difficile* (p. 112) et dans *Babylone* (p. 112), toutes les autres caractérisent le personnage des *Pieds dans le plat*, fortement autoréférentiel. Au 71^e rang arrive le pluriel *créatures* (47 occ. sur 111) qui, malgré ses origines théologiques, désigne toutes sortes de femmes et n'est pas spécialement péjoratif, sauf quand il reprend les paroles bourgeoises, dans un discours indirect libre. Comme *peau*, *chair* est une marque spécifique du vocabulaire romanesque de Crevel (128 occ. sur 848, soit une probabilité de 4,02E-28). Écartons les locutions « chair humaine », « chair à canon », « en chair et en os », et retenons une détermination précise : « la ville de chair » désignant Marseille dans *Babylone*, et surtout ce qui a trait au corps humain, les besoins du corps et des sens,

massivement présents dans tous les textes. Suivent, au 95^e rang, les *rêves* (au pluriel) avec une probabilité à peine inférieure. Le vocable apparaît seul, sans qualification, comme si l'univers onirique s'imposait pour lui-même, n'appelant aucune nuance d'espoir ni d'avenir. Enfin, c'est le terme *putain*, employé 26 fois par Crevel sur un total de 51 occurrences du corpus global (soit une probabilité de 1,19E-20) qui dénote particulièrement le discours romanesque de Crevel. C'est Mme Blok ainsi traitée, tour à tour affectueusement puis violemment par son mari (p. 48, 188) ; Bruggle qualifié de « putain au cœur de rose » (p. 201, 203) dans *La Mort difficile* ; Cynthia qualifiée de la même façon par le grand-père, ce qui entraîne, dans l'esprit de l'enfant, son association avec la mort dans *Babylone* (p. 12-16, 18) ; la ville et la maladie dans *Êtes-vous fous ?* (p. 29, 38) ; enfin une injure incongrue dans la bouche d'Esperanza (*Les Pieds dans le plat*, 133). Quel que soit son emploi et son contexte, on conviendra qu'il devait surprendre le lecteur de l'époque (ce que constate la machine), même s'il n'y a pas de quoi fouetter un chat aujourd'hui.

c) Tout aussi spécifiques du vocabulaire des romans de Crevel sont les locutions toutes faites. *Belle lurette* vient en première position pour cette catégorie avec 27 occurrences sur 30 et une probabilité de 2,92E-32, mais il faut tenir compte de la dénomination parodique du Général Belle-Lurette ! En revanche, *en dépit de* (60 occ., E-29) est nettement spécifique, marquant en quelque sorte la signature de l'auteur.

d) La spécificité des verbes est encore moins perceptible à la simple lecture, d'autant plus s'ils sont conjugués. Si tous les index hiérarchiques classent en tête la troisième personne du singulier présent des verbes *avoir* et *être*, on observe une forte spécificité de *a* chez Crevel par rapport au corpus de comparaison (1 754 occ. sur 23 020, soit 5,02E-64), alors que *est* ne se distingue pas particulièrement, comme si, pour le romancier, l'avoir prévalait sur l'être. À un moindre degré, la même observation vaut pour la troisième personne du pluriel, *ont* (341 occ. sur 3486, soit 1,29E-30) et le futur, *aura* (90 occ. sur 548, soit E-23). Aussitôt après, avec 74 occ., vient le syntagme *ne saurait*, à la forme négative, rendant compte d'une difficulté d'expression, le plus souvent du narrateur lui-même. Avec la totalité des occurrences du corpus de comparaison, *métamorphoser* (spécificité E-25) entraîne une idée dynamique de changement, de transformation quasiment magique, bientôt suivi par l'infinitif *devenir*, dans la proportion de 77 occ. sur 455, soit E-20. Un peu plus bas dans la liste vient le verbe *vouloir*, toujours à la troisième personne du présent (141 occ. sur 1092, soit 5,37E-24), *veut* ayant la valeur d'un désir de volonté ou de possession de la part d'un personnage qui, le plus souvent *constate* (30 occ. sur 61, soit E-23)

un événement qui le dépasse et qu'il *essaie* de dominer (41 occ. sur 129, E-22).

e) De manière encore moins perceptible au premier regard, le ton de Crevel se distingue par l'usage spécifique qu'il fait des particules grammaticales. Je vous épargnerai les chiffres, pour ne pas vous lasser. Sachez toutefois que : *dont, de, à, or, d', aux, certes* (108 occ. réparties dans tout son corpus sur 448, soit E-42), *pour, donc, mieux, jamais, qui, quasi, dame* (à valeur exclamative, ce qui donne au texte un aspect vieilli ou régionaliste), la négation *point*, quelque peu littéraire ou archaïque (713 occ., dans son corpus, soit E-237, toutes à valeur négative), ponctuent son discours de traits remarquables sinon remarqués.

2. Spécificités négatives

Comme sur une carte en relief, nous avons vu les formes saillantes du vocabulaire de Crevel par rapport au corpus de comparaison. Le même outil peut maintenant nous indiquer les formes en creux, que l'on dénomme spécificités négatives. Toujours par rapport au même corpus, elles présentent un déficit relatif et, pour éviter une accumulation de données chiffrées, je me bornerai à donner des résultats classés. Curieusement, avec respectivement 28 et 15 occ., les exclamatifs *ah, oh*, sont peu fréquents chez Crevel. De même les *gens* (31 occ.) et, qui l'eût cru, le personnage du *curé* (7 occ. au singulier, 13 au pluriel) ou de l'*abbé*. Avec respectivement 33 et 26 occ., le *moment* et l'*instant* sont peu marqués, et plusieurs adverbes de temps (*pendant, aussitôt, depuis*) accusent un déficit notoire. Même chose pour la quantité avec *presque, beaucoup, seulement* ; pour l'espace avec le *côté* et les adverbes *devant, près* ; pour la manière avec *brusquement*. Dans son récit, Crevel évite certaines formes verbales : les imparfaits *avaient, disait, étaient, faisait, regardait, restait, sentait, venait, voyait* ; les passés simples *demanda, reprit, répondit, regarda*. Cela ne signifie pas qu'il refuse ces temps de l'indicatif, ni ces verbes eux-mêmes, mais simplement que ces formes sont en sous effectif notable dans son œuvre par rapport au corpus romanesque de son temps. Qui ne voit qu'il y a là des indices sur lesquels il conviendra de se pencher à l'avenir ?

3. Les nullax

Notre méthode permet aussi de repérer les nullax, c'est-à-dire les formes que le lecteur de ce genre romanesque attend et qu'inconsciemment peut-être il est déçu de ne pas trouver. Celles-ci ne sont pas déterminées à priori mais se trouvent bien dans le corpus de référence, sans aucune oc-

currence chez Crevel. Ainsi de l'*absurde*, la *sensibilité*, la *gêne*, l'*obscur/e* et, dans l'espace rural, du *talus*, de la *grange*, du *bourg*, de l'*auberge*, du *maire*, des *paysans*, ou encore, en ville, du *couloir* de l'appartement. Il est clair que l'espace envisagé par Crevel est surtout citadin (40 occ.) et que le paysage agreste ne l'intéresse pas, au point de vue romanesque. Comme on l'a vu précédemment à propos des spécificités négatives, certaines formes verbales sont ici totalement absentes : *apercevait*, *approchait*, *assit*, *entendit*, *lisait*, *marchant*, *parlait*, *pencha*, *regardaient*, *retourna*, *riant*, *secoua*, *tendait*, *tendit*, *tourna*, *tremblait*, ce qui ne veut pas dire qu'il n'emploie pas le verbe correspondant, mais, plus simplement, qu'il n'écrit pas tout à fait comme tous ses confrères ! Il en va de même pour les adverbes *tantôt*, *rapidement*, *entièrement*, *vivement*. Peut-être ces absences n'ont-elles aucune signification, mais peut-être aussi témoignent-elles d'une certaine répugnance de l'auteur à l'égard de plusieurs mots pourtant fréquents ailleurs ?

II. SPÉCIFICITÉS INTERNES

Ainsi notre méthode de comparaison statistique a confirmé ce que nous percevions d'emblée du vocabulaire romanesque de Crevel par rapport au roman de son temps, mais aussi elle nous a permis de repérer des formes nominales ou verbales spécifiques que nul regard ne pouvait percevoir. Il est clair que Crevel, tout en employant le langage de son époque, ne répugne pas à certains coups de force, mais surtout qu'il est préoccupé du corps, qu'il situe dans un espace citadin. De la même manière, nous pouvons étudier de près le lexique particulier de chacun de ses romans, par rapport à l'ensemble des autres, et voir en quoi il s'en démarque. C'est ce que permettent la plupart des logiciels d'analyse textuelle⁵.

Pour commencer, j'ai demandé à la machine de me fournir une analyse factorielle portant sur les sept romans de Crevel. Tous les lecteurs de journaux sont désormais accoutumés à ce genre de procédures statistiques, plus synthétiques que les simples histogrammes et portant sur un grand nombre de dimensions. En effet, il s'agit ici de soumettre au calcul un tableau sinon de toutes les formes du corpus, du moins de celles qui dépassent un certain seuil de fréquence, et de voir, en quelque sorte, comment les ro-

5. En la circonstance, je me sers du logiciel Hyperbase, conçu par Étienne Brunet (université de Nice).

mans sont plus ou moins proches les uns des autres, selon la fréquence de ces formes. Voici la représentation obtenue :

AXE HORIZONTAL (1)- AXE VERTICAL (2)- TITRE : ANALYSE FACTORIELLE (ECART REDUIT)

NOMBRE DE POINTS : 7

==ECHELLE : 4 CARACTERE (S) = .004 1 LIGNE = .002

```

+-----fous+-----+ 0 01
!                   !   Baby                   ! 0 01
!                   !                   ! 0 01
!                   !                   ! 0 01
!                   !                   ! 0 01
!                   !                   ! 0 01
!                   !                   ! 0 01
!                   !                   ! 0 01
!                   !                   ! 0 01
+-----+-----diff----- mo+ 0 01
cass                !                   ! 0 01
!                   !                   ! 0 01
!                   !                   ! 0 01
!                   plat                ! 0 01
!                   !                   ! 0 01
!                   !                   ! 0 01
!                   !                   ! 0 01
!                   !                   ! 0 01
!                   !                   ! 0 01
!                   !                   ! 0 01
!                   !                   ! 0 01
!                   !                   Déto ! 0 01
+-----+-----+ 0 01

```

Le Roman cassé est isolé à gauche du tableau, toutefois non loin de *Les Pieds dans le plat*. L'analyse montre que cette position n'est pas due à sa dimension réduite, mais bien aux particularités de son vocabulaire. Sur le même axe central, *Mon corps et moi* et *La Mort difficile* sont voisins, de même que, sur le bord supérieur du tableau, *Babylone* et *Êtes-vous fous ?* Reste *Détours*, sur le bord inférieur droit, splendidement isolé comme l'est toujours un premier roman.

N'ayant pas le loisir d'analyser ici la spécificité de chaque œuvre, mon attention portera sur les textes qui se différencient le plus, situés les bords extérieurs de ce tableau. Commençons par *Détours*.

Détours (1924)

Outre le personnel propre à ce récit, ce premier roman, homodiégétique dans la terminologie de Genette, se caractérise (plus fortement que *Mon corps et moi*) par l'emploi spécifique, dans l'ordre décroissant, des formes de la première personne du singulier.

Mis à part les noms propres, les substantifs dénotent les traits spécifiques de ce roman par rapport aux autres. Ils pointent les personnages anomaux, si je puis dire : la poétesse *hindoue* bi-sexuelle, le *professeur de philosophie* stoïcien si peu *philosophe* pour lui-même (72), le *Slave* séducteur à la poitrine blanche mais aussi le visage auto-référentiel de Daniel lui-même (65). Ils surlignent les lieux évoqués, qui tranchent sur tous les autres : la *Sorbonne*, lieu de travail mais aussi de convivialité pour les étudiants jaseurs, la fraîcheur de ses couloirs et la célébrité de la fille du philosophe ; le *wagon* du train à crémaillère par lequel le narrateur gagne sa liberté. Mais surtout ces substantifs mettent en évidence la problématique profonde du roman : la figure obsédante du *père*, tant pour Daniel le narrateur que pour Scolastique-Cyrilla ; celle, non moins obsédante, de la *femme* et de la féminité, objet de toutes les inquiétudes du narrateur. Même s'ils sont peu fréquents, avec moins de six occurrences, certains concepts prennent ici un relief particulier : l'*insouciance* du père, celle que manifestent les objets, les êtres entre eux ; le *galimatias* de la conversation avec Scolastique ; le *malaise* général du héros ; la quête de l'*intention*, c'est-à-dire des motivations des actes fréquemment imprévisibles et de la signification de tout récit ; l'*opportunisme* que refuse Daniel, pourtant objet des ultimes réflexions du professeur de philosophie, y voyant la source de toute morale (73). Enfin, une maladie domine : la *neurasthénie*, qui atteint le père (36) et la mère (88) du narrateur. On n'est pas surpris d'apprendre qu'elle affecte le narrateur lui-même.

Les adjectifs ne présentent pas de spécificité notable, à l'exception de *jolies*, qualifiant les femmes (*cousines, amies, partenaires, voire noyées*) de manière un peu stéréotypée et *lâche*, qualification que Leila refuse d'appliquer à Boldiroff, sur laquelle Daniel s'interroge pour lui-même. Pour les adverbes, Leila est *indispensable* pour Cyrille, et Cyrilla indispensable pour Daniel ; et *beaucoup*, qui occupe une position stratégique à la dernière page du récit.

Quant aux formes verbales spécifiques, elles alternent imparfait et passé simple : avais, étais, eus, fus, était, voulais, voulut, avait, regardai, essayai, allai, voulus, trouvais, trouvai, rappelais, imaginai, croyais, venait, êtes, allais, semblait, plaie, vis, paraissait, fis, essayais, demandai, pensais, aurais, savais, reçu, eusse, pût, devint... Le champ lexical en est banal.

Mais ce sont là toutes les formes dont Crevel apprendra à se passer dans la suite de son œuvre.

Êtes-vous fous ? (1929)

Paradoxalement, le premier trait distinctif de ce roman, apparemment si proche de l'idée de roman à l'époque de sa création qu'il est le seul publié par les éditions de la Nouvelle Revue Française, est la prépondérance de la seconde personne du singulier, avec *tu* (274 occ. sur 677), *toi* (62/151), *te* (62/181), *ta* (37/118), *tes* (27/78), *t'*(34/129). En règle générale, elle caractérise le dialogue théâtral. Dans la mesure où l'échange verbal n'est pas la structure dominante, il faut croire que ce tutoiement est la marque du soliloque de Vagualame, explicitement identifié à René Crevel par le scripteur.

Deuxième trait singulier (toujours par rapport aux autres romans de l'auteur), tout ce qui concerne le personnel romanesque ou, plus précisément dans ce cas, les effigies que constituent ces protagonistes aux nombreuses transformations. Outre les noms propres déjà évoqués dans la première partie, nous avons les désignations récurrentes, constituant une véritable parade de foire : le *fakir*, le *taureau* d'appartement et le *rat* qui pèse cinquante kilos, *l'iris* emblématique de Yolande (17/18), les *puces* (13/13) de la dompteuse et la *puce* (11/11) entrant dans la composition du *pique puce* (instrument de couturière en même temps que jeu de mot sur le quartier parisien où fut interné le marquis de Sade), le *cocher* de fiacre père de Yolande, les *jumelles* et les *twins*, etc. À signaler la présence remarquable de Mme Hanska, la belle Polonaise, et Balzac son ridicule et pataud prétendant, de papa Ibsen avec Emma Psychologie, enfin de Mme Dante, ainsi nommée pour sa ressemblance avec le poète national italien.

L'univers médical hante le lecteur, avec le *Doktor* et *Frau Doktor Herzog*, *l'Institut sexuel* du *Dr Optimus Cerf-Mayer*, la *Schwester* infirmière *goitreuse*, *l'opération* de chirurgie esthétique, février porte *fièvre* (par fausse étymologie), la *température* par excès ou par défaut du *malade* au *sanatorium*, ce *rucher à malades* (p. 11, 39, 80, 94, 98).

Alors que la *tuberculose* est étrangement absente du texte, constituant un bel exemple de nullax, on y voit fleurir toute une *psychopathologia sexualis*. Passons rapidement sur les jeux de mots concernant le *prépuce* et les *ovaries* pour nous attarder sur *l'éonisme* (7/7), ou travesti, que Crevel ne mentionne pas ailleurs. Ici le romancier se fait pédagogue, comme si, non content de faire défiler toutes sortes de monstres, il éprouvait le besoin d'expliquer les diverses perversions dont il a pris la mesure au cours de ses

séjours à Berlin. C'est d'abord le musée de l'institut de sexologie, avec, implicitement, les explications du muséologue :

[...] il envoie chercher deux paires de gants beurre frais : une, que portera nuit et jour le jeune inquiet, l'autre pour figurer dans le musée de l'Institut parmi divers fétiches, dont les bottes d'un nègre éoniste type, c'est-à-dire semblable au chevalier d'Éon connu pour n'avoir jamais porté les vêtements de son sexe. Comme beaucoup d'éonistes mâles, ce nègre avait le vice des bottes, qu'il faisait faire à très hauts talons, d'après un modèle genre aviateur, en vogue pendant la guerre, de l'un et l'autre côté du front, quand les plus frêles jeunes filles copiaient les soudards, car l'éonisme souvent se complique, l'homme qui s'habille en femme poussant la perversité jusqu'à vouloir sembler une jeune femme éprise des autres femmes et qui, pour les mieux séduire, affecterait une allure quasi masculine. (139)

Puis, tableau vivant, c'est la séance d'éonisme organisée par le Dr Cerf-Meyer, avec son défilé des mannequins :

D'abord l'éonisme à sa naissance, imparfait, tel que le représente un premier jeune homme habillé normalement, mais coiffé d'un béret de satin bleu, avec une petite plume rose, comme une guiche sur sa joue plâtrée. Le suivant porte un pantalon court très juponné, grâce à quoi paraît d'autant plus piteuse une jambe de coq, gainée dans un bas de soie noire. Le troisième drape sur un raglan misérable une étole en peau de lapin pelée. Quant au quatrième, mains d'étrangleur, nuque de boucher, il tombe la veste, le pantalon, émerge tous volants, soies et dentelles, chemise en crêpe de Chine, soutien-gorge de tulle à faveurs mauves et incroyables sur un torse de lutteur. (152)

Suit le morceau de résistance, la pièce maîtresse si je puis dire :

[...] une grosse dame timide qui s'avance et, de sa plus douce voix, avoue qu'elle est un ancien uhlan. Il avait toujours aimé s'habiller en femme, et, après la guerre, pour mieux aller avec ses robes s'est fait castrer. Le dernier poil de sa barbe tombé, son corps engraisé, arrondi, elle est bien heureuse. La semaine elle travaille comme ouvrière dans une usine de produits chimiques. Le dimanche, pour se distraire, elle a ses pe-

tits travaux à l'aiguille. Elle sort de son sac des napperons, serviettes à thé, dessous de carafe. (152)

Après diverses évocations de cette parade, Vagualame soliloque sur sa destinée et celle de ces marionnettes, pour conclure qu'il ne débouche sur rien, non sans avoir, au passage, égratigné une de nos gloires romanesques, le créateur d'Emma Bovary, « *celle de Flaubert (encore un éoniste, et, qui prétendait : Mme Bovary, c'est moi)* » (167).

Tout aussi spécifique de l'ensemble des romans est, dans *Êtes-vous fous ?*, la mise en cause de la psychanalyse et du psychanalyste (7/8), concentrée sur les pages 115 à 122. À l'encontre des théories freudiennes, Vagualame estime qu'un enfant de la bourgeoisie française ne peut avoir aucun désir pour sa mère considérée ni plus ni moins qu'un meuble. Par conséquent, un tel individu ne saurait souffrir du complexe d'Œdipe. Mais, cherchant à connaître les raisons de sa frigidité, il s'en va consulter un psychanalyste. La rencontre est transcrite de manière ironique. Le médecin résume hâtivement et de façon caricaturale leur premier échange, y voyant un phénomène coutumier de résistance (117). Vagualame refuse la séance de psychanalyse classique, au prétexte qu'elle ne saurait lui faire dire son secret, préférant jouer cartes sur table plutôt que d'être comme le pantin menacé du couteau sous la gorge. De fait, il oppose son « *simplexe anti-Œdipe* » à l'habituel complexe conceptualisé par Freud.

Le problème est simple : Vagualame est différent de tous ses semblables (ils sont la majorité) qui souffrent du complexe d'Œdipe, c'est pourquoi il est le seul malade. Davantage, il serait heureux de conserver et de nourrir ses complexes, s'il en avait. Et de reprocher au psychanalyste d'être comme un morpion, un receleur, un prêtre détenteur de secrets :

Mais si j'avais des complexes, ils me seraient trop précieux pour que j'acceptasse d'en être jamais vidé. Les plus dignes parmi les hommes n'ont point à nourrir de leurs aveux, de leur moelle, leurs frères inférieurs. Et que ferais-tu, psychanalyste, de tout ce que tu m'aurais pris ? Tu dois être plein à craquer de tous les médiocres secrets extorqués à tes clients. (120)

Pour sa part, il préconise une solution collective :

Le vieux savant de Vienne qui a montré aux hommes les silhouettes nues que dérobaient, pour la plus funeste confusion, les draperies compliquées des ancestraux et vains fantômes, son admirable parole n'aura d'effective valeur que le jour où la foule, la tourbe, la canaille, comme vous dites, après en

avoir dépossédé les snobs et l'égrillarde théorie des rationalistes conservateurs qui singent l'audace, cette foule, cette tourbe, cette canaille s'affirmeront assez agressives, assez inexorables pour s'en pourvoir envers et contre tous, car même la connaissance est au prix du sang, et qui veut l'acquérir doit, après avoir dénoncé des mythes tels que celui de l'instruction pour tous et mille autres de la même farine, mettre hors d'état de nuire ceux qui, ayant dispensé de faux bienfaits, n'ont voulu paraître enseigner qu'afin de mieux celer les plus essentielles des hypothèses libératrices. (121-122)

On reconnaît là les thèses du freudo-marxisme que René Crevel développera de façon plus conséquente (sinon plus théorique) par la suite, dans ses essais¹.

Le Roman cassé [1935]

En dépit de sa brièveté, ce roman, dont nous n'avons qu'un fragment inachevé, se distingue de tous ceux qui l'ont précédé par son vocabulaire économique et juridique et par un grand nombre de locutions figées, caractéristiques du discours de « l'inventeur de la bottine à boutons ». Que la justice et la finance se trouvent ainsi rapprochées n'a rien de surprenant en termes de récit, puisque, dans son flot de paroles, le locuteur nous apprend que son gendre a assassiné un homme d'affaires Juif.

C'est presque exclusivement dans ce discours parodique qu'apparaissent la Cour d'Assises, le tribunal, l'acquittement, la plaidoirie, le revolver, la partie-civile, l'avocat, l'assassin et la victime, l'échafaud et les circonstances atténuantes.

Mais c'est là aussi que se répand le vocabulaire de la *finance* et que sont désignés les rouages de *l'économie*, les grands mécanismes qui ont conduit à cette affaire criminelle : le *Crédit Lyonnais*, *l'emprunt russe*, etc.

L'histoire rapportée, les manipulations mises en évidence dans ce discours ne suffiraient pas à le qualifier de parodique s'il n'y avait ce suremploi des expressions toutes faites, manifestation de la colère, sans doute, et surtout de la rusticité de ce père bavard et peu malin. D'où l'usage spécifique de *ressort à boudin*, *eau de boudin*, *la veuve et l'orphelin*, *les délices de Kaput* (RC 42), *bonnet blanc et blanc bonnet*, ou encore *jeter son bonnet par-dessus les moulins*, *avoir l'oreille de...*

1. Voir mon article « Le Freudo-marxisme des surréalistes », *Mélusine* XIII, 1992, pp. 173-191.

Avec ce texte, Crevel a pratiquement changé de manière, produisant un discours direct à la première personne qui fait découvrir au lecteur, progressivement, les événements qui l'ont suscité et, par-delà, caricature la moyenne bourgeoisie, ses principes, ses croyances, son idéologie. En somme, le militant a désormais trouvé les moyens littéraires de sa dénonciation.

CONCLUSION

Procédant comme j'ai fait, j'ai bien conscience de la déception du lecteur. Quoi ! ce n'était pas la peine d'utiliser un tel arsenal pour en venir à démontrer lourdement ce que chacun sait et que, dans leurs contributions, Mary-Ann Caws et Pierre Brunel ont subtilement analysé. Certes, tout est dit. On vient toujours trop tard depuis qu'il y a des femmes et des hommes, et qui pensent ! Encore fallait-il démontrer *objectivement* et non plus subjectivement ce que chacun pressentait à sa manière. Ne serait-ce que par cela, l'analyse textuelle mériterait la reconnaissance de tous les sceptiques qui se défient, par nature, de la critique impressionniste.

Il est clair que René Crevel ne crée pas un vocabulaire surréaliste, proposant plutôt un usage surréaliste du vocabulaire commun. C'est la thèse que je défendais dans le premier numéro de *Mélusine*, heureux d'en faire la démonstration dans le cas présent.

Mais il y a plus dans la démarche que j'ai suivie. J'ai la conviction qu'elle apporte une réponse incontestable à la problématique articulée par H.-R. Jauss lorsqu'il avançait le concept d'*horizon d'attente*, faisant intervenir l'expérience préalable que le public a du genre auquel le texte appartient, la forme et la thématique de l'œuvre nouvelle et pour finir l'opposition entre l'expression esthétique et la pratique quotidienne². Nul besoin de postuler un imaginaire « *archilecteur* » (concept sur lequel M. Riffaterre est revenu, pour l'abandonner désormais) ni de se livrer à d'impossibles enquêtes sur les réactions concrètes des lecteurs. Sauf à en critiquer ici et là la constitution, nous savons quelle était la production romanesque à un moment donné, quel était et est encore le goût moyen du public par les enregistrements effectués pour le Trésor de la langue française. À l'époque de production de Crevel, ont été pris en considération aussi bien les romans de Paul Bourget, Duhamel, Genevoix, Bernanos, Giono, que de Colette ou de la jeune Marguerite Yourcenar. À partir de quoi s'établit le stock lexical en usage dans ce corpus, avec sa fréquence

2. Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Gallimard, 1978.

relative. C'est le matériel verbal dont est constitué l'horizon d'attente des lecteurs réels qui ont fait la notoriété de ces romans, et de leurs héritiers qui les ont, en quelque sorte, panthéonisés. En comparant l'œuvre de Crevel à ce corpus j'ai pu en déduire *l'écart lexical réel*, dûment hiérarchisé. C'est ainsi que j'ai pu convenablement parler de sa singularité, et d'une présence corporelle irréfutable.

En somme, « les mondes possibles » que suppose Umberto Eco³, sont des mondes lexicaux, et les univers de lecture qu'ils induisent proviennent d'un calcul statistique différentiel. Ils sont faits de ce que tout lecteur attentif, pourvu qu'il ait lu les quatre-vingt huit textes du corpus de référence, est capable de percevoir, mais aussi de ces différences que seule la machine peut lui fournir, aussi bien pour les temps verbaux que pour les outils grammaticaux.

Loin d'avoir exploité toutes les données que fournit l'analyseur de textes, je n'ai commenté ici que les résultats les plus « parlants », ceux qui se remarquent par leur hauteur de ton et font de Crevel une voix si singulière dans son temps.

*UNIVERSITÉ PARIS III
SORBONNE NOUVELLE*

3. Umberto Eco, *Lector in fabula*, Grasset, 1985.

LE JEU DES MOTS ET DES MAUX DANS L'ŒUVRE DE RENÉ CREVEL

Viviane BARRY

Toute révolution littéraire passe par le mot. Victor Hugo, posant les principes de la révolution romantique dans « Réponse à un acte d'accusation », la fonde sur la libération du vers et du mot. Après avoir « jeté le vers noble aux chiens noirs de la prose » et « mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire », il déclare, joyeux : « Tous les mots maintenant planent dans la clarté¹ ». Les surréalistes qui le reconnaissent pour un des leurs « quand il n'est pas bête² », poursuivent cette libération/révolution avec la même allégresse. M. Gérard Roche a rappelé à l'ouverture de ce colloque que, pour eux, « le langage peut et doit être arraché à son esclavage ». La jubilation intense, née du plaisir de jouer avec et sur les mots marque souvent l'œuvre de René Crevel et témoigne de cette joie que Mme Mary Ann Caws regrettait de voir trop souvent occultée par les critiques.

Dans *Les Pieds dans le plat*, le seul à pouvoir conjurer la menace de mort qui plane, comme le veut la superstition ancestrale, sur les treize convives réunis autour de la table est justement celui qui « venu s'asseoir parmi les treize autres convives, ce quatorzième, [est] l'ambassadeur de celui qui tient la plume, de celui qui écrit le mot plume, le mot... mot... » (PDLP 182). Dans le poème « Elle ne suffit pas l'éloquence », Crevel se définit comme :

Jongleur
Jongleur de paroles (MCM 177)

Le jongleur joue avec les balles/mots en brisant leur trajectoire habituelle, en les lançant avec dextérité de façon à défier les lois de l'équilibre ce qui fait dire à M. Claude Courtot :

1. V. Hugo, *Les Contemplations*. Livre I. VII, *Poésies*, Coll. « L'Intégrale », Paris, Seuil, 1972, p. 643.

2. André Breton, *Premier Manifeste du Surréalisme*, (1924), Coll. « Idées », Paris, Gallimard, 1962, p. 38.

Qu'est-ce que ce langage qui refuse de trotter le sage, l'esthétique, le sur amble littéraire ? C'est la parole de Crevel qui tente de restituer aux mots leur force de communication³.

Si ce qu'il appelle le « délire verbal » de Crevel relève souvent du simple plaisir de jouer, et pas toujours avec légèreté, sur et avec les mots, les mots ont aussi et surtout pour fonction de dénoncer et conjurer les maux sous toutes leurs formes. Nous verrons ainsi comment on passe du jeu calembour souvent trivial et grossier au jeu dénonciateur du mal social et au jeu poétique, expression d'une intense douleur physique et métaphysique.

M. Claude Courtot analyse le goût de Crevel pour le jeu sur les mots, tantôt sur le mode enfantin du « j'en ai marre, marabout, bout d'ficelle, selle de cheval », tantôt avec « une trivialité de corps de garde », avec un « manque de légèreté » qui le rend « plus proche d'un Almanach Vermot spécialement écrit pour petits voyous que de l'esprit du XVIII^e siècle⁴ ». Crevel se délecte de ces jeux de mots scabreux dont il raffole comme son personnage, la maîtresse de maison des *Pieds dans le plat*, « saturée de gin » dont « c'est un vrai phosphore son goût des calembours scabreux » (PDLP 168), ce qui fait danser dans ses yeux « des flammes crapuleuses ». Elle impose à ses auditeurs, par exemple, de « supporter que le mot convive soit tronçonné, trouve dans ses sept lettres de quoi offrir à la fois un sujet et un verbe » (PDLP 168). Les calembours de l'auteur ne sont pas moins « scabreux » et « crapuleux » que ceux de ses personnages, dont le nom en est souvent un exemple comme celui de la marquise de Sussex. Le jeu de mots se fonde fréquemment, avec plutôt moins que plus de légèreté, sur l'érotisme, voire la paillardise. Au début d'*Êtes-vous fous ?* le narrateur assimile les lieux célèbres de Paris à des parties d'un corps féminin, celui de « la fille aînée de l'Église », dont le sein (et fâcheusement le droit) s'appellerait Sacré-Coeur, le gauche Pan-téton, que l'étourderie d'un scribe confondant les lettres « t » et « h » aurait faussement fixé en Panthéon et le bas-ventre possédant « juste ce qu'il faut d'obélisque pour jouer les hermaphrodites » (EVF 14), se nommerait Con-corde. Picpus, autre lieu parisien, lieu de naissance des jumelles Pauline et Camille, leur vaut l'appellation de « celles qui piquent les puces » et la torture d'entendre sans cesse à leurs oreilles la comptine :

3. Claude Courtot, *René Crevel*, Coll. « Poètes d'aujourd'hui », Paris, Pierre Seghers, 1969, p. 16.

4. *Id.*, *ibid.*, p. 71.

*Pique puce
Mes pucelles
Mon prépuce
A du sel
Pour la celle
Sans puce. (EVF 62)*

Ici le jeu grivois utilise les homophonies, les homonymies, les détournements de sens par glissement puisque « [à] cause du sel, les naïves croient que prépuce est un mot distingué pour dire épicier ». Ce qui conduira l'une d'elles à dire « après avoir tiré sa révérence au commis qui l'a servie, très grande dame : "Au revoir et merci, prépuce" ».

D'ailleurs, l'une de ces jumelles, Camille, sera tellement marquée par cette comptine que, devenue assistante de sa tante, célèbre dompteuse de puces, elle désespèrera celle-ci en assassinant sournoisement et incognito, l'une après l'autre, d'une piquûre nocturne et mortelle, tout son troupeau d'innocentes puces.

Dans *Les Pieds dans le plat*, la paillardise subvertit fréquemment la naïveté des comptines. Celle-ci est connue de tous les enfants :

*Greli,
grelot,
J'ai combien d'sous dans mon sabot ? (PDLP 105)*

Elle se conjugue aux « neiges d'antan » pour donner une nouvelle comptine érotique qui n'a plus rien d'enfantin.

Le jeu sur le nom des personnages n'est pourtant pas toujours scabreux. Il joue parfois simplement des homophonies passant de la phonétique anglaise à la française : Elizabeth, Betsy, Pète sec. Ou bien il utilise la référence pseudo historique, comme pour *Miss Patre, prénommées Cléo* (EVF 168), ou littéraire comme le choix des prénoms des jumelles, Camille et Pauline, « état civil un peu cornélien » (EVF 61) s'amuse le narrateur. Le prénom de la pathétique Krim est dérivé de Kremlin par élimination de lettres. Mais ici, le mot s'associe étroitement aux maux puisque ce prénom est l'homonyme du crime, instigateur de mort, cette mort qui ronge le personnage de l'intérieur et que, phonétiquement, il est un cri.

Le jeu avec les mots procède parfois par associations d'idées, celle de fleurs par exemple, conduisant à un néologisme lourd de sens :

*Elle [Yolande] s'est saisie du mot « iris ».
Elle a parlé pour que de sa voix, bulle de son, fût irisée
l'heure. S'il avait été question de bégonias, elle prétendrait
bégoniaiser l'univers. (EVF 100)*

Ailleurs le jeu consiste en assonances et allitérations, tantôt ludique bien qu'il connote le poids d'une éducation contraignante, « Espéranza et ses tortueuses tortures de tuteur têtue » (PDLP 148), tantôt porteur d'un sens plus douloureux, lancinant, celui de la fragilité de la mémoire renforcé par la métaphore florale (« mémoire, mimosa, mémoire, mimosa », MCM 55), ou celui de la mort omniprésente dont l'encerclement est accentué par les allitérations et les assonances sourdes (« les cormorans errant en rangs autour d'un corps mourant », PDLP 143).

Jeu, certes, mais jeu à résonance tragique comme l'humour grinçant avec lequel est relatée la conséquence de l'opération, par le célèbre Dr Optimus, des « ovaries » (anagramme très évident) de Dame de la Mer pour les greffer « sur la hanche droite d'un godelureau » :

Il pleure les ovaries, [...] les ovaries ravies à leurs nids, [...] ovaries plus attendrissantes que vos cousines patronymes les demoiselles otaries, les otaries, chères filles, arrachées aux délices des glaces originelles pour jouer du violon ou du cor de chasse dans la poussière. (EVF 142)

Ici, l'assonance en i scande le rythme de la déploration, celle de l'arrachement contre nature, arrachement gratuit d'un organe ou arrachement d'un être vivant à son milieu. Jeu ou poésie ? Jeu poétique qui n'est pas sans rappeler celui de Jules Laforgue dans le poème « Stérilités » :

*Cautérise et coagule
En virgules
Les lagunes des cerises
Des félines Ophélie
Orphelines en folie*

*Tarentules des feintises
La remise
Sans rancune des ovules
Aux félines Ophélie
Orphelines en folie⁵*

Nous pouvons remarquer que ces « ovaries » greffées sur la hanche d'un jeune godelureau, connotent, comme le ventre hermaphrodite de Paris que nous évoquions au début, le problème récurrent de l'identité et de l'ambivalence sexuelles.

5. Jules Laforgue, « L'Imitation de Notre-Dame la lune » in *Poésies complètes*, Paris, Gallimard Poche, 1970, p. 169.

Souvent encore, chez Crevel, l'assonance se conjugue avec l'accumulation de mots pour mieux souligner un trait, par exemple le ridicule du célèbre romancier vaudois, auteur du roman à succès qui fait pleurer les familles, *Cœur de goîtreuse*, et qui « exalte avec un grand lyrisme la costaude, la pataude, la rougeaude, la rustaude vertu des montagnards » (EVF 89).

Parfois le lyrisme initial de l'accumulation sombre dans la vulgarité triviale et la scatologie comme les invocations/évocations de Mme Roland, devisant avec Mme de Maintenon et George Sand dans *Les Pieds dans le plat*, « ô Caius ! ô Gracchus ! ô Brutus ! ô Mucius ! ô Crocus ! ô Anus ! » (PDLP 109).

Dans la même conversation, le langage, au départ très noble et digne de la tragédie classique, de Mme de Maintenon tombe vite dans le pur gâ-tisme :

*Allons retrouver notre royal époux. Que nous aimons quand il
nous appelle sa sécurité
sa sé sé
sa cu cu
sa ri ri
sa té té
sa sécurité... (PDLP 111)*

Ce jeu infantile sur un mot ne peut que rappeler le goût pour les scies « potachières » dont se délectaient les Simplistes au moment même où Crevel écrivait ses premières œuvres. René Crevel a en commun avec eux le goût de décortiquer le mot pour en subvertir ou en renforcer le sens, lorsque, par exemple, il évoque Wenceslas de Saint-Gobain qui n'est « qu'un gringalet, un grain, un galet, un grain de galet, un galet de grain » (PDLP 139).

Le début des *Pieds dans le plat* narre la si triste aventure de la grand'mère du prince des journalistes morte de ce que, par bienséance, on oblige l'enfant à nommer « un transport au cerveau », ce qui va lui faire « toute sa vie subir les ravages du mot transport » :

*Ainsi s'était ouverte une voie triomphale à la lourde mâchoire
qui servait de tête au mot transport. Les deux syllabes, l'une
en guise de corps, l'autre de figure, n'avaient qu'une insuffi-
sante peau de voyelle collée à des os de consonne. Mais il fai-
sait si chaud dans la cervelle de l'orphelin que squelette et
boîte crânienne du substantif se mirent à fondre pour, assez
promptement, se coaguler, gélatine elle-même vite scindée en*

deux tronçons, le premier (qui était le dernier comme dans l'Évangile) lourdement écraseur. Transport. Port. Transe. Port. Port se retournait comme un ver, devenait trop et cela donnait trop de transes. Mais trop lui même réversible reprenait sa forme initiale, et, avec le remords supplémentaire de voir l'orthographe violée, le garçonnet constatait la pesante naissance derrière son front d'un porc qui s'appelait trans. (PDLP 30)

Si l'on retrouve, dans cette longue citation, un cousin des « aéro-porcs » ou « cochons volants » des Simplistes, le jeu, ici, va plus loin. Si ce passage illustre avec une amusante virtuosité la vie propre du mot en perpétuel mouvement et retournement, ce mot est une bête malfaisante née d'un mal initial enfoui dans les profondeurs de la conscience de l'enfant, la mort étrange de la mère. Monstre hideux aux métamorphoses gluantes, il devient l'incarnation du mal qui torture le cerveau et le cœur de l'orphelin. Car le jeu avec les mots a souvent pour but de dénoncer ou de conjurer les maux. En premier lieu, et surtout dans *Les Pieds dans le plat*, toutes les formes du mal social que les surréalistes n'ont cessé d'attaquer, notamment le culte de la Nation, objet de violentes polémiques dans les années vingt et représenté ici par « la France, [...] toutes les Frances, la libérale, la colonisatrice, l'administrative, la conservatrice, l'hypothécaire, la franc-maçonne, la religieuse, la familiale. » (PDLP 35) Le corollaire de cette idée de Nation, la guerre, évoquée par un trait féroce (« il avait payé sa place à l'Élysée de quatre fils tués à la guerre », PDLP 36) et surtout la Société des Nations si souvent attaquée par les Surréalistes dans *La Révolution surréaliste* et dont le sigle S.D.N est subverti de manière antiphrastique par Crevel en « sagesse des nations » :

Ah ! sagesse, sagesse des nations, séculaire, que dis-je millénaire, bien indivis des vedettes paneuropéennes, parure des petites fêtes capitonnées et des grandes réceptions capiteuses du capitalisme. (PDLP 181)

Si Crevel utilise encore le jeu, notamment le jeu de l'anagramme, de l'assonance, des échos phonétiques, comme lorsqu'il dénonce « la misère, cette carne, elle tape à grands coups de marteau sur les crânes, elle creuse des galeries, la gale, et vire, virus » (EVF 164), l'indignation et la passion ôtent le plus souvent aux mots de la critique sociale tout caractère ludique et leur confèrent une violence caractéristique du discours politique des surréalistes et qui est, pour eux, l'expression d'un besoin de justice. Crevel utilise d'ailleurs les mêmes procédés pour exprimer cette violence, no-

tamment l'accumulation de verbes destructeurs et ses accents sont ceux de la *Révolution Surréaliste* (n° 5) :

Voici venir l'heure où les mers de chaude colère vont remonter le courant glacé des fleuves, déborder, féconder à grandes brasses un sol sclérosé, pétrifié, arracher les frontières, emporter les églises, nettoyer les collines de suffisance bourgeoise, décapiter les pics d'insensibilité aristocratique... (PDLP 234)

Mais le mot, chez Crevel, sert surtout à révéler et conjurer le mal physique. L'expression de la souffrance morale ou physique se cache sous le jeu sur les mots et parfois les mots de la langue anglaise lorsqu'il écrit à G. Stein :

I am again romantically tired, and blue, blue tired with blue tie is the most romantic of all things⁶.

Notons le double jeu sémantique et phonétique sur les mots *blue* et *tired/tie*. N'oublions pas que *tie* rappelle le verbe *to tie*, attacher, lier (lié par le *blues*, le spleen et la fatigue physique) et que dans *Mon Corps et moi* nous trouvons cette remarque « [m]a cravate ne demanderait pourtant qu'à faire de moi un pendu » (MCM 97).

L'épouvante du cauchemar obsessionnel s'exprime aussi par un jeu, français cette fois, d'assonances et allitérations recréant un rythme angoissant qui renforce la vision d'horreur :

la tête se détache, saute au beau milieu de la chambre et, boule, roule, bondit et rebondit de l'un à l'autre des quatre murs qui se l'envoient avec de grands éclats de rire. (MCM 108)

Tout au long d'*Êtes-vous fous ?* le jeu sur les mots, sur les anagrammes, les sons et les rythmes se calque sur le rythme lancinant et douloureux de la fièvre :

*Février porte fièvre
Temps nouveau, temps nouveau (EVF 35 et 37)*

Le rythme du pouls scande le rythme de l'écriture :

Le pouce et l'index droit encerclèrent le poignet gauche où battait une veine assez violente pour imposer son rythme aux paroles. (EVF 35-36)

6. LGS 119 : « Je suis de nouveau romantiquement fatigué et l'esprit bluesy, – fatigué et bluesy avec une cravate bleue n'est-ce pas là la plus romantique des attitudes ? ».

La poésie des métaphores tente d'« euphémiser » le crachement de sang :

*[...] une chaude façon d'orchidée de ta poitrine sans chaleur
a jailli par un mois où tout se décolore. L'étoile écarlate
t'éclate dans la poitrine. (EVF 86)*

Mais l'adjectif écarlate fait de l'étoile une réalité douloureuse et brutale et la force du verbe pronominal « t'éclate », le jeu des consonnes liquides, de l'assonance en « a », la dureté des dentales qui scandent la phrase, renforcent l'horreur surprise devant le subit écoulement du sang, horreur qui entraîne un cri en écho quelques pages plus loin : « Un révolté [...] hurle donc à grands cris d'écarlate » (EVF 97).

« L'ère des divertissements ne peut durer » déclare le narrateur de *Mon Corps et moi*. Le jeu, pas toujours très léger, sur les mots a laissé place au cri de douleur d'un corps malade, illustrant « ce point d'articulation du langage au corps et du corps au langage⁷ » analysé par Jean-Pierre Lebrun dans un article intitulé « Écrire comme symptôme ».

Cette articulation conduit inéluctablement à la conscience de la mort et, comme l'écrit Crevel, « [r]ien ne prévaut contre cette angoisse dont est pétrie notre chair » (MCM 95). Dans un article sur Hervé Guibert, « Le corps (du Sida) et le récit du fantôme », Alexis Nouss déclare :

*Le corps mourant garantit le droit à l'écriture. La maladie
ouvre non seulement à la conscience de la mortalité partagée
mais autorise le récit de cette mortalité⁸.*

Et l'écriture de Crevel tente de conjurer cette mort en lui ôtant une lettre :

Et si la mort n'était qu'un mot ? (MCM 97)

La mort, c'est le mot fin, la fin du mot, la fin du jeu et aussi la fin du « je ». Mais que recouvre, pour René Crevel, ce « je », pronom personnel de la première personne du singulier ? Là réside une des clés fondatrices de son écriture qui trouve son sens le plus profond dans l'expression d'un mal identitaire, la quête du véritable « je », fuyant, dédoublé, comme celui de Musset mais qui parfois se retrouve et se reconnaît sous l'identité du mélancolique Vagualame opérant la fusion de l'auteur et du personnage :

*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 par-*

7. Jean-Pierre Lebrun, « Ecrire comme symptôme », in Claude Jammart et Vanni Della Gusta, *Le Corps et l'Écriture*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 17.

8. *Le Corps et l'Écriture*, p. 135.

lerai point à la troisième personne, non plus que je ne lui parlerai à la seconde. (EVF 172)

Que reste-t-il donc sinon la première personne, ce si fuyant « je » fait de lui et de « son jumeau, mon jumeau de velours noir insaisissable et fuyant » (MCM 110).

Jean Frémon, dans la préface de *Mon Corps et moi*, fonde toute l'écriture de Crevel sur cette douloureuse dialectique de la séparation/réconciliation du corps et du « moi » autre forme du mal existentiel que tente de conjurer le jeu avec les mots. Mais celui-ci s'avère souvent inefficace en particulier face à la « Solitude, mal dont nul ne saurait guérir ». Ce titre du chapitre X, le dernier avant les deux prières finales de *Mon Corps et moi*, est peut-être celui qui conduit Crevel vers son dernier mot, celui de sa FIN.

Comme il est temps de le prononcer ici, nous dirons pour conclure, que, comme Yolande, Crevel a « sem[é] des syllabes pour récolter des étoiles », « iris[é] de pourpre l'ivoire transparent des voyelles » et « oppos[é] un iris à [toute] malfaisante inspiration » (EVF 83-84), pour conjurer les maux avec des mots, pas toujours très légers, souvent scabreux, mais encore plus souvent poétiques, des jeux de mots, de sens, de sons, des jeux d'images, tous chargés de ce pouvoir de conjuration.

Puisque Crevel a joué sur le nom de ses personnages terminons par ce jeu de mots de Salvador Dali sur le sien :

René Crevel, René Crevelera, c'est moi qui te crie, Crevel, renais !⁹

Et c'est par ce pouvoir de la parole et du mot si cher à un autre René, Daumal, que Crevel renaît parmi nous aujourd'hui.

*UNIVERSITÉ MICHEL DE MONTAIGNE
BORDEAUX III*

9. Salvador Dali, Préface de René Crevel, *La Mort difficile*, Paris, J-J. Pauvert, 1974, p. 20.

L'ÉLOGE DE « L'ÉLAN MORTEL » DANS MON CORPS ET MOI DE RENÉ CREVEL

Élisabeth COSS

Voulant rompre avec les manifestations nihilistes de Dada, André Breton induit la quête des surréalistes vers ce qu'il appelle une « expérience valable », où la nouveauté à tout prix ne serait plus le centre des préoccupations. Le but qu'il assigne au surréalisme est l'investigation de l'esprit, la découverte de ce qu'Aragon appellera une « matière mentale » dans *Une Vague de rêves*. Il propose alors qu'une enquête soit menée sur le suicide. La question posée était la suivante : « Le Suicide est-il une solution ? ». Le sujet était directement dicté par la conception hégélienne de la métaphysique : une logique qui plonge au cœur du réel et qui réunit la réflexion, la connaissance et la dimension concrète du monde. La réflexion sur le suicide pose le problème de l'élaboration de l'idée, de son fonctionnement, de sa logique hors du lieu concret où elle se conçoit et s'exprime, c'est-à-dire le corps. Elle pose par là-même le problème du langage, ou plus exactement de l'énonciation, qui fait l'objet d'un débat fondamental entre Breton et Aragon. Breton soutenant que le langage peut créer la pensée et que l'« assemblage¹ » des mots entre eux force les limites de la réalité. Aragon soutenant qu'il n'y a pas de pensée hors du langage, que cette matière psychique concrétisée par le mot, par le vocabulaire est le lieu de la fusion entre le réel et l'irréel, entre l'abstrait et le concret, entre l'esprit et le corps. Au risque d'être simpliste, la question du suicide permettait de réfléchir sur l'existence de la pensée et de la « matière mentale » sans le support corporel qui seul en permet l'énonciation.

Nombreux furent les surréalistes et autres poètes à répondre à l'appel de Breton. René Crevel allait faire une réponse que l'on peut considérer actuellement comme prémonitoire :

On se suicide, dit-on, par amour, par peur, par vérole ? Ce n'est pas vrai. Tout le monde aime, ou croit aimer ; tout le monde a peur, tout le monde est plus ou moins syphilitique.

1. « Introduction au discours sur le peu de réalité », *Œuvres complètes*, II, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1992, pp. 275-276.

Le suicide est un moyen de sélection. Se suicident ceux-là qui n'ont point la quasi universelle lâcheté de lutter contre certaine sensation d'âme si intense qu'il faut bien la prendre, jusqu'à nouvel ordre, pour une sensation de vérité. Seule cette sensation permet d'accepter la plus vraisemblablement juste et définitive des solutions : le suicide².

L'ambiguïté de cette réponse dépend du sens qu'il faut attribuer au mot « âme » que Crevel n'utilise que rarement (*anima/animus*), et que le suicide est un choix délibéré de l'« âme » au détriment du corps, un choix entre le principe de vie *animus* au détriment de l'existence. Ce choix justifie l'expression « universelle lâcheté » qui vilipende sinon l'amour de la vie, du moins le maintien en vie du corps. On se trouve donc en face d'un paradoxe que Crevel stigmatise dans sa solution-suicide : le réel passe par le corps, se donne à voir par le corps et le langage, ou pour citer Aragon : « Le *nominalisme absolu* trouvait dans le surréalisme une démonstration éclatante, et cette matière mentale dont je parlais, il nous apparaissait enfin qu'elle était le vocabulaire même³ ». Ce qui sous-entend que le corps est nécessaire à l'appréhension de la surréalité.

Or Crevel opère un divorce entre son corps et son moi. Il va en effet reprendre presque textuellement sa réponse à l'enquête et l'intégrer dans une série de dix méditations sur le fonctionnement de l'esprit dans les limites du corps, pour tenter d'élucider au sens propre du terme cette « sensation d'être », cette « sensation d'âme » qu'il assimile à la « sensation de vérité ». Ces dix méditations seront regroupées sous le titre évocateur de *Mon corps et moi*. Mais ce regroupement n'est pas le fruit d'un hasard. Il y a dans cette œuvre une véritable dialectique sous-tendue par la conception pascalienne de la misère de l'homme. René Crevel veut en quelque sorte mener jusqu'au bout l'expérience de la solitude dans une chambre et tirer pour lui-même les conclusions que son « intelligence » dans laquelle il déclare habiter, lui imposera :

Mon intelligence pourtant est grande et claire. C'est en elle que j'habite, c'est d'elle que je vois. (MCM 161)

René Crevel part d'une évidence : l'homme est constitué d'un corps et d'un esprit. L'esprit se manifeste à travers le véhicule corporel dans la parole, l'écriture ou l'art. Mais l'esprit laisse dans l'esprit les sensations du vécu, à la manière de la madeleine de Proust. Il y a donc interaction entre

2. Article paru dans *La Révolution surréaliste*, n° 2, 15 janvier 1925, repris et remanié dans *La Mort et la vérité*, MCM 101-102.

3. *Commune*, n° 2, 1925.

l'esprit et le corps. L'hypothèse qu'il met en examen est donc la suivante : l'esprit a-t-il une vie autonome en dehors du corps qui le manifeste ? L'hypothèse est immédiatement réfutée car le corps est le seul moyen de connaître le monde par les sens. Il est régi par des *stimuli* sensoriels, sensoriels, sexuels. Il ne réagit qu'à la dualité plaisir/douleur en dehors de toute morale. Donc l'esprit, c'est-à-dire l'intelligence, l'âme, ne peut se manifester qu'à travers un instrument limité, réducteur et n'appréhende que les simulacres de la vérité, c'est-à-dire les apparences trompeuses. La résolution de la dualité en une unité est impossible puisque les modalités d'existence du corps et celles de l'esprit ne sont pas de même nature :

L'esprit ne suit pas les accidents d'une terre qui porte le corps, son enveloppe. (MCM 151)

Cependant elle est faussement résolue dans la société par l'impérialisme de normes éthiques, morales communes à tous qui se substituent à la révélation plénière du moi individuel. Le moi est réduit à jouer un rôle, des rôles sur la scène publique des attendus sociaux. La méditation s'achève par le constat d'un vide irrémédiable, d'un Ennui essentiel :

*La bataille achevée, la comédie finie, je suis seul, les mains vides, le cœur vide.
Je suis seul. (MCM 164)*

UNE DUALITÉ IRRÉCONCILIALE

L'ouvrage est construit selon un propos délibéré, une intention parfaitement explicite, en l'occurrence la quête de la solitude absolue, seule capable de mettre en évidence la spécificité humaine :

Et qui donc n'a pas senti que pour être un homme, pour être, il fallait être l'homme seul. (MCM 41)

Chaque méditation marque ainsi une étape dans ce cheminement intérieur, cette introspection du Moi, cette conversion, qui marque une abolition progressive du corps considéré comme la périphérie du Moi. En fait, le rapport au corps ne revêt pas un caractère original. Dès la première méditation, le divorce se dit consommé entre l'esprit et le corps :

« Bonjour, esprit habillé en corps », j'aime cette formule et la répète. (MCM 23)

Cette formule joue comme les prémices d'une démonstration onto-logique, elle sonne comme une donnée immédiate de la conscience de Crevel,

donnée qu'il faut mettre à l'épreuve. En cela, Crevel se place dans la lignée des purs spiritualistes, depuis le stoïcisme jusqu'au christianisme de stricte observance. C'est par le truchement du langage que le corps est désigné comme l'autre auquel le Moi ne peut s'identifier :

« Mon esprit s'habille avec un corps, et toi ton corps prétend s'habiller avec esprit. » (MCM 23)

Jeu de mots, jeu de langage pour se convaincre de l'altérité de l'identification. Mieux, ce dédoublement apparaît, au moins à l'enfance de la démarche, comme la reprise conventionnelle du déni du corps, de ses plaisirs, de ses désirs :

Alors à quoi bon se salir ? Finies les joies (?) de la chair. (MCM 23)

On entend dans cette déclaration qui se voudrait péremptoire les adieux de Polyeucte aux plaisirs de l'existence pour entrer de plain-pied dans le domaine de la transcendance et de l'essence divine. Mais pour René Crevel, le choix n'est pas si simple, car d'emblée il ne reconnaît pas de transcendance, il se veut athée, si bien que le fond du débat n'est pas le choix entre existence ou essence, mais la douloureuse reconquête de l'être confiné dans l'immanence et la matérialité du corps :

Hélas ! il faut encore me taire, car si je veux parler de Dieu, si j'ai un tel besoin de le prier, c'est qu'un goût de blasphème déjà me tente et cherche à me faire supérieur à la notion même de mon effroi, certains jours de trop grande misère humaine, fut bien contraint d'avoir de Dieu. (MCM 163)

Il s'ensuit naturellement que la présence du Moi au monde passant obligatoirement par le corps, s'exprimant par le regard, par le geste, est une présence sale, dénuée de vérité, pervertie par le double contact. Quand je touche l'autre, ce sont deux peaux sales qui empêchent la communication, qui la pervertissent. Revient comme un véritable « leitmotiv » cette haine du corps auprès duquel on a reposé, grâce auquel on a joui :

Et certes, ce désir obstiné qui cherche l'amour, fait s'échapper l'amour dans le sursaut même, à la fin d'un acte qui ne laisse, entre deux chairs sottes et partiellement fripées, qu'une honte de peau et d'esprit. (MCM 134-135)

La « méditation » *Rendez-vous de sensualité, rendez-vous manqués* qui envisage toutes les formes possibles de sexualité laisse percevoir la seule manière de résoudre l'altérité du corps et de l'esprit dans un strip-tease

solitaire, exécuté en pleine nature. Cette scène fantasmatique revêt l'aspect d'un rêve qui tourne au cauchemar dans la mesure où l'autocritique de Crevel reprend en compte la honte de sa peau, la honte de la sensualité pour en arriver à considérer le corps comme un Autre inconciliable, étranger :

Je ne me reconnais plus dans mon corps. (MCM 122)

Crevel procède alors à un retournement du phénomène de la possession : l'esprit est possédé par un corps étranger. Crevel met en œuvre ici une fatalité maléfique contre laquelle l'être humain est impuissant, une fatalité qui fait de lui un être condamné à la dualité, à la division, un être diabolique, au sens étymologique du terme.

Cette fatalité diabolique apparaît avec d'autant plus de force que Crevel lui oppose ce contrepoint qui fait de l'homme le lieu d'une « fusion totale, absolue » (MCM 145) entre l'abstrait et le concret, le réel et l'irréel, l'esprit et la matière, bref, ce qu'il est convenu d'appeler le symbole. Le corps par sa nature même est l'élément tragique par excellence. Il ne s'agit certes pas d'une conception originale. René Crevel s'inscrit ici dans la lignée des stoïciens, des cathares ou des jansénismes. Mais son radicalisme, la répulsion extrême, voire viscérale, qu'il éprouve à l'égard de son propre corps semble davantage relever d'une hantise psychique que d'une option purement philosophique :

Et certes, ce désir obstiné qui cherche l'amour, fait s'échapper l'amour dans le sursaut même, à la fin d'un acte qui ne laisse, entre deux chairs sottes et partiellement fripées, qu'une honte de peau et d'esprit. (MCM 134-135)

Si les manifestations du corps, les plaisirs, dont celui qui est considéré comme le plaisir suprême, l'acte sexuel, n'engendre que honte et haine de soi, on comprend pourquoi le suicide est la « solution » qui permet de réintégrer le seul Moi acceptable :

Esprit, mon beau mystère, pourquoi mon corps, ce poids de chair, me force-t-il à retomber au fond de l'abîme, comme les semelles de plomb, le scaphandrier ? (MCM 145)

Il ne nous appartient pas d'élucider les raisons profondes de cette haine du corps, que seule la psychanalyse pourrait révéler. Cependant, nous nous trouvons devant ce paradoxe d'un narrateur fornicateur puritain, qui n'hésite pas à multiplier toutes les expériences sexuelles, y compris l'homosexualité, comme pour se prouver à lui-même qu'il n'y a rien de satisfaisant à trouver dans ce plaisir. En 1925, Crevel ne fait cependant pas

exception à la règle que suivaient les surréalistes. L'éloge des bordels et des amours mercantiles avait déjà été fait par Aragon, en 1924 dans *Le Paysan de Paris* :

La porte s'ouvre, et vêtue seulement de ses bas, celle que j'ai choisie s'avance, minaudière. Je suis nu, et elle rit parce qu'elle voit qu'elle me plaît. Viens petit que je te lave. Je n'ai que de l'eau froide, tu m'excuses ? c'est comme ça, ici. Charme des doigts impurs purifiant mon sexe elle a des seins petits et gais, et déjà sa bouche se fait très familière. Plaisante vulgarité, le prépuce par tes soins se déplie, et ces préparatifs te procurent un contentement enfantin. On m'accuse assez volontiers d'exalter la prostitution, et même, car on m'accuse certains jours un curieux pouvoir sur le monde, d'en favoriser les voies...

Point de sentiment amoureux, aucune sensibilité, jouissance solitaire bien souvent dans le mépris de l'autre qui se prête à ce jeu. Cependant Crevel ne fait jamais dans *Mon corps et moi* ces descriptions complaisantes et ostentatoires. Aragon décrit l'autre comme si l'écriture allait ressusciter la jouissance. Crevel, quant à lui, dénie au partenaire son humanité, ce n'est qu'un objet :

Il y a vingt ans, d'après ce qu'on m'en dit, l'amour était un sport. Pour remplacer le pushing ball, un petit sac de peau humaine avec divers accessoires secondaires, seins, cheveux, oreille, plante des pieds, mains, fesses, bouche, etc. Tout était très simple. Une sorte d'onanisme impéieux [...]. (MCM 135-136)

Il étend à toutes les relations humaines cette incommunicabilité : « leurs yeux, les miens, liquides aux densités différentes qui se superposent et jamais ne se peuvent pénétrer vraiment, se mélanger » (MCM 30). La communion ou la sympathie est un leurre :

Quelle monstrueuse et obscène membrane pourrait nous lier les uns aux autres, tu entends, nous lier à jamais ? La membrane de l'amitié, la membrane de l'amour ? (MCM 70)

La communication avec les autres est synonyme d'abolition du moi dans leur regard parce qu'elle est motivée par une quête du moi dont les autres seraient le miroir. Pour Crevel, l'autre reste inconnaissable, et il faut remarquer que les personnages qu'il évoque ont rarement un nom, ils défilent comme une typologie succincte qu'il faut évacuer rapidement, pour en

exorciser le souvenir. Le drame de la rencontre avec les autres est comparée au drame de Narcisse (MCM 30) : ils renvoient l'image de son propre moi mais dépossèdent le moi de sa propre réalité, ou plus exactement ils abolissent la conscience du moi. Pour René Crevel, la communication avec les autres est assimilée au divertissement pascalien : « aller à tous n'est pas aller à tout, mais au contraire n'aller à rien » (MCM 33), c'est se perdre, s'oublier dans les autres. La quête d'une « âme universelle » (MCM 30), dénominateur commun de tous les hommes, cette essence transcendante, aboutit à la néantisation du moi. Cette conclusion n'est pas sans rappeler ce que Henri Michaux disait de la méditation transcendante des Hindous dans *Un Barbare en Asie*⁴.

L'homme est ainsi condamné au retour sur soi, la fatalité humaine dans son altérité physique et spirituelle est forcément narcissique car l'autre n'a en effet d'utilité que d'être une « machine » à produire le plaisir du corps et la sollicitation sensorielle exclusivement :

*Un corps qu'on me prête, j'en fais une machine.
Égoïsme dira-t-on.
Mais si j'accepte d'être altruiste, c'est moi qui deviendrai
machine*⁵.

LA SOLITUDE, SOLUTION À UNE PURETÉ IMPOSSIBLE

On peut dès lors esquisser sinon une définition, du moins une des caractéristiques essentielles de la solitude pour René Crevel : le refus de tout contact avec l'autre, avec les autres donne l'illusion de sauvegarder son intégralité, son intégrité, en refusant la dispersion de l'être dans les perceptions sensorielles ou sa dissolution, sa captation dans le regard de l'autre. Mais il s'agit bien d'une illusion, car l'homme seul trouve en lui-même une autre dualité, ou même une multiplicité de son être dans laquelle il ne peut reconnaître son moi, multiplicité qui voue à l'échec toute tentative d'identification :

*Ainsi la solitude ne m'offre point la sensation d'unité dont
j'attendais le réconfort pour mon orgueil en quête.
(MCM 110)*

4. Henri Michaux, *Un Barbare en Asie*, Coll. « L'Imaginaire », nouvelle édition revue et corrigée par l'auteur, Paris, Gallimard, 1967, p. 33.

5. Henri Michaux, *op. cit.*, p. 146.

Le silence intérieur est en fait impossible à atteindre pour trois raisons : la mémoire, le fonctionnement même de l'écriture, la mémoire affective.

L'oubli du corps ou la volonté de réclusion à l'intérieur de soi-même peut laisser libre cours à l'activité de l'esprit.

Mais l'esprit est lui-même parasité par la *mémoire*. Et René Crevel, d'emblée, l'appelle l'« ennemie ». Elle comble le vide de la conscience par la multiplicité des images des autres, par les autres soi-même (l'enfant, l'adolescent, le « jumeau », etc.). La mémoire compose cette fois au plan de l'image, de l'abstrait, les « transactions quotidiennes ». Toutefois l'activité de la pensée peut-elle être autre chose que la re-citation de son vécu ? Chaque « méditation » prend son assise sur des anecdotes, sur des personnages connus par Crevel, la dame au cou nu, les amis du PLM, la petite frappe du canal Saint-Martin, la maritorne de cent kilos, le lord anglais pédéraste... Penser devient synonyme d'accorder aux images des autres, et au vécu le droit de phagocyter l'esprit dans la mesure où ils s'emparent de l'esprit, reprennent substance et vie, vampirisent le présent du penseur.

De plus, à mesure que les méditations se succèdent et que Crevel élimine le « parasitage » des souvenirs des autres, ressurgissent avec une force croissante les réminiscences culturelles : Racine, La Bruyère, La Rochefoucauld, Descartes, Proust, Rimbaud, Hobbes, Milton, Tzara, jusqu'à assimiler à sa propre démarche celle de Pascal. Et surtout Pascal, présent du début à la fin de *Mon corps et moi*.

Par définition la mémoire évoque et convoque le passé, le vécu, non le vivant. Crevel définit ainsi les hommes de mémoire :

Ils ne triomphent point de la mort mais, par la plus inexorable fatalité, chaque transsubstantiation qu'ils essaient, au lieu de prolonger leur passé, tue leur présent. (MCM 51)

Ce qui réduit à néant, pour Crevel, la tentative surréaliste d'une ouverture de l'esprit sur une réalité inconnue. Si le langage fait apparaître une sur-réalité, celle-ci semble singulièrement aliénée au corps et à la mémoire. Le fait même d'écrire, par l'apprentissage du langage, n'est pas libération mais enfermement dans un acquis antérieur et si le langage ressuscite l'image, il est moyen de reconnaissance et non instrument d'acquisition nouvelle :

Et puis rien ne se peut exprimer de neuf ni d'heureux dans un chant déjà chanté. Les lettres, les mots, les phrases bornaient nos avenues, nos aventures. (MCM 52)

Le langage est donc un mensonge, au même titre que l'existence. Le fait d'écrire, ainsi qu'il le montre dans *La Prière* ou *Pamphlet contre moi-même*, « reconvoque » le passé, le déjà vu, le déjà dit, « exhibe » la trace d'un vécu, réinscrit dans la convention, donc il y a remise en cause de l'art, de toute forme d'art :

*L'art ?
Laissez-moi rire. (MCM 59)*

Crevel reprend ici à son compte la réflexion d'Apollinaire sur le langage, la nécessité de trouver de nouveaux mots « qui font et défont l'univers », une nouvelle syntaxe, de nouveaux phonèmes pour de nouvelles idées, ce qu'il appelle « un chant affectif et sans syllabes » comme la tentative de l'écriture automatique. Mais nous nous retrouvons devant ce paradoxe de l'incommunicabilité de ce langage de « fauves », cet « aboiement argotique et roublard », qui ne préjuge en aucun cas de la sincérité de la vision. Il n'y a donc d'autre solution que de recourir au langage commun et de se condamner au despotisme même de la mémoire :

*Les mots appris sont les agents d'une police intellectuelle,
d'une Rousse dont il ne nous est point possible d'abolir les
effets. (MCM 53)*

Le meilleur exemple de cette autocritique jaillissant du langage lui-même nous est donné dans la dernière partie de l'ouvrage. Cette *Prière* (MCM 162) se coule dans le moule convenu et Crevel mesure l'écart grandissant qui s'opère entre le sens des mots et la connotation personnelle, due à un athéisme hautement proclamé antérieurement, comme si sa propre mémoire de l'utilisation des mots ne pouvait aboutir qu'à la suspension définitive de l'écriture. À nouveau, l'homme et plus particulièrement l'écrivain, est confronté à une dualité irréductible que l'écriture elle-même, le langage génèrent.

De plus, reprenant le schéma proustien, l'image gravée en soi, émergeant à nouveau à la conscience claire grâce au langage, suscite les sensations du corps, redevient présence active à l'évocation des souvenirs. Le langage lui-même provoque la répétition du vécu. Il n'y a donc pas de création possible, pas de « terres vierges » à explorer, l'homme dans son intégralité physique et spirituelle est condamné à ressasser sempiternellement son vécu : telle est sa fatalité.

L'ENTREPRISE JANSÉNISTE

Cependant, le texte de Crevel pose un problème majeur. On pourrait y voir une réponse circonstanciée, voire outrancière et provocatrice, à la définition de l'« élan vital » de Bergson. Dans *La Révolution surréaliste* du 15 janvier 1925, n'écrit-il pas : « Aucun effort ne s'opposera jamais victorieusement à cette poussée profonde, à cet élan, mystérieux, qui n'est point, M. Bergson, l'élan vital, mais son merveilleux contraire, l'élan mortel⁶ ».

Replacée dans son contexte, cette apostrophe de Crevel s'inscrit dans la ligne des options et des menées surréalistes. Le goût du scandale, de la provocation fait partie intégrante des manifestations surréalistes et prôner l'« élan mortel » est un scandale. « Si le suicide était une solution, nous nous glorifierions d'y pousser le monde » pouvait-on lire dans *La Révolution surréaliste*. Crevel répondait à Bergson en lui opposant Pascal. Dans ce cas, il s'agirait d'un jeu intellectuel.

En effet, la conformité à l'expérience pascalienne est telle qu'on pourrait assimiler *Mon corps et moi* à un exercice philosophique qui n'aurait pas plus de conséquence pour l'auteur que toutes les déclarations des surréalistes qui ont répondu à l'enquête sur le suicide. Nous y retrouvons l'enfermement dans sa chambre, la nécessité de la solitude, la plongée en soi-même, l'affirmation que l'homme n'est rien, la certitude qu'il est mauvais, voire diabolique. Nous relevons dans le texte l'examen des apparences trompeuses : l'homme est incapable de vérité, il n'agit que par orgueil ou par amour-propre. La vie de l'homme est fatalement réduite est une série de rôles à jouer. L'homme est « acteur » de lui-même. Il est condamné à jouer un rôle au regard des autres qui oblitère son moi véritable. Peut-être est-ce cette prise de conscience du vide « essentiel » qui définit la véritable solitude. Mais c'est une misère sans Dieu, donc irrémédiable, irréversible. C'est là où il se démarque de Pascal. D'autre part, la communication avec les autres est présentée par Crevel comme un divertissement pour s'oublier, se perdre, s'abolir dans les autres. Nous atteignons ici le sommet du tragique dans la mesure où en soi ou hors de soi, il n'y a que le néant. Crevel engage ici une réflexion sur l'absurde, anticipant les conceptions de Camus ou de Sartre.

Mon corps et moi révèle en fait cette dialectique fondamentale entre *animus* et *anima*. Une fois prouvée l'inanité du corps, son inadéquation à exprimer l'être, Crevel est contraint à la quête de l'esprit pur, de l'*anima* qui révélerait son moi véritable, ce qu'il appelle « cette sensation d'être ».

6. Dans le dossier de *Mon corps et moi*, p. 199.

Remontant le cours de la mémoire et de l'acquis, il met en œuvre le principe de vie, l'*animus*, c'est-à-dire tout ce qui est action de l'esprit sur lui-même. Mais celui-ci ne lui ouvre pas les terrains vierges de la conscience. Bien au contraire, l'*animus* fait émerger à la conscience claire souvenirs, reminiscences sensorielles, culturelles, religieuses. L'introspection, qui est acte de l'esprit, ne lui apporte que les vestiges d'un vécu là où il espérait l'illumination. Son identification à Lucifer, le prince des ténèbres, dans *La Prière* est particulièrement significative. Dieu est une lumière qui lui demeure inaccessible, et le blasphème est pour lui sa manière d'exprimer cette impossibilité.

Et l'ouvrage se termine par un dilemme : ou il use de son intelligence pour atteindre l'*anima*, et dans ce cas il recompose, restructure un moi qui préexiste à sa quête, donc l'intelligence interpose entre la conscience et la vérité de l'être une image, une représentation du vécu. Ou bien il pratique le « lâcher prise », et dans ce cas, l'être est envahi par les sensations, les pulsions, auxquelles il refuse de s'identifier. La seule solution serait l'amnésie, l'oblitération totale de tout le vécu. Mais l'intelligence ou la raison peuvent-elle être mise en œuvre sans l'appui de la *praxis* ? À moins qu'elle ne présuppose une « innéité des idées » comme l'affirmait Descartes que Crevel chercherait sans jamais la trouver. Il est donc condamné à opter pour ce « sensualisme » de Locke ou de Condillac, seul générateur de la pensée. Mais le sensualisme pose le corps comme seul truchement de mise en branle de l'esprit. Comme, pour Crevel, le corps est l'obstacle majeur à l'émergence du moi, le problème est insoluble. C'est par raisonnements successifs, ces dix méditations juxtaposées, qu'il aboutit à cette non-raison de vivre. Dans sa logique, l'union de l'*animus* à l'*anima* ne peut se faire qu'en dehors de la corporéité.

Ce qui rend le texte de Crevel particulièrement émouvant, c'est que nous savons que, même si à l'époque il s'agissait de pures spéculations intellectuelles, il est allé au bout de son analyse et a accompli le geste fatal. Dans *Les Nouvelles littéraires* du 7 février 1925, il commentait ainsi les réactions négatives suscitées par l'enquête sur le suicide :

Et certes faire du suicide « une maladie ou un vice nouveau », serait du plus écœurant wildisme, mais puisque, encore une fois, l'ère des divertissements s'est achevée, que de telles craintes nous soient au moins prétextes à déclarer que le sur-réalisme n'a rien à voir avec les ballets roses ou les messes

*noires qu'imaginent de frivoles maîtres de cérémonies pour le bonheur des hommes sans intelligence et sans tempérament*⁷.

Aurait-il été le seul surréaliste à mettre en conformité sa pensée et ses actes ? Il est clair que ce « jeu morbide » n'est resté effectivement pour ces artistes qu'une hypothèse d'école. En effet, le nihilisme dada, les provocations surréalistes étaient davantage des scandales visant à faire réfléchir, à provoquer des réactions, des sursauts de conscience dans le public. Le but réel était de trouver de nouvelles voies, de nouveaux modes d'expression, d'élargir le champ des connaissances, d'ouvrir l'accès à l'inconscient. Les raisons du suicide de Crevel ne se trouvent certainement pas dans son adhésion et sa profession de foi surréaliste. Mais là, encore, son suicide ne met-il pas en évidence une autre dualité irréductible, sauf pour lui : celle de l'intention et de l'action ?

*UNIVERSITÉ MICHEL DE MONTAIGNE
BORDEAUX III*

7. *Ibid.*, p. 210.

POÉTIQUE DU CORPS CHEZ RENÉ CREVEL

Pierre BRUNEL

« Enfin ! seul ! », les premiers mots de Baudelaire, dans le dixième des *Petits Poèmes en prose*, pourraient être aussi ceux de René Crevel. « Vraiment seul » est le titre du deuxième chapitre de *Mon corps et moi*. Le premier s'achevait sur une résolution : « d'être seul bientôt, vraiment seul » ; le second commence par la réalisation du projet : « Or ce soir je suis seul » (MCM 34).

Crevel abandonne à d'autres la Révolution surréaliste, les traces et les nostalgies qu'elle a laissées. Et peu importe au fond, sauf pour ceux qui sont enfermés dans l'histoire des écoles littéraires, que cette résolution soit une résolution surréaliste. Elle est le manifeste d'un homme seul, et le manifeste de ce qu'il faut appeler une intention de solitude. Baudelaire se découvrait seul « À Une Heure du matin ». Rimbaud vivait une expérience analogue, moins radicale d'ailleurs, « de minuit à cinq du matin¹ ». Pour Crevel, l'heure faste est huit heures, « huit heures de l'après-midi ou huit heures du soir », peu lui importe comment on dit, comment il faut dire (MCM 44).

Cette heure peut surprendre, et doublement. D'abord, elle ne marque pas l'un de ces « arrêts de la vie » dont parle Rimbaud dans celle des *Illuminations* qui s'intitule « Départ² », et surtout elle est encore pleine de ce qui est appelé dans le même poème en prose les « rumeurs des villes, le soir ». À huit heures du soir, Baudelaire aurait encore entendu le bruit de « l'horrible vie » et de « l'horrible ville », bien pire que « le roulement de quelques fiacres attardés et éreintés » qui roulent, attardés, à une heure du matin³. Crevel ne nie pas plus ce bruit qu'il ne l'évade. Même si, comme celle de Baudelaire, son expérience de la solitude passe par la chambre, et comme celle de Rimbaud par la chambre d'hôtel⁴, elle est intensifiée par la

1. Lettre à Ernest Delahaye datée de « Parmerde (Paris), Jumphe (Juin) (18) 72 », dans *Œuvres Complètes*, édition de Pierre Brunel, Paris, « La Pochothèque », Librairie Générale Française, 1999, p. 356.

2. Arthur Rimbaud, *op. cit.*, p. 466 : « Assez connu. Les arrêts de la vie ».

3. *Le Spleen de Paris*, posthume, 1858, repris dans *Œuvres complètes* de Baudelaire, éd. de Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1975, pp. 287-288.

4. Voir le tout début de *Mon Corps et moi*, p. 21 :

gare, ce « grand cube de poussière », où tout bruit marque la fin de quelque chose et, donc, d'une certaine manière et à chaque fois, une entrée dans la solitude. À peine entendu, le coup de sifflet aura cessé d'être. Et les huit coups de l'horloge, dont la série est, il est vrai, une fois répétée, marquent une heure qui n'est déjà plus quand elle est sonnée.

On sait l'importance pour Baudelaire du « Crépuscule du soir ». Dans le poème des *Fleurs du Mal* qui porte ce titre, c'est le « grave moment » où l'âme est invitée à se recueillir⁵ et à « ferm[er] son oreille » au « rugissement » de la ville. À défaut de la plénitude du silence, vers laquelle tendront les heures nocturnes, elle impose la nécessité d'une mise entre parenthèses, d'un suspens, comme si l'on était hors du temps et du monde. Dans celui des *Petits Poèmes en prose* qui s'intitule aussi « Le Crépuscule du soir », tout le bruit se rassemble en « un grand hurlement » comme pour « un signal de sabbat », mais le poète a le privilège d'entrer dans un domaine réservé, dans le silence de son monde intérieur⁶.

Le mot corps n'apparaît dans aucun des textes de Baudelaire que j'ai cités. « Le Crépuscule du soir » en prose parle de l'esprit, « Le Crépuscule du soir » en vers s'adresse à l'âme, « Recueillement » à la *Douleur*, qui est comme une variante plus sombre de l'*enfant*, de la *sœur*, dans « L'Invitation au voyage » en vers. Le poète s'isole dans « une chambre véritablement spirituelle », comme il le souligne dans « La Chambre double », et ce qu'il attend de la solitude est cette *spiritualité-là*. « À une heure du matin » s'achève sur une convocation des âmes, – « âmes de ceux que j'ai aimés, âmes de ceux que j'ai chantés » –, cortège d'âmes, cortège

« On dîne tôt et vite dans les petits hôtels de montagne.

J'étais seul à table.

Me voici seul dans ma chambre.

Seul. »

5. *Éd. cit.*, p. 94 :

« Recueille-toi mon âme, en ce grave moment,

Et ferme ton oreille à ce rugissement ».

C'est très exactement le moment du « Recueillement », dans l'admirable poème qui porte ce titre et qui après avoir paru avec d'autres dans *la Revue européenne* le 1^{er} novembre 1862 et dans *Le Parnasse contemporain*, parmi les « Nouvelles Fleurs du Mal », sera ajouté à l'édition posthume des *Fleurs du Mal*, la troisième, en 1868. *Éd. cit.*, pp. 140-141 : « Tu réclamaï le Soir ; il descend ; le voici ». Ici la solitude passe par le détour, le détournement de « Ma Douleur » entraînée loin des autres, « loin d'eux », comme Zerline par Don Giovanni d'où le tour donjuanesque calqué sur le « là ci darem la mano » de Da Ponte et Mozart : « Ma douleur, donne-moi la main »

6. *Éd. cit.*, pp. 311-312.

d'ombres qui doit accompagner, non seulement une *catharsis* morale, mais un renouveau de l'inspiration poétique fortifiée par l'exigence spirituelle⁷.

Il faut attendre les coups de « L'Horloge » dans la version en vers, pour qu'à une heure qu'on peut encore situer à huit heures du soir puisque « Le jour décroît ; la nuit augmente » (v. 19), mais qui est aussi, comme à la fin du « Voyage » l'heure symbolique de l'entrée dans les ténèbres de la mort, le corps, toujours non nommé, soit brutalement ruiné : « Meurs, vieux lâche ! il est trop tard ! »⁸. Et dans « L'Horloge » en prose, si différente, l'heure lue dans le regard de la femme aimée, même si elle se nomme Féline, est l'Eternité⁹.

Huit heures du soir, pour René Crevel, sonnent comme un glas, quand il entend les huit coups, deux fois, et quand, le train parti, elles résonnent encore en lui. « Des veines battent à mes tempes », écrit-il dans *Mon corps et moi*. « L'obstination de ces cloches dans ma tête, faut-il l'appeler un glas ? Un glas comme en sut sonner, voici vingt-quatre heures, l'horloge de la gare de Lyon » (MCM 49).

On observe immédiatement la différence avec Baudelaire. Le corps est impliqué, et offre la notation première : les veines qui battent aux *tempes* marquent le *temps* dans le corps même, l'horloge sonne obstinément dans la *tête*. Un tel glas ne doit pas être lu comme « l'analyse interminablement d'un vomissement, d'un écœurement », pour reprendre les mots de Jacques Derrida analysant Genet¹⁰. Mais la notation de l'heure est physique. Les huit coups de huit heures menacent le corps, le blessent, lui font mal, le traumatisent.

Derrida, dans son livre, n'omet pas de convoquer Baudelaire, et aussi Edgar Poe et Mallarmé. Ici il fait allusion implicitement à « La Cloche fêlée¹¹ », là il profite de l'homonymie du titre d'un poème de Baudelaire et

7. *Éd. cit.*, p. 288 : « Âmes de ceux que j'ai aimés, âmes de ceux que j'ai chantés, fortifiez-moi, soutenez-moi, éloignez de moi le mensonge et les vapeurs corruptrices du monde, et vous, Seigneur mon Dieu ! accordez-moi la grâce de produire quelques beaux vers qui me prouvent à moi-même que je ne suis pas le dernier des hommes, que je ne suis pas inférieur à ceux que je méprise ! ».

8. *Les Fleurs du Mal, éd. cit.*, p. 81. Une fois de plus, la tournure donjuanesque est remarquable. Quand Don Juan veut se repentir, - si tant est qu'il le veuille -, il est trop tard. Le texte le plus remarquable à cet égard, car le thème du trop tard y est amplement développé, est le « Don Juan » de Hoffmann dans les *Phantasiestücke* (1815), un texte que Baudelaire connaît, un auteur qu'il admire.

9. *Éd. cit.*, pp. 299-300.

10. *Glas*. - Que reste-t-il du savoir absolu ?, Galilée, 1974 ; Rééd. Denoël/Gonthier, Coll. « Médiations », n° 203-204, 1981, tome I, p. 21.

11. *Ibidem*, I, p. 30 : « Mais cette voix ne parvient qu'à l'instant où elle 'se casse', où elle porte trace d'une 'fêlure', comme peut-être une cloche, la "cloche" qui se "déchaîne" sur la même page pour un enfant ».

de celui d'une pièce de Genet¹², et jamais il ne dissocie le *fl* des *Fleurs* (qu'il s'agisse des *Fleurs du Mal* ou de *Notre-Dame des Fleurs*) du *gl* de *Glas*. Mais « La Cloche fêlée » reste, dans le recueil de Baudelaire, le prétexte à une comparaison avec l'âme fêlée, même si cette fêlure de l'âme (cette fêlure qui est presque une fl-eur du mal) et à son tour exprimée à travers des images du corps blessé, du corps souffrant¹³. « Le Balcon », autre évocation des « soirs », fait la part belle au *cœur*, même si s'y laisse deviner l'espace des intimités nocturnes. Le quatrième « Spleen », celui que Roman Jakobson a appelé « le dernier Spleen de Baudelaire », déchaîne des cloches dans l'espace, errantes comme des ombres sans sépulture. Ce n'est pas une tempête qui se déchaîne sous un crâne, et pas davantage une sonnerie de coups de l'horloge sous un crâne, comme dans la page citée de Crevel ; mais, au terme du poème, tout allégoriques, « [...] l'Espoir/Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique/Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir¹⁴ ».

Crevel a conscience de porter en lui comme une ennemie « une mémoire aux rappels obstinés » (MCM 52). « Mémoire, l'ennemie », c'est le titre du chapitre IV de *Mon corps et moi*. La page citée fait assister au début de cet *ostinato*. Mais à dire vrai, en sa monotonie, un *ostinato* devrait n'avoir ni début ni fin. Il est, ici, battement continu du temps dans lequel se trouve placé le corps-fait-pour-mourir. C'est pourquoi, selon Crevel, il n'est de présent, pour lui en tout cas, que « martyrisé, déchiqueté ». Comme à la fin de « La Cloche fêlée », la poétique du corps est requise en tant que poétique du corps blessé, du corps lésé.

*

Cette lésion, elle est là, comme une plaie rongeuse, tout le long du livre, et sans doute tout au long de l'œuvre de René Crevel.

Est-il besoin de le rappeler ? En 1925, l'année de *La Révolution surréaliste*, René Crevel acquiert la certitude qu'à 25 ans, il est atteint de tuberculose. Le titre donné par Jean-Michel Devésà à la très belle introduc-

12. *Ibidem*, I, p. 44.

13. Pièce LXXIV dans l'édition de 1861 des *Fleurs du Mal*, Pléiade, p. 72 :
 « Moi, mon âme est fêlée, et lorsqu'en ses ennuis
 Elle veut de ses chants peupler l'air froid des nuits,
 Il arrive souvent que sa voix affaiblie

Semble le râle épais d'un blessé qu'on oublie
 Au bord d'un lac de sang, sous un grand tas de morts,
 Et qui meurt, sans bouger, dans d'immenses efforts ».

14. *Éd. cit.*, p. 75.

tion qu'il a écrite pour son édition de la *Correspondance de René Crevel à Gertrude Stein* prend alors sa pleine et troublante signification : « La Révolte nouée au corps, la mort tapie dans la poitrine ». Celui qui avait donné le titre de *Détours* à son premier livre, en 1924, n'a plus besoin de la moindre obliquité, l'année suivante, pour exprimer la lésion qu'il porte dans son corps. Il n'a pas besoin de la fleur de Chloé, cette fleur du mal qui ronge la jeune femme, ou qui l'étouffe, dans *L'Écume des jours* de Boris Vian. La métaphore fleurie serait encore un détour¹⁵. De là vient sans doute la rage qu'il manifeste à détruire cette fleur, cette rose, qui « achève de se faner dans un verre à dents ». Un micro-récit concernant cette fleur s'insère dès le septième paragraphe du texte :

Hier, à la même heure, elle s'épanouissait à mon manteau. La boutonnière était assez haute pour qu'elle surprît mon visage dès qu'à peine il se penchait. Mais chaque fois, ma peau de fin d'après-midi, avant de s'étonner d'une douceur végétale, avait des réminiscences d'œillet. Tout un hiver, tout un printemps, n'avais-je pas voulu confondre avec le bonheur ces pétales aux bords déchiquetés, sur la sagesse nocturne d'une soie figée en revers ?

Tout un hiver, tout un printemps. Hier.

Dans une gare, les yeux fermés, une fleur condamnée à croire encore aux tapis, aux épaules nues, aux perles. (MCM 21-22)

Le révolté surréaliste rompt avec le monde du luxe, des élégances, des fleurs, de ces écrivains qui, comme Marcel Proust peint par Jacques-Émile Blanche, portaient le camélia à la boutonnière. L'ennemie tapie dans sa poitrine n'est-elle pas la même que celle qui conduisait à la mort Marguerite Gautier ? Le souvenir de la Dame aux camélias passe dans le chapitre IV de *Mon corps et moi* (MCM 62). C'est encore un tour de « Mémoire, l'ennemie ». « Mémoire mimosa », Mémoire camélia : c'est la même chose. Non pas des canons sous les fleurs, comme le disait Schumann de la musique de Chopin, mais du sang craché parmi les fleurs. La fleur de volupté sera une fleur de mortalité comme les longues fleurs pourpres dont se couronna Ophélie (MCM 63-64).

Or ne peut comprendre le *leitmotiv* de la fleur rejetée et détruite, dans *Mon corps et moi*, si on n'établit pas le parallèle avec celui de l'heure et des coups qui la sonnent. La rose que René Crevel portait à la boutonnière, celle que ses amis ont mise à sa boutonnière avant de le quitter à la Gare

15. Sur l'usage qu'en a fait Baudelaire, je renvoie à mon livre *Les Fleurs du Mal entre fleurir et défleurir*, Ed. du Temps, 1998.

de Lyon, a marqué l'heure comme les huit coups de l'horloge au moment où le train partait. Achever de la détruire, c'est laisser derrière lui cette heure même dont le souvenir le taraude et lui perce le corps. Il y a, dans les deux cas, vingt-quatre heures en plus, peut-être ces vingt-quatre heures en trop sur lesquelles Alain Robbe-Grillet mettra l'accent dans *Les Gommages*. Vingt-quatre heures qui l'ont séparé de ce qu'il était, qui ont marqué la coupure entre *mon corps et moi*.

Ces vingt-quatre heures en effet, entre huit heures du soir et huit heures du soir le lendemain, correspondent au transport du corps atteint par la maladie vers le petit hôtel de montagne, magique ou non, où il va être soigné, comme en 1913 Eugène Grindel, le futur Paul Éluard, et Elena Dimitrievna Diakonova, Gala, sa future femme, à Clavadel, le sanatorium au-dessus de Davos¹⁶. Ces vingt-quatre heures constituent aussi une première journée de solitude, après ces huit coups de huit heures du soir où Crevel a pu se murmurer à lui-même, à lui seul, comme Baudelaire à une heure du matin : « Enfin ! seul ! ».

Il faut dire avec force, et avec René Crevel : la solitude est une expérience du corps.

C'est le cas tout d'abord de la solitude parmi les autres, celle de l'Homme des foules d'Edgar Poe, reprise par Baudelaire dans un autre des *Petits Poèmes en prose*, « Les Foules ». Mais Crevel le solitaire ne se souciait pas, à Paris, d'épouser la multitude, « d'entr[er] [...] dans le personnage de chacun¹⁷ ». Au contraire il écrit :

Il n'y a pas de contact humain qui m'ait jamais empêché de me sentir seul. (MCM 23).

La relation amoureuse, plus exactement érotique, homosexuelle ou non, conduit au même constat. Dans les bars, Crevel dit n'avoir rencontré que des partenaires habillés de corps. Attend-on de *l'autre* qu'il vous sauve ? Ni la pratique de l'amour, ni la pratique solitaire où *mon corps* est *l'autre* n'apportent de solution satisfaisante à cet égard. « Chez moi », rappelle Crevel, « je touche à ce corps, comme j'ai déjà eu l'honneur de toucher à quelques autres, avec la seule volonté de me débarrasser des plus précis de mes désirs, sans l'espoir d'en satisfaire aucun, ni le goût de les prolonger » (MCM 28-29). Le livre de 1925 tend alors à devenir un Traité du mépris du corps et pour un peu la *poétique* deviendrait *didactique*, si la prose

16. Voir le début de la biographie de Gala par Dominique Bona, Paris, Flammarion, 1995.

17. *Petits Poèmes en prose*, n° 12, éd. cit., p. 291.

n'était revêtue d'images, truffée d'anecdote, rythmée si fortement qu'elle donne l'impression d'avancer, – pour l'instant vers on ne sait où.

La solitude, à commencer par le fait même de laisser derrière soi ses amis ou ses partenaires amoureux, permet d'être soi. Crevel a pu croire qu'« au long des nuits, s'[il s'est] dévoué à certains corps, c'était pour oublier le poids du [s]ien » (MCM 42), mais la solitude va, bien mieux encore, lui donner une impression de légèreté, ou plutôt d'allègement. « Et qui donc n'a pas senti que pour être un homme, pour être, il fallait être l'homme seul », demande-t-il, d'ailleurs sans point d'interrogation dans le texte (MCM 41).

Allègement ne signifie pas pour autant délivrance. Les ombres qui se projettent dans le chapitre V sont encore des souvenirs. Une mémoire qui est une mémoire du corps le poursuit. Crevel fait un usage remarquable de la métaphore quand il écrit que « Notre vie sera couleur de courbature, de froid » (MCM 69). On aurait dit, à l'époque classique, qu'elle risquait d'être « incommodée », comme une femme fragile. La membrane qui l'unissait aux autres, la « membrane de l'amitié », la « membrane de l'amour », rejetée au moment du départ comme « une obscène et monstrueuse membrane » (MCM 70), risque de se reformer. On ne peut s'empêcher de la souhaiter, de la rechercher, comme une protection, comme la garantie d'un bonheur.

*

Se retrouver seul, c'est être seul avec son corps. L'autisme, volontaire ou involontaire, se confond-il avec le « chacun pour soi » qui est le mot d'ordre de tout vivant, avec « cette sorte d'onanisme dont », écrit René Crevel dans le chapitre VI, « nous avons cru qu'il était le signe un peu honteux de l'enfance mais qui continuait, quoique la première jeunesse déjà fût passée, à ne chercher que prétextes dans d'autres corps, d'autres pensées » (MCM 74) ?

Le chapitre VI, intitulé « Promenades », est remarquable à bien des égards. Il évoque la vie, nécessairement *autonome*, autiste, onaniste si l'on veut, d'un corps qui continue malgré tout. On ne peut, sans corps, être dans le temps, et la poétique du corps intervient quand Crevel se situe dans cet autre espace qu'est la durée :

L'un de mes pieds s'appelle passé, l'autre futur. Il y a toujours un escalier à monter. (MCM 75).

Le vivant procède par degrés.

Et pourtant il cherche à échapper au temps, considéré par Baudelaire comme « l'Ennemi ». À la pratique de la diversion, on donne depuis Pascal le nom de « divertissement » : « cela qui nous empêche principalement de

songer à nous¹⁸ », écrit Pascal, et j'ajouterai : cela qui nous empêche principalement de songer à nous comme vivant-dans-le-temps, Pascal se mâtinant de Heidegger pour un homme du XX^e siècle, les *Pensées* de *Zeit und Sein*. Une telle pensée, à dire vrai, était déjà celle d'un homme du XIX^e siècle chez Baudelaire, que je retrouve décidément à chaque pas de l'analyse du texte de Crevel. La dernière pièce de la seconde édition des *Fleurs du Mal*, en 1861, couronnement du recueil et englobement final dans l'abîme, « Le Voyage », décrit les ruses du corps vivant, du corps voyageant, pour échapper au temps sans lequel ni ce voyage ni cette vie ne sont possibles. Théophile Gautier, dans *España*, s'était contenté d'une formule de moraliste :

*Le voyage est un maître aux préceptes amers*¹⁹.

Baudelaire, surpassant son maître et ami, le « poète impeccable », a conçu le plus long poème des *Fleurs du Mal* comme un poème du divertissement : *fuir, échapper à, partir* (et d'ailleurs tout aussi bien *rester, se tapir*), c'est chercher à « tromper l'ennemi vigilant et funeste./Le Temps », à éviter « ce rétiaire infâme » qui toujours rejoint son adversaire, sa proie²⁰. La vie parisienne, la vie mondaine permet à Crevel de multiplier les exemples d'un tel divertissement à la faveur d'une série de saynètes, auxquels on n'oserait pas donner le nom de scènes d'amour. La première a lieu dans la loge d'une danseuse et pourrait passer pour emblématique en ce qu'elle a de banalement conventionnel :

*Je frappe à la porte qu'il faut et me voilà bien sage sur un
pouf de peluche rouge. Une voix grêle et sans timbre essaie
de me tenter.*

« *L'amour, tu vois, c'est encore ce qu'il y a de mieux pour
passer le temps.* » (MCM 75).

La voix est « détimbrée », la folie des sens s'est assagie, le corps fardé n'est plus un corps. Après la danseuse maquillée paraît le danseur en « maillot de crème et de poudre », au torse et au ventre « laqués ». « J'avoue », écrit Crevel, « préférer les surprises dont se marbrent nos pâleurs. Certes il est triste que nos corps condamnés aux vêtements perdent leur gaieté et finissent par prendre la mine des exilés, loin de leurs frontiè-

18. Pascal, *Pensées*, n° 33, texte établi par Philippe Sellier en 1991 d'après la copie de référence de Gilberte Pascal, présentation et notes par Gérard Ferreyrolles. Le Livre de poche classique, n° 16069, 2000, p. 51.

19. Le rapprochement a été fait par Robert Vivier et repris dans l'édition Crépet-Blin des *Fleurs du Mal*, José Corti, 1942.

20. *Œuvres complètes*, I, éd. cit., p. 133.

res. J'aime la couleur d'une peau bien cuite, la parure des bains de soleil, mais tous ces étalages des graisses brunes, rouges sur un corps... » (MCM 78) ne méritent que le mépris, si l'on veut substituer des paroles aux points de suspension qui sont ici autant de points de suspicion.

Le chapitre VI de *Mon Corps et moi* ne nous ouvre pas le Théâtre de Séraphin²¹. Il nous enferme dans le Théâtre de la danseuse en soie verte pour qui le corps n'est que fausse fougère, de la « gonzesse en manteau rouge » à la froideur de rubis, « Colombine de velours et de tulle » dans « une folie rouge », l'un de ces fantoches dont, après Verlaine, il n'est plus possible de s'enchanter.

Le corps, René Crevel le replace entre ses deux contraires : le pantin et le cadavre. La danseuse, Olimpia des bois, « poupée de buis pour peintre » (MCM 86), est l'un des pantins dont l'agitation, « l'épilepsie simulatrice » (MCM 93) présente de fausses apparences de vie. Le cadavre serait plus estimable, si nous acceptions d'y voir « la magnificence d'un corps débarassé de la vie » qui nous ouvrirait « un monde où commence le vrai et son règne insensible » (MCM 94). Mais cet *insensible-là* correspond à l'abolition du corps, donc du représentable et du dicible. Crevel se méfie des reflets sur mort comme des reflets sur l'eau, de tous les faux corps qui ne sont que des objets.

Le ton se fait presque pascalien, comme celui de Baudelaire dans le chapitre VII de *Mon Corps et moi*, « La Mort et la Vérité » :

*L'ère des divertissements ne peut durer.
Rien ne prévaut contre cette angoisse dont est pétrie notre
chair même et qui, nous desséchant d'une soif de vérité, dou-
cement nous pousse au pays des miroirs absolus : la mort.
Aucun effort ne s'opposera jamais à l'élan mystérieux qui
n'est pas l'élan vital, mais son merveilleux contraire, l'élan
mortel. (MCM 95).*

Il faut bien comprendre que cet élan mortel est encore, et plus que jamais, un élan de vie même s'il tend à l'abolition de la vie. Si la jouissance sexuelle permet « quelques secondes d'une vie enfin dédaigneuse de la mémoire » (MCM 100), le suicide est aussi le résultat d'une tension extrême, d'une manière d'érection : quand « à force d'ardeur, [nous] souhaitons la minute qui nous libérera d'une existence que nous ne savons ordonner » (MCM 101). Comment ne pas prêter attention à ces lignes de 1925 qui déjà peut-être nous éclairent sur la mort volontaire de René

21. Voir Baudelaire, *Les Paradis artificiels, Œuvres complètes*, Tome I, éd. cit., pp. 408-425.

Crevel, dans la nuit du 17 au 18 juin 1935 ? Le suicide n'était pas pour lui le plus creux d'une dépression. Il ressemblait davantage au « suicide par enthousiasme », tel que l'envisage Bernard dans *Les Faux-Monnayeurs*, présenté d'ailleurs par Gide comme une simple velléité dans ce roman, publié précisément en 1925.

*

Ecrire est, plus que jamais, un acte du corps. Le texte ne devrait être ni un cadavre qu'on laisse derrière soi ni un corps d'emprunt. Pourtant, il a quelque chose d'une « mémoire d'abolie », pour reprendre le beau titre de Marie-Claire Bancquart. Et s'il n'est que *mimèsis*, il devient un texte-pantin. Crevel exprime ce double risque dans le chapitre VIII de *Mon Corps et moi*, « Les Pays et les rêves » :

Au fur et à mesure que le jour m'éloigne du rêve nocturne, l'état qui en fut le résultat s'évaporant, je suis, pour le recréer, contraint de courir après un plus grand nombre d'images, de mots. Ainsi naît certain mensonge déjà signalé. Le mensonge de l'art. On prend un corps, un sexe. On prend une toile, des pinceaux. On prend du papier, une plume. Hélas ! il n'y a plus ni fumée ni rêves. (MCM 113-114)

La crainte, elle est celle de Rimbaud au temps d'*Une Saison en enfer*, celle qui explique le silence après les *Illuminations* : « Je ne sais plus parler²² ». Cette impuissance naît de l'épuisement du texte-cadavre ou du mécanisme du texte-pantin, d'une *agonie* ou d'une *sécheresse*. Mallarmé d'un côté (« Tout son col secouera cette blanche agonie »). Éluard de l'autre côté²³.

Entre les deux, on placera un nom inattendu, celui de Molière, ou plutôt celui de Monsieur Jourdain :

Lorsque son maître de philosophie eut révélé à M. Jourdain qu'il avait toujours parlé en prose, notre bourgeois gentilhomme, étourdi par la foule de ses intentions, ne sut comment s'y prendre pour dire à une femme qu'elle avait de beaux yeux et qu'il l'aimait ; cependant, bourgeois de Paris, il était de cette gent qui n'a jamais eu sa langue dans sa poche ; mais, parce qu'on lui avait dénoncé leurs mystères, il n'osait plus, ne savait plus se servir des mots et s'empêtrait dans les

22. « Matin », *Une Saison en enfer*, éd. cit., p. 439.

23. Cf. la cantate pour chœur et orchestre de Francis Poulenc, *Sécheresses*, créée en mai 1938, non pas sur des vers d'Éluard, comme *Figure humaine*, mais sur des vers du poète anglais Edward James, « mauvais décalque d'Éluard », mais sublimé par la musique, selon le jugement de Henri Hell (*Poulenc, musicien français*, Plon, 1958, pp. 89-90).

substantifs, verbes, épithètes, pronoms, adverbes, si gais à cueillir, à remuer tant qu'il les avaient crus lisses comme pommes, souples comme draps.

J'emprunte ces lignes, non plus directement à *Mon Corps et moi*, mais à l'un des textes qui ont été placés à la suite dans le dossier établi par Michel Carassou et Jean-Claude Zylberstein, un article publié par Crevel en 1924 dans *Le Disque vert*, numéro spécial consacré à « Freud et la psychanalyse²⁴ ».

Plus instruit, Monsieur Jourdain ne sait plus dire son désir à une femme, alors qu'il y serait parvenu dans l'expression toute spontanée de son corps. Apprenant l'écriture, le bourgeois gentilhomme désapprend à parler. *Il ne sait plus parler*. Avant la leçon du maître de philosophie qu'il s'est donné, ou plutôt qu'il s'est acheté, il savait dire « Je suis amoureux²⁵ ». Ou encore : « Belle Marquise, vous beaux yeux me font mourir d'amour²⁶ ». Or la « manière galante » qu'il requiert du maître de philosophie sera stérilement contournée, et il ne reconnaîtra pas son message dans tant de sophistication inutile. Le maître de philosophie est d'ailleurs le premier à reconnaître que la meilleure façon de dire son désir était la première.

S'étonnera-t-on que Monsieur Jourdain se soit doté aussi d'un maître à danser, le premier à paraître sur la scène avec le maître de musique ? À lui qui aime les femmes, on présente des danseuses, en cape verte ou rouge, sans doute. On a prévu en tout cas pour lui-même un « petit déshabillé » qu'il porte, mais qui le fait trop habillé : « un haut-de-chausses étroit de velours rouge, et une camisole de velours vert²⁷ ». Ce sont exactement les couleurs que vise ironiquement Crevel dans *Mon Corps et moi*. Et ce n'est rien auprès de l'habit de *mamamouchi* que Monsieur Jourdain portera à l'acte V, un « momon », comme le dit Mme Jourdain comme si elle ne trouvait qu'une onomatopée pour désigner ce déguisement²⁸.

Monsieur Jourdain, à l'acte V, perd son corps englouti dans son habit, et en même temps il perd la parole. Il ne sait que répéter le mot fétiche qu'on lui a appris, qui devrait lui tenir lieu d'identité nouvelle et ne lui procure qu'une identité factice et dérisoire : « *Mamamouchi*, vous dis-je. Je suis *Mamamouchi* ». Mais le prétendu *Palatin* n'est pour Mme Jourdain

24. p. 234.

25. *Le Bourgeois gentilhomme*, acte II, scène IV, éd. de Jean Serroy, Gallimard, Folio Théâtre, n° 48, p. 78.

26. *Ibidem*, p. 80.

27. Didascalie de la scène 2 de l'acte I, p. 44.

28. Acte V, scène 1, p. 184.

qu'un *Baladin*, – disons plutôt, avec Crevel, un *pantin*. Le mamamouchi croit danser, il croit chanter, il croit parler, mais de ce sans-corps on n'entend plus que ces syllabes aussi dépourvues de sens que bla-bla-bla : « Hou la ba ba la chou ba la ba ba la da²⁹ ».

Le jeu de scène prévu alors dans l'édition de 1682 était « Il tombe par terre³⁰ ». Il est comme un cadavre, et pendant le ballet final, il ne pourra que se taire.

René Crevel l'a bien compris : à déguiser le corps, on perd ses mots. Il sait aussi, et il fait comprendre qu'à vouloir trop savoir on perd ce qui est l'objet même de ce savoir. Et ce n'est plus à M. Jourdain, ce n'est plus au corps qu'il pense, mais à la fable de Psyché, telle qu'elle a été racontée par Apulée, mise en prose et en vers par La Fontaine, présentée sur scène par Molière encore, dans le spectacle qu'il a imaginé immédiatement après *Le Bourgeois gentilhomme*, – *Psyché*, avec la collaboration de Corneille, de Quinault et de Lully.

« Le désir de se rendre compte a toujours raison d'une quiétude parfaite parce qu'ignorante », écrit René Crevel. Et il ajoute : « Notre bourgeois gentilhomme n'était pas le premier qui l'apprit à ses dépens : ainsi Psyché, dit-on, perdit l'Amour pour l'avoir voulu connaître » (p. 234). Telle est la nouvelle hérésie que Crevel veut dénoncer au regard de sa poétique du corps : l'erreur de Psyché, mais surtout l'erreur de la psychanalyse. Car le texte de 1924 que je cite et qui éclaire *Mon Corps et moi* l'année suivante porte pour titre « Freud, de l'alchimiste à l'hygiéniste ».

D'autres, à commencer par André Breton, ont connu le mirage du freudisme. Crevel s'en défie. À vouloir analyser la sexualité et les fantasmes qu'à cause d'elle nous portons en nous, nous perdons l'amour, que Crevel n'hésite pas à écrire avec la majuscule initiale, l'Éros de Psyché. « Si nous nous jugeons bien trop informés pour nous laisser aller tout simplement à l'Amour, Freud n'est-il pas un peu le responsable ? », demande-t-il.

La réponse négative ne fait pas de doute. Cela ne signifie pas que Crevel envisage de substituer à la psychanalyse je ne sais quelle somanalyse. Pas davantage une pédante sémanalyse. Il invitait à retrouver la spontanéité, l'instinct, le corps. En 1924, il espérait encore que Freud pouvait y aider. Mais plus que sur une science, ou que sur une littérature tentée par cette science comme l'a été parfois le surréalisme, il comptait sur la poétique du corps.

Celui que nous présente *Mon Corps et moi* n'est pas « l'Archange » caricaturé par Sartre dans *L'Âge de raison*³¹. Passée la sonnerie de huit heu-

29. *Ibidem*, p. 187.

30. Voir la note de Jean Serroy, p. 290.

res du soir, loin de Paris grâce au train parti de la gare de Lyon, voici dans la solitude de la montagne où le malade est venu se soigner, une vérité retrouvée, la vérité du corps, une écriture retrouvée qui est cette poétique du corps :

J'étais un homme perdu. Je me suis retrouvé. Enfin je suis l'Homme. Je crois en ma grandeur parce que j'ai marché nu dans le soleil. Je puis souffler mon souffle aux coins les plus secrets de mon corps. Il n'y a pas de toit entre ces nuages de chaleur et ma sécurité. (MCM 119)

UNIVERSITÉ PARIS IV
INSTITUT UNIVERSITAIRE DE FRANCE

31. Avec le personnage de Daniel, l'homosexuel qui acceptera finalement d'épouser Marcelle et de servir de père à l'enfant. Voir la note de Michel Contat dans le volume de la Bibliothèque de la Pléiade rassemblant les *Œuvres romanesques* de Sartre, Gallimard, 1981, p. 1950 :

« Le mot semble avoir été à la mode en 1930. Ainsi Marie Laurencin appelait-elle René Crevel son 'archange'. Simone de Beauvoir, au sujet de "Marco" (Marc Zuorro), leur ami homosexuel et le modèle de Daniel, note dans *La Force de l'âge* : "Marco, auprès des femmes, jouait sans peine les archanges" ».

LE CHER CREVEL ET L'AIMÉE DE LACAN, LA MORT DIFFICILE

Michel DEMANGEAT

Dans « Propos sur la causalité psychique » (1946), Lacan rappelle que la qualité des écrits de sa patiente Aimée l'avait incité à les faire connaître au « Cher Crevel » avant tous et avant même la publication de sa thèse « De la Psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité¹ ».

Cette thèse construite autour de l'observation clinique d'Aimée, autour des entretiens qu'il eût avec elle à Sainte-Anne « à bâtons rompus » nous livre une partie de ces textes.

La lecture du « Détracteur » et de « Sauf votre respect » conduisirent Crevel à rédiger un article important « Notes en vue d'une psychodialectique² », publié dans *Le Surréalisme au service de la Révolution*, le 15 mai 1933.

On y retrouve une sévère critique de Freud, mais une mise en perspective dialectique de la découverte freudienne : « Le conscient thèse, l'inconscient anti-thèse. À quand la synthèse ? ».

En conclusion, Crevel adresse un appel à Lacan : « Il [Freud] est assez fatigué pour tenir à ses bibelots. On l'excuse. Mais quel jeune psychanalyste prendra la parole ? ».

Nous ne commenterons pas la tentative d'articuler marxisme et psychanalyse – tentative absolument écartée en ces années trente en URSS – ni l'espoir chez Crevel d'une alliance vivante et constructive entre surréalisme et marxisme. En 1935 un tel espoir déçu ne sera-t-il pas un des ressorts du suicide de Crevel ?

En revanche, les lignes consacrées à Aimée peuvent nous introduire, croyons-nous, à quelque ressort de la création littéraire chez Crevel.

Le « poseur de question » comme il se désigne lui-même, est manifestement interrogé à son tour par le caractère « d'autopunition » que Lacan prête à la paranoïa d'Aimée :

1. Jacques Lacan, *De la Psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, 1932, pp. 181-199.

2. René Crevel, « Notes en vue d'une psycho-dialectique » in *Le Surréalisme au service de la révolution*, Ed. des Cahiers libres, n° 5, pp. 48-52.

*Guérison par satisfaction de la pulsion autopunitive.
Vertu curative du trauma moral, du choc et de la maladie organique.
Mais la maladie organique elle-même ne satisfait-elle point la pulsion auto-punitive ?
Et n'est-ce point d'ailleurs une inconsciente auto-punition qui a décidé d'elle dans bien des cas ? Pour celui qui a cherché, obtenu les conditions matérielles de la maladie, cette maladie du physique sera la chance de la guérison de la maladie morale.*

Manifestement ces dernières phrases mettent en scène non plus tant l'Aimée de Lacan que Crevel lui-même s'interrogeant comme l'ont fait ou le feront Thomas Mann et Gadenne sur la bacillose pulmonaire et ses interactions avec le psychisme, avec le destin.

Au début de l'année, Crevel se trouvait précisément à Davos, la Montagne magique, puis en Haute-Savoie, proche du héros de *Siloe*.

La thèse suscite encore chez lui bien d'autres résonances. Se mettre en situation d'être punie, Aimée l'a réalisé avec quelque violence.

Aimée a été arrêtée après avoir tenté de poignarder une actrice connue. Elle avait auparavant essayé d'étrangler un éditeur qui n'avait pas voulu la publier.

Et certes, le gentil Crevel ne s'est jamais laissé aller à de tels gestes homicides. Mais son sentiment de révolte ne manque pas de faire écho à la femme révoltée qu'il découvre chez Aimée. « La verve, la grande et subtile allure de ses écrits témoignent d'une valeur poétique assez intransigeante pour que ne puisse aller s'exagérant le désaccord initial entre la créature et le monde qu'elle juge assez détestable pour vouloir le recréer » : terme à retenir au passage. « On sait en quels profits d'argent et de succès les littérateurs professionnels convertissent ce désaccord initial, indispensable à la moindre inspiration », autres assertions à souligner.

*Elle va jusqu'à un admirable état convulsif affolé, affolant.
Ses élans se heurtent à un bloc admirablement incompréhensif.
Ses besoins de solidarité, morale, intellectuelle ont été bafoués à tous les coins de rue.*

Elle a cru « devoir aller aux hommes ». Elle a cherché à satisfaire « la grande curiosité qu'elle avait de leurs pensées. Mais les pensées de ces passants l'ont entraînée dans des hôtels meublés où il lui a fallu s'exécuter bon gré, mal gré ».

*Cette femme est un levain qui fermente condamné à soi-même.
Sa colère brasse les mouvants trésors des profondeurs
À la surface, c'est marée basse.
Elle se sentait de force à faire lever des hommes,*

et Crevel de poser là qu'elle pensait les dresser contre l'injustice sociale.

*Les hommes ont cru qu'elle ne cherchait qu'à les lever.
Elle rêve d'être reçue garçon. Elle veut aimer la femme. Elle
veut s'aimer. Est-ce la tendance homosexuelle qui décide du
malheur ou le malheur de la tendance homosexuelle ?
Avant de se frapper soi-même dans la personne d'une actrice
connue, son idéal, Aimée a esquissé un geste homicide chez
l'éditeur qui ne lui a pas accordé la possibilité de se faire
entendre.*

À partir d'un tel portrait, Élisabeth Roudinesco risque « Après ce grand hommage rendu au double féminin de lui-même »...

Dans ce qu'il connaît d'Aimée à travers la thèse Crevel semble en effet se reconnaître et la perspective en miroir qu'il ouvre là ne saurait nous laisser indifférent.

La révolte, le « désaccord initial » entre le monde et l'auteur s'expriment avec vigueur dans l'une et l'autre de ces destinées, les œuvres le disent aussi, mais tout autrement.

Aimée enracine l'héroïne qui porte son nom dans un monde utopique, un Eden rustique qu'aurait aimé Jean-Jacques.

*Sur les limites Nord-est de l'Aquitaine au printemps... les
combes sont tièdes, pâles, resserrées, elles gardent le soleil.*

*Les épousées prennent pour leurs enfants de la beauté parmi
les couleurs de la vallée brune. Dans cette combe les enfants
gardent les vaches au son des clarines. Les enfants jouent,
s'égarant, le son des clarines les rappelle à leur garde.*

Au chapitre suivant apparaissent les étrangers dont l'influence séductrice va troubler l'harmonie de cette innocence : « un inconnu » « une courtisane ».

Dès lors, « chuchotements, gloussements, apartés, complots » « jalousie ».

L'angoisse se niche au cœur de l'héroïne et le silence même se fait horrible.

Dans le troisième chapitre « l'Automne » le malheur s'étend dans la famille « la coalition a défait ce que les deux fiancés ont fait », « la mère est malade », les enfants nerveux ; au dehors « la multitude adore le mal, l'acclame, s'émerveille » la culpabilité envahit la scène « les yeux d' Aimée soutanés de noir, un jour elle ne se lève plus ». Le roman s'achève par la mort de l'héroïne et spécialement par le thème des sentiments de la mère devant la mort de l'enfant.

Dans les meilleurs moments de rêverie champêtre, utopique et poétique l'œuvre s'impose à nous tel un hymne à la Nature comme source, matrice des couleurs, des enfants, des bêtes. Mais pas de père ! et, au-delà de la combe, de la maison : un monde menaçant. Pas de père, la généalogie n'est même pas esquissée, ni précisée la place de David.

La morte est aussi l'enfant.

O enfant, O jeunes filles qui meurent.

Et le renouvellement des êtres et des espèces est lié au phénomène de la « mue » qui se « perpétue à travers les âges » comme une gestation nouvelle, un retour « aux mouvants trésors des profondeurs ».

Cette femme est un levain qui fermente.

Se retournant vers ce réceptacle (chora platonicienne) originaire « elle rêve d'être reçue garçon. Elle veut aimer la femme. Elle veut s'aimer ».

Le second roman, *Sauf votre respect*, met en scène « le double masculin d'elle-même ».

Je prends ma dague et ma sœur aînée me tend ma cape pour porter sous l'embrun.

Monsieur ? Mademoiselle ? le frère ? la sœur ? C'est ainsi qu'on me salue sur mon passage, je réponds bravement,

et Lacan de commenter :

Le procédé du voyage qui servira de lien aux thèmes disparates de la satire, le poncif du Huron qui assiste, à la fois ironique et candide, aux spectacles de la civilisation... sont repris ici au naturel. Notons au passage le retour de la métamorphose masculine [on la retrouve aussi bien dans le « Détracteur »] et l'ironie amère qui remplace l'épanchement affectif.

La révolte est bien présente tout au long du voyage... « L'invective majeure » s'exprime contre ses ennemies « les femmes de théâtre » « gueule de truie » « étron », sont ses moindres gentillesses. « C'est trop

cru Madame ! mais vous préférez le faire que de l'avouer, je vous ai parlé comme dans le bordel volant que l'on vend dans les librairies spécialisées ».

Le retour au bercail est peut-être le salut – les enfants, les frères, la sœur..., la famille fait corps « consternée anxieuse » « tous plein d'effroi du Règne de la Honte ».

Lacan l'un des premiers en France poursuit dans sa thèse une analyse psychopathologique approfondie d'un tel cas clinique, du délire, des craintes persécutrices, de l'agression contre « la femme de théâtre ». À travers les écrits et la longue confidence, il remonte à la famille, au bercail, au « face à face » du « complexe fraternel » avec la sœur, à la fascination d'une image maternelle : mère folle dont la folie évoluera parfois comme en parallèle avec celle d'Aimée. Dédoublement, double séduisante et redoutée !

Comment Crevel ne serait-il pas intéressé, fasciné à son tour par cette femme que Lacan définit longuement et dont il déploie l'univers ?

Ses réflexions « en vue d'une psycho-dialectique » viennent comme en doublure de la thèse.

Elles tentent même d'en ouvrir les perspectives, de les élargir à l'univers sociopolitique qu'Aimée n'entrevoit que négativement et d'un point de vue qui reste solipsiste.

Comme Lacan – c'est ce que défendra Allouch dans *Marguerite ou l'Aimée de Lacan*³ – mais à travers, bien sûr, sa propre problématique il opère en direction d'Aimée un mouvement transférentiel.

En 1933 Crevel a publié les principaux romans qui constituent l'essentiel de son œuvre. Il y brasse « les mouvants trésors des profondeurs » selon deux dimensions que nous devons jalonner :

– La première dimension, c'est le caractère autobiographique de ces œuvres romanesques. Crevel le reconnaît. À propos de *Détours* (1924), il écrit à René Lalou : « Ce n'est pas une autobiographie, et pourtant tous ceux qui me hantèrent comme des idées, tous les êtres dont je trouvai dans mes premières années la vie adhérente à la mienne, s'y sont sans que j'ai rien pu contre donné rendez-vous⁴ ».

Bien des traits de Daniel (*Détours*), de Pierre (*La Mort difficile*), du « panorama intérieur » du Sujet (*Mon Corps et moi*), de Vagualame (*Êtes-vous fous ?*), du double féminin (*Babylone*), évoquent Crevel, et c'est l'auteur qui surgit au cœur du roman composite éparpillé et satirique *Les Pieds dans le plat* comme dans *Êtes-vous fous ?*.

3. Jean Allouch, *Marguerite ou l'Aimée de Lacan*, Ed. Epel, octobre 1990.

4. René Crevel, Dossier in *Détour*, Paris, Ed. J.-J. Pauvert, 1985, p. 135.

Reflets, doublures, Crevel, se reconnaît lui-même dans ces figures qui le hantent comme il saluera de loin sa sœur Aimée.

Certes cette problématique du reflet d'un auteur dans le miroir de son œuvre a suscité bien des commentaires. Elle ne peut qu'être abordée avec la délicatesse suggérée par le *Contre Sainte-Beuve* de Marcel Proust (lui-même se profile à chaque page de *La Recherche*... mais est-ce lui ? ne se détruit-il pas à chaque page pour renaître de ses cendres le même ? un autre ?).

- René Crevel ouvre une autre dimension que nous nous proposons d'explorer. Une expression originale du premier chapitre de *La Mort difficile* nous étonne, nous déplace, nous enseigne : « Folklore de Foyer⁵ ».

À partir d'une telle formule, *La Mort difficile* et l'œuvre romanesque de Crevel qu'elle fait résonner toute nous suggèrent une approche intéressante de la création littéraire. Nous avons esquissé cette étude avec quelques psychanalystes, psychiatres, écrivains à Agen en octobre 2000.

Le « Folklore de foyer », cela nous renvoie à deux textes de Freud *Le Roman familial du névrosé*⁶ (1909) et *Der Dichter und das Phantasieren*⁷, titre traduit approximativement par *La Création littéraire et le rêve éveillé*.

Le jeu de l'enfant est évoqué comme une des sources de l'invention du poète.

La langue allemande a conservé le terme « Spiele » (jeux) à certaines œuvres littéraires (Lustspiel, comédie ; Trauerspiel, tragédie...) « ... et les rêves diurnes » sont les créations « en l'air » « de ceux qui s'abandonnent à leur fantasme ».

De là notre proposition.

Le Roman familial du névrosé de Freud nous confronte d'emblée à la nécessité pour tout être humain de se détacher de l'autorité parentale.

Une telle opération difficile et longue s'origine d'un sentiment d'insatisfaction, d'une « fantasmatisation » dont témoignent le rêve, la rêverie diurne, le roman familial.

Voilà bien une source... de la création littéraire, source dont on peut observer les résurgences dans les œuvres romanesques et le théâtre.

5. René Crevel, *La Mort difficile*, Ed. J.-J. Pauvert, 1974, p. 86.

6. Sigmund Freud, *Le Roman familial du névrosé*, (1906), Paris, P.U.F., 1973, pp. 149-156.

7. Sigmund Freud, *Création littéraire et rêve éveillé*, NRF, 1933, (*Neue Revue*, 1908).

Les écrivains s'entourent de familles inventées, de familles d'emprunt une ou multiples et dont les modes de vie et le style... façonnent l'œuvre.

Ils élargissent la description de Freud bien au-delà de la rêverie d'une famille prestigieuse dont on serait secrètement issu, et Zola d'inventer, sous l'influence des théories de la dégénérescence, la dynastie des Rougon-Macquart dont le seul prestige est d'être née de Zola...

François Mauriac et Hervé Bazin campent des mères redoutables.

Adoptent-ils alors ces configurations familiales en en déployant la Saga, la mythologie, le « folklore du foyer », les manières de dire ?

Sont-ils adoptés par elles comme Proust par les Guermantes ?

Aborder les œuvres de ce point de vue introduit pour leur analyse un éclairage pénétrant...

Ainsi nous est-il parfois offert de remonter aux dispositions intimes qui, arrachant l'auteur à la lice familiale, l'ont projeté dans un tournoi avec les mots... de la langue maternelle.

Ces deux dimensions, celle où domine le narcissisme en quête d'un habit, d'un masque déguisant sans vraie surprise l'image spéculaire ; celle où domine la révolte qui seule trouve assez de mots pour bâtir des propositions, une séquence, une œuvre (« Lustspiel » ou « Trauerspiel »), *Êtes-vous fous ?* les entrelace à chaque page :

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

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

En contrepoint, une révocation de la psychanalyse manquée :

Je n'ai jamais désiré ma mère... Or, malheur à l'homme qui n'a pas voulu coucher avec sa mère. Ceux qui souffrent du complexe d'Œdipe ne sont point les malades, puisqu'ils forment la quasi-totalité. Au contraire, pauvre isolé, atteint du simple anti-Œdipe, je pourrais, paraphrasant sainte Thérèse, hurler à tous les échos, que je souffre de ne point souffrir.

Le « complexe fraternel » et le double féminin de soi-même sont encore évoqués :

- *J'avais un frère, il est mort. J'ai encore deux sœurs vivantes.*
- *Qui préférez-vous des trois ?*
- *Mes sœurs. (EVF 117)*

La révolte et la rupture qu'elles provoquent sont offertes aux lecteurs de manière cinglante dans *La Mort difficile* (MD 23-72). Mais c'est aussi le roman d'un grand échec à s'arracher au monde sulfureux de la famille sinon par la mort.

Le premier chapitre, violente satire, met en scène les deux maîtresses femmes dont le dialogue véritablement tisse la destinée de leurs enfants. « De fil en aiguille » le titre même définit l'opération des « mères » ou des « normes ». La troisième serait sans doute Crevel « matrice » cachée du jeu tragique.

Madame Dumont-Dufour règne sur un salon « qui garde la tradition des housses sur les fauteuils et de l'ennui », fauteuil de tapisserie genre Aubusson, plats de cuivre marocains, porte-manteaux de bois incrusté de nacre, vases de Chine et bronze de Barbedienne, c'est ce cadre que hait Pierre tout comme Daniel dans *Détours...* c'est de ce décor qu'il détruira un des napperons du thé pour en faire de la charpie. Mais c'est son propre cœur dont madame Dumont-Dufour fait depuis longtemps de la charpie alors qu'elle ourdit depuis des années la toile de sa vengeance contre le colonel son époux.

Il l'a prise à la hussarde le soir de ses noces, il l'a trompée, il n'est pas mort hélas ! à la guerre, il est devenu fou, fou, fou, il est interné en un lieu, que, sarcastique, sa femme appelle « ratapoilopolis » (MD 73).

À elle, cette situation interdit de Re-fai-re-sa-vie. Confidence pour confidence entre Louise et Herminie, entre deux comparses si proches et si différentes le dialogue est remarquablement balancé ! Madame Bloch révèle le suicide de son mari, personnage russe haut en couleur.

Madame Bloch craint que sa fille ne se suicide quand madame Dumont-Dufort dépeint les bizarreries de son fils.

Si attachés l'un à l'autre, double féminin, double masculin, Diane et Pierre s'avancent côte à côte dans la vie, revêtus par leurs mères des hardes de leurs pères respectifs : La suicidaire ! le fou !

La haine de madame Dumont-Dufour s'est déplacée. Toute à son fils elle ne le reconnaît pas pour lui-même mais ses deux yeux de procureur traquent en lui, de manière « incestueuse » quelque ressemblance, quelque

héritage du père. Et Pierre subjugué de murmurer en écho le vers de Phèdre « mes yeux le retrouvaient dans les traits de son père ! » passion haineuse !

Le terme « dégénéré » à quoi aboutit « de fil en aiguille », le duo de dames et que Pierre surprend à travers la porte du salon introduit le « trauerspiel ».

Écrasé par le réquisitoire maternel il décide de fuir le foyer n'ayant d'autre ressource qu'un *acting out* sans grand espoir. Quelle autre famille ? ou même quelle demeure d'exil pour s'y blottir ? Diane serait bien un refuge... mais rien qu'un refuge. Diane offrirait bien son amoureuse sollicitude, mais il ne sait pas l'aimer et ne veut pas des « doigts de paix » d'une « garde-malade ».

D'autres avenues ont été explorées par Pierre mais elles n'ont pas abouti à la fondation d'un monde familier qui lui soit propre.

Son engagement dans la peinture et le dessin, bien qu'il se vante d'avoir vendu une toile à la femme d'un diplomate scandinave, semble buter sur cette petite phrase de la mère « tu es tout le portrait de ton père ».

Et le regard de Diane dans l'atelier où, ravi, il se surprend à dessiner les traits de Bruggle au lieu de peindre le modèle féminin qu'on leur propose souligne que l'investissement esthétique de Pierre ne va guère au-delà de ses engouements et de ses « sentiments »... et Bruggle le captive, c'est de son amant qu'il espère l'accueil, l'abri, le lieu de vie où il se croirait consolé.

Le milieu cosmopolite, éparpillé, disloqué où se complait Bruggle, Pierre s'y laisse volontiers entraîner. Sa détresse y loge tout son espoir. Sa déception sera immense. On rit, on danse, on se moque, artistes, faux artistes, riches et rustiques, le tourbillon n'offre que sa gesticulation autour d'une femme-mère la « dompteuse » roumano-scandinave.

L'amour de Bruggle n'est pas au rendez-vous : Arthur Bruggle autre double « [a]lors que Diane, spontanément, est devenue parallèle à celui qu'elle aimait... », « Pierre n'a jamais cherché en Bruggle qu'une perfection qui serait d'un Pierre réussit. Or les traits communs à Pierre et à Bruggle ne semblent exister que pour mieux accuser tout ce par quoi ils diffèrent l'un de l'autre ».

Pierre se replonge alors dans les rues de cette ville, de cette « Babylone » dont l'amicale indifférence ne lui a jamais fait défaut. Ce giron a su abriter sa rêverie « das phantasieren » où Pierre se laissait volontiers engloutir.

Et nous nous y plongeons, nous lecteur, avec un grand plaisir du texte, de cette dérive poétique où le roman, (les romans) de Crevel trouve *son* style et, de rêve en rêve, sa ligne de crête.

L'ultime songe est comme une lecture abrégée, si prompte des précédentes images de rêve. « De tout l'univers deux points seuls demeurent sensibles. Œil de Bruggle, œil de Diane déjà mangés par la nuit ils s'approchent l'un de l'autre et c'est la splendeur de l'incendie populaire » (MD 228). C'est la mort de Pierre qui a pris la dose exacte de comprimés somnifères pour ne plus jamais se réveiller.

Un parcours des autres romans de Crevel nous révélerait vite les points essentiels d'une structure identique :

- Essai d'arrachement violent ou surtout méprisant du milieu familial « je suis heureux que mon regard n'ait point accepté pour le limiter à droite et à gauche les premières idées venues c'est à dire celles de la famille ». L'insupportable dictature des préjugés, des goûts et des comportements momifiés s'allie contradictoirement (*dobble bind* de l'école de Pablo Alto !) dans ces familles à la folie, aux ruptures de ton et de style, au suicide.
- Les tentatives amoureuses ne permettent en rien d'envisager une union durable. Refus de vivre avec Diane ou avec Cyrilla (*Détours*), refus de l'enfant « et dire que cette passante pourrait me donner ma photographie ! un fils. J'ai peur. Deux sous dans la fente. Et dans neuf mois, mon portrait en résumé » (*MCM*).
- Alors les héros de Crevel vont se perdre dans le tourbillon du « monde » de leur époque chez la « dompteuse » roumano-scandinave ou dans la réception des *Pieds dans le plat* où Ezra Pound retrouve « l'abondance, la perception universelle et globale de la caricature absolument inepte qu'était le Paris d'après-guerre » et encore d'Ezra Pound « il était l'éternelle jeunesse, à la traîne d'une époque à douze queues plongée dans les maudits boas à plumes, les tournures etc. laissés pour compte, bon dieu, pas le foutu XIX^e siècle pour étouffer le début du vingtième, le premier quart et un peu plus »⁸.

« Mais il ne la respectait pas au point d'en cataloguer tous les gâteaux moisis, les gommeux, les meringues dans les cendriers ».

Errance ! malheur d'un enfant du siècle !

La solitude, la rêverie, le fantastique... la maladie... l'errance dans les rues de la ville bienveillante... des tentatives de prières avortées (*Mon Corps et moi*), un commentaire d'Amiel « tout paysage est un état d'âme »,...l'écriture parfois... la solitude, la mort.

De sa propre enfance Crevel nous donne l'écho à travers la souffrance et la révolte de ses personnages. Il démontre ainsi que la création est en soi révolte, refus, tout à la fois reniement des rites familiaux et tentative de

8. Ezra Pound, *The Critérium*, janvier 1939.

reconstruction de ces demeures d'exil dont les seules habitables et... durables auront été les romans de René Crevel.

Assumer des enfances imaginaires et se venger de l'iniquité du sort, des modèles parentaux et de leurs errements... sa propre biographie viendrait à en soutenir... la nécessité.

Il est né en 1900 à Paris d'un père « imprimeur de musique spécialisé dans la chansonnette ». Un frère, son aîné d'un an et deux sœurs nées en 1904 et 1910.

Très tôt il déteste sa mère. Elle est sèche et anguleuse. Invoquant le devoir elle adopte le ton de ce surmoi « obscène et féroce » dont parle Lacan. Pas de tendresse. Ne pouvant se blottir dans un chaleureux giron maternel, il se frotte comme un chat, aux « rondeurs féminines » du fauteuil du salon.

À l'âge de trois ans sa mère le fait circoncire en raison d'un phimosis. Cette opération va laisser en lui une marque, un traumatisme. Il pensera qu'on l'a circoncis pour l'empêcher d'avoir de « vilaines manières » et il les contractera d'autant mieux par réaction.

On retrouve de la part de la mère cette disposition à méconnaître ou à ne pas reconnaître chez le fils la dignité d'un sujet à même de joindre les dispositions originales de son être intime.

Cette haine ou cette « hainamorisation » aboutira à habiller René comme une poupée d'images contradictoires ou dérisoires. Un jour de mardi-gras elle le déguise en cocher de fiacre et pour aller au bois de Boulogne elle l'oblige à porter un chapeau melon, un col dur, un costume anglais et une canne en bois d'amourette.

Crevel en sera profondément bouleversé. De même lorsqu'il représente à l'aquarelle un palmier rose, il est ulcéré qu'on lui confisque sa boîte de couleurs en prétextant que les arbres sont verts.

Quand à six ans on lui donne une « maîtresse » de piano, il s'exalte à la pensée de ressembler à son père que l'on soupçonne d'avoir une maîtresse.

Mais l'identification au père sera fragile, précaire et Crevel contestera l'interprétation un peu simple de son psychanalyste René Allendy.

Il perçoit bien que le « complexe d'Œdipe » ne résume pas la structure à partir de laquelle s'organiseraient des investissements contradictoires et chaotiques. Il va jusqu'à renier Freud dans l'article sur Aimée. Mais sa révolte ne se soutient-elle pas de la trahison, de l'abandon dramatique, de la « privation » où le laissera son propre père ?

À quatorze ans le père se suicide et la mère outrée d'être laissée veuve avec quatre enfants insulte le cadavre de son mari en présence de ses garçons :

D'un suicide auquel il me fut donné d'assister et dont l'auteur-acteur était l'être alors le plus cher et le plus secourable à mon cœur, de ce suicide qui – pour ma formation et ma déformation – fit plus que tout essai postérieur d'amour ou de haine, dès la fin de mon enfance j'ai senti que l'homme qui facilite sa mort est l'instrument d'une force majuscule (appelez la Dieu ou la Nature) qui nous ayant mis au sein des médiocrités terrestres, emporte dans sa trajectoire, plus loin que ce globe d'attente, les plus courageux. (MCM 101)

Telle est dans *Mon Corps et moi* son évocation du père.

D'autres pères se suicideront à travers ses romans. Sa réponse à l'enquête sur le suicide sera décisive dans son rapprochement avec André Breton.

Crevel reçoit une éducation bourgeoise et catholique et fait de bonnes études au lycée Jeanson-de-Sailly. Dès 1918, inscrit à la Sorbonne, il s'insurge contre l'enseignement de professeurs momifiés chargés de diffuser la culture.

Cette révolte, le désir de s'arracher à un milieu conventionnel, il en trouve l'écho durant son service militaire chez d'autres jeunes gens qui rédigeront avec lui la revue *Aventure*. De sa rencontre avec le surréalisme, nous n'avons pas ici à retracer les étapes, sinon pour rappeler que dans le *Manifeste du surréalisme* (1924), Crevel figure parmi ceux qui aux yeux de Breton ont « fait acte de surréalisme absolu ».

Et cependant Breton gardera une certaine réserve à l'endroit de Crevel. D'une part il estimait que Crevel se dispersait trop, gaspillant du temps, des forces et de l'énergie dans des occupations susceptibles de le distraire de l'activité surréaliste.

L'investissement dans la création romanesque n'est pas pour enchanter Breton qui semble oublier combien la maladie tuberculeuse handicape son « ami » obligé dès 1924 à séjourner plusieurs mois dans les Alpes.

Breton dans une position souvent campée par lui de père imaginaire craignait de voir céder Crevel aux pressions de ses hôtes du boulevard Saint-Germain.

À l'époque de son service militaire à Paris il sort chaque jour, parfois il n'a pas le temps de changer de vêtements : « on le voyait alors arriver flottant dans une tenue de soldat décolorée, lamentable dont il est le premier à se moquer ».

Ceux qui seront choqués en 1933 par la publication des *Pieds dans le plat* et la satire virulente de mondanités désuètes et factices n'avaient sans doute jamais lu ni écouté Crevel attentivement.

Le Crevel mondain n'a pas pris le dessus sur l'écrivain désireux d'arpenter les territoires de rêve et du merveilleux et de contribuer à la transformation de la société. Au moment de « l'Affaire Aragon », Crevel réaffirme à Marie-Laure de Noailles de tels objectifs :

Moi pour qui, comme vous le savez, le surréalisme est la meilleure part de ma vie, et qui dans mon travail n'essayais que de voir comment la liberté poétique, reconnaissant (et reconnue par) les nécessités du rêve [...] comment la liberté poétique pouvait se synthétiser [...] avec la discipline communiste. (LGS 16)

Le jouisseur aux multiples aventures surtout masculines ne saura pas davantage empêcher la liberté poétique de s'exprimer...

À l'époque de la naissance du surréalisme, Crevel a une liaison avec un américain de son âge, Eugène Mac Cown, peintre amateur qui a dessiné son portrait. Arthur Bruggle c'est un peu le portrait de Mac Cown signé René Crevel (MD).

Sa mère jusqu'à sa mort demeure une grande figure à l'horizon d'une vie mouvementée. Il la hait, il en est dépendant. Jusqu'en 1926, date de son décès il reste domicilié chez elle, bien qu'il préfère souvent s'évader dans les petits hôtels de Montparnasse.

En 1926 paraît *La Mort difficile*. En 1926 c'est la tentative d'analyse avec Allendy.

La mère est... elle restera « La Chose » redoutable et fondatrice et le fantôme du père ne joue que faiblement son rôle de séparateur.

Cette promiscuité de l'origine est dangereuse mais... propice à la création. Dans leurs constructions même, les trois premiers romans (1924, 1925, 1926) sont comme façonnés par la tentative de s'arracher au monde de l'enfance et de l'adolescence pour quelle envolée ? pour quel autre nid ? *Détours* débouche sur la solitude, la montagne, la belle liberté bien neuve. *Mon Corps et moi* sur la solitude et le vide. Un projet d'écriture ? sans doute mais « Pamphlet contre moi-même ». De *La Mort difficile*, Crevel dira à Klaus Mann : « Il exhale sa misérable petite vie quelque part dans Paris sur un banc. Car le fils de madame Dumont-Dufour n'a pas de chez soi où il puisse vivre ou mourir ».

1926 : Crevel commence la rédaction de *Babylone* qui paraît en 1927. Ces années charnières définissent au sein même de la construction romanesque une « charnière » où se ploie l'évolution de l'enfant-qui-devient-femme : un vent de folie souffle sur ce petit milieu respectable quand la domestique buveuse de pétrole vole l'objet précieux « bracelet en cheveux de l'impératrice Eugénie » et s'enfuit avec le jardinier, la grand-mère court

les instituts de beauté et les couturiers et sous son nouveau nom d'Annie séduit le galant magistrat qui faisait la cour à la mère délaissée que le grand-père psychiatre remarie avec le nain Mac Louf qui part avec elle évangéliser l'Afrique, « pays des impudeurs géantes, des fleurs tropicales, de l'amour » qui séduit « l'enfant-qui-devient-femme »... etc., etc.

Enfin « l'enfant-qui-devient-femme » cuirassée contre toutes les folies parvient alors « au triomphe de l'indifférence » elle traverse la ville tentatrice en la défiant de l'émouvoir, immunisée qu'elle est par ses chimères.

Tournant dans la vie de Crevel, tournant dans sa composition romanesque, des derniers romans, on pourrait dire avec Sarane Alexandrian (ce qui ne correspond nullement aux trois premiers), « [d]es épisodes disparates, cousus ensemble comme au hasard, entrecoupés de digressions, de méditations, truffés d'images évasives mettant en scène une galerie d'anormaux au sens Tératologique ou caractérologique ! »⁹.

C'est à partir de cette époque cruciale que l'on peut encore écrire Crevel le révolté « hurle à grands cris d'écarlate » (EVF 97) contre tous les morts vivants, bourgeoisie, femmes de rien, tous ceux qui se confinent au sein d'une petite réalité exploitable.

Aussi s'engage-t-il « avec la merveilleuse réalité des poètes » (ECLR) dans l'entreprise de salut public et au fil de ses derniers romans dans une véritable entreprise « psycho-dialectique ».

Les doubles sont partout présents : Cynthia par rapport à « l'enfant-qui-devient-femme », les jumelles, le paradoxale Frau Doktor « rafistolée » et partagée en deux « mère et fille » si naturellement

petite vieille d'un côté, fillette de l'autre, qu'elle semblait faite de deux morceaux de temps joints par une soudure invisible ; alors que le prince des journalistes se plait à penser que Rastignac et Rubempre n'ont jamais été qu'un seul personnage 'de soi nourri', et se souvient de ce sous-lieutenant pas trop mal fait qui sabrait son propre reflet dans l'eau pour ne point refléter le mythe de Narcisse.

De ces images dans le miroir on retrouvera aisément la « projection », « le transitivisme », le « renversement en son contraire » et Crevel d'anticiper souffrance et lutte quand il file le parfait amour avec Mac Cown et dépeint dans *La Mort difficile* le martyr qu'il devait réellement souffrir par la suite avec son bel amant, homothétique et si radicalement autre.

9. Sarane Alexandrian, *Les Surréalistes et le rêve*, Paris, N.R.F., 1974, p. 310.

« La destruction comme cause du devenir¹⁰ », cela suscite l'œuvre romanesque qui semble « mettre en scène » le pénétrant adage de Sabina Spielrein alors que la « nécessité » en façonne le destin de l'auteur lui-même.

L'auteur le dit en quelques phrases étonnantes et qui se retournent sur elles-mêmes ou contre elles-mêmes dans *Mon Corps et moi* :

Les lettres, les mots, les phrases bornaient nos avenues, nos aventures. Lorsque je leur ai demandé de devenir mon présent, ils l'ont martyrisé, déchiqueté.

Bien plus je n'avais recours à eux que parce que je doutais du présent.

Ce qui en moi fut indéniable, je n'ai jamais eu la tentation d'en faire part à qui que ce soit au contraire l'instable, l'inquiet exigent une proclamation.

L'écho de ce combat a front renversé, c'est dans les moments exquis ou dérangeants du style qu'on les peut découvrir.

Si « une page écrite à plume abattue, sans contrôle apparent de ces facultés domestiques, la raison, la conscience auxquelles nous préférons les fauves, sera, malgré tout, l'aboiement argotique et roublard, mais non le cri assez inattendu pour déchirer l'espace », le rêve et « l'écriture à plume abattue » permettent assurément l'ouverture de beaux espaces d'écriture... « Das Phantasieren », c'est le meilleur de Crevel, c'est là que « passant » presque au hasard d'une page à l'autre de ses livres, nous aimons nous blottir. « Or voici le moment de la halte. Tu as marché par les rues de la chair. pour l'enfant qui devient femme, tu as parlé. Mais il est tard mystérieuse. Tu es la passante. Il faut dire adieu. Demain tu repars pour tes brumes originelles. Dans ma cité rouge et grise, tu auras une chambre sans couleur, aux murs d'argent, aux fenêtres ouvertes à même les nuages dont tu es la sœur. C'est en plein ciel qu'il faudra chercher l'ombre de ton visage, les gestes de tes doigts ».

« Les jambes écartées, une ville d'endort, nue sur la mer phosphorescente » (B).

« L'écriture à plume abattue », le rêve introduit encore l'autre aspect « dynamique » et violent, l'autre moitié du visage de Crevel... le sarcastique, le satirique, le polémique, le burlesque, le fantastique.

10. Sabina Spielrein, in *Sabina Spielrein entre Freud et Jung*, Paris, Ed. Aubier, 1981, pp. 213-262.

Les mots, le jeu des mots, des noms propres semblent bien jaillir alors de quelque « automaton » tapi au tréfonds de la langue, « Holocauste des mots » écrit Bataille¹¹, la poésie peut en surgir « le cri assez inattendu pour déchirer l'espace » et tout aussi bien l'absurde « cheval de beurre », le grand cri de guerre du chevalier maudit contre la langue maternelle ou du « pamphlet contre moi-même ».

Le long de ce sillon, la glane chez Crevel est abondante, nous rappellerons seulement la méditation des *Pieds dans le plat* sur le mot « transport » si riche en résonances.

Transport – transfert : l' Aimée de Lacan quitte la scène par la petite porte... elle est discrètement transférée dans la banalité d'une vie médiocre où elle s'efface loin de sa famille, loin de son fils.

Crevel demeure seul au milieu du tapage et du tumulte...

De là à se transporter dans la mort, comme le fit le père, est-ce si difficile ?

BORDEAUX

11. Georges Bataille, *Œuvres Complètes*, (Tome V), *L'Expérience Intérieure*, Paris, N.R.F., 1973, pp. 156-157.

CREVEL, GUIBERT : LA LITTÉRATURE ET LA MALADIE

François BUOT

Parce qu'elle modifie la vision que l'écrivain porte sur le monde ; parce qu'elle bouleverse non seulement sa manière de vivre mais d'écrire ; parce qu'elle jette aussi parfois une lumière nouvelle sur sa vie passée et sur sa sexualité, la maladie a fait irruption dans la littérature, elle est devenue littérature elle-même.

Regard sur deux écrivains et deux maladies mortelles : sida et tuberculose.

À 60 ans d'intervalle, Crevel et Guibert sont deux écrivains confrontés à la maladie.

Plus qu'un patient qui aurait une autre activité professionnelle, l'écrivain est amené à réfléchir sur le bouleversement de la vision du monde et des rapports humains qu'implique le traitement du corps.

Oui, l'écrivain est confronté à sa propre souffrance.

Il doit s'interroger sur les manières d'en rendre compte. Il est aussi confronté aux polémiques médicales, aux conflits thérapeutiques, à l'ordre des médecins et de la société.

Soyons clair, le sida n'a pas pris la place du cancer ou de la tuberculose. Mais on trouve toutefois chez certains écrivains comme Crevel ou Guibert de troublantes similitudes dans la conscience de la déchéance physique et de l'approche inéluctable de la mort.

Si un artiste en a la force physique, morale et intellectuelle, chacun a sa façon d'intégrer la maladie à son œuvre.

Ce peut être sous la forme d'un récit simplement autobiographique ou sous forme de fiction. Ou les deux à la fois comme chez Crevel et Guibert.

Entre introspection et fiction romanesque Crevel semble hésiter sans cesse : entre *Mon corps et moi*, récit autobiographique genre « panorama intérieur », et *Êtes-vous fou ?* ou *Babylone*, romans passionnés et décousus où alternent réflexions, souvenirs, fiction, règlements de compte et théories révolutionnaires.

Chez Guibert on retrouve le même jeu littéraire du « Mentir vrai ». Lorsqu'il s'est su malade, il avait déjà publié de nombreux ouvrages tou-

jours à mi-chemin entre fiction mythomaniacale et autobiographique souvent morbide. Qu'y avait-il de réel dans ses aveux ? Jusque dans son dernier roman publié de son vivant *Le Protocole compassionnel* (1991), le doute subsistait sur de nombreux épisodes présentés comme véridiques.

Comme Crevel, Guibert est profondément *écrivain*. Ils savent *tous les deux* que la force d'un livre se juge à l'*effet*, non à sa source. Ils ont tous les deux construit une image trouble et contradictoire avec un rêve romanesque, un goût pour le dépouillement, le refus de l'artifice et de toute forme de lyrisme, le refus du truquage propre à beaucoup de littérateurs. La vérité en somme, dont parle bien Crevel : « Arrivée des seuls reflets de mes minutes, l'eau glisse entre mes doigts, plus furtive encore que le sable du sablier dont il est convenu qu'il donne l'image de la vie. Ce que je veux, ce n'est ni du sable, ni de l'eau mais une vérité indéniable comme un œuf. La vérité : l'ère des divertissements ne peut plus durer ».

Dans son premier livre, *La Mort propagande*, Guibert lance lui aussi sa profession de foi au petit monde littéraire : « Mon corps est un laboratoire que j'offre en exhibition ». Pas de truquage !

Au départ, il y a bien chez Crevel une certaine fatalité de la maladie. Dans ses textes, il évoque cette tendance à gâcher sa vie. Il parle du désespoir, de la solitude, de l'inutilité de toute chose et du suicide comme solution : « Rien ne prévaut, écrit-il, contre cette angoisse dont est pétrie notre chair même et qui nous desséchant d'une soif de vérité doucement nous pousse au pays des miroirs absolus : la mort » (MCM).

La mort rôde aussi chez Guibert avec peut être une surenchère alliée à un goût pour le scandale et la provocation. Toujours dans son premier livre écrit en 1977, le jeune garçon de 20 ans regarde la mort en face : « La mort, moi, je veux lui laisser élever sa voix puissante et qu'elle chante diva, à travers mon corps. Ce sera ma seule partenaire, je serai son interprète » (*La Mort Propagande*). Il évoque aussi ces « piqûres qui donnent la mort et il parle de ce poison qui pénètre avec le baiser ». Incroyable prémonition d'une jeune femme qui se donne le frisson en voulant frôler la mort.

Mais quand la maladie est bien là, il se retrouve alors confronté à la logique de l'*aveu*. Se dire atteint du sida, c'est se classer, se ranger sous une étiquette toute faite. C'est se donner la mort future et donc déjà en quelque sorte se donner la mort à cet instant même. Dans l'acte de l'aveu, il n'y a pas de victoire. Tout dire c'est perdre tout semblant de maîtrise sur la destinée de son propre corps : « L'aveu, explique Guibert, comprenait quelque chose d'atroce : dire qu'on était malade ne faisait qu'accréditer la maladie, elle devenait réelle tout à coup sans appel et semblait tirer sa puissance et

ses forces destructrices du crédit qu'on lui accordait » (*À L'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie*).

Chez Crevel, l'interrogation au début est toute autre. Lui, cherche les raisons de cette maladie qui « l'empoisonne au goutte à goutte ». Dans *Détours*, le livre qu'il publie au moment où il apprend sa tuberculose, Crevel fait le portrait d'un voyou qui passe ses nuits du côté de la rue de Lappe, dans les bals musettes... Il écrit : « le malheur vient de ce qu'il n'avait pas de santé. Dame aux camélias des faubourgs, il crache le sang. Il sait que ce sera un après-midi tout jaune, tout rouge. Dehors on attendra le dernier orage. Il aura horreur de son corps, des lambeaux d'âme et de poumons qui lui font mal dans la poitrine ».

Drôle de maladie qui associe l'âme et le corps, qui frappe les oiseaux de nuit condamnés à mourir seuls. Dans *Êtes-vous fous ?*, l'amour de la nuit et de la fête mène le héros Vagualame au bord de la mort.

Dans sa chambre de sanatorium, un jour gris Crevel écrit sur un bout de papier : « Aujourd'hui tu ne penses qu'à toi. Tu détestes ton passé. Tu n'aimes que cette grande putain de ville qui te prend jeunesse et santé » (B). Mais chez Crevel, il n'y a jamais l'idée d'une punition qui sanctionnerait un mode de vie dissolu. Juste une tendance à accepter la fatalité d'un destin malheureux.

Et si la présence de la maladie avait du bon ? Crevel et Guibert s'interrogent.

Le premier dès 1925 aborde cette question dans un article rédigé pour une revue lors de la publication de « La Guérison sévère » de Jean Paulhan. Il s'y montre plutôt optimiste affirmant que l'homme sort toujours gagnant d'une maladie : « La bonne santé, écrit-il, sacrifie toujours l'existence du réel le plus surprenant à quelque objet extérieur et médiocre¹ ». La maladie peut même rendre la vie plus intense et enrichir les rapports entre les êtres humains par une sorte de « grâce ».

Cette vision, on la retrouve aussi chez Guibert. Il découvre ainsi que la maladie a beau le priver de sa vie intime et le transformer en un autre, exclu de sa propre vie, elle lui permet, l'oblige même, par une ruse assez singulière à reprendre goût à l'existence. Il va même plus loin et en écrivant son histoire du sida, on comprend que Guibert a pu retrouver la possibilité de vivre en conformité avec une certaine idée du bonheur. Dans *Le Protocole compassionnel*, il écrit : « Tout en restant le cadavre ambulante que j'ai mis des mois à devenir, je ne pourrais pas dire que je suis devenu bon, mais j'ai cru comprendre le sens de la bonté et sa nécessité absolue dans la vie ».

1. *Le Disque vert*, 1925.

Mais pour l'un et l'autre la maladie signifie d'abord la perte irrémédiable la jeunesse, « la seule arme dont j'ai aimé me servir », écrira Crevel.

Guibert aurait pu écrire la même chose, lui obsédé par les photos qui figent à jamais les visages jeunes et beaux. Lui, fasciné par l'insouciance et la folie de son jeune ami Vincent : « On ne sera jamais vieux, écrit-il, nous n'aurons ni arthrite, ni lumbago, nos dents ne tomberont pas² ». Piètre consolation...

De toute façon, Crevel et Guibert n'ont plus rien à perdre. Leurs récits sont donc lucidement désespérés. Comment pourrait-il en être autrement ?

Confronté à une maladie terrible, l'écrivain parle déjà la langue de la mort que ne comprennent pas complètement ceux qui le lisent (et presque ceux qui l'entourent).

Et c'est sans doute le défi impossible que tentent de relever les romanciers. Comment traduire la voix de la mort ? Ils ont deux moyens pour y parvenir : soit décrire minutieusement le combat quotidien auquel ils se livrent pour survivre et conserver une intégrité intellectuelle suffisante et une autonomie physique, soit entreprendre une sublimation, une transfiguration dont l'art leur offre les armes dans toute situation de menace ou de déchéance.

Crevel choisit cette deuxième voix. Chez lui, on aura du mal à trouver une description physique d'une maladie qui curieusement épargne le corps souffrant. C'est Roland Barthes, un autre tuberculeux célèbre, qui note cette inconsistance de la maladie : « Elle n'avait d'autres marques que son temps interminable et le tabou social de la contagion. Pour le reste on était malade ou guéri abstraitement par pur décret du médecin³ ». Crevel se fait donc discret. Quelques allusions au détour d'un paragraphe à « cette petite flaque de boue sanglante ». Plus loin, on lit : « tu glisses au fil d'un fleuve très incliné. L'horizon chavire. Le sommeil, peut être la mort ? Pourquoi avoir cru aux temps nouveaux lorsque fibre à fibre se déclinaient les muscles ? La douleur, cette chienne, il l'a laissé mordre en pleine chair » (MCM).

Mais Crevel a quand même écrit son récit de sanatorium. Curieux texte que cet « arbre à méditation », jamais publié à ce jour. Une sorte de roman autobiographique sans trame, ni logique. Crevel apparaît sous les traits de l'arbre : « Arbre à méditation, un tronc qui ne soutient même plus la transparente épaisseur de l'air » ; « Gnome en bois de regret, recroquevillé dans une écorce que ne tendent ni souvenirs, ni espoirs... ». Parfois une description se fait plus précise : « L'intelligence a perdu ses dernières liquet-

2. « Vincent ».

3. « La Tuberculose rétro ».

tes. Elle grelotte, trop honnête pour prendre plaisir à se promener toute nue. Affamée, elle doit renoncer aux fricandeaux, fricandelles, godiveaux, godivelles dont elle aimait à se poulécher les babines. Les sens se sont contentés de mourir d'ennui ». On y parle un peu de la vie au sana où « le ripolin est sans pitié » et « l'heure si vide ».

On évoque parfois la maladie que Crevel appelle « l'hippocampe ». Très rapidement, on comprend que le combat solitaire de l'arbre au milieu des montagnes est perdu d'avance. Ce manuscrit est bien le récit d'une lente marche vers la mort. À la fin, on peut lire : « À nouveau, s'abolit un monde qui ressortait des limbes. L'arbre sait qu'il sera toujours seul. S'éteignent une à une les dernières de petites lueurs qui tremblotent au coin des rues les plus désespérées pour l'ultime consolation des créatures fourbues, transies. Pas plus de soleil, que de bec à gaz. Il fait un de ces froids sur la planète ».

Crevel ne publiera jamais son journal de sanatorium. Conseillé par ses amis, comme Marie-Laure de Noailles ou Jean Michel Franck, il renonce.

Mais peut-être faut-il y voir son renoncement face à la maladie qui progresse, son ultime *échec* face à la mort. Le rempart des mots ne sert plus à rien.

Bien avant sa maladie, Guibert a manié, lui aussi, l'autobiographie. Il vivait et racontait ses « aventures singulières » (pour reprendre le titre de l'un de ses livres). Inutile de chercher le réel ? C'est d'ailleurs probablement parce que dès le début il a patiemment construit de lui-même une image floue, contradictoire, qu'il a pu faire de sa maladie le sujet essentiel de son œuvre et en fonder la renommée. Sa beauté rendait plus cruels les ravages du sida. Tout comme la simplicité innocente de ses récits contrastait avec la crudité de ses descriptions médicales ou sexuelles.

Inclassable, insaisissable, Guibert se fait grand témoin, porte-parole accusateur. Il n'hésite pas à nous faire un compte-rendu presque clinique, cruel, violent d'un traitement vécu parfois comme une agression gratuite. Il se montre tout entier. Il est évidemment possible d'interpréter l'exhibitionnisme de Guibert comme une accusation contre les survivants. Mais y a-t-il pire exclusion que celle d'une maladie mortelle ? Des révélations sur l'ami Michel Foucault (*alias* Muzil dans ses livres) aux « scoops » sur les difficultés pour se procurer des médicaments, Guibert a un langage de vérité qui n'abandonne jamais tout à fait le goût romanesque.

Guibert déplaît, répugne, dérange ! Son œuvre n'est ni généreuse, ni positive.

Dans ce combat où tous les coups sont permis et où la littérature est une arme, il faudrait pouvoir analyser la subtilité ou la brutalité des rapports

qui s'instaurent entre le malade, la souffrance et le personnel médical. Toutes ces relations imprévues et urgentes, conflictuelles et passionnées.

Crevel et Guibert ne sont pas tendres avec ceux qui les soignent.

Mais comment attendre du protagoniste, de celui qui finit par être la victime, qu'il devienne le premier témoin impartial et détaché ?

Pour Crevel, les hommes en blouse blanche ne sont pas là pour te sauver, mais aussi pour te faire payer tes imprudences. Les médecins imposent un ordre bien pensant ! Il faut souffrir pour mériter (un jour peut-être...) de guérir.

Cette curieuse alchimie est décrite dans *Êtes-vous fou ?* et dans *La Mort difficile*. Il appelle cela la « mystique montagnarde et sanatoire » une sorte de religion, en effet, qui impose le *sacrifice* en vue d'une hypothétique rédemption. Crevel note : « Ne quitte pas ta chaise longue, oublie le zinc quasi charnel des comptoirs, les mains que tu y jetais. Car il n'y a pas de bistrot dans le rucher à malades » (MCM).

Guibert, lui, a beaucoup tué dans ses livres, à commencer par l'image des parents. Le jeu de massacre n'épargne pas les médecins. Il raconte l'épouvante des salles de soin, la souffrance inutile, les médecins autoritaires et dépassés. Les livres sont des règlements de compte. Même si au détour d'une phrase Guibert reconnaît les trésors de générosité et le dévouement infini d'une infirmière qu'il se prend à aimer.

Le désespoir de Crevel et la rage de Guibert montrent bien que le malade est pris au piège. Face à la mort qui vient, écrire est un ultime *effort*. Ce n'est que dans les moments de répit que l'écrivain peut transmuter le combat qu'il vit et lui donner une forme littéraire. Pour cela, il doit : vaincre sa solitude, croire que la littérature possède encore le moyen d'y remédier et que l'angoisse qu'il ressent peut être communiqué à un autre. C'est le rempart fragile des mots contre la mort ! C'est Guibert qui survit parce que son livre *À l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie* a été un succès. C'est Crevel, perdu, qui ne trouve plus les mots, l'énergie suffisante pour se battre.

Mais au moins, Crevel et Guibert auront tout tenté. En se battant au jour le jour, ils prouvent la force incroyable de la littérature. À eux deux s'applique cette belle remarque de Gilles Barbedette, autre écrivain vaincu par le sida, tirée de son *Journal de l'au-delà* : « Écrire c'est résister – Écrire c'est vivre. Écrire c'est affirmer – jusque dans la forme des lettres ou le style – le caractère singulier et unique de l'existence ».

PARIS

FICHE MÉDICALE DE RENÉ CREVEL

Dr Michel GAZEAU

Antécédents familiaux

Moyenne d'âge – Espérance de vie :

Lignée féminine : 45 ans (mère, deux filles).

– Mère (1876-1926). Quatre grossesses menées à terme. Décédée de tuberculose le 26 juin, à 49 ans (FB 151).

– Deux sœurs : Hélène (1904-1957), décédée à 53 ans ; Denise (1910-1944), décédée à 34 ans (suicide).

Lignée masculine : 32 ans (Grand père, père, deux garçons).

« Déjà mon père, mon grand-père se sont tués pour échapper au plus triste sort... » (MD).

– Grand-père paternel : « absinthique »... ; décédé à 27 ans.

– Père (1868-1917) : « nerveux » selon René Crevel ; suicide par pendaison à 46 ans. Le 12 juin (selon J.-M. Devésa).

– Frère : Georges (1899-1919), décédé de tuberculose pulmonaire (FB 30).

Antécédents personnels

A - Périnataux

Aucune particularité notée ou rapportée : « Je suis né le 10 août 1900 à 3 heures du matin » (Pau, janvier 1929, LDS 124).

B - Chirurgicaux

1. Circoncision en 1903 à l'âge de 3 ans pour phimosis (hypothèse Michel Carassou).

2. Tentative de pneumothorax à droite ; phrénicotomie droite ; thoracoplastie droite.

3. Pour abcès froids pottiques, fistulisés (région fessière, région péri-néale) :

intervention du Dr A. Gosset (19 juin 1929).

Reprise à Leysin (début 1930).
Curetage des fistules à Montana (juillet 1930).
Nouvelle mise à plat (Montana, fin été 1930).
4. Pour troubles ano-rectaux : nitrage, cure de fistules anales.

C - Médicaux

1. Sa vie d'enfant

« C'était un enfant malade contraint de rester allongé de longues heures, et cela le marqua au point qu'adolescent il choisit de vivre vite » (LDS 17).

« À dix ans, il avait dû rester couché de longs mois, coupé de ce qu'il appellera la vraie vie » (LDS 101).

2. Mal de Pott

Qui lui valut d'être longtemps alité en raison d'une douleur locale ou irradiant comme une sciatique ? d'une limitation des mouvements de la colonne vertébrale ?

« Mon cucul va être soigné avec des injections de pâte [...] je ne pense même plus à l'ibounerie » (Paris, 4 mars 1928, LDS 83)

Depuis combien de temps durait cet écoulement ? Aurait-il été dissimulé lors de la visite d'incorporation à la caserne de Latour-Maubourg ? Cause d'une gêne fonctionnelle...

« Un petit trou purulent au cul [...] ». « Je me trouve avec la jalousie que j'avais à 10 ans quand j'étais couché deux ans presque » (6 novembre 1928, LDS 101).

Est-ce la mention de l'ancienneté de la fistulisation ?

3. Tuberculose pulmonaire

1. État d'alerte et période de refus (1924-1926)

– Cures climatiques d'altitude juin-juillet 1924 à La Grave, août 1924 à Mornex (Haute-Savoie).

« En 1925 (il a 25 ans), son mal est identifié, c'est la tuberculose » (FG, *Le Monde*, 5 mai 2000).

– L'acceptation de la cure sanatoriale à Morzine (en raison d'une grande asthénie il décline une invitation chez GS), il y arrive entre le 26 et le 31 décembre 1926 : « Écris au gâteux, au tuberculeux, au sans amour » (décembre 1926, LDS 54).

Hydrothérapie : mars-avril 1927, Champel-les-Bains (Haute-Savoie).

Afin d'être à proximité de Genève où il se rend chaque semaine pour son traitement médicamenteux, commencé alors qu'il était à Morzine : « administration, par injections, d'un nouveau sérum contre la tuberculose » (MC 119) auprès du Dr Spalinger à Genève « [...] n'a pas bonne

réputation en France : on le traite de fumiste, de fou, d'assassin » (MC, 119) mais traitement pouvant être miraculeux. Ce médecin, « Crevel le regarde comme un génie qui lui offre une chance de guérison que nul ne promet aussi rapide » (MC, 119) ; « ce traitement lui a été recommandé par quelqu'un qu'Eugène (Mac Cown) n'aime pas » (MC, 119).

« Cette maladie pour moi est un tel ratage et il faut tant de bon égoïsme (on appelle ici, pompeusement, sacrifice le renoncement aux autres), en faveur d'une mélasse pulmonaire à guérir, d'un ventre à garnir » (Neuchâtel, mars 1927, LDS 56).

2. Étape diagnostique et début du traitement spécifique (1926-1927)

– Les résultats promis par le Dr Spalinger se faisant attendre : consultation et examens médicaux à Paris en avril 1927.

– Hospitalisation « exil » à Davos, mai-août 1927, Parksanatorium Hotel ; août-novembre 27 : England und Park Hotel ; « Cette maladie est une diminution. Ici c'est une tuberculoserie comme il y avait des léproseries au Moyen Âge » (Davos, juin 1927, LDS 61).

– [Après une hémoptysie à Marseille et l'annulation de son voyage au Maroc] « Je suis dans la béatitude bête des convalescents » (Marseille, septembre 1927, LDS 68).

– Cure de repos à Vence, décembre 1927. Bilan bactériologique à Nice : absence de bacilles. Examen clinique faisant état, par contre, d'une situation critique, le médecin, de Cannes, lui conseille d'aller consulter le Dr Nuverricht à Berlin.

3. Clinique Aesculap, Dr Nuverricht, Berlin (février-mars 1928, après consultation en janvier 1928)

– Tableau clinique :

Poumon droit : caverne au sommet, adhérences pleurales.

Poumon gauche : atteinte mais absence d'excavation.

– Tentatives de pneumothorax (à droite).

Le 16 février 1928 : échec car existent des adhérences.

Le 17 février 1928 : une petite insufflation est alors possible.

Le 18 février 1928 : on recommence.

Au total : résultat insuffisant et inefficace : état insomnique et d'énervement.

Phrénicotomie droite (mars 1928).

– Indication portée puisqu'il y a eu échec de création de PNO.

« L'opération s'avère difficile... On a mis des serviettes sur la tête du malade. Il gémit. Il entend le médecin qui se lamente : anormalische. Enfin le nerf est trouvé. On tire dessus. C'est fini » (MC 140).

4. Séjour à Paris pour un autre type de traitement « Mais ici les médecins se contredisaient tant que j'ai décidé de me foutre d'eux [...] et Manoukine me promet la résurrection » (27 mars 1928, LDS 82). C'est ce médecin « russe qui électrise la rate » (LDS 55).

5. Convalescence à Seelisberg du 10 juillet au 20 août 1928, hôtel Bellevue.

6. Séjour à Pau (novembre 1928-février 1929) « on me fait des piqûres aux sels d'or pour le poumon » (à MO, décembre 1928).

7. Rechute

« Encore les ennuis. J'ai recraché un peu de sang [...] mais cela montre que la Suisse, Nuverricht, Pau n'ont servi à rien [...] on parle de tuberculine à Lausanne, [...] l'an dernier [...] on parlait d'un traitement au sang de tortue. Pourrais-tu te renseigner ? » (Paris, 4 mars 1929, MC 80).

« Après radiographie, il est décidé que seule la tuberculine [...] le médecin ne connaît de clinique pour cela qu'à Lausanne [...] Friedmann Muller ne ferait rien (je veux parler de la chose des animaux à sang froid) » (Paris, 9 mars 1929, MC 81).

« Je n'ai pas téléphoné car je n'ose parler » [après une hémoptysie, on recommandait de ne pas parler pour ne pas provoquer une nouvelle hémorragie] (Paris, mars 1929, LDS 135).

« Vu hier le représentant de Rist [il s'agit du Dr Brissaud] (grand médecin des poumons) [...] j'ai honte de ne t'offrir qu'un pauvre Crecre invalide avec des trous dans le poumon et dans la jambe » (Paris, juillet 1929, MC 92-94).

8. Séjour à Leysin (juillet 1929-février 1930)

« On répète ici que le poumonkinage [allusion à l'intervention pratiquée à Berlin, début 1928] a fait des dégâts plutôt qu'autre chose, mais je n'incrimine pas. Et puis, je ne juge pas plus les médecins que les autres hommes » (Leysin, 20 juillet 1929, LDS 149).

« J'entends des clapotis dans ma caverne grosse comme une pièce de cinq francs. [...] Je déteste le sanatorium [...] nous ne pensions pas devenir jaloux des gens en bonne santé » (Leysin, 11 août 1929, LDS 156-157).

« L'hémoptysie que j'ai eue il y a trois jours [...] le sang s'était mis à pisser [...] la rechute de la semaine passée » (Leysin, 14 août 1929, LDS 160-162).

9. Thoracoplastie (13 septembre 1929) (Dr Picot, Lausanne, clinique La Source) de l'hémithorax droit, « cicatrice de 20 cm » (JMD 172) avec complication : déficit paralytique partiel du MSD (lésion accidentelle du Plexus Brach) – « courants électriques » appliqués en vue de la récupération.

« Picot est à Paris, avec la photo de ma cicatrice qui le rend très fier [...] Picot me traitera [...] la plaie laissée par l'opération du printemps » (Lausanne, 7 octobre 1929, MC 108).

« On ne sait plus si le peu qu'on voit est la caverne cicatrisée, une bronchite, une poche d'eau, mais il paraît que je suis passé pour guéri » (Leysin, décembre 1929, LDS 209).

« Mais pensez que je suis couché depuis 4 mois ½ et depuis 2 mois ½ n'ai franchi le seuil du sana [...] Fièvre, une hémoptysie assez inexplicable. Je suis tout à fait au lit avec interdiction de me laver, me raser, etc. » (Leysin, 31 décembre 1929, LDS 227).

« [...] Il paraît que je suis guéri, guéri. D'ici un mois j'irai à Lugano avec Mops... » (Leysin, 17 février 1930, LDS 239).

10. Récapitulatif des autres cures : Lugano (mars 1930) ; Montana (juillet-octobre 1930) ; Vence (novembre 1930) ; Vernet (juillet 1931) ; Davos (décembre 1931, Pension Stolzenfels, décembre 1932 « rechute », janvier 1933) ; Passy (Hte Savoie) (février 1933) ; Davos, Kurhaus Merula, novembre 1933-février 1934 ; Pension Rychner juillet-décembre 1934.

11. « État tranquille des poumons avec une légère infiltration du sommet gauche. Dans les crachats il y avait quelques bacilles qui viennent du côté droit [...] 2 mois de cure conservatrice [...] le malade doit rester dans une surveillance médicale régulière » (Rapport du Dr Lessen, Davos, 6 février 1933, LDS 350).

« Oui, le poumon malade est remalade. Il y a des bacilles. À Davos, un médecin très sérieux m'a dit que ce n'était rien. Ici, le docteur (une sale vache) reparle de thoraco. Mais on ne sait même pas si on pourrait la faire. [...] Sale clinique. Très bonne nourriture » (Passy, 11 février 1933, LDS 355).

« C'est démoralisant, c'est usant [...] Enfin, [...] J'ai toujours des bacilles et une petite caverne au sommet du poumon qui a eu la thoraco. L'autre étant plein de cicatrices, mais bon » (Davos, 10 février 1934, LDS 363).

« Crevel rentra à Paris au début de mars 1935, se croyant définitivement guéri. Des analyses effectuées trois mois plus tard révéleront que la tuberculose avait atteint les reins » (MC 153).

4. Syphilis

« Je vais à Nice voir un médecin car j'ai des hippocampes et des fleurs qui s'impriment la nuit sur mon thorax. [...] J'ai des taches brunes sur le thorax. Je suis à moitié pourri. Je suis du boudin fait avec du sang de mauvaise qualité » (Cagnes, 24 juillet 1926, LDS 47-48). Manifestations d'une syphilis II ?... Roséole ou roséole de « Retour » (quelques années après le chancre) ou syphilides récidivantes... Hypothèse étayée par les facteurs de risque et par cette localisation préférentielle (tronc, flancs, aisselles...).

Novembre 1926. « Sa relation avec Mac Cown change de nature » (MC). En fait c'est la rupture de leur relation homosexuelle.

1. Janvier et février 1928. Berlin « grande garce blonde de ville »

Il rend visite aux installations du Pr Magnus Hirschfeld. Sans doute prise de conscience de son statut de possible contaminé... Est-ce pour cette raison qu'il profère des propos négatifs voire désagréables à l'adresse de ce médecin (EVF).

2. Paris, après son opération à Berlin (mars-juillet 1928)

– « les complications psychologiques ou sexuelles m'agacent » (lettre à MO, fin avril 1928).

« [...] J'ai horreur des drogues, de l'alcool, des vices, de tous ces mensonges qui ne font que mieux nous trahir [...] ».

Son ami Georges Poupet est au courant de la situation (ils se connaissent depuis décembre 1925). On comprend qu'il est suivi par un médecin syphiligraphie réputé, le Pr. H. Gougerot, dermatologue à l'Hopital St. Louis et que celui-ci lui administre des injections intra-musculaires dans la région fessière (LDS 90).

– En juin 1928, peu avant de partir pour Seelisberg (cure présentée comme de convalescence post-chirurgicale...), « Mopsa, je me dégoûte. Ma vie n'a été que frivolité ». À cette époque René Crevel avait déjà envisagé d'aller en cure à Colorado Springs (Colorado, USA) mais c'était trop loin et trop cher.

3. « Tout parfait » ainsi commence cette courte lettre à Mopsa écrite à Paris le 1^{er} septembre 1928, « 16 h 25 ». « Ici tout va bien [...] le médecin est très optimiste pour tout. Chasteté ». Pourquoi ce dernier mot ? Pour attester de sa fidélité ? Pour faire savoir à Mopsa qu'il respectait scrupuleusement les consignes de repos concernant la sphère génito-sexuelle, comme cela était de mise ?

– « La seconde série de piqûres qu'on me fait, tout en ayant eu un très bon effet, m'a tant fatigué que mes deux médecins sont d'accord pour vouloir que je reste à la campagne dès qu'ils pourront me laisser quitter Paris [...] Surtout ne parle des piqûres à personne » (Paris, 30 octobre 1928, MC 58).

– « rhume à la gorge... bouffée de grippe... le reste va bien aussi. Mais le traitement fatigue. Le médecin qui soigne la dernière chose est le plus grand spécialiste de Paris [...] après la troisième cure [...] 3-4 mois de repos avec seulement des comprimés de mercure à prendre » (Paris novembre 1928, MC 62).

4. Séjour à Pau

– 18 novembre 1928, lettre à Mopsa de Pau : « le poumon va bien, le reste aussi ».

« *La Mort difficile* ne paraîtra qu'en mai. Que ferai-je entre *Êtes-vous fous ?* et cette date ? Peut-être Rome ? Mais tout dépend du pique-cul-tage » (Pau, 30 novembre 1928, LDS 109).

« ... l'autre traitement qu'on fait maintenant, car, comme ça fatigue, mieux vaut que tout soit fini » (*LMO* 21 janvier 1929).

5. Ensuite, « [...] la chose qui me faisait peur à Lucerne est tout à fait bien » (*LMO* fin février-début mars 1929). La « chose », cette « seconde chose » : de quoi s'agissait-il ? D'un nouveau stigmaté ? situé où ? Traduisant quel stade ?

« En janvier, il faudra faire du pique-cul... » (Leysin, 30 décembre 1929, LDS 214). « [...] par Paris, juste pour voir pique-cul » (20 janvier 1930, LDS 233). « [...] renoncé à l'Espagne, devant faire mon pique-cul ce printemps... » (Grimaud, 4 mars 1931, LDS 311).

6. Seul Michel Carassou nomme cette maladie. En note à la 24^e lettre à Mopsa, il écrit : « on lui fait plusieurs séries de piqûres de mercure destinées à soigner une maladie dont il parle à mots couverts dans plusieurs lettres, sans doute une syphilis » (Pau, 30 octobre 1928, MC 59).

5. Fistulisations et abcès

1. « Mon cucul va être soigné avec des injections de pâte, et peut-être une opération, mais pas tout de suite [...] » (Paris, 4 mars 1928, LDS 80). L'existence de fistules était préoccupante et René Crevel semblait l'associer à sa tuberculose pulmonaire ainsi : « J'ai commencé le Manoukine. Après deux séances, une fistule coule déjà moins » (Paris, 3 avril 1928, LDS 83) ; « le cucul ne guérit pas » (16 avril 1928, LDS 88).

2. « horrible abcès... un demi litre de pus... très mal placé... souffrait trop... 13 jours de grosse fièvre... paraît que c'est très bien pour le poumon » (Pau, 24 décembre 1928, *LMO*) [Du côté droit] « avec ce sale abcès (au cul) percé mais qui coule et m'ennuiera peut-être des mois... perdu 3 kg en 15 jours... C'est la tuberculose qui sort de ce côté bien poétique de mon individu » (Pau, 30 décembre 1928, *LMO*).

Que s'était-il passé ? Injection de pâte afin de colmater une fistule... ayant déterminé une rétention. On sait que ces abcès froids fistulisés étaient fréquemment surinfectés. L'écoulement étant interrompu : formation d'un abcès « chaud ». D'où : « grosse fièvre et douleurs » : « Tout serait bien sans ce trou à abcès jamais tari » (Pau, janvier 1929, LDS 121) ; « clou [...] mais qu'on ne fera rafistoler qu'à Paris » (Pau, 22 janvier 1929, LDS 131) ; (« clou » : du fait que l'agent de surinfection est un staphylocoque, René Crevel dénomme son abcès comme s'il s'agissait d'un furoncle).

« Julien [il s'agit du Dr Julien] se refuse toujours à regarder même cet abcès qui n'est plus visible que par un trou plus gros qu'une grosse tête

d'épingle, mais coule toujours. Alors, j'écris à mon piquecul, Gougerot, pour lui demander ce qu'il pensait de tout cela [...] » (Pau, janvier 1929, LDS 121).

3. Lettres à Mopsa, juin 1929 de Paris :

« Crecre assez moche avec abcès du genre de celui de Pau, mais ce qui n'est pas grave car demain jeudi on m'opère » ; « [...] on a fait un grand trou dans le haut de la jambe », « je ne pouvais pas manger parce que l'abcès percé était si près du muscle que si etc. etc. ». « [...] mon chirurgien Gosset, le meilleur chirurgien de Paris, voudrait me montrer à un spécialiste classique des poumons, ici... il y a des chances que je laisse tomber ce traitement de la rate [...] ».

« Un popka troué, sanglant et douloureux... le chirurgien Gosset a tellement insisté pour que je voie Rist » (Paris, 22 juin 1929, LDS 141).

« [...] couché à la maison de santé : 33 rue Antoine-Chantin avec son popka ouvert, brûlé, saignant, mais heureux qu'on ait enfin fait quelque chose à ce popka [...]. J'écris de mon lit, abruti par 3 jours de diète » (Paris, 16 juin 1929, LDS 137).

« Je pense à un sanatorium en Suisse peut-être, si les abcès sont vraiment tuberculeux, ce qu'on ne sait pas encore, car les analyses demandent dix jours [...]. Je suis le popka en l'air, car on meurt de chaleur... » (LDS 139).

4. Détérioration rapide :

« Puis le poumon guéri, on soignera le cul » (29 août 1929, LDS 173). (Des préoccupations aussi : l'avortement de Mopsa... et un rival).

5. La thoracoplastie vient d'avoir lieu avec alitement prolongé (majoration des zones d'appui) et possibilités amoindries de se mobiliser (du fait du déficit du membre supérieur droit, complication de l'intervention) : « D'ici 6 semaines 2 mois, il me réopèrera de la chose Gosset » (octobre 1929, LDS 191). La deuxième intervention pour les abcès froids vient d'avoir lieu ; cure au soleil, couché sur le ventre : « Popka au soleil », (Leysin, 9 février 1930, LDS 237). « Je suis guéri, guéri et le popka va très bien et sera guéri après 3 mois de soleil » (Leysin, 10 mars 1930, LDS 242). « Tu sais, il était temps que je guérisse enfin [...]. Il me faudra encore la montagne cet été pour en finir avec les cicatrices Gosset [...]. Songe que depuis l'âge de 10 ans j'ai été mal foutu [...] » (Lugano, avril 1930, LDS 247).

6. Nouvelle désunion, troisième intervention :

« [...] les cicatrices ont sauté et ce sont les 2 abcès qui suppurent » (Montana, 1^{er} juillet 1930, LDS 257) ; « [...] Après-demain on va cureter les fistules » (Montana, 4 juillet 1930, LDS 261). « [...] l'opération et la semaine d'après n'étaient pas grand-chose mais à partir du 8^e jour, j'ai souffert à devenir fou. La purge surtout a été horrible et, à la suite, la cica-

trice a un peu craqué » (*ibid.*, 20 juillet 1930). Et encore : « c'est la resagresse suis dans un lit à roulettes qui me sert d'auto pour descendre au cinéma » (Montana, 21 septembre 1930, LDS 277).

6. Atteinte rénale

1. Juillet 1930, à Montana, début de néphrite : « rein mieux » (4 juillet 1930, LDS 260) ; « néphrite quasi conjurée » (LDS 261) ; « mais encore de ces cylindres » (10 juillet 1930, LDS 262) ; « Menaces de néphrite... » (LDS 269) ; « Rein malade » (29 juillet 1930, LDS 269) ; « albumine » (Montana, 11 août 1930, LDS 272).

30 octobre 1930 : « c'est bien avec les poumons mais une entourloupe avec un rein » (LGS 196).

2. Quelles causes ?

Tous les sels de métaux à visée anti-syphilitique ont été incriminés. L'arsenic (c'est-à-dire les formes mises au point par Ehrlich : Novarsan par exemple) passait pour très toxique pour le rein. D'aucuns, cependant, accusaient le mercure de venir compliquer la syphilis (qu'elle guérisse ou non) d'une néphropathie mercurielle... [Systématiquement on surveillait la fonction rénale quand il y avait ou quand il y avait eu de telles prescriptions].

La syphilis... qui pouvait avoir pour cible la plupart des viscères : « y penser devant des atteintes viscérales telles que le pancréas, le larynx, le rectum, le rein... » (Gougerot).

La tuberculose : en mai 1935, consultation auprès du Dr Gosset en raison de l'existence de troubles urinaires ; 17 mai 1935, réception des résultats des examens prescrits. Il demande au Dr Valensi, une relation, de les lui commenter. Celui-ci porte le diagnostic de tuberculose rénale.

Les sels d'or, aussi, imposaient des précautions.

7. Autres atteintes viscérales

1. « J'ai du diabète et le foie très moche » (13 mai 1931, LDS 324).

La pancréatite syphilitique était chose connue, d'où le diabète sucré...

Classiquement, on décrivait aussi un foie « gros, inégal, bosselé, douloureux » qui évoluait vers l'insuffisance avec jaunisse, plus ou moins marquée, plus ou moins tardive.

2. « Cœur un peu détraqué par la montagne » (Marseille, 24 novembre 1930, LDS 291). « Plus de montagne à cause du cœur me dit le docteur d'ici » (Vence, 17 décembre 1930, LDS 294). « Le moindre pas me fatigue le cœur à le faire sauter » (Davos, 23 décembre 1930, LDS 297). Pour quelle raison ? Une insuffisance aortique d'origine syphilitique ? une hypertension artérielle ? (secondaire à une insuffisance rénale et pouvant se traduire par des saignements de nez – René Crevel en signale à maintes reprises –), la limitation des possibilités d'adaptation cardio-vasculaire à

l'effort ? (en raison des restrictions affectant ses volumes ventilatoires. Pour mémoire : phrénicotomie, thoracoplastie...).

3. « Accident d'auto avec contusions internes qui a donné à craindre quelque chose de mal pour le poumon, mais tout va bien » (18 juillet 1931, LDS 324).

4. « Laryngite dit-on. Le docteur ne croit pas qu'elle soit d'origine bacillaire, sans être cependant affirmatif » (Leysin, 19 août 1929, LDS 164) [« l'autre maladie » pouvant aussi être en cause].

5. « les intestins pleins de plaies »... « on doit brûler mes plaies au nitrate d'argent » (Montana, 11 août 1930, LDS 272). « [...] ce qui fait crier de douleur »... (Montana, 14 août 1930, LDS 273-274). « Entérite-membraneuse » (Montana, 6 octobre 1930, LDS 280). (On décrivait aussi des diarrhées chroniques séreuses, sanguinolentes chez les syphilitiques). « Ça a duré deux heures et demi. Il y avait des fistules de 4 cm dans l'intestin. On a tout recousu, mais on n'est pas sûr que ça tienne. Pas le droit de bouger. Impossible de manger [...] » (Davos, 25 novembre 1930, LDS 297).

On sait que la partie terminale de l'intestin est une zone-cible pour les deux agents infectieux en question. La « tuberculose des orifices »... La « deuxième maladie » entraîne plaques muqueuses, rétrécissement...

Pour qu'il y eût fistule(s) il fallait qu'il y eût eu abcès au préalable, abcès d'origine locale surinfecté ou ostéopatique (à partir d'un élément osseux constitutif du bassin).

6. La phtisie vérolique (ou le poumon syphilitique). Avec un aspect « ficelé » des lobes pouvant expliquer la difficulté à créer un pneumothorax.

8. Les souffrances psychologiques.

« Depuis qu'il est jeune, il est malade des nerfs [...] les médecins lui recommandent le repos » (F. Gaussen, *Les Enfants perdus du XXe siècle* 68).

« Il n'avait que quatorze ans lorsque sa mère l'avait traîné devant le cadavre de son père qui venait de se pendre » (*ibid.*). Le suicide pour René Crevel : « la plus vraisemblablement juste des solutions », à l'occasion de la parution de l'« Enquête sur le Suicide » (15 janvier 1925).

« Un être frémissant... et je dois ajouter douloureusement » (Ph. Soupault).

« Les nerfs », début d'analyse, sans lendemain, auprès du Dr René Allendy (novembre 1926).

« Si la neurasthénie gagne du terrain, sans que la tuberculose en perde, vous me verrez revenir pour confier ma précieuse personne à un Russe qui électrise la rate » (Neuchâtel, mars 1927, LDS 55).

« Le jour où je t'écrivais de Genève je venais de faire mon testament », (avril 1927, LDS 55).

« Petit à petit, je dis adieu à ma jeunesse, la seule arme dont j'ai aimé me servir » (Morzine, avril 1927, LDS 58).

« Il y a eu cette grande tristesse de penser que plus jamais un être ne serait avec qui on recommencerait le labeur splendide de l'adolescence » (Vence, novembre 1927, LDS 72).

« Grande crise de dépression » (à Mopsa, mai 1928).

La paternité et les craintes, l'avortement, la fin de « l'amour terrestre »... Mopsa annonce qu'elle est enceinte (fin mai 1929) : « Mme de Rosalba dit à Vagualame qu'il se marierait. Avec une rousse. Celle-ci accoucherait d'un enfant bleu » *EVF* ; Lettre à Mopsa, juin 1929, Meudon, à propos du traitement Manoukine : « notre petit bleu... il pourrait naître sans être un monstre m'a dit le Dr Pique-cul » (il s'agit du Dr Gougerot, syphiligraphe qui l'a sans doute renseigné quant aux dangers encourus avec l'hérédo-syphilis – on dit maintenant syphilis congénitale ou syphilis anté-natale). Le statut sérologique de Mopsa était-il connu ? Elle peut-être indemne... « mais toi... la forge... tu as, seule, droit d'en faire ce que tu veux » (12 juin 1929, Paris). « bonheur de savoir que tu es débarrassée du souci bleu » (*LMO*, août 1929). Bientôt Mopsa épouse Carl Von Ripper.

18 juin 1935 : suicide au gaz.

9. Troubles bucco-dentaires.

En cas de syphilis on recommandait une hygiène rigoureuse de la cavité buccale, associant entre autres : brossage régulier des dents, surveillance des muqueuses...

L'emploi de sels métalliques au pouvoir anti-syphilitique imposait que la bouche et son contenu fussent contrôlés par un praticien spécialisé.

De plus, chacun de ces métaux employés, principalement le mercure et le bismuth, pouvait déterminer l'apparition d'un aspect local (révélateur pour autrui...) ; sans oublier les perturbations de la trophicité gingivale, le déchaussage des dents : « Mais je mène une vie sage, archisage, avec ma piqûre d'or, mon dentiste, et aussi l'autre traitement... » (Pau, 21 janvier 1928, *LMO* 74). « On m'arrache les dents » (Leysin, 20 février 1930, LDS 240).

10. Douleurs musculaires dorsales

Douleurs « qui m'ont bien fait peur pendant deux jours » (Cadaquès, 31 juillet 1931, LDS 332).

1. Dès la phase secondaire, des manifestations douloureuses peuvent se produire. Un site de prédilection, la région lombaire. Volontiers, elles peuvent être accompagnées de phénomènes inflammatoires intéressant les racines nerveuses en charge des membres inférieurs. D'intensité remarquable elles peuvent avoir, entre autres, un trajet sciatique. Selon H. Gougerot toutes les fonctions nerveuses peuvent être concernées et la

fréquence des radiculites avec « fourmillements, engourdissements » est aisément constatable : « [...] Un pied malade par suite du grand sympathique, [...] » (Montana, juillet 1930, LDS 267). Ceci pouvait entraîner dysfonctionnement veineux et troubles de la trophicité cutanée.

2. Dès ce stade des veinites étaient décrites. Crevel « souffre d'un pied dont le dessous est complètement à vif » (Montana, juillet 1930, LDS 260) ; « Je suis assez immobile avec les pieds malades d'ampoules, qui ont mal crevé » (Vernet-les-Bains, 26 juillet 1931, LDS 328).

3. « Moi, fin de Cadaquès, abîmé par d'horribles douleurs dont le médecin ne savait si elles étaient néphrétiques ou dues au mal de Pott ». « J'ai été à Barcelone voir un spécialiste, qui a dit que c'étaient des névralgies » (Cadaquès, 26 septembre 1931, LDS 334).

« [...] à part ce pied qui dégonfle, mais m'ennuie encore avec toutes ces ampoules... » (Cadaquès, juillet 1932, LDS 344).

« [...] donné une conférence à Barcelone. Ça a bien marché, mais j'étais fatigué par une double sciatique qu'un médecin de village avait prise pour colique néphrétique, puis mal de Pott » (Vence, octobre 1932, LDS 347).

CONCLUSION

« La maladie c'est le ventre d'une mère pour moi » (Leysin, décembre 1929, LDS 209).

Le mal de Pott (région lombo-sacrée). Ces mots ne sont écrits que deux fois ; il ne donne jamais l'impression de prendre en compte cette localisation de la tuberculose. De plus, quand il le nomme il s'agit d'une hypothèse diagnostique (réfutée).

La syphilis n'est jamais mentionnée. Le spécialiste est affublé d'un sobriquet grotesque. Seul le traitement par le mercure permet de dépister « la sale autre maladie », de « la deuxième maladie » ou de l'une de ses complications « la deuxième chose déclarée en Suisse ».

La tuberculose pulmonaire : « [...] surtout ne fais pas, comme moi, des conneries pour débiter. On les paie trop cher et un pneumo conjugué avec du bon air serait magnifique » (Vence, 15 novembre 1930, LDS 288). « Ne t'inquiète pas. Au fond je vais bien mais la maladie vit sur moi comme une huître sur son inébranlable rocher » (Lettre à Mopsa, 4 mars 1929).

DALI, L'HOMME INVISIBLE

Félix FANÉS

Philippe Soupault décrit René Crevel comme un être frémissant : « Il frémissait de la tête aux pieds » (*Profils perdus*, 1963). C'est là un type de description qui peut faire penser au portrait que fit de lui Salvador Dali. D'un fouillis de coups de pinceau, brefs, nerveux, tracés à l'encre de chine et en recourant aussi à une peinture en détrempe blanche, émerge le visage de Crevel, frémissant. Rien n'est figé, tout semble flotter. L'œuvre date de 1934 et démontre que Dali connaissait bien l'écrivain : face à l'homme nu, une cigarette aux lèvres, qui peut camper un Crevel sans déguisement, jouissant de la vie, il a brossé une figure sinistre recouverte d'une cape, sans doute la représentation de la mort. Dans un autre portrait de l'écrivain, Crevel prend dans ses bras une tête de mort. Celle-ci paraît encore plus « anamorphisée » dans un dessin que Dali lui offrit en 1933 avec la dédicace suivante : « Salvador Dali à René Crevel, très amicalement ».

Au moment de la réalisation du portrait, Crevel et Dali étaient amis depuis déjà plusieurs années. Ils « lurent » et « comprirent » tous deux le travail de l'autre et, en quelque sorte, leur relation se réfléchit dans leur œuvre.

Nous avons vu comment l'écrivain apparaît dans la production de Dali en raison de sa parfaite appréhension du travail de Crevel. Ici, je prétends examiner davantage l'autre pan de cette relation, en l'occurrence celui de la compréhension de l'œuvre de Dali par Crevel et de l'influence qu'elle a eue sur celle du peintre.

Nous ne savons pas exactement à quel moment Crevel et Dali firent connaissance mais ce fut forcément après l'arrivée de Dali à Paris, à la fin de l'année 1929. Et sûrement grâce à des amis communs. Peut-être une rencontre fortuite chez les Noailles où tous deux étaient habituellement reçus. Ou plus vraisemblablement lors d'une assemblée du groupe surréaliste, peut-être chez Tristan Tzara, qui fut immortalisée par une photographie bien connue. Quoi qu'il en soit, nous ne pouvons en être certains.

Nous savons en revanche à quel moment Dali découvrit l'auteur de *La Mort difficile*. Un article du peintre, « La Photographie pure création de l'esprit », publié en septembre 1927 dans une revue catalane, commence

par une citation de Crevel¹. Elle n'est pas tirée d'un texte paru dans *La Révolution surréaliste* que Dali lisait, mais d'une intervention consacrée à la photographie et confiée à *L'Art vivant*².

D'une part, c'est la première fois qu'il fait mention d'une personnalité en relation avec le groupe surréaliste et, d'autre part, dans le capharnaüm de contradictions où, vers la fin de l'année 1927, s'agitait sa pensée, cette brève citation lui permet de tendre vers certains postulats du surréalisme. C'est donc un premier pas qui en annonce d'autres.

Dans cet article, Dali défend la photographie en la considérant comme une machine qui autorise à se passer de la main, c'est-à-dire de la subjectivité de l'artiste : « Pure objectivité du petit appareil photographique. Objectif de cristal. Lentille de poésie authentique. La main n'intervient plus ». Le peintre montrait ainsi son intérêt pour les théories machinistes de *L'Esprit nouveau* (le titre constitue d'ailleurs un hommage à Le Corbusier) bien que le texte semble vouloir aller au-delà des doctrines puristes. « Savoir regarder est un moyen d'inventer », affirme-t-il.

La citation de Crevel, dans ce contexte, est très intéressante. Elle devait ouvrir de nouvelles voies à la pensée future du peintre. Crevel avait écrit : « La peinture n'est pas de la photographie disent les peintres. Mais la photographie non plus n'est pas de la photographie » et il continuait de la sorte : « c'est-à-dire n'est pas de la copie ». Puis il ajoutait encore, pour mieux préciser sa pensée : « On pourrait donner de bien bonnes raisons pour dire comment le cliché ne reproduit pas exactement les objets et les êtres dont pourtant il donne l'image ». Cela revient à dire que, quoique la photographie « fasse le portrait » de la réalité, elle n'en reproduit pas pour autant l'image. En tant que machine, l'appareil photographique a la capacité d'enregistrer un aspect du monde réel qui est différent, et même supérieur à celui que peut obtenir l'œil humain. Comme l'affirme Dali dans l'article cité, la création reste dans les mains du « calcul inconscient de la machine ». Cette capacité *nouvelle, différente* de la *vision*, fait que la photographie n'est pas une photographie c'est-à-dire un calque. La machine enregistre d'autres recoins, niveaux et espaces de la réalité. La surréalité ? Si Dali ne s'exprime pas encore en ces termes, il ne tardera pas à le faire. Et cette évolution, il la doit vraisemblablement à l'influence décisive de la pensée de Crevel.

Bien que Dali cite l'écrivain en 1927, le contact personnel entre eux n'eut lieu, que quelques années plus tard. Crevel n'entendit parler du pein-

1. Salvador Dali, « La Fotografia, pura creacio de l'esperit », *L'Amic de les Arts*, n° 18, 30 septembre 1927, Sitges.

2. René Crevel, « Le Miroir aux objets », *L'Art vivant*, n° 14, Paris, 15 août 1925.

tre qu'à l'automne 1929 lorsqu'on présenta pour la première fois à Paris *Un Chien andalou*. Les premières informations sur son œuvre peinte sont parvenues à l'écrivain certainement grâce à *La Révolution surréaliste* qui dans son dernier numéro, reproduisait plusieurs de ses tableaux. « Dites à Dali, écrivait-il en septembre 1930, dans une lettre à Gala qu'il connaissait depuis longtemps, dites à Dali que rien ne m'avait tant surpris si favorablement depuis des années que son *Homme invisible*. Si en automne je suis rétabli je tâcherai d'aller lui rendre visite en Espagne³ ».

Ce n'est pas pendant l'automne de cette année mais lors de l'été de l'année suivante, en 1931, alors que l'on venait de proclamer la république en Espagne, que Crevel s'est réuni avec les Dali, d'abord dans la station thermale de Vernet-les-Bains et ensuite à Cadaqués, endroit qu'il qualifia de « beau, dénudé, sauvage⁴ ». Là, dans le village de pêcheurs où les Dali avaient bâti leur précaire résidence, il a pu observer le peintre pendant qu'il travaillait sur l'œuvre qui l'avait tant impressionné, *L'Homme invisible* « né du paysage, corollaire des architectures de simulacre », qui constituerait la « synthèse » des préoccupations de Dali « jusqu'à ce jour⁵ ».

Crevel visita Barcelone : le peintre lui montra les « réalisations de désirs solidifiés », les « voies de l'artifice et de la subversion », de l'architecture modern style : « Parmi l'uniforme refoulement des quartiers riches et dociles aux contraintes d'un urbanisme sans imagination, elles, les maisons modern style, étaient les laves enfin libérées du volcan de la colère ».

« Modern style inouï », s'est exclamé précisément Crevel dans une lettre adressée à Jean-Louis de Faucigny-Lucinge. Toutefois, avec le peintre, il ne visite pas seulement la Barcelone bourgeoise mais aussi les quartiers populaires : « Pas de touristes, mais de la misère⁶ ». Il écrit sur le même ton à son amie Marie-Laure de Noailles : « Les quartiers voyoucrates sont sinistres, avec Dali j'ai vu des beuglants curieux, assez berlinois avec des dames chanteuses monstrueuses ». Et il ajoute : « On voit au moins la jeunesse qui a l'enthousiasme qu'elle n'a pas en France. Enfin. Ça va, j'ai fait un poème révolutionnaire intitulé "La République des travailleurs"⁷ ».

J'ignore s'il reste des traces de ce travail qui reflète en tout cas l'esprit de l'époque. Crevel se rendit à Barcelone pour donner une conférence, non

3. R. Santos Torroella (ed.), « Crevel escribe a Gala », *ABC*, 5 et 12 mai 1990. Certaines images de *L'Homme invisible* avaient été reproduites dans le premier numéro du *Surréalisme au service de la révolution*.

4. Lettre de R. Crevel à J.-L. de Faucigny-Lucinge, 31 juillet 1931, *LDS* 330-331.

5. R. Crevel, *Dali ou l'anti-obscurantisme*, 1931, *ECLR* 128.

6. Lettre citée dans FB 395.

7. Lettre citée dans FB 305.

à l'Ateneu, centre de la bourgeoisie intellectuelle, ce qu'avait fait Breton presque dix ans plus tôt, mais dans un local de la rue des Mercaders, la Sala Capcir, louée à cet effet par le *Bloc Obrer i Camperol* (Bloc Ouvrier et Paysan), un groupe politique d'extrême-gauche dans lequel Dali avait des amis. L'événement eut lieu le 18 septembre 1931 dans le but de « faire connaître au prolétariat de Barcelone ce qu'est ce très curieux mouvement », le surréalisme, qui « a comme objectifs de détruire la morale et la culture bourgeoises et d'instaurer une nouvelle morale et une nouvelle culture plus proches des véritables besoins de l'esprit⁸ ».

C'est ainsi que, dans cette Barcelone modern style et misérable, presque berlinoise par la monstruosité de ses chanteuses, Crevel affronta, accompagné par Dali, un auditoire formé principalement de « jeunes militants ouvriers », bien qu'il y eût aussi, parmi les spectateurs, « quelques personnages importants de la littérature et de la politique bourgeoises ».

Le but était de leur parler du surréalisme. Crevel le fit dans les termes suivants⁹ : le surréalisme ne se limite pas à des recherches de pure forme mais il s'intéresse aux problèmes qui ne sont éternels qu'à cause de la peur éternelle qu'ils ont toujours inspirée. La réalité, l'idée que s'en font les hommes, est comme un mur. Cette réalité est l'ennemi. C'est celui que le surréalisme veut détruire. Malgré l'esprit d'expérimentation (enquêtes sur le suicide, sur l'amour) le surréalisme a toujours préféré l'action collective aux attitudes individuelles. C'est pour cette raison qu'il a dénoncé la guerre du Rif menée contre Abd el-Krim et qu'il a lutté pour la révolution espagnole. Dans son propos, Crevel, après avoir critiqué le rôle des intellectuels au service des préjugés de la bourgeoisie, insistant particulièrement sur le racisme, parla aussi de religion et de Dieu.

Quant à Dali, il prononça tout un discours dans lequel il rappela les principes de base du surréalisme (inconscient, écriture automatique, techniques de simulation de la folie, etc.). Il exposa ensuite les divergences que le groupe entretenait avec le communisme orthodoxe français, notamment dans le domaine culturel : il reprocha aux communistes leur engagement en faveur de la littérature prolétarienne ; en outre, bien qu'il reconnût que le surréalisme ne constituait pas le programme culturel de la future société socialiste, il défendit le changement, le rôle révolutionnaire, destructeur, alors, des thèses et de la pratique surréalistes. Il termina par une invitation

8. Anonyme, « A la Recerca d'una nova moral », *L'Hora*, n° 38, Barcelone, 25 septembre 1931.

9. J'utilise la chronique publiée dans la revue *L'Hora* pour restituer le discours de Crevel (*L'Hora*, n° 38, 25 septembre 1931).

à l'insurrection aux « jeunes révolutionnaires de la Catalogne », dans une terminologie assez courante pour le Dali de cette époque :

Défendez-vous de tout sentimentalisme, de tous les conformismes qui vous ont été imposés par ceux qui monopolisent la culture et l'esprit, soyez anti-chrétiens, soyez cruels, descendez dans la rue de la subversion, lumineuse comme un rêve obscur, mais, avant d'y descendre, avant d'abandonner les chambres infectes de vos familles qui puent l'acide urique, le mauvais tabac, les bons sentiments et la merde, crachez sur le drapeau de votre patrie et, surtout, ayez honte d'avoir aimé¹⁰.

Dali mit fin à sa diatribe au cri de « Vive le syndicat de la construction », faisant sans doute allusion à la grève générale qui avait paralysé Barcelone les 3 et 4 septembre, et aux incidents qui avaient éclaté dans cette même rue Mercaders, siège du syndicat précédemment mentionné. Il va sans dire que le public manifesta son approbation avec ferveur et enthousiasme.

Fasciné par le peintre, Crevel se hâta de rejoindre Vernet-les-Bains pour s'y enfermer et y rédiger en deux semaines *Dali ou l'anti-obscurantisme*. Aussi n'est-il guère surprenant que dans ces pages soient soulignés les « dons d'expression prodigieux » de l'artiste, et que, outre ceux du peintre, du sculpteur, du poète et du philosophe, soient célébrés ceux de l'« orateur à l'éloquence on ne peut plus directe ».

Son texte est une description de l'enfer moderne, lequel est évoqué sur le mode de la cérébralité, du machinisme, du parti pris esthétique d'un tableau de Fernand Léger, de l'organisation du travail, du taylorisme : un « cloaque (moral, intellectuel, physique) de volontés mutilatrices pour l'extase du devoir accompli ». Ce monde moderne contre lequel se lève Dali, – un Dali révolutionnaire, subversif, qui ne défie pas seulement la spécialisation qui le pousse à « l'obscurantisme », mais aussi le conduit, avec sa « reconnaissance de la paranoïa » et de son corrélat, à une « activité de tendance morale » –, ouvre de fait un nouveau chemin dans l'histoire humaine.

Pour Crevel, la pensée de Dali, mais aussi sa peinture, représente dans un monde dominé par la « théorie de la mort » la libération de l'esprit, la possibilité de la part de l'imagination de récupérer ses droits abolis. L'écrivain le voit comme un lutteur contre la réalité caractérisée par sa

10. Le manuscrit de cette intervention se trouve dans les Archives de la Fondation Gala-Salvador Dali. On peut en lire une transcription dans Félix Fanés, *Salvador Dali. La Construcción de la imagen (1925-1930)*, Madrid, 1999, pp. 253-254.

« platitude quotidienne » ; un subversif qui aspire à « systématiser la confusion et [à] contribuer au discrédit total du monde de la réalité¹¹ ».

Sa sympathie intellectuelle pour Dali est tout à fait compréhensible. Crevel n'avait-il pas revendiqué dès le début la filiation négative, dadaïste, du surréalisme ? Ne s'était-il pas emporté contre les « truqueurs de la critique littéraire » en raison du rapprochement qu'ils avaient réalisé entre surréalisme et romantisme, c'est-à-dire entre révolution et tradition, une faute dont certains membres du groupe, à commencer par Breton lui-même, n'étaient pas exempts ? En revanche, aussi bien intellectuellement qu'artistiquement, Salvador Dali semblait se trouver du côté furieux, exaspéré, par où déambulait l'écrivain : celui d'une attitude sans concessions, anti-artistique, révolutionnaire.

Deux ans plus tard, à Davos, en 1933, Crevel rédigea un second essai, *Nouvelles Vues sur Dali et l'obscurantisme*, qui paraît prolonger le premier au point où le précédent s'arrêtait, c'est-à-dire au moment où entre en scène la psychanalyse.

« Les chemins [...] à travers les zones naguère interdites, ils n'ont point, aujourd'hui de promeneur plus clairvoyant, plus précis » que Dali¹². Pour y pénétrer, le peintre renoue avec les grands mythes du passé, avec l'intention de les arracher à leur condition de « survivants de tabous primitifs¹³ ». Face au monde mécanisé, utilitaire, destructeur, Dali récupère le mythe non pas comme une forme de répression de la réalité des désirs mais plutôt comme une arme pour combattre le monde réel au moyen d'une constellation de références morales. Et ainsi il pourra satisfaire « les nouvelles famines psychologiques, véritables famines imaginatives, aussi réelles et impérieuses que les famines d'ordre strictement économiques¹⁴ ».

Dans cette intervention, Crevel signale que l'une des pièces les plus importantes de la nouvelle mythologie « dalinienne » est la figure de Guillaume Tell. Il le justifie de cette façon : « Comme Freud ressuscita Œdipe, il a ressuscité Guillaume Tell », ce sylvestre personnage, « qui ne coiffait son fils d'une pomme qu'afin de percer d'une flèche ladite pomme, comme si l'enfant devait être d'un seul coup châtré, sodomisé et mangé...¹⁵ ».

11. Salvador Dali, *L'Ane pourri*, cité par René Crevel, *op. cit.*, p. 122.

12. René Crevel, *Nouvelles Vues sur Dali et l'obscurantisme*, 1933. Voir ECLR 324.

13. René Crevel, « C'est la Mythologie qui change », *L'Age d'or*, novembre 1930. Réédité dans R. Crevel, *ECLR* 112.

14. Salvador Dali, « Per Un Tribunal terrorista de responsabilitats intellectuals », Conférence prononcée en avril 1934 à Barcelone. Archives de la Fondation Gala-Salvador Dali. Publié dans F. Fanés, *op. cit.*

15. René Crevel, *Nouvelles Vues sur Dali et l'obscurantisme*, *op. cit.*, p. 328.

En réalité, la première fois que Guillaume Tell apparut dans une peinture de Dali, il ne reçut pas ce nom. Nous le découvrons caché derrière les images de *Le Jeu lugubre* (1929). Concrètement, derrière le personnage de la droite, avec la culotte tachée d'excréments. Bataille avait déjà rapproché le groupe du complexe de castration. Que le personnage représente Guillaume Tell, nous pouvons le déduire facilement d'un fragment de manuscrit où Dali identifie un personnage à la culotte tachée avec la figure du héros suisse : « J'ai tressailli. Guillaume Tell ? »¹⁶.

En fait, dans le premier Guillaume Tell que nous connaissons, celui de 1930 (*Guillaume Tell*), apparaît aussi une défécation. Une autre coïncidence entre les deux toiles est à relever : l'ambiguïté sexuelle de certaines figures. Dans *Le Jeu lugubre*, la statue de gauche a un corps de femme mais un cou et une tête d'homme alors qu'avec le groupe de la partie inférieure gauche l'ambiguïté concerne le personnage auquel s'accroche l'homme que nous percevons comme étant Guillaume Tell. Sur l'autre tableau, c'est la figure de gauche qui a des cheveux de femme mais un corps d'homme qui suscite cette confusion. Etc.

Dans ses notes sur Dali, l'écrivain poursuit ainsi : Guillaume Tell, « ce personnage qui joue à l'arbalète avec une pomme sur la tête de son fils et dont le sens paternel ne se révolte pas plus que celui d'Abraham sacrifiant Isaac ou Dieu le Père son fils Jésus-Christ, ce Guillaume Tell » qui a été ressuscité par Dali « dans des tableaux et des poèmes », ce Guillaume Tell « couronné de roses, une poitrine de femme ballottant sur un torse contourné et la verge hors du caleçon, plus noueuse que ces branches, au long desquelles il grimpe », ce Guillaume Tell hermaphrodite, à qui il fait abandonner « le marbre où depuis plus de deux mille ans son corps unique et double demeurerait frigorifié », c'est celui brossé dans *La Vieillesse de Guillaume Tell*. On y distingue la figure redoutable du père dévoreur : ce père qui expulse Adam et Ève du paradis, Dali et Gala de Cadaqués, est à la fois père et mère, comme le sont de nombreux autres personnages de l'univers « dalinien ». Après le poème « Le Grand Masturbateur », évoquant ce « remarquable personnage irrésistible/et délicat au chignon et aux lourds testicules », nombreuses sont les silhouettes, moitié hommes moitié femmes, se promenant dans l'œuvre de Salvador Dali tels des centaures asexués (ou au contraire trop sexués) : souvenons-nous par exemple du frontispice de *La Femme visible* (1930), de *La Mémoire de la femme enfant* (1932) ou de la *Naissance des désirs liquides* (1932).

À vrai dire, l'ambiguïté sexuelle, la superposition des sexes, l'androgynie, est une option dans le cadre de la représentation surréaliste.

16. Salvador Dali, Manuscrit inédit, Fondation Gala-Salvador Dali.

Pratiquées davantage par les uns que par les autres, mais toujours avec une certaine insistance, il est parfois difficile de trouver un fil conducteur à ces opérations de travestisme.

Jeu, représentation, transformisme, homosexualité, tout peut être allégué pour justifier cette iconographie particulière.

Dans Dali, l'hermaphrodisme possède cependant une densité inattendue. Crevel l'a clairement détecté et il l'a attribué au fait que ce Guillaume Tell est une « mère fantastique », c'est-à-dire, dans le langage psychanalytique, « la mère saillie par le père ». C'est pour cette raison que Dali a décoré son Guillaume Tell de tout ce que l'un et l'autre ont de « spécifiquement saillant : pénis et seins de femme¹⁷ ».

La suggestion de Crevel est intéressante. Ce personnage sylvestre qui aime jouer avec une arbalète est en même temps Laïos et Jocaste, le vieux principe masculin, Hermès, et le vieux principe féminin, Aphrodite, en l'occurrence *l'hermaphrodite*, métamorphosé en dévoreur biface du fils. C'est, comme dirait Freud, le *Kernproblem* (le noyau du problème) qui dans le triangle oedipien n'est ni le père ni la mère mais les deux superposés. Cette espèce de bête à quatre pattes vagabondera longtemps dans l'œuvre de Dali.

De tous les commentaires écrits sur l'œuvre du peintre pendant ces années, les deux textes de Crevel sont peut-être les plus perçants, les plus pertinents. Sa contribution aide à rendre plus « visible » le travail du peintre. Il est probable aussi que ces analyses ont permis à l'écrivain de mieux saisir son propre itinéraire, son propre parcours. Nous avons précédemment signalé l'importance qu'avait eue Crevel lors des premiers pas de Dali en direction du surréalisme. Cette influence devait s'amplifier. Certaines des idées qui apparaissent dans les textes de Crevel que nous venons de commenter brièvement, notamment celles en relation avec la double figure oedipienne, seront en effet reprises, plus tard, par Dali dans *Le Mythe tragique de l'Angélus de Millet*, l'un de ses textes essentiels.

UNIVERSITÉ AUTONOME DE BARCELONE

17. René Crevel, *Nouvelles Vues sur Dali et l'obscurantisme*, op. cit., p. 328.

RENÉ CREVEL ET JACQUES-ÉMILE BLANCHE : UNE AMITIÉ INTERMITTENTE

Georges-Paul COLLET

Apparemment, presque tout les sépareit : l'âge d'abord. Crevel était né en 1900, Blanche en 1861. Crevel appartenait à la petite bourgeoisie, Blanche à la grande bourgeoisie. Crevel fut une sorte de dandy révolutionnaire, Blanche un artiste, un homme de droite attaché à ses privilèges et à son confort. Tous deux s'intéressaient passionnément à l'art, mais Crevel écrivit sur Klee, Dali, Max Ernst, alors que Blanche consacra un livre à Manet¹ et publia de très nombreux articles sur Renoir, Cézanne, Corot, Forain, David, Gauguin, Monet, la peinture anglaise moderne, Whistler, etc... Il en reprit un certain nombre dans les trois volumes de *Propos de peintre*², sans parler de son important essai, *Les Arts plastiques de 1870 à nos jours*, (Paris, les Editions de France, 1931).

L'enfance et l'adolescence de Crevel furent des années difficiles : il a 14 ans lorsque son père se suicide. Entre sa mère et lui, les relations sont conflictuelles. Il se sent « brimé ». Etudiant à la Sorbonne, René commence à préparer une thèse sur Diderot qu'il ne terminera pas. Mais il reviendra à l'auteur du *Neveu de Rameau* avec *Le Clavecin de Diderot*.

Quant à Jacques-Emile, il reçoit l'éducation d'un petit prince, d'un prodige. La comtesse d'Agoult l'initie à l'art épistolaire en lui lisant les lettres de Mme de Sévigné. Gounod lui enseigne la musique. À 12 ans, il lit les partitions de Wagner. Manet veut bien s'occuper de lui. L'influence du maître sera décisive. Chez le Dr Blanche, l'argent abonde et les nombreux domestiques choient l'enfant unique (1 sœur et 2 frères moururent en bas âge). Il adore sa mère qui joua un rôle important dans sa formation. À 20 ans, alors qu'il hésite entre musique, littérature et peinture, c'est elle qui le pousse à opter pour la peinture. Les relations choisies de ses parents lui

1. Dans la collection « Maîtres de l'art moderne », Paris, F. Rieder, 1924.

2. *Propos de peintre, 1, De David à Degas*, Préface de Marcel Proust, Paris, Emile-Paul, 1919. *Propos de peintre, 2, Dates*, Précédé d'une réponse à la Préface de Marcel Proust au *De David à Degas*, Paris, Emile-Paul, 1921. *Propos de peintre, 3, De Gauguin à la Revue nègre*, Paris, Emile-Paul, 1928.

permettent très tôt d'être invité dans les salons de la haute société. D'où sa réputation d'artiste mondain.

Vous connaissez l'acuité de l'intelligence de Crevel, son extrême sensibilité, son impétuosité, son ardeur au travail, sa révolte, son charme, son élégance, mais aussi son pessimisme, sa lutte acharnée contre la maladie, son obsession du suicide, sa soif d'affection et d'amour. Selon Philippe Soupault, il semblait « mû par une émotivité constante ». Soupault encore : « Il a publié ses romans coup sur coup, il écrivait très vite. [...] Je n'ai jamais vu personne écrire avec autant de facilité sauf peut-être Aragon. Et une verve ! Une flamme ! Il n'avait rien d'un littéraire. Tous ses livres sont des aveux, une délivrance »³. Soupault parle aussi de la préférence marquée qu'avait Crevel pour le téléphone⁴. Simple rappel.

Pourquoi Crevel fut-il attiré par Blanche qui était à maints égards un homme du XIXe siècle ? Peut-être parce qu'il trouva chez lui un certain art de vivre, un goût très sûr, un raffinement délicieux, un amour pour l'Angleterre, pour ses artistes et ses écrivains dont il avait une connaissance fort rare en France en ce temps-là ; une vaste culture aussi qui étonnait chez un peintre. Portraitiste de l'intelligentsia des deux côtés de la Manche, Blanche piquait la curiosité de Crevel. Les modèles prestigieux s'appelaient Proust, Gide, Valéry, Claudel, Max Jacob, Mauriac, Cocteau, Drieu La Rochelle, Bergson, Fauré, Debussy, Stravinsky, etc... Et en Grande-Bretagne, James Joyce, Virginia Woolf, Henry James, George Moore, Thomas Hardy, Walter Sickert, Arthur Symons, Audrey Beardsley, pour ne citer que quelques grandes figures de l'Entre-deux-guerres.

Quand il se trouvait dans l'atelier d'Auteuil, Crevel était fasciné par l'admirable collection de tableaux qui ornaient les murs : les *Baigneuses* de Renoir voisinaient avec la *Femme au gant* de Manet, avec une inoubliable *Fabrique* de Corot, et avec combien d'autres merveilles. Retenons le témoignage de François Mauriac lorsqu'il posait pour l'un de ses portraits : « Ce qu'aucun musée ne peut donner me fut accordé là, cette familiarité quotidienne avec un petit nombre de chefs-d'œuvre »⁵.

Et puis, Crevel appréciait les réactions attentives et amusées de Blanche à ses propos les plus anticonformistes, les plus scandaleux, les plus osés. René s'aperçut que Jacques-Emile ne manquait pas lui aussi de férocité dans ses jugements sur les uns et sur les autres. Il comprit très vite que Blanche connaissait parfaitement Dada et le surréalisme. C'était nouveau,

3. Voir *Mémoires de l'oubli, 1923-1926*, Paris, Lachenal & Ritter, 1986, p. 25.

4. Voir *Profils perdus*, Paris, Mercure de France, 1963, p. 31.

5. Voir François Mauriac, « Mon Vieil Ami d'Auteuil », *Le Figaro littéraire*, 13 octobre 1942.

iconoclaste, révolutionnaire. Curieusement, Blanche applaudissait. Il tenait à être au courant de tous les événements artistiques et littéraires du jour. Il parla avec admiration de Dada dans ses chroniques hebdomadaires à *Comoedia*, de 1919 à 1921, notamment le 22 novembre 1920 : « Oh moi, je me suis régalé de dadaïsme, parce que Dada disait son fait à la Raison, à la Logique usée jusqu'à la corde. Un peu de folie rafraîchit l'air ». Blanche a également publié un article intitulé « Le Mouvement Dada » dans *Le Figaro* du 27 octobre 1919, et un autre, « Dada », dans *La Revue de Paris* de mai 1920, repris dans *Propos de peintre. – De Gauguin à la Revue nègre – Troisième série*⁶.

En voici quelques lignes :

*Dada est une manière d'être, une attitude d'esprit, plus qu'une esthétique. Je crois avoir été le premier à en approuver le sens politique et social dans la presse parisienne. Les dadaïstes sont sincères ; ils crient bien haut à la foule : « rien ! rien ! rien ! » et nient tout en bloc*⁷.

Michel Sanouillet confirme que Blanche a été « le premier à écrire sur les dadaïstes zurichois⁸ ».

André Breton a envoyé 3 lettres inédites à J.-E. Blanche conservées à la Bibliothèque de l'Institut. Arrêtons-nous à la troisième, la plus importante, du 3 décembre 1922. La voici :

*Très cher Monsieur,
Je déplore votre absence de Paris qui m'empêche de vous entretenir de vive voix d'un projet qui m'est cher et auquel je tiens essentiellement à vous intéresser. [...]
Il m'a semblé, pour m'en tenir aujourd'hui à l'ordre pictural, qu'il y avait 2 assemblées pourries, comme on disait sous la Convention, l'Automne et les Indépendants. [...]
J'ai proposé à quelques-uns de mes amis, et à quelques autres que j'estime assez d'organiser avec moi un nouveau « Salon » avec jury, qui se donne pour programme de réunir chaque année, sans distinction de manière, toutes les œuvres susceptibles d'intéresser la partie qui nous occupe et à laquelle, vous le savez, j'ai la faiblesse d'attacher une extrême importance. Dix hommes décideront, chaque*

6. Ce volume est dédié à Max Jacob. « Vous êtes, écrit Blanche, un des rares hommes qui, à cheval sur quelques générations, se souviennent de certains disparus, de petites ou grandes gloires d'avant-hier que les jeunes gens semblent ignorer, ou méconnaissent ».

7. Voir *De Gauguin à la Revue nègre*, pp. 199-200.

8. Voir Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Paris, Flammarion, 1993, p. 151.

année, en « toute conscience », de ce qui leur paraîtra ou non de nature à faire avancer la question moderne qui, devrait-elle aboutir à un fiasco, mérite au moins d'être poussée à son aboutissement. Pour ne vous le point celer, je les ai choisis moi-même, sans me préoccuper de leur importance et de leur rang. Ce sont Aragon, Brancusi, Bruce, Cendrars, Desnos, Ernst, Picabia, Picasso, vous et moi. [...] Je viens, cher Monsieur, vous demander, en mon nom et en notre nom à tous, de vouloir bien accepter la présidence de notre salon et celle du jury que nous avons formé. J'ai entrepris toutes mes démarches avec l'espoir et la quasi-certitude que vous ne refuseriez pas. J'espère ne pas avoir été trop obscur. Il s'agit, en somme, d'un salon (de peinture avant tout) fermé à « droite », grand ouvert à « gauche », d'où serait bannie à priori toute considération de talent, par exemple, mais dans lequel un prix annuel au besoin récompenserait l'effort le plus significatif, en l'espèce le tableau le plus extraordinaire. [...]
Croyez-moi, cher Monsieur, votre très affectueusement dévoué.
André Breton

Etonnante démarche... ! Blanche répond le 5 décembre (lettre citée par Sanouillet)⁹. En voici quelques passages :

Mon cher André Breton, je suis très sensible à votre lettre et je crois vous comprendre ; mais mon nom, parmi ceux que vous citez, n'est-il pas à la vérité trop universellement (je veux dire en toute matière et non pas en tous lieux) disqualifié, qu'il ne vous desserve [...] ? Présidence : non. [...] Membre d'un jury, à la rigueur. Mais qu'en sentira, derrière sa tête, Picabia, notre présent Nietzsche ? Un point encore où j'attirerai votre attention : mes longues et fréquentes absences de Paris.
Après avoir pesé au compte-gouttes le pour et le contre de votre admirable dessein, je vous prie, mon cher ami, de m'avertir du résultat où vous aurez abouti.

Ce projet de fonder un « Salon révolutionnaire » n'eut pas de suite.

Ce qui a pu encore rapprocher Crevel de Blanche, c'est le pessimisme du peintre-écrivain, la tentation du suicide à laquelle il lui fallut résister à plusieurs reprises.

Dans *Aymeris*¹⁰, son roman largement autobiographique, Georges, le héros, se donne la mort en se jetant sous un train. Blanche écrit à la fin du

9. *Ibid.*, p. 583.

livre : « Georges Aymeris venait, pour une futile contrariété, de mettre fin à une existence qu'il aurait eu tant d'autres raisons plus graves, d'abrégé »¹¹.

C'est probablement Jacques Rigaut, alors secrétaire de Blanche, qui amena Crevel et d'autres « jeunes gens » à l'atelier d'Auteuil. Cela a dû se passer entre 1920 et la fin de 1923, avant qu'il ne parte pour les Etats-Unis.

Si Rigaut n'est pas à l'origine de cette rencontre, Crevel et Blanche se sont peut-être vus chez Marie-Louise Bousquet ou chez Marie-Laure de Noailles.

Il existe une petite correspondance inédite de Crevel à Blanche¹².

Elle se compose de 15 lettres. Aucune n'est datée exactement.

Les nombreux travaux dont Crevel a été l'objet ces dernières années m'ont permis de les situer, parfois très approximativement. En gros, je pense qu'elles ont été écrites entre 1927 et 1930.

Les voici, à quelques courts passages près, dans leur intégralité.

Lettre I [Vence, décembre 1927 ?]

Parce que votre lettre m'avait touché en plein cœur, et si bien touché que la triste source en avait jailli, je veux vous dire que tout va mieux, qu'elle m'a redonné espoir et que je vais faire sagesse encore.

Gandarillas est revenu ici. Sa bonté ne saurait être dite. D'ailleurs, sans vouloir pateliner il y a sur cette terre beaucoup plus de belles choses que nous ne faisons semblant de croire.

Voilà une sale année de finie. Pour celle qui va commencer recevez mes vœux pour vous et les vôtres. Je n'oublierai jamais votre pensée, et croyez aussi que je suis de tout cœur votre René Crevel.

Lettre II [Domaine de la Conque, Valence - décembre 1927]

Après une année nomade et assez ratée, vous ne pouvez pas savoir, cher ami, combien réconfortants me sont les signes de mes amis qui ne m'oublient pas. La Suisse fut une longue et double déception. Genève d'abord où le seigneur d'Allington qui a fait des merveilles pour les autres n'en fit guère pour moi, puis Davos d'où j'ai fui, car

10. Voir J.-E. Blanche, *Aymeris*, roman illustré de compositions de l'auteur, Paris, Editions de la Sirène, 1922. L'édition définitive (texte légèrement resserré), sans illustrations, avec une préface d'André Maurois d'où j'extrais la phrase suivante : « *Aymeris* est au journal de Blanche ce que *Henri Brulard* est au journal de Stendhal » (Paris, Plon, 1930).

11. Voir *Aymeris*, édition de 1922, p. 415.

12. Elle est conservée à la Bibliothèque de l'Institut à Paris.

la tristesse m'y aurait écrasé. J'ai voulu faire mon petit Gide et tâter de l'Afrique. Mais à Marseille, crachements de sang. Un médecin me donna pour les arrêter une potion qui a déterminé des vomissements si violents que, toute une nuit, mon intérieur se déchira comme un vieux chiffon.

Personne dans mon cœur. Rien dans ma tête et souvent une sale jalousie qui m'empoisonne le sang. Je n'ai ni fièvre, ni bacille. Il y a cent ans mon mal aurait été romantique. Aujourd'hui il ressemble au dégoût. Depuis des mois je me suis habitué à considérer ma vie comme finie. J'essaie de réagir, d'essayer à nouveau d'espérer au futur possible, mais il y a des heures bien longues et les médecins se contredisent de telle sorte que je ne sais que faire. Cette résurrection des horribles souvenirs d'enfance qu'on avait tout fait pour oublier. Vence certes n'a guère de ressources qui me permettent d'y échapper. D'ici une dizaine de jours je quitterai ce pays. Pour où ? Je n'en sais rien mais quand vous penserez à moi écrivez chez Kra (6, rue Blanche) qui fera suivre. Mon seul soutien fut l'amitié. Ce que Gandarillas a fait pour moi aide un homme à vivre. [...] Malgré la gentillesse et un dévouement de certains (dont fut cet été Violette Murat) à sentir ma jeunesse ainsi se faner [...]. Je n'ai même plus la volonté de redevenir un homme libre au moins quant à ses poumons. Je vais tâcher de faire encore patience jusqu'en avril, et alors je rentre à Paris et ma vie se vivra sans sacrifices aux soigneurs. Il y a des nuits où l'on a bien envie d'avalier assez de cachets de Dial Cyba pour que le sommeil devienne éternel.

Pardonnez cette longue jérémiade. Votre mot m'a touché à un moment pénible et parce que je me rappelle les après-midi d'Auteuil, je vous avoue mes pauvretés. Souhaitez qu'un miracle d'amour (je ne pense pas à la chair) enfin me tire de ce marasme. Dites mes hommages à Madame Blanche et croyez-moi de tout cœur votre René Crevel.

P.S. : J'ai lu Balzac, Fantomas. J'ai pensé que Proust avait distrait sa longue maladie comme je faisais enfant une collection de timbres alors que j'étais (durant 3 ans) condamné au lit. Mais pour un contemporain des pointillistes, les « stamps » sont déjà de grandes surfaces. Je ne peux pas travailler. Voyez-vous Mme Bousquet ? Elle est une fidèle et admirable amie.

Lettre III [Hôtel Bellevue, Seelisberg, lac des 4 cantons, Suisse – Juillet ou août 1928]

*Cher ami, si j'étais à Paris aujourd'hui et vous aussi, j'aurais fait téléphoner rue du Dr Blanche, et j'attendrais votre visite pour distraire une journée que je dois passer au lit par la faute d'une fièvre pas très forte mais suffisante pour me tenir à la chambre au moins 24 heures. Mais, cela, c'est Seelisberg ici, un paysage de carte postale et qui a des prétentions à la féerie, puisque depuis une semaine chaque soir c'est un orage à se croire dans la chaudière du diable. J'ai lu un livre de Jean Lorrain¹³ bien étonnant : *Monsieur de Bougrelon*¹⁴, que m'a prêté Éluard. J'aime beaucoup la *Nadja* de Breton et le *Traité du style de Breton*, quoique le début de ce dernier ouvrage me gêne. Je travaille à un roman fou. Personnages qui n'existent pas, existent tout de même, etc... Éluard à qui j'en ai lu quelques pages m'a dit que ce serait sans doute une sorte de *Princesse Brambilla* d'Hoffmann¹⁵, livre que je me garde bien de lire, d'ailleurs en ce moment, puisqu'il m'influencerait ou me dégoûterait par ses qualités, de la piètre imagination du mien. Mais le travail doit être interrompu à cause de cette maudite température. Et vous ?*

Je vous envie votre Offranville¹⁶ que vous m'avez décrit une après-midi de pose¹⁷. La Suisse préténtion de ces montagnes ici, comme toujours, après 3 semaines, me donne la nostalgie des plaines. Alors malgré mes avatars, mon esprit est en partance aujourd'hui vers votre Normandie, vers la maison que j'imagine blanche et rouge, où vous devez être en ce moment. Peu de nouvelles de Paris. Je vais le 1^{er} septembre à Locarno – 20 septembre Paris – 15 octobre Berlin – Courant novembre Arosa (Suisse encore et toujours) où je resterai tout l'hiver. Mes hommages à Madame Blanche. Vraie amitié René.

*P.S. : Vos modèles m'avaient déjà beaucoup amusé par les portraits que vous en faites. Mais à constater dans *Les Nouvelles littéraires*¹⁸ chaque semaine comme vous savez, non seulement voir mais juger,*

13. Jean Lorrain (1855-1906), nom de plume : il s'appelait en réalité Paul Alexandre Martin Duval.

14. Avec *Monsieur de Phocas*, c'est le plus important roman de Lorrain.

15. Écrivain et compositeur allemand (1776-1822). L'ouvrage *Princesse Brambilla* a été publié en 1821.

16. Blanche a habité cinq mois chaque année au manoir du Tôt, à Offranville, près de Dieppe, de 1902 à 1939.

17. Peut-être en avril 1928 (Le portrait est daté de 1928).

18. Blanche prépublie chaque semaine dans *Les Nouvelles littéraires* des chapitres de son livre, *Mes Modèles, Souvenirs littéraires*, Paris, Stock, 1928.

on voudrait mettre un masque. Avez-vous retrouvé un portrait de Gide que nous avons cherché ? Si oui, et si vous avez une épreuve disponible, j'aimerais le voir. Les faits divers de Gide dans la N.R.F. de juillet m'ont touché. Ce souci d'équité m'émeut. Je finirai moral et moraliste.

Lettre IV [Hôtel et pension Bellevue, Seelisberg – juillet ou août 1928]

Cher ami,

Je lisais la Préface à un livre futur¹⁹ de Lautréamont (Ed. La Sirène) quand j'ai reçu votre mot. Et tout de suite j'ai eu la réponse à ce que vous me demandiez quant à Aragon. Le Traité du style est influencé de Lautréamont, et si nettement que mille problèmes se posent. Aragon, merveilleuse virtuosité. Au bon sens. Comme on peut dire que fut virtuose notre Diderot de Jacques le fataliste, jouant son morceau de bravoure sur le clavecin de Stern. Aragon a pris les orgues de Lautréamont. Mais ce qui veut être général dans ses attaques est toujours subjectif, comme disent nos cuistres. Alors je rencontre l'homme. J'oublie l'écrivain et aussi (ce qui est moins bien peut-être) les questions passionnantes qu'il entendait traiter. Ce qui me peine c'est une ratiocination, en soi séduisante, mais difficile à soutenir après les brutalités du début. Et puis Goethe, Gide²⁰ pour moi sont encore des noms respectés.

Mais il y a tant d'allers et retours dans le jeu d'intelligence chez Aragon que je m'émeus de son ingratitude même, car je suis sûr qu'il en use contre soi. Mais j'ai dit, je répète, c'est le problème d'un homme dont il s'agit. Breton, lui au contraire, s'attaque à l'essentiel. Son souci d'infini, de suprême en dernière analyse me touche et mieux que n'importe quel visage humain. Breton a donné à Aragon ce qui peut se donner d'un aussi mystérieux et grave tourment. Lancé avec ce bagage Aragon ira loin, peut-être, mais ne découvrira jamais les terres nouvelles, s'il en reste à découvrir. Pour Breton que je n'ai vu d'ailleurs que peu et mal, depuis 2 ans, il reste pour moi le plus troublant des esprits, ou plutôt l'esprit grâce à qui tout ce qui est troublant dans notre destin, s'exprime, s'émeut. Paul Éluard, il est un poète. Violent et doux à la fois avec des illuminations. Sa femme est gentille, intelligente. Je tiens Éluard

19. Livre posthume publié en 1920.

20. Voir la Correspondance *André Gide-René Crevel* (1927-1934), édition établie, présentée et annotée par Frédéric Canovas, parue au début de 2000 au Centre d'Etudes Gidiennes, Université de Nantes.

pour le poète. Contraire de Cocteau. Pas de jeu, pas de sous-entendu. Brutal dans la candeur. Nancy²¹ et Aragon vont sans doute venir ici. Je devais aller les voir à Côme par où ils passent pour aller à Venise, mais comme une fugue à Lugano m'avait fatigué, ils monteront jusqu'à moi.

Ici pas d'amour. Du travail. Je n'ai trouvé qu'un escargot à embrasser. Voici nos amours. Rien de Marie-Laure, mais elle n'est pas épistolière. Si vous avez encore par-devers vous un petit livre sur Passy²², j'aimerais le lire. Et l'adresse de Dujardin²³, dont Éluard m'a prêté un courageux essai sur la Révolution. Etienne de Beaumont est en Russie.

Mes hommages à Mme Blanche et à vos belles-sœurs et croyez-moi de tout cœur, cher ami, votre vrai et sincère René.

21. Nancy Cunard (1896-1965). Elle appartenait à la fameuse lignée des créateurs de la *Cunard Line*. Sa mère, Lady Cunard, tenait un salon à Londres, que fréquentait l'intelligentsia de l'époque. Selon ceux qui l'ont connue, elle était une hôtesse incomparable. Quant au père de Nancy, on a prétendu que c'était le romancier, irlandais d'origine, George Moore. Elle-même se posait la question. Lors de notre rencontre à Genève en 1954 où nous avons parlé de Moore, elle m'a laissé entendre qu'elle avait une affection particulière pour cet homme. Elle a écrit sur lui un très joli livre : *G. M. Memories of George Moore*, London, Rupert Hart-Davis, 1956 (Voir Anne Chisholm, *Nancy Cunard*, Traduit de l'anglais par Jacqueline Huet et Jean-Pierre Carasso, Paris, Olivier Orban, 1980). Sonia Delaunay a dessiné son portrait en 1923.

Au cours de notre entretien, il fut aussi question de Crevel. Elle lui trouvait beaucoup de charme, une intelligence hors du commun. Ce qu'elle appréciait surtout chez lui, c'était son côté rebelle et son immense curiosité. Nancy aussi était une rebelle. Elle m'a semblé avoir été éprise de René.

Nancy m'a adressé une lettre dactylographiée datée du 25 août 1954 qui porte sur « la vie amoureuse » de George Moore. « Il m'a toujours semblé, à moi, qu'il avait dû être un grand amoureux, écrit-elle, bel et bien en chair et entier ; le doute si général parmi beaucoup de gens ne s'est jamais présenté à mon esprit ».

Tous ses amis l'ont décrite comme une belle femme fort séduisante. Quelle déception lorsque je la vis en 1954 ! Certes, elle avait 58 ans. Elle m'a paru très excentrique avec ses innombrables colliers et bracelets africains. À ce moment-là de son existence, je n'ai pas été frappé par sa prétendue élégance ni par son charme. En revanche, sa vive intelligence était indéniable.

22. Voir J.-E. Blanche, *Passy*, Collection « Visages de Paris », Paris, Pierre Lafitte, 1928. Dédié « À la Mémoire de René Boylesve, habitant de Passy ».

23. Edouard Dujardin (1861-1949). Il s'agit de *Demain, Ici, Ainsi, La Révolution*, Paris, Ed. Delpeuch, 1928. Peu d'écrivains de sa génération ont mené une existence aussi féconde que Dujardin. Il est surtout connu pour *Les Lauriers sont coupés* (1888), le premier roman écrit en monologue intérieur. C'est James Joyce qui le révéla au grand public. Il fut tour à tour, voire simultanément, poète, fondateur de revues (*La Revue wagnérienne, La Revue indépendante*, etc.), auteur dramatique, essayiste, romancier, professeur des religions à l'École des Hautes Études, et homme d'affaires !

Lettre V [Terrasse Hôtel, Lucerne – août 1928]

*Un petit coup de Lucerne pour ne pas rentrer trop vite à Paris où je compte être dès début septembre 1928 rue Lacretelle XVe. Vu Aragon et Nancy, voici déjà 9 jours. La mode est aux livres sous le manteau. J'ai lu *Le Con d'Irène d'Aragon*. Je n'aime guère. Réalisme très Sœurs Vatard, sans ce tourment vertigineux qui sauve les omelettes aux confitures de Huysmans. (mot illisible) m'a semblé assez plat. Très Mme de Genlis²⁴. Le côté fesse. Le cul tout de même n'est pas un sexe. Et puis ces brins d'herbe pour taquiner les petites filles, quelle modestie, une modestie que je n'aime pas. De la grâce certes. Mais qui n'en a pas à 20 ans. Tout de même quand on a vécu, comme moi, dans l'ambiance Aragon, Breton, Éluard on ne peut prendre cela au sérieux.*

Une charmante amie allemande, la fille de Carl Sternheim²⁵ que je vous montrerai peut-être cet automne est venue. Sa présence a changé bien des choses pour moi. Et depuis si longtemps je n'avais éprouvé une telle douceur d'aucune créature. Elle est partie ce matin pour l'Espagne. Parce que je me sens déjà un peu veuf, je me rappelle mon infidélité aux amis, ma lenteur à répondre. Le travail va. Un grand roman sur la planche à moitié écrit déjà, genre Jacques le fataliste. Retour à Paris pour business. Je n'ai plus de mère à tuer et mon oncle m'écrit que je deviens pauvre. Ma sœur se marie²⁶. Donc ce sera cette fois un Paris familial, notarial, sans fêtes, sans sensualité. Je vais vivre en ermite dans un sixième à Vaugirard, devant des magnifiques arbres des Jésuites, avec pour compagnie une vue magnifique sur Paris et un grand work à finir. L'hiver je devrai repartir. Les poumons sont moins passoires mais encore assez troués pour que je les soigne. Hommages à Mme Blanche et à vos belles-sœurs²⁷. Et pour vous ma vive et sincère amitié. René Crevel

Y-a-t-il de beaux livres nouveaux ?

Lettre VI [Café restaurant d'Orsay – août 1928]

24. La comtesse Stéphanie de Genlis (1746-1830), l'auteur notamment de *Mémoires inédits sur le XVIIIe siècle et sur la Révolution* (1825).

25. Dorothea Sternheim, dite Mops.

26. Le mariage de sa sœur aînée a lieu le 27 octobre 1928.

27. Marie (dite « Yoyo ») et Catherine Lemoine, filles de John Lemoine (né à Londres en 1815, mort à Paris en 1892). Il fut directeur du *Journal des débats*. Élu à l'Académie française en 1875. On les appelait les « terribles belles-sœurs ». Ces demoiselles d'un caractère difficile pesèrent lourdement sur la vie du couple.

J'ai retrouvé ce matin un Paris tout doré, avec des persiennes fermées. J'avais faim de cette ville, rien qu'après avoir lu dans En Route ce que dit Huysmans de Saint-Sulpice. Je vous écris d'un café, mais buvant un quart Vittel (sagesse, triste sagesse). J'ai maudit la Suisse et sa gent hôtelière le jour de mon départ, c'est-à-dire hier et j'étais si content que j'ai acheté un chapeau d'un beige Laurencinesque et archibiche chez Bailbey. Mais je gnangnantise à la Desbordes²⁸. Je n'aime pas ce livre. Je n'aime surtout pas qu'on tienne ce livre pour une révélation quand il y a Breton, Aragon, Éluard et j'ai même envie de me citer. Dites mes amitiés à la chère Madeleine²⁹. Mes hommages à Madame Blanche et à vos belles-sœurs et croyez-moi votre ami. René

Lettre VII [28, rue Lacretelle – 28 octobre 1928]

Cher ami,

Mon livre est fini, je me suis retrouvé si vide, si bête que mon silence ose se croire une excuse. Hier j'ai marié ma sœur dans la chapelle de l'Assomption. Et pour moi une messe c'est toujours l'enterrement, surtout que les 3 dernières que j'ai entendues étaient dans cette église, celles dites pour mon père, mon frère, ma mère morts. Et tout ce passé (détesté, d'ailleurs) qui s'éloigne et qui sera remplacé par on ne sait quel futur poète et ce romantisme rebelle mais angoissant à quoi n'échappe nul solitaire. Je pensais aller à Berlin, mais je suis à la fois trop fatigué et désargenté. J'irai à Pau dans une quinzaine, pour tout l'hiver. Peut-être y travaillerai-je à ma vie de la Voisin³⁰ et à une traduction de Three Lives de Gertrude Stein. Je n'ai pas lu votre V. Woolf³¹ [...]. Je revois Breton, Aragon (qui aiment mon livre, fini, à paraître sous le titre, Êtes-vous fous ? Marie-Louise Angélique. [...])

28. Jean Desbordes (1906-1944), héros de la Résistance, fut arrêté et torturé à mort par la police de Vichy, dix jours avant la Libération de Paris. Le livre en question, *J'Adore*, fut publié aux Editions Grasset en 1928 grâce à l'influence de Cocteau.

29. Madeleine Le Chevrel tenait un salon littéraire à Paris. Auteur d'un roman, *Les Dieux éphémères*, publié à *La Revue hebdomadaire* en 1917. En exergue, ces mots de Mme de Staël : « Le but de la vie n'est pas le bonheur, mais le perfectionnement ». Est aussi l'auteur de volumes de poèmes, en particulier *Enivrements* (Paris, Sansot, s.d.). Amie de Blanche, Mauriac, François Le Grix...

30. Aventurière (1640-1680) impliquée dans l'Affaire des Poisons. Condamnée à mort pour sorcellerie.

31. Voir J.-E. Blanche, « Entretien avec Virginia Woolf », *Les Nouvelles littéraires*, 13 août 1927. Blanche fut un des tout premiers, sinon le premier, en France, à parler de l'auteur des *Vagues* dont il peignit le portrait en 1927.

Lettre VIII [Grand Hôtel du Palais, Pau – fin 1928]

[...] *J'ai fini un roman, Etes-vous fou ? que je viendrai voir nâître au début de 1929. Et vous ? J'aimerais avoir le livre nouveau, Mes Modèles³², que Pau n'a pas encore. [...]*

P.S. Amitiés à Pierhal³³ de qui j'ai reçu une lettre touchante.

Lettre IX [Grand Hôtel du Palais, Pau – 9 décembre 1928]

Cher ami,

J'ai demandé ici pour le livre Mes Modèles au libraire, et on me l'a donné. Je comprends si bien votre déception à propos de ce manque à l'amitié que vous me dites de Mauriac³⁴. Ce n'est pas que je pense grand bien de l'amitié (en soi), car quoique d'elle (et sans équivoque) j'aie tiré les meilleures joies de ces dernières années, elle m'apparaît comme une résignation, et je compare, pour des regrets avec un temps où l'amour avait tous mes soins. Au reste, ce ne sont peut-être que les amis qui nous forcent à médire de l'amitié, car une sorte de fidélité sans ferveur, dont on fait preuve autour de nous, ou même cette infidélité si pleine de bonnes intentions, mais non moins infidèle, et encore l'affection paresseuse de certains ont bien abâtardi nos élans. Et quelle mémoire somnolente ! Le silence qui accueille ma Babylone de l'an dernier, sans doute parce que je venais de passer l'année loin de Paris m'a fait bien réfléchir. [...]

Lettre X [Grand Hôtel du Palais. Pau – début février 1929]

32. L'un des meilleurs livres de Blanche. Sous-titre : *Souvenirs littéraires*, Paris, Stock, 1928. Une nouvelle édition parut en 1984 chez le même éditeur et fut bien reçue par la critique, notamment par Angelo Rinaldi dans *L'Express* du 28 septembre au 4 octobre 1984. Trois chapitres traitent d'écrivains français (Barrès, Proust, Gide) et trois d'écrivains anglais (Henry James, Thomas Hardy, George Moore).

33. Pseudonyme de Raphaël Miranda (1897-1976), le dernier secrétaire de Blanche. Romancier (*Jeunes Morts chéris des dieux*), poète (*Maximes alexandrines*). Journaliste, il collabora à *Temps présent*, aux *Nouvelles littéraires*, à *La Croix* comme critique littéraire, critique musical et critique d'art. Il publia plusieurs articles sur le peintre-écrivain, en particulier « L'Exposition de J.-E. Blanche » dans *L'Art vivant*, le 15 mai 1928, « Souvenirs sur J.-E. Blanche » dans *Psyché*, n° 16, 1948. Crevel rencontra Pierhal probablement chez Blanche.

34. Mauriac refuse d'écrire un article sur *Mes Modèles* comme le lui avait demandé Jacques Boutelleau (Chardonne), co-directeur de la librairie Stock qui avait publié le livre. Motif : cet ouvrage lui déplait. Il mande à l'auteur le 28 novembre 1928 : « Il y a quelques lignes sur H. James (à propos des femmes) que je trouve atroces » (Voir *Correspondance Mauriac-Blanche*, éditée par G.-P. Collet, Paris, Grasset, 1976, p. 153). Pour la même raison, Mauriac renonça à le préfacer comme il en avait été question.

Votre lettre arrive un jeudi, juste avant l'heure où on s'apprête à aller à cette chère rue Boissière (où j'espère que je serai d'ici un mois) quand paraîtra le livre intitulé Êtes-vous fous ? à la N.R.F., ayant eu des désillusions chez Kra et surtout subi, au cours de mes absences les mauvais effets d'un Soupault échothier. Martin du Gard³⁵ m'a mené chez le dit abbé³⁶. Alice de Montgomery³⁷ venue ici a invité à déjeuner le dit abbé, voici 15 jours, mais notre expert en philosophie confond Ubu et Bubu de Montparnasse, Charles-Louis Philippe et Jarry. Je l'ai écrasé d'un mépris facile et ai fait mention d'une licence de grec passée voici 10 ans (j'ai 28 ans ½). À part cela digne homme, mais follette, et posant des questions sur le physique des jeunes écrivains. Notre abbé doit facilement lever ses jupes, à moins qu'il ne soit comme le cygne de Pau, lequel cygne condamné au veuvage a, du fait de son refoulement, une étrange maladie qui consiste à grimper sur le marchepied des conduites intérieures vives et en station. La conduite intérieure de notre Brémond est la poésie. Il restera toute sa vie sur le marchepied. On a eu les ballets russes un soir (sans décors à cause du théâtre trop petit) avec un orchestre assez mauvais pour gêner même mes peu musiciennes oreilles. Peu d'êtres à manger comme vous dites. Il y a eu Mlle Iswolsky³⁸, très intelligente. Elle m'a conduit chez une fille à la fois nièce de Jules Guesde et petite-fille du roi du Cambodge. Cette Guesde cambodgienne fait une poésie si orientale que je lui ai demandé si elle ne traduisait pas simplement les Bagdasand (?) Gela. Elle ne m'en a pas voulu. Elle est jolie, mais trop grosse tête pour un corps asiatique. Il y a des jeunes filles prolongées qui étudient le chant avec Marie Freund. Il y a une Montebello qui a un air de vieille femme mais joue bien du piano. Il y a surtout des snobs, buveurs, baiseurs, chasseurs à quoi je ne me mêle pas. Je n'ai pas travaillé ici, d'abord parce que j'ai été les trois premières semaines de décembre torturé par une sorte de phlegmon, qui d'ailleurs n'est pas fini s'il ne me fait pas souffrir. Depuis cet abcès dit de fixation,

35. Maurice Martin du Gard (1896-1970), fondateur à la fin de 1922 avec Jacques Guenne des *Nouvelles littéraires*, qu'il dirigea jusqu'en 1936. Son œuvre principale : les trois volumes des *Mémorables* (Vol. 1, Paris, Flammarion, 1957 ; vol. 2, Paris, Flammarion, 1960 ; vol. 3, Paris, Grasset, 1978).

36. L'Abbé Henri Brémond (1865-1933). Son œuvre majeure : *Histoire littéraire du sentiment religieux en France* (11 volumes, 1916-1932).

37. Amie de Drieu La Rochelle qui parle d'elle dans son *Journal*.

38. Hélène Hiswolsky, traductrice et écrivain. Son père fut le dernier ambassadeur du Tsar Nicolas II à Paris.

je vais beaucoup mieux, et d'après mon médecin c'est le commencement de la fin de mes maux. Je ne sais ce que je ferai une fois guéri. Je voudrais me venger de ces années allongées et aveuilies par une grande activité. Mais laquelle ? Lu un admirable livre d'Achim d'Arnim, traduction de Théophile Gautier.

*Violette Murat (toujours ces partances) vogue vers New York. Tony est à Davos. Notre triumvirat de Berlin s'est dispersé. Je pense d'ailleurs aller en Allemagne, au début du printemps, car il va falloir faire un peu de business, et là-bas, où va paraître *La Mort difficile*³⁹, on paie mieux les articles. J'ai envie aussi d'un petit coup d'Italie. Et pourquoi pas le tour du monde ? Mais si je trouve un autre appartement que le mien à Paris (où il y a de mauvais fluides, pas pour l'esprit mais pour le corps), je suis sûr que quiconque habite ma maison court le risque d'être assassiné, qu'il y aura bientôt un assassinat, 28 rue Lacretelle. Je resterai tout bonnement à Paris et tâcherai de reprendre pied. D'ailleurs 3 cartomanciennes m'ont juré que 1929 verrait la fin de mes maux et puis j'ai perdu cette naïveté qui croyait que tout serait bien s'il y avait un grand amour. Je juge même que si la vie humaine est capable de grandeur, c'est qu'il n'y a point de créature qui ne puisse nous devenir terre d'amour ou d'oubli. Mes hommages à Madame Blanche. De tout cœur votre
René*

Lettre XI [Le Grand Hôtel, Leysin – 13 août 1929]

[...] Je crois Léon Pierre-Quint⁴⁰ éditeur très sérieux. [...] On m'écrit de Venise, de Marseille, tous lieux où j'étais invité, et chez du beau monde, alors quand il y a trop de brouillard je deviens jaloux. Mais aujourd'hui j'ai lu du Charles-Louis Philippe et je suis attendri. Vous avez raison pour Tchekhov. Le Moine noir m'a fait pleurer l'année dernière en Suisse, où Éluard me l'avait prêté. Pas de nouvelles de Marie-Louise. Je vais lui télégraphier demain pour lui souhaiter une moitié de fête. Depuis 3 jours, j'ai 29 ans. [...] Je ne suis pas triste. Au contraire j'ai des amis qui sont des anges et cela me donne du courage. Mais il y a les rêves. Ce n'est pas pour faire surréaliste, et quoique montagnard, je ne mélange point le poison à la neige. Mais, quand on dort il y a tous ces chiens crevés qui

39. La traduction allemande de *La Mort difficile* paraîtra chez l'éditeur Fischer en 1930.

40. Léon Pierre-Quint (1895-1958), directeur de plusieurs revues et des Editions du Sagittaire. Il était proche de Crevel. Il publia au Sagittaire *Mon Corps et moi* et *Les Pieds dans le plat*. Pierre-Quint est l'auteur, notamment, de *Marcel Proust, sa vie, son œuvre*, Paris, Le Sagittaire, 1925, et *André Gide, sa vie, son œuvre*, Paris, Stock, 1933.

reviennent à la surface. C'est misérable et manchot comme la repêchée du pont de Bonneuil. Je vous avais parlé d'une amie⁴¹ que j'ai manqué d'épouser, ce printemps. Déjà je sais tout ce que j'ai perdu, du fait de la vie qui nous a séparés. Elle est loin, elle est loin comme disent de leur voix blanche les cartomanciennes. Nous sommes tous loin. Et cependant, je suis heureux d'une paire de rideaux jaunes qui arrangent un peu la lumière de la chambre. Je brouille tout, je mélange tout ; ça c'est l'enfance. C'est peut-être aussi la fièvre. Si vous revoyez Georgette⁴² et ses compagnes, embrassez pour moi leurs jambes roses.
De tout cœur et amitié. R.

Lettre XII [Le Grand Hôtel, Leysin – novembre 1929]

J'ai été navré, mais non surpris d'apprendre, la semaine dernière, la mort du pauvre Rigaut⁴³. J'ai beaucoup pensé à vous qui l'aimiez tant et si bien. Je me suis rappelé ma rencontre avec lui, voici 9 ans, au Cintra où se réunissait Dada. [...]

La sécheresse valérienne que je hais. [...] Une des raisons de mon amitié pour vous, c'est de vous avoir vu revenir du mariage de votre chauffeur simplement, et sans ombre de cette pédanterie « populiste » que le cuistre Thérive⁴⁴ veut mettre à la mode. J'ai écrit un court essai sur les Brontë qui paraîtra en archiluxe illustré par Marie Laurencin. J'ai écrit aussi un court essai (qui vous divertira) sur le peintre allemand Klee. Je rêve d'un grand œuvre : un roman⁴⁵. Trois parties : 1905, 1918, 1930. [...]
Toute mon amitié chez vous. Affectueusement. René

Lettre XIII [Le Grand Hôtel, Leysin – Dimanche – janvier 1930]

Depuis des jours et des jours, je prenais résolution de vous envoyer mes vœux pour 1930, mais les vôtres vont partir les premiers. [...]
J'ai trouvé très beau le manifeste de Breton. Nous n'avons pas choisi la douceur de vivre. Je sais quels sacrifices exigent les propositions surréalistes. Mais, quant au spirituel, rien ne me satisfait, si-

41. Mopsa Sternheim.

42. Il s'agit de la journaliste Georgette Camille. Blanche peignit son portrait en 1928.

43. Jacques Rigaut mit fin à ses jours le 6 novembre 1929.

44. André Thérive (1891-1967), l'auteur, en particulier, d'un journal intitulé *L'Envers du décor, 1940-1944*, Paris, La Clé d'or, 1948. Il était connu principalement comme critique littéraire au journal *Le Temps*.

45. Crevel songe-t-il à ce qu'il appellera *Les Pieds dans le plat* (Paris, Le Sagittaire, 1933) ?

non l'attitude d'un Breton.

Je sais, « pauvre Rigaut », mais ce qui fait qu'il fut votre ami, ce sont ces qualités qui le condamnèrent à mort. [...]

Toute mon affection. René

Lettre XIV [carte-photographie de Crevel avec son chien Marius – Leysin – janvier 1930]

[...] Je suis gaga à force de me soigner. [...] Avez-vous vu le Cadavre⁴⁶ ? Pouvez-vous me l'envoyer ? J'admire Breton de plus en plus. Je ne peux travailler. Affectueusement. René

Lettre XV [carte postale avec vue de Leysin et 2 photos de Crevel – février ? 1930]

[...] Je suis à Leysin où je resterai un an si la tuberculine par quoi on me traite réussit. Sinon, il faudrait me couper les côtes et je serais difforme pour toute la vie. Je ne me suis pas ennuyé ou senti triste une seconde depuis que je suis ici.

Voici une autre photo pour montrer que le corps n'est pas si déformé par la suite des opérations. Le chien a beaucoup de succès.

[...] Jean Franck n'a pas vu l'article sur Rigaut⁴⁷. Après un suicide et une bataille, nous avons eu, ici, une crise d'épilepsie. J'espère passer par Paris en mai. Je n'ose imaginer l'avenir. Et impossible de travailler, rabêté (sic) que je suis.

Affectueusement à vous, aux vôtres. R.

Quelle conclusion tirer de cette petite correspondance ?

Pendant les trois années où ils s'écrivirent (de 1927 à 1930), nous constatons que René a éprouvé pour Jacques-Emile une vraie et sincère amitié, même à certains moments une affection qui peut étonner plusieurs d'entre nous. Nous ne saurons jamais ce qu'ils se sont dit au téléphone, ni ce que contenaient les lettres de Blanche. À ma connaissance, Crevel n'a rien publié sur Blanche, ni Blanche sur Crevel. Cependant, le peintre a consigné dans son journal (en décembre 1931) des pages inédites au sujet de René dont voici quelques passages :

46. Tract de Robert Desnos et de quelques autres contre Breton (15 janvier 1930).

47. Voir Banche, « Sur Jacques Rigaut », *Les Nouvelles littéraires*, 11 janvier 1930, d'où j'extraits les lignes suivantes : « Quand il m'amenait ses camarades dadaïstes, et que je comparais le visage latin, la tournure américaine de Rigaut, avec les leurs, j'étais conscient qu'il s'engageait dans une voie qui n'était pas celle de son instinct. Qui l'aurait, Dada ou le Ritz ? Entre-temps, je lui savais gré de me faire connaître des jeunes écrivains aussi remarquables... ».

De René Crevel, un essai sur le peintre Dali, le Catalan surréaliste dont les peintures d'un érotisme morbide, monstrueux exaltent l'imagination du pauvre enfant tuberculeux. « Dali ou l'anti-obscurantisme. » Elucubration en moins de 30 pages où il croit remuer de profondes pensées – style détestable, incohérent, rabâchages communistes, révolutionnaires, galimatias prétentieux issu des proses d'Aragon, de Breton, d'Éluard. Sa dédicace porte : « À J.-E. Blanche qui va rigoler un bon coup. Amicalement ». Non, cher petit René, commente Jacques-Emile, je ne rigole pas du tout. Vous êtes devenu « sérieux », vous n'avez plus de jeunesse. Karl Marx n'était pas fait pour vous ; vous êtes bien plus dans votre élément naturel chez le comte Charles de Noailles et sa femme, arrière-petite-fille du marquis de Sade, archi millionnaires « sympathisants », dites-vous, de la cause bolchevique. Votre révolutionnarisme, savez-vous ce qu'il me rappelle ? Nous lisons ces soirs-ci L'Education sentimentale. En 1848, Sénéchal déblatèrait contre l'ordre établi, avec autant de platitudes [...] que vous en mêlez à vos dissertations lyriques de bourgeois « supercaqueteux » (sic), vous êtes « tirebouchonné » sur vous-même (une de vos expressions), noué. Toute votre aimable fraîcheur, déjà flétrie.

La sévérité de Blanche est à proportion de la tendre affection qu'il ne cessera de vouer jusqu'au dernier jour au « petit René ». Les lignes ci-dessus soulignent à l'évidence le fossé qui les séparait sur les plans esthétique, politique et moral. Ce qui les reliait profondément ressortissait à des phénomènes affectifs.

Le 20 juin 1935, Blanche note dans ses carnets :

René Crevel s'est donné la mort, hier. Une 3^e mort par système, si je compte la disparition, comme littéraire, de Philippe Soupault. Jacques Rigaut, René Crevel, mes jeunes camarades, mes amis, au lendemain de la guerre. Mort par système, dis-je, mort logique, des dadaïstes. Le surréalisme a voulu cela. Cette mort, semblable à celle de Georges Aymeris est peut-être la plus noble, la plus raisonnable, pour qui croit avoir fait le tour des idées, ou plutôt des systèmes. Ce lendemain de guerre aura été l'époque des théories, en art, en sociologie ; de nettoyage, de déblaiement, de volonté de tout rebâtir sur un terrain remué, bouleversé par 5 ans d'« hécatombe ». Jacques, le plus pur des dadaïstes, jusqu'à se dénier le droit de produire. Fut-il comme Drieu le représenta, une Valise vide ? Fut-il un génie qui ignorait ses moyens d'expression esthétique ou un tendre enfant de volupté, un dilettante luxueux courant après la fortune,

afin de s'exprimer par sa [mot illisible] vie ostentatoire d'homme du monde et sentimentale cachée ? Sa capacité d'amour, d'affection filiale, était disproportionnée avec la faiblesse d'un caractère restée celle d'un lycéen. Comme nous nous sommes aimés ! De plus forts, un Louis Aragon, un Éluard, un André Breton, soutenus par de plus sérieuses études, carabins, philosophes, logiciens, « scientifiques », et tendus par leur haine de classe ; bourgeois révoltés, ces romantiques de la démagogie étaient des « tabous rouges » comme je l'ai dit à Aragon et à Breton, des précieux. Au XVIIe siècle, ils eussent brillé à l'Hôtel de Rambouillet. Au XXe, leurs hôtes et leurs maîtresses étaient les détraquées [mot illisible] riches mécènes de l'avant-garde. La comtesse Charles de Noailles, Violette Trefusis (née Keppel)⁴⁸, Nancy Cunard, etc... Les surréalistes insultaient les homosexuels, dont, seul, du groupe, fut Crevel, mais Violette d'Elchingen, comme Marie-Louise Bousquet s'intoxiquaient avec lui, se piquaient. La coco, la morphine se passaient de main en main. Un livre serait à écrire sur cette société que j'ai un peu dépeinte dans Perdrillon⁴⁹. René, tuberculeux, allant se soigner en Suisse, en Allemagne, habitant l'Institut des Sciences sexuelles du Prof. Hirschfeld à Berlin, nous revenait se disant guéri, retombait, repartait pour ce Berlin paradis alors des pédérastes, se fiançait à des amazones qu'il n'épousait pas. Chez les Mann, à Munich, hébergé, choyé, il étudia le marxisme. De ce moment-là, ses livres perdirent la petite saveur qu'avaient eue les premiers. Qu'il eût un don réel d'écrivain, j'en doute, ce n'était qu'une fleur de jeunesse. Découragé par des insuccès de librairie, fatigué du monde, hargneux, grossier, le chouchou de ces dames, se claquemura, prétendant mener une vie de « prolétaire » révolutionnaire, mais entretenu par des tantes âgées, des parents toujours enclins à l'oubli de ses offenses.

Il avait mangé plusieurs héritages, ce bourgeois bien pourvu et impuissant à se passer d'aises. Aussi le factice de ses attitudes d'anarchiste engendrait-il, chez le cher mauvais gars, un désaccord sensible à des yeux même peu exercés.

Il me téléphonait parfois, mais s'obstinait : « Je ne suis plus du monde bourgeois, j'ai peur de rencontrer chez vous ces types que

48. Blanche a brossé son portrait en 1926. Romancière anglaise, fille naturelle d'Edouard VII.

49. *Mémoires de Joséphin Perdrillon précepteur*, Paris, Denoël et Steele, 1934. Il s'agit d'une suite de petits contes pittoresques et philosophiques formant une sorte de chronique des années 1910-1930.

j'ai connus... » Enfin il me demande un rendez-vous, une enquête à lui commandée par un Bulletin surréaliste. Je ne devais plus le revoir ; le N° a-t-il paru ? Était-ce La Bête noire⁵⁰ ?

Il se prétendait guéri, il avait engraisé, cependant il cherchait un sanatorium pour compléter, cet été-ci, sa guérison. Sous ma dictée, René prit quelques notes. En me quittant, il dit : « mon papa vous n'êtes pas plus heureux que les camarades, vous voulez autre chose, comprenez donc que nous soyons bolchevistes. Vous l'êtes aussi, mon vieux, plus jeune que nous : il faut que cela finisse ». – « Mon petit René, je ne crois pas qu'un autre monde, selon vos rêves, vous apporte les félicités promises par vos copains. Voyez Aragon, voyez André Gide qui avoue son génie épuisé ». René grince des dents : « Adieu mon vieux compère. À quand la revoyure ? » Je gardai sa main dans la mienne, il sourit mystérieusement : « Dans mon nom, il y a du crevé ! » Et il disparut.

UNIVERSITÉ MC GILL
MONTRÉAL

50. C'était une enquête sur la peinture contemporaine publiée dans *Commune*, n° de mai 1935.

RENÉ CREVEL ET LES MUSICIENS

Yves LEROUX

Il a 25 ans, il commence à vivre : plus de contraintes familiales ou universitaires, plus de servitude : il est dégagé des obligations militaires. Il aurait pu être Professeur, mais il a renoncé à soutenir une thèse pourtant commencée. Il écrira des articles et, pourquoi pas ? des livres.

La vie parisienne sollicite René Crevel : pas celle d'Offenbach, celle de la vie le plus souvent nocturne. Après Picasso, Léon-Paul Fargue, Raymond Radiguet, Darius Milhaud, Georges Auric, Érik Satie, Germaine Tailleferre, Francis Poulenc, Arthur Honegger, il découvre à son tour le bar-dancing lancé par Jean Cocteau, *Le Bœuf sur le toit*. Il aime aussitôt cette ambiance équivoque, les gens qui fréquentent ce presque club où l'on s'amuse, s'étourdit.

René Crevel est, on le sait, un incondicional d'André Breton. Il est convaincu de la nécessité de donner au surréalisme une dimension internationale.

Avide de rencontres, il ne se contente pas d'approcher ceux qui se tiennent dans la mouvance d'André Breton. Il comptera, parmi ses amis les plus fidèles, le sulfureux Marcel Jouhandeau qui lui rendra un bel hommage à sa mort, rappelant que la seule faiblesse de Crevel [aura été (« d'accorder trop de crédit à ses amis [...]. Il meurt, ajoute Marcel Jouhandeau, d'avoir trop cru en quelqu'un »). C'est, presque nommément, désigner André Breton¹.

À Jouhandeau il faut ajouter d'autres amis parmi lesquels on peut compter Marie Laurencin, mais aussi Christian Bérard, Henri Sauguet, le cinéaste Claude Autant-Lara et, en 1926, Gertrude Stein.

Gertrude Stein, dont, justement, les lettres que René Crevel lui adressa viennent de paraître². Écrivain américain de forte stature et de non moins forte personnalité, elle doit à Harold Acton un portrait-charge qui tient en

1. Marcel Jouhandeau, « René Crevel », *La Nouvelle Revue Française*, 1^{er} juillet 1935, p. 121. Cette opinion de Jouhandeau a été vigoureusement combattue et commentée au Colloque par Claude Courtot qui estime qu'il serait temps d'en finir avec les idées reçues et de dégager la mort de Crevel des suppositions qui n'ont aucun fondement irréfutable.

2. Voir LGS.

une formule percutante : « silhouette d’Aztèque, trapue, en obsidienne » (LGS 28). Que la médaille soit bien frappée, il ne nous appartient pas d’en juger ; ce qui est à prendre en considération, c’est qu’aux yeux de Crevel, Gertrude Stein était sa mère (ou la remplaçait). Il cherchait son affection, écoutait ses conseils. Il est même possible, estime Jean-Michel Deveésa, qu’elle ait materné Crevel.

Gertrude Stein était « solidement » établie au 27 de la rue de Fleurus, près du Luxembourg, à Paris, où elle vivait avec Alice B. Toklas et recevait quantité d’écrivains, de poètes, de peintres, de musiciens. Parmi eux, un Américain assidu, Virgil Thompson. Il rencontra là René Crevel avec qui il sympathisa. Virgil Thompson aimait l’œuvre de Gertrude Stein : il la comprenait bien. Il mit ainsi en musique *Susie Asado*, *Preciosolla*, *Capital Capitals*. Une lettre de Crevel à la romancière, non datée mais venue de Pau, donc de fin 1928, évoque un concert de Virgil [Thompson]. Linda Simon dans sa biographie de la compagne de G. Stein, *Alice B. Toklas*, donne, une précision : « [...] cette œuvre, *Quatre Saints en trois actes*, sur laquelle elle avait travaillé avec Virgil Thompson en 1927, fut présentée à Chicago, dans les premiers jours de novembre³ ». Si, au lieu de concert, il se fût agi d’opéra, alors c’eût été *The Mother of us all* pour lequel, c’est vrai, G. Stein écrivit le livret, mais l’œuvre ne fut interprétée qu’en 1947 – 20 ans plus tard que *Quatre Saints en trois actes* et à New York, non à Chicago.

Pour en revenir à Virgil Thompson et à Paris, il fut tellement séduit par notre capitale et les personnes qu’il y rencontrait, qu’il chercha activement et trouva, dès 1927, un atelier, quai Voltaire, où il s’installa. Crevel l’appréciant s’y rendit souvent et fit ainsi connaissance de Georges Auric et d’Henri Sauguet qui comptèrent vite parmi ses propres amis.

Ce dernier, interrogé par François Buot, lui confia l’estime que lui-même et René Crevel se portaient, ajoutant que le seul problème qu’il y avait entre eux, c’est que Crevel s’intéressait peu à la musique ! (FB 199).

Quant aux Auric, Georges et Nora, ils devinrent des amis proches. René Crevel aimait beaucoup Nora et admirait la multiplicité de talents de Georges : musicien, compositeur, grand lecteur, écrivain et critique quand il le fallait, il était doté d’une mémoire sans faille. François Buot résume bien le personnage :

[...] passionné de théâtre puisqu’il prépara les musiques de scène pour Jouvet et Dullin, amoureux de Satie, collaborateur

3. Linda Simon, *Alice B. Toklas, Une Américaine à Paris, témoin des Années folles*, Paris, Seghers, 1984, p. 194.

*de Diaghilev, il réussit le tour de force d'être l'ami de
Cocteau et de Breton. (FB 288)*

René Crevel aimait la compagnie de Nora et Georges Auric et, même, la recherchait, que ce soit à Paris, à Grimaud, à Cagnes-sur-Mer, à Saint-Tropez, ou à Vence.

Mais il n'y a pas de traces que Crevel ait jamais confié quelques poèmes à Georges Auric (pas plus, d'ailleurs, qu'à Sauguet, Milhaud ou Poulenc). C'est curieux car il était un proche de Paul Éluard qui, lui, au contraire, fut mis en musique de nombreuses fois. Qu'on en juge : le catalogue technique de l'exposition qui s'est tenue au Musée d'art et d'histoire, de Saint-Denis, de juin à août 1999, a dressé la liste des titres de poèmes de Paul Éluard, mis en musique, ainsi que le nom des compositeurs. Si on ne s'en tient qu'aux noms les plus connus, on trouve, *plusieurs fois cités*, dans l'ordre *chronologique* : Francis Poulenc, Jacques Grimbert, Henri Sauguet, Malipiero, Louis Durey, Georges Dandelot, Miki Théodorakis, Luigi Nono, Ivan Devriès, Claude Arrieu, Georges Auric, Maurice Jaubert, Georges Délerue, Serge Nigg, soit quatorze compositeurs français et étrangers.

René Crevel fréquenta quelques-uns d'entre eux (Sauguet et Georges Auric on l'a vu) mais ne fut pas tenté de leur fournir la « matière première » qui leur eût permis de l'illustrer par une partition musicale.

Néanmoins, cette attitude de Crevel n'était nullement contre sa nature qui se voulait éclectique et indépendante, d'où sa fréquentation de milieux et de personnalités très variés. Il approcha notamment les peintres, de Dali à Picasso en passant par les Delaunay, Sonia et Robert, qui surent le séduire parce qu'ils allaient de l'avant, qu'ils innovaient avec hardiesse.

Ce besoin de nouveauté, de renouvellement, René Crevel ne l'éprouva pas seulement en peinture : le surréalisme le séduisit pour les mêmes raisons. Pour la musique, ce fut pareil et notamment celle d'Érik Satie⁴. C'est ainsi qu'il se rendit au Conservatoire de musique à Paris pour y voir et en-

4. Lors de cette communication, « la correspondance presque complète » d'Erik Satie, réunie et présentée par Ornella Volta et publiée conjointement par Fayard et l'IMEC, n'était pas encore parue. Elle l'a été peu après. C'est une véritable somme que ce gros ouvrage de 1 235 pages. Toute l'époque des compositeurs, des influences y apparaissent au grand jour mais aussi complet que soit ce volume, aussi riches que soient les index et les références, ils ne font nullement apparaître que René Crevel ait eu avec le Maître d'Arcueil une correspondance directe ou indirecte (les lettres de leurs amis communs n'en font pas cas) ou, même, des rencontres qui aient donné lieu à des commentaires. Nous nous devons d'ajouter cette note à notre texte en précisant cependant que le livre d'Ornella Volta est une mine de renseignements et un monument sur l'époque.

tendre la comédie *Le Piège de Méduse*, de Satie, œuvre dans laquelle Henri Sauguet lui-même interprétait le baron Méduse.

Satie avait tout pour fasciner Crevel : sa personnalité énigmatique, le choix de ses habits (même quand il n'avait pas le sou), son humour, ses déconcertantes pirouettes, sa modestie et sa simplicité vraies, la profonde originalité de sa musique. Grand ami de Debussy, il laissait aux autres le soin de conduire la destinée de son art. Il se contentait d'en donner, dans de courtes pièces musicales, pleines de suc, une sorte de synthèse, de concentré, déguisant la sincérité d'écriture et son caractère exceptionnel sous des titres déconcertants, cocasses, destinés à les faire passer pour des loufoqueries ou des provocations : *Sonatine bureaucratique, en habit de cheval, morceaux en forme de poire, préludes flasques pour un chien*, etc.

En réalité, il s'agit de pièces délicates, pleines de trouvailles et d'invention.

Mais ces facéties qui cachaient une réelle pudeur ne firent pas longtemps illusion : on sut y voir la marque d'un esprit vraiment novateur, d'une sensibilité aiguë, traduisant, écrit Henry Barraud, ancien directeur de la musique de ce qu'on appelait alors l'ORTF, « un besoin d'expression qu'il matait dans la rigueur dépouillée du style le plus pur qui soit dans la musique moderne⁵ ». Il ne paraît pas exagéré de penser – le succès de Satie aujourd'hui étaye cette thèse – que chacun trouve en sa musique une réelle séduction : simplicité (apparente) d'écriture, ironie, tendresse, alacrité et mélancolie mêlées.

Quant à la comédie lyrique *le Piège de Méduse*, ne soyons pas surpris qu'elle ait été appréciée de René Crevel : elle est quasi contemporaine du *Pierrot lunaire* de Schönberg dont on sait quel charivari elle provoqua dans la salle à la création et, suprême atout, elle est de style... pré-dadaïste.

Ne doutons pas, dès lors, que cette musique claire, dépouillée, elliptique, sans rhétorique, souvent simple techniquement et cependant inimitable, ait conquis un homme aussi peu conformiste que le fut René Crevel. Crevel qui dut connaître et apprécier le goût de la provocation d'Érik Satie, autant dans sa tenue que dans des actes, tels que, par exemple, venir saluer le public d'une salle de concert où l'on jouait quelques une de ses œuvres, en chapeau melon et pince-nez dans une voiture de nourrisson...

Même si Debussy l'a admiré, si Poulenc l'a joué et si Darius Milhaud et Jean Cocteau l'ont fait connaître un peu partout et parfois avec scandale (son ballet *Parade*, sur un livret de Cocteau et dans un décor de Picasso,

5. Henry Barraud, *La France et la musique occidentale*, Paris, Gallimard, 1956, p. 142.

fut une occasion fameuse), Satie comme Crevel (le suicide en moins) ont eu une fin solitaire et pauvre.

Le défi permanent lancé par Satie à ses contemporains ne pouvait qu'être partagé par Crevel, lui qui avait eu l'insolence, lors d'une réception mondaine où il avait été invité, de dire à une femme poète, phare de l'intelligentsia de l'époque : « Mais Madame, on n'écrit plus de poésie en vers, de nos jours ! ».

Le destin de Satie, comme de Crevel, ne se trouvent-t-il pas résumés en cette confidence faite dans une lettre citée par François Buot et adressée à Marie-Laure de Noailles, confidence dans laquelle René Crevel semble vouloir laisser, quelques années avant son suicide, une image de lui-même à la fois surréaliste et romantique : « pensez à ce promeneur durement découpé sur un horizon de feu, qui n'aura la paix que dans la mort ». Ils ont disparu l'un et l'autre, mais l'image demeure – Et l'œuvre.

PARIS

RENÉ CREVEL ET LA NOUVELLE JEUNESSE ALLEMANDE

Claude FOUCART

Lorsque du milieu du mois de janvier au 3 février 1928, André Gide se trouve à Berlin, il assiste notamment à diverses réceptions. Le 17 janvier il est allé écouter au « Herrenhaus » une conférence de Jules Romain¹ et Thea Sternheim note dans ses *Souvenirs* que Crevel était présent à cette soirée². Et avec une candeur qui touche à l'affectation, elle s'amuse, à l'occasion d'une autre soirée, à observer l'ami de Klaus Mann, Antonio de Gandarillas, fumant de l'opium pour échapper aux autres drogues³. Un véritable tableau de famille que cette réunion où la jeunesse a bien des droits ! Les rencontres se succèdent et Ruth Landshoff-Yorck, nièce du grand éditeur Samuel Fischer, observe le jeune écrivain chez Alfred Flechtheim⁴. Or l'intérêt que l'on attache à René Crevel dépend de toute évidence de son âge. Ruth Landshoff-Yorck insiste sur le fait que « René devint à vie immédiatement, sans hésitation, notre ami très cher ». Elle le décrit avec ses « boucles de cheveux rougeâtres », son « short blanc, sa chemise ouverte ». Il semblait, ajoute-t-elle, n'avoir que quatorze ans. Pour caractériser son attitude d'« enfant gâté », Ruth Landshoff-York trace un portrait qui se rapprochera de celui réalisé par Klaus Mann :

Il pouvait s'offrir d'être absolument indépendant et même d'avoir des humeurs parce qu'il savait et que nous savions aussi qu'il allait mourir bientôt⁵.

Cette jeunesse échappe aux conventions bourgeoises. Thea Sternheim, durant sa rencontre avec Crevel à l'hôtel Kempinski, puis au spectacle donné au Theater am Kurfürstendamm, croit remarquer que sa fille Mopsa

1. Claude Foucart, *André Gide et l'Allemagne à la recherche de la complémentarité (1889-1932)*, Bonn, Romanistischer Verlag, 1997, p. 222.

2. Thea Sternheim, *Erinnerungen*, Freiburg i. B., Kore, 1995, pp. 495-496.

3. Thea Sternheim, *op. cit.*, p. 495.

4. Ruth Landshoff-Yorck, *Klatsch, Ruhm und kleine Feuer. Biographische Impressionen*, Francfort s. M., Fischer Verlag, 1997, p. 78.

5. Ruth Landshoff-Yorck, *op. cit.*, p. 78 ("Er konnte es sich leisten, völlig unabhängig und sogar launisch zu sein, weil er wusste und wir auch, dass er sehr bald sterben müsse").

(elle parle ici de Moiby, autre surnom donné à sa fille) semble préférer à l'ami qu'est alors pour elle Crevel un autre jeune homme, Yves Allégret, qui accompagne Gide. Et quelque jours après, elle décrit une réception chez Francesco von Mendelssohn dans les salons Renaissance de sa mère, salons « remplis de Rubens et de Rembrandt ». Alfred Flechtheim, propriétaire d'une illustre galerie, fait la cour à Crevel et « entre Antonio de Gandarillas et Gide se nouent des rapports ». Quant à Moiby, elle est inséparable d'Allégret et de Crevel. L'apothéose de cette réception est bien le toast porté au couple Moiby-Crevel « comme symbole de l'entente germano-française⁶ ». Il y aura aussi une fête costumée qui se déroulera dans la Galerie Flechtheim et à laquelle participera André Gide avec « assis sur ses genoux un jeune clown amusé⁷ ». Ruth Landshoff-Yorck ajoute que cette « créature clownesque » est en fait René Crevel ! Et c'est l'image du jeune homme d'une génération à la fois fragile et provocatrice qui se dessine ainsi sous nos yeux. Il suffit d'ailleurs de relire la description que Klaus Mann nous fait de la jeunesse post-expressionniste pour s'apercevoir que le jeune René Crevel correspond à l'image qui s'impose en cette année :

[...] nous sommes seulement tout à fait a-bourgeois. Offenser le bourgeois n'est donc plus pour nous un devoir sacré et ce n'est plus un problème pour nous de pouvoir nous séparer le plus possible de lui⁸.

Analyser les rapports qui ont pu exister entre les représentants d'une même génération en France et en Allemagne suppose donc que l'on tienne compte à la fois de l'image que le public allemand se fait du jeune écrivain français et surtout de sa place dans le grand débat qui va permettre à des intellectuels comme Klaus Mann de mettre en valeur leur originalité et cela en tenant largement compte des modèles qui lui viennent de l'étranger et notamment de la France. Car, au moment où Klaus Mann cherche de toute évidence à préciser la place que sa génération va prendre dans l'évolution intellectuelle des années qui suivent la Grande Guerre, il tente de surmonter, comme le remarque Michel Grunewald⁹, « à la fois la décadence de la

6. Thea Sternheim, *op. cit.*, p. 497.

7. Ruth Landshoff-Yorck, *op. cit.*, p. 78 («Auf seinen Knien sass ein verjüngter Clown»).

8. Klaus Mann, *Die neuen Eltern. Aufsätze, Reden, Kritiken 1924-1933*, Reinbek, Rowohlt Taschenbuch verlag, p. 74 («Unser Verhältnis zur vorigen Generation» in *junge Menschen – Monatshefte für Politik, Kunst, Literatur und Leben*, Hambourg, mai 1926).

9. Michel Grunewald, « Klaus Mann und Frankreich » in *Text+Kritik*, janvier 1987, p. 39.

jeunesse de fin-de-siècle et l'esprit révolutionnaire de la fin de l'expressionnisme ». Dans « Woher wir kommen und wohin wir müssen », il remarquera d'ailleurs qu'il se « retrouve lui-même » dans les œuvres de Crevel¹⁰ et que la rencontre avec l'écrivain français est un « événement enchanteur ».

Il ne peut donc s'agir de s'en tenir à une comparaison entre un écrivain venu de France et certains de ses collègues allemands ou à l'analyse d'un jeu d'influences, mais bien de soulever une question qui se trouva au centre de nombreuses discussions dans les milieux intellectuels de deux pays durant la période de l'entre-deux-guerres. Il peut paraître banal de parler du problème posé par la définition même du rôle de la jeunesse à cette période de l'histoire européenne. Mais la question fondamentale est bien celle que pose cette « jeune génération » qui tente « entre le tournant du siècle et le troisième Reich », pour reprendre le cadre historique proposé par Frank Trommler¹¹, d'affirmer son « identité » (« Eigenständigkeit ihres Lebensalters »). Et il est alors normal de comprendre en partie l'attraction exercée par Klaus Mann sur le jeune écrivain français grâce à cette communauté de corps et d'esprit qui les pousse l'un vers l'autre, même si Crevel, comme le remarque François Buot à propos de Klaus Mann, « hésite à s'en faire un ami parce que ce jeune homme lui ressemble vraiment trop » (FB 59), bien qu'il faille en ce domaine exprimer une certaine réserve : n'est-ce point la différence de ton et le goût pour la provocation qui étonne, c'est le moins que l'on puisse dire, Klaus Mann ? Toute l'ambiguïté de ces rapports est en réalité le reflet de ce « vitalisme qui promet aussi bien le soulèvement, la rébellion contre l'ordre social que même le retrait hors de ce dernier »¹² et il y a « mythe » dans la mesure où, après les terribles épreuves de la guerre et les bouleversements causés par l'inflation qui se termine en 1923, la jeunesse allemande prend conscience

10. Klaus Mann, « Auf der Suche nach einem Weg » in *Aufsätze*, Berlin, Transmare, 1931, p. 379.

11. Frank Trommler, « Vorwort » in *Mit uns zieht die neue Zeit. Der Mythos des Jugend*, Francfort s. M., Suhrkamp Verlag, 1985, p. 9. L'une des questions qui se posent est habituelle. Mais elle prend toute son importance dès qu'il s'agit de définir la nature des rapports qui lièrent René Crevel à Klaus Mann. Tout rapprochement entre le surréalisme et l'expressionnisme se heurte, dans ce cas précis, à des obstacles importants. En effet, toute généralisation en ce domaine devra tenir compte de l'évolution même de ces catégories en apparence littéraires, mais soumises à l'évolution des facteurs politiques. Voir sur ce point : *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*, publié par Hans-Jürgen Schmitt, Francfort s. M., 1978. L'intrusion nécessaire de la notion de réalisme ne facilite pas cette analyse !

12. Frank Trommler, *op. cit.*, p. 9 (« [...] Vitalismus, der die rebellische Auflehnung gegen die gesellschaftliche Ordnung, ebenso gut auch den Rückzug aus ihr verheisst »).

d'elle-même comme le souligne Max Peters, en 1925, dans la *Weltbühne*¹³. En fait, le désir secret qui domine cette jeunesse, c'est la volonté d'« intervenir activement dans la vie politique et de combattre pour que l'esprit puisse transformer le monde et le dominer¹⁴ ». Une chose est certaine, la jeunesse allemande prend conscience de sa capacité à dépasser la réalité sociale bourgeoise. Mais il ne s'agit point, en 1923, de simplement entrer en conflit avec la génération précédente, de prôner une lutte contre les pères. Eduard Spranger remarque, dans son étude sur la *Psychologie des Jugendalters*, qu'il existe dans ce qui est appelé le « mouvement de la jeunesse » un « enthousiasme » dont il faut analyser la nature tant pacifiste que nationale et tout d'abord souligner qu'au fond de ces multiples volontés il est possible de discerner l'« éruption » d'un « fleuve vital libéré de toute entrave », capable de bouleverser une culture que la jeunesse considère comme figée¹⁵. Cette jeunesse des années 1920 issue de la bourgeoisie est dominée par le sentiment de « communauté anonyme qui est ressentie comme quelque chose de spécifiquement supérieur à la simple individualité¹⁶ ». C'est en fait l'idée qui va animer notamment Klaus Mann à la lecture des œuvres de René Crevel, de Jean Desbordes et de Raymond Radiguet. À propos du *Diable au corps*, Klaus Mann résume, dès 1925, l'essentiel de cet éveil d'une mentalité originale. Il s'agit non pas simplement de se révolter, mais de développer une « nouvelle volonté de trouver une place dans le monde » (« ein neues Sich-ordnen-Wollen ») et « une nouvelle nostalgie de pureté » (« eine neue Sehnsucht nach Reinheit »)¹⁷.

Il faut tenir compte de cet « enthousiasme » et surtout réfléchir sur sa nature à un moment où certains jeunes écrivains allemands vont justement découvrir une littérature française qui, elle aussi, semble vouloir rompre avec le passé et offrir une image de la jeunesse qui fascine après la première guerre mondiale. Ce n'est pas l'attachement à un « programme » au sens que donnera Curtius à ce terme en définissant le surréalisme dans son article de 1926¹⁸ au sein duquel il parlera d'ailleurs de René Crevel¹⁹,

13. Frank Trommler, «Mission ohne Ziel. Über den Kult der Jugend im modernen Deutschland», *op. cit.*, p. 25.

14. Max Peters, « Partei der Jugend : Deutsche Linke » in *Die Weltbühne* 21, (1925), p. 736.

15. Eduard Spranger, *Psychologie des Jugendalters*, Heidelberg, 1949, p. 300.

16. Jost Hermand-Frank Trommler, *Die Kultur der Weimarer Republik*, Francfort s. M., Fischer Verlag, 1988, p. 89.

17. Klaus Mann, « Raymond Radiguet », in *Die neuen Eltern*, pp. 56-57. L'article fut certainement écrit en 1925.

18. Ernst Robert Curtius, « Der Überrealismus », *Die Neue Rundschau*, 1926, p. 158.

19. Ernst Robert Curtius, *op. cit.*, p. 156.

comme le signale Klaus Mann²⁰. Ce que l'écrivain allemand découvre à la lecture de *La Mort difficile*, ce n'est pas une conception commune de la littérature, mais bien une certaine cohésion des idéaux dont Klaus Mann nous dit qu'elle met en valeur une réalité encore ignorée à un moment où les intellectuels français ont tendance, sur le plan officiel, à se rapprocher de l'Allemagne. Ces deux jeunesses s'ignorent encore. Car elles sont exclues des manifestations officielles ; la jeunesse est, par sa nature, selon Klaus Mann, « *inorganisée* » et « *solitaire* »²¹ : deux notions qui ne sont point sans importance. En effet, parler de jeunesse, ce n'est point, dans ce cas, observer un groupe social ou un mouvement littéraire défendant une idéologie qui dépasse l'aventure personnelle, mais au contraire mettre en valeur l'individu face à la société. À la fin de l'article sur René Crevel, Klaus Mann place l'ensemble de cette évolution de la jeunesse sous le patronage d'André Gide :

*Il l'a presque anticipé, ce nouveau type, le type de notre espérance, dans lequel « Bruggle » et « Pierre » doivent s'unir*²².

Thea Sternheim décrira d'ailleurs le cercle qui regroupe les jeunes écrivains français autour de Gide²³ lors du séjour de ce dernier à Berlin en 1928. Ce rapprochement ne peut nous étonner. Nous savons que Klaus Mann fit la connaissance de l'œuvre d'André Gide en 1924²⁴ et que René Crevel, pour sa part, avait rencontré Gide en 1917²⁵. Le personnage de Lafcadio dans *Les Caves du Vatican* s'inscrit, aux yeux de Klaus Mann, dans la lignée de la nouvelle jeunesse. Les personnages de Crevel dans *La Mort difficile*, Pierre Dumont et Bruggle, en sont le reflet. Les qualités de ces nouveaux écrivains résument le programme de Klaus Mann et surtout elles permettent de comprendre ce qui unit les deux écrivains. Lafcadio possède, « une ruse profonde » et, en même temps, une « innocence » toute aussi profonde. Il est d'un tempérament joyeux et d'un grand « sérieux » : curieux équilibre entre des qualités contradictoires qui se résument en une « curiosité » qui n'est plus seulement gidienne, mais s'intègre tout naturellement à l'image que l'écrivain allemand se fait de la jeunesse partagée

20. Klaus Mann, « René Crevel », *Die neuen Eltern*, p. 95. Cet article est paru le 30 décembre 1926 dans le *Berliner Tageblatt*.

21. Klaus Mann, *op. cit.*, p. 95.

22. *Ibid.*, p. 100.

23. Thea Sternheim, *op. cit.*, p. 495.

24. Axel Plathe, *Klaus Mann und André Gide. Zur Wirkungsgeschichte französischer Literatur in Deutschland*, Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1987, p. 50.

25. André Gide-René Crevel, *Correspondance*, Lyon, Centre d'études gidiennes, 2000, p. 24.

entre son « absence de scrupule » (« Skrupellosigkeit ») et une « religiosité » (« Frömmigkeit »)²⁶.

Ne parlons ici pas d'école littéraire²⁷, mais bien d'une symbiose entre des individus qui, eux, présentent une certaine image de la nouvelle Europe. Il existe, c'est la première constatation que fait Klaus Mann, une « similitude étonnante » entre la situation dans laquelle se trouvent les jeunes intellectuels des deux pays. « Similitude » ne signifie pas « ressemblance » totale. Et, au-delà des questions psychologiques qui peuvent être soulevées à propos de la rencontre de Klaus Mann et René Crevel qui, pour sa part, « hésite à s'en faire un ami parce que ce jeune homme lui ressemble vraiment trop » (FB 59), il y a une certaine différence sur le plan idéologique qui amène Klaus Mann à être « extrêmement bouleversé »²⁸ à la lecture de *La Mort difficile*.

Certes, l'écrivain allemand est à la recherche d'une littérature qui lui permette de répondre à la seule question qui l'obsède : « qu'est ce que nous sommes ? »²⁹. En fait, il résuma lui-même cette quête qui l'obsède en ces années de jeunesse. Dans *Der Wendepunkt*, il revient sur cette époque de sa vie et caractérise cette « civilisation » des années 1920 comme étant « sans équilibre, sans but, sans volonté de vivre, mûre pour la ruine, prête à sa chute »³⁰.

Mais Klaus Mann a déjà lu *Le Diable au corps* de Raymond Radiguet³¹ et il ne manque de rappeler la communauté de pensée qui existe entre les jeunes écrivains des deux nations. Il ressent une réelle fascination pour ces jeunes talents qui sont morts :

26. Voir sur ce point : Claude Foucart, « La Danse pieuse de Klaus Mann ou la découverte de l'état de grâce », in *Sociopoétique de la danse*, Paris, Anthropos, 1998, pp. 477-490.

27. Dans son ouvrage *Die Republik der Aussenseiter* (Francfort s. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 1987, pp. 138-157), Peter Gay ne parle pas de Klaus Mann et de René Crevel. Mais il établit lui-même un rapprochement entre l'expressionnisme et un « style qui s'efforce d'être individualiste » (p. 150). Cependant, comme l'a souligné l'historien Frank Trommler (*op. cit.*, p. 21), il s'agit avant tout de donner à la jeunesse une place sociale dans un nouveau concept de génération. La question n'est donc pas tout d'abord littéraire, mais historique si l'on entend par là les métamorphoses que connaît la jeunesse européenne à la suite de la Première Guerre Mondiale.

28. Klaus Mann, *op. cit.*, p. 95.

29. *Ibid.*, p. 61 (« Fragment von der Jugend », in *Die Neue Rundschau*, Berlin, mars 1926).

30. *Der Wendepunkt*, Munich, Nymphenburger Verlag, 1976, p. 137.

31. *Die neuen Eltern*, pp. 56-59 (« Raymond Radiguet » date de 1925)

*De prime abord, ce qui s'accomplit dans les jeunes années et doit bientôt mourir nous semble plus tendre, plus précieux et plus lié à la mort*³².

Le ton est donné. Il n'y a rien d'étonnant à ce que Klaus Mann intègre non pas l'œuvre de Radiguet, mais l'écrivain, dont la jeunesse est la caractéristique la plus originale à ses yeux, et le tableau qu'il veut donner de la civilisation future et surtout d'un art de vivre qui n'a plus rien de commun avec le passé, avec ce qu'il appelle « les grossièretés d'un expressionnisme enragé de professions de foi³³ ». Il s'agit pour Klaus Mann de découvrir d'autres valeurs : ce que lui offre Radiguet, c'est cette « fragilité » (« Zartheit ») qui est « nouvelle » et qui traduit au mieux « la confession non pathétique d'une jeunesse menacée par la nervosité européenne »³⁴. Dans son « Fragment von der Jugend » publié dans *Die neue Rundschau* en mars 1926, Klaus Mann parle à nouveau du *Diable au corps* et, en fin de compte, il résume le rêve de la jeunesse : « aimer la vie, mais y être un étranger »³⁵. Comme le souligne Michel Grunewald³⁶, la connaissance qu'a, à cette époque, Klaus Mann des œuvres de Crevel, Desbordes et Radiguet, lui permet de découvrir des intellectuels qui partagent sa vision du monde et, en même temps, de définir clairement ce qui les sépare de l'expressionnisme. Ils ne seront jamais les représentants de ce que l'on pourrait appeler « la jeunesse allemande³⁷ ». Car ils sont « solitaires de par leur nature ». Et lorsque Klaus Mann parle des deux œuvres de Crevel qu'il connaît en 1926, *Détours* et *Mon corps et moi*, il renvoie à une analyse d'Ernst Robert Curtius dans *Die neue Rundschau*, en 1926. Or Curtius prend bien soin de définir le surréalisme non pas en gardant l'expression française, celle d'un mouvement littéraire, mais en choisissant « Überrealismus », c'est-à-dire le dépassement d'un réalisme qui était à coup sûr l'expressionnisme. Cette attitude correspond justement à celle que Klaus Mann adopte face à Crevel. Et il faut en tenir compte lorsque l'on s'attache à définir une communauté d'esprit entre les deux hommes³⁸.

32. *Ibid.*, p. 56 (« Von vornherein erscheint uns zarter, erlesener, dem Tode enger verbunden, was sich in jungen Jahren vollendete et dann bald sterben musste »).

33. *Ibid.*, p. 58.

34. *Ibid.*, p. 57 (« Die unpathetische Beichte dieser durch europäische Unruhe gefährdeten Jugend »).

35. *Ibid.*, p. 67 (« Das Leben lieben, aber fremd sein in ihm »).

36. Michel Grunewald, *op. cit.*, p. 40.

37. Klaus Mann, « René Crevel », in *Die neuen Eltern*, p. 95.

38. Il faut établir une distinction essentielle entre la nature des rapports intellectuels qui lient Klaus Mann à Crevel et les discussions sur les écoles littéraires, sur les rapports entre surréalisme et expressionnisme, qui sont d'autant plus difficiles à saisir que l'évolution des

Klaus Mann est d'ailleurs parfaitement clair lorsqu'il s'attache à définir l'originalité de *La Mort difficile*. À ses yeux, ce roman est « déjà très éloigné de l'école surréaliste ». Soulignons ici le terme de « déjà » qui permet de comprendre que Klaus Mann ne s'intéresse plus à un mouvement littéraire qu'il considère comme dépassé. Il ajoute immédiatement une réflexion sur l'originalité de *La Mort difficile*. Nous nous retrouvons alors dans une conception « individualiste » de l'art :

Il [ce roman] est d'une telle force humaine, d'une telle plasticité des actions et des corps, d'une telle puissance descriptive, d'une telle profondeur du mal et du vécu, qu'on ne doit plus l'intégrer dans le système d'un « courant »³⁹.

Cette définition même de la « jeunesse » littéraire permet à Klaus Mann de considérer *La Mort difficile* avec *Le Diable au corps* de Radiguet comme appartenant à un genre nouveau, celui du « livre de confession » par excellence de la « jeunesse européenne⁴⁰ ».

Mais encore faut-il définir avec précision le ton adopté par cette jeunesse à ce moment précis, c'est-à-dire les formes prises par cette opposition qui est en même temps une entreprise esthétique. Et c'est ici que l'on s'aperçoit qu'il existe en fait une rupture entre la vision qu'à Klaus Mann de cette réflexion individuelle et le combat mené par Crevel. Certes *La Mort difficile* demeure, aux yeux de Klaus Mann, une œuvre mettant en valeur l'essentiel : « le problème du fardeau héréditaire et de la décadence bourgeoise ». Sur ces deux points, il est évident que *La Mort difficile* il-

écoles littéraires à l'intérieur de l'Europe dépend aussi des transformations rapides dans les attitudes adoptées par la jeunesse européenne après la Première Guerre Mondiale. Il suffit de consulter le volume collectif intitulé *Mit uns zieht die neue Welt. Der Mythos Jugend* et celui de Jost Hermand et Frank Trommler sur la culture sous la République de Weimar pour s'apercevoir des nuances historiques en ce domaine. L'étude sur « René Crevel et l'expressionnisme » de M. Fedoroff nous montre bien le décalage qui existe entre ces deux optiques, celle des écoles littéraires et celle d'une nouvelle définition de la jeunesse (*Europe*, nov.-déc. 1985, pp. 55-66). François Buot remarquera dans son *Crevel* (p. 228) que « Crevel n'aime pas tellement Klaus Mann » et il ajoute très justement : « Question de personnalité et de choix littéraires ».

39. Klaus Mann, « René Crevel », *op. cit.*, pp. 95-96 (« *La Mort difficile* scheint mir von der surrealistischen Schule schon sehr weit entfernt, er ist von solcher menschlichen Stärke, von solcher Plastik der Handlungen und der Körper, solcher Kraft des Erzählerischen, solcher Tiefe des Leidens und des Erlebens, dass man ihn nicht mehr in das System einer « Richtung » einordnen darf ».).

40. *Ibid.*, p. 96. La notion même de « Bekenntnisbuch » est d'autant plus importante qu'elle met en valeur l'aspect profondément individuel de cette entreprise littéraire qui l'isole par rapport aux autres « courants » littéraires de cette époque, notamment le surréalisme tel que le conçoit Klaus Mann.

lustre à merveille cette « attente apocalyptique » mise en valeur dans de nombreuses études sur la jeunesse allemande entre 1910 et 1930⁴¹. Il existe un consensus évident sur la condamnation de la société bourgeoise et René Crevel ne manque pas, dans *La Mort difficile*, de souligner le ridicule d'une société bourgeoise et, dans l'article qu'il consacre à « Eugène Mac Cown, peintre ingénu » dans la *Little Review* de Chicago au printemps 1925, il résumera sa vue des choses :

Sans craindre les petites terreurs logiques, indifférent aux remontrances des vertus quotidiennes, il poursuit son voyage vers le pays de l'innocence... (MD 176)

Il existe en fait une constante dans cet idéal que la jeunesse tente de construire par opposition aux années qui ont précédé la Première Guerre Mondiale. Et cet idéal suppose une mise en avant de la provocation. Le choix même de ce terme peut paraître inadapté à une étude sur *La Mort difficile*. Mais, en fait, il faut pourtant noter que ce rejet par la jeunesse de l'ordre bourgeois est en même temps, tout au moins chez Crevel, accompagné par une violente attaque contre la société française qui dépasse le cadre dans lequel Klaus Mann s'insère. Et, de fait, l'écrivain allemand prend dès l'abord ses distances. Car il ne s'agit pas, pour lui, de rejoindre les rangs des expressionnistes :

Avec Radiguet, René Crevel a en commun d'être, comme écrivain, d'une certaine froideur et d'une objectivité implacable qui parfois nous effraye et nous étonne⁴².

En 1926, Klaus Mann va nuancer cette image. Dans son article intitulé « Fragment von der Jugend », il revient sur *Le Diable au corps* de Radiguet et parle alors du « récit presque encore puéril d'un Radiguet âgé de dix-sept ans⁴³ ». Or, parler de la jeunesse comme problème des années vingt, c'est aussi tenir compte de cet idéal de la jeunesse qui se développe tant chez Klaus Mann que chez Crevel, pour ne retenir ici que ces deux noms. En fait, il existe en Allemagne, à cette époque, une certaine représentation de la jeunesse qui se situe dans le prolongement de l'esthétique propre à Stefan George. Avec raison, Michael Winkler souligne l'im-

41. Klaus Vondung, « Apokalyptische Erwartung. Zur Jugendrevolte in der deutschen Literatur zwischen 1910 und 1930 » in *Mit uns zieht die neue Zeit. Der Mythos Jugend*, p. 519.

42. *Op. cit.*, p. 96.

43. *Op. cit.*, p. 63.

portance de ce courant, notamment chez Klaus Mann⁴⁴. Dans une conférence qu'il consacre à Stefan George en octobre 1928, ce dernier insiste sur « le mélange de douceur et de rigueur, d'amour et de tyrannie⁴⁵ ». Une curieuse définition qui aboutit à voir dans l'avenir de la jeunesse « le bonheur rigoureux⁴⁶ ». Mais, parlant des personnages masculins dans *La Mort difficile*, Klaus Mann découvre chez Crevel le contraire de la décadence qui menace toute la littérature bourgeoise pour, au contraire, présenter Pierre comme le représentant du idéal « positif » qui fait de lui un « personnage de transition » (« Übergangstypus⁴⁷ »).

Quel est en fait ce « personnage de transition » que Klaus Mann découvre dans les romans de René Crevel autour de l'année 1926 ? Il faut ici revenir au voyage de Gide à Berlin en 1928. N'oublions pas que ce voyage correspond à la mise en vente des *Faux Monnayeurs* en Allemagne, dans la traduction de Ferdinand Hardekopf⁴⁸. Klaus Mann prendra soin, dans l'article sur « André Gide » qui paraît dans la *Wirtschafts-korrespondenz für Polen* (Katowice, 15 mai 1929⁴⁹), de présenter le personnage principal des *Caves du Vatican*, Lafcadio, comme un jeune (toujours ce terme) et prestigieux héros qui serait le « précurseur direct de ses problématiques frères dans *Les Faux Monnayeurs* ». Crevel partage l'admiration de Klaus Mann pour le personnage créé par Gide. Dans la lettre qu'il adresse à Gide, le 24 octobre 1933, il déclare : « Le personnage de Lafcadio n'a cessé de me hanter⁵⁰ ». François Buot parle même de Lafcadio comme d'un « modèle » pour Crevel (FB 40-41).

Il ne s'agit point de simplement se souvenir du chapeau de Lafcadio⁵¹. Dans l'article qu'il fait paraître en mars 1929 dans le même *Wirtschafts-korrespondenz für Polen*, Klaus Mann déclare aussi clairement que Crevel son admiration pour le héros des *Caves du Vatican*. Il n'hésite pas à dire que, dès *Les Caves du Vatican*, il avait su que « ce Lafcadio » était fait à « notre image » et il définit alors ce qu'il considère comme le message de Gide à cette époque où la jeunesse européenne cherche sa voie :

44. Michael Winkler, "Jugendbegriff im George-Kreis" in *Mit uns zieht die neue Zeit*, p. 482.

45. René Crevel : *Die neuen Eltern*, p. 198.

46. *Ibid.*, p. 199.

47. *Ibid.*, p. 97.

48. Voir Claude Foucart, *André Gide et l'Allemagne*. *Op. cit.* p. 220.

49. Klaus Mann, *Die neuen Eltern*, p. 225.

50. André Gide-René Crevel, *Correspondance*, *op. cit.* p. 49.

51. René Crevel, « Terres étrangères par Marcel Arland », *Les Feuilles libres*, n° 35, janv.-fév. 1924 (D. 142).

*Nous savons que l'ancienne morale n'est plus valable. Mais nous n'en avons pas de nouvelle. Lafcadio, Bernard, Olivier sont conscients d'une nouvelle moralité*⁵².

Dès son article sur René Crevel, paru dans le *Berliner Tageblatt* du 30 décembre 1926, Klaus Mann avait d'ailleurs établi un rapprochement entre *La Mort difficile* et justement *Les Caves du Vatican*, qui nous permet de mieux comprendre ce qui lie les deux écrivains à travers leur intérêt réciproque pour l'œuvre gidienne, intérêt qui n'a qu'un très lointain rapport avec l'expressionnisme allemand. Klaus Mann n'hésite pas à comparer l'œuvre de Gide et celle de Crevel. Car il a découvert le lien profond qui, de son point de vue, les unit et place cette jeunesse tant allemande que française à la croisée des chemins dès qu'il s'agit de définir cette « nouvelle moralité » encore en gestation. N'oublions pas, comme l'a souligné Max Weber, que « l'organisation de plus en plus rationnelle » de la société européenne a conduit à « un fonctionnalisme vide sens au sein de la société ». D'où le besoin de découvrir de nouvelles valeurs qui échappent à ce carcan stérile⁵³. Résumant les traits de caractère d'un Lafcadio décrit, nous dit Klaus Mann, comme « le représentant de nos espérances » faites de « profonde ruse » et de « profonde innocence », l'écrivain allemand esquisse en quelques lignes ce nouveau « courage ». Crevel est à l'image des jeunes gens de son époque :

*Il court vers l'avenir. Il se précipite dans cet avenir. Il va savoir le conquérir pour lui-même*⁵⁴.

Parlant, dans un article sur l'« Ideenroman », des *Faux Monnayeurs* de Gide, Klaus Mann précise encore un peu plus sa pensée et toute l'ambiguïté des personnages qu'il perçoit tant chez Gide que chez Crevel. En fait, il s'agit d'un mélange de « noblesse amoral » (« eine amoralische Vornehmheit ») et d'« élégante décence privée de tout scrupule » («...einen skrupellosen, eleganten Anstand »)⁵⁵ associées au refus de toute « sottise surestimation de l'intelligence » (« jene törichte Überschätzung des Intellekt »). Comment ne pas rappeler ici la phrase de René Crevel dans « Révolution, Surréalisme, Spontanéité » en 1926 :

52. Klaus Mann, *Die neuen Eltern*, p. 206.

53. Rolf-Peter Janz, « Die Faszination der Jugend durch Rituale und sakrale Symbole mit Ammerkungen zu Hesse, Hofmannsthal und George », in *Mit uns zieht die neue Zeit*, p. 311. Consultez aussi : Manfred Frank, « Die Dichtung als 'Neue Mythologie' » in Karl Heinz Bohrer, *Mythos und Moderne* (Francfort s. M., Suhrkamp Verlag, p. 20).

54. Klaus Mann, *Die neuen Eltern*, p. 100.

55. *Ibid.*, p. 206.

*L'intelligence a mangé la moitié de ses enfants. Ceux qui ont pu jusqu'ici lui échapper veulent prendre l'air*⁵⁶.

Pour un court moment, entre la Grande Guerre et la dictature hitlérienne, la jeunesse européenne cherche une nouvelle voie. René Crevel et Klaus Mann sont des écrivains et des penseurs qui expriment une volonté et traduisent un climat intellectuel.

UNIVERSITÉ JEAN MOULIN
LYON

56. René Crevel, « Révolution, surréalisme spontanéité », *Les Cahiers du mois*, n° 21-22, juin 1926, in ECLR 26.

RENÉ CREVEL ET LE MONDE ANGLO-SAXON

Jean-Michel DEVÉSA

Chacun sait que les relations du mouvement surréaliste avec le monde anglo-saxon ont été, pendant longtemps, limitées. Il suffit pour s'en convaincre de se reporter par exemple à la carte qui représente « le monde selon les surréalistes » et qui a été publiée en juin 1929 dans la revue belge *Variétés* : au premier coup d'oeil, chacun constate que l'Angleterre est réduite à un point minuscule et que les Etats-Unis d'Amérique sont en grande partie escamotés au profit de l'Alaska et du Labrador, deux contrées mieux perçues par André Breton et ses amis en raison de leurs cultures indiennes.

De fait, jusqu'à la Seconde Guerre Mondiale ou presque, André Breton et les surréalistes, à l'exception de rares individualités (Louis Aragon notamment), ont observé une réserve certaine à l'égard de la sphère anglo-saxonne.

La critique littéraire a accredité cette approche à partir des témoignages des principaux intéressés.

C'est ainsi que dans son livre de souvenirs intitulé *Quatre-vingts Ans de surréalisme*¹, Roland Penrose considère que l'implantation du surréalisme en Angleterre coïncide d'une part avec la fondation du groupe de peintres et de poètes londoniens réunissant David Gascoyne, Herbert Read, Humphrey Jennings, Henry Moore, Paul Nash, Hugh Sykes-Davies, Eilen Agar et lui-même, et d'autre part avec la tenue de l'exposition organisée aux *New Burlington Galleries* en juin 1936. En 1986, le catalogue, *La Planète affolée, Surréalisme, Dispersion et Influences, 1938-1947*, de l'exposition organisée à Marseille, au centre de la Vieille Charité, du 12 avril au 30 juin, reprend les mêmes assertions sous la plume de Sarah Wilson qui situe l'importation du mouvement en Grande-Bretagne dans les années trente².

1. Roland Penrose, *Quatre-vingts Ans de surréalisme*, (1981), Paris, Editions du cercle d'art, 1983. Se reporter au chapitre « Le Surréalisme arrive à Londres », pp. 60-62.

2. *La Planète affolée, Surréalisme, Dispersion et influences, 1938-1947*, Paris, Flammarion, 1986. Sarah Wilson a rédigé la séquence consacrée à l'Angleterre, pp. 159-167.

Cela étant posé, il ne s'agit pas, bien évidemment, de surestimer le rôle joué par René Crevel dans l'émergence d'un climat propice à la création d'un groupe surréaliste en Angleterre mais il est sans doute utile, et par ailleurs conforme à la vérité historique, de souligner que l'écrivain, grâce notamment à ses amis anglo-saxons de Paris, s'est rendu à Londres, à Oxford et à Cambridge en décembre 1925 et aussi à l'automne 1926 pour une série de conférences qui a fourni la matière à l'essai *L'Esprit contre la raison*, confié à André Gaillard et publié le 5 décembre 1927 à Marseille aux *Cahiers du Sud*³.

De même convient-il d'affirmer que la curiosité de certains milieux artistiques américains d'avant-garde pour les analyses et les œuvres des surréalistes n'a pas attendu leur exil aux États-Unis pendant la Seconde Guerre Mondiale pour se manifester. Or, dans le catalogue déjà cité, *La Planète affolée, Surréalisme, Dispersions et influences, 1938-1947*, Martica Sawin soutient que « la présence surréaliste [aux États-Unis] eut l'effet d'un levain au sein de l'art américain » mais que celle-ci résultait du « hasard des relations personnelles » et de « l'appréhension que suscitait la politique du gouvernement de Vichy » : à l'exception de deux expositions, organisées l'une en 1932 au Wadsworth Atheneum et l'autre en 1936 au Museum of Modern Art, et des présentations proposées par la Galerie Julien Levy, il avait fallu attendre l'arrivée des « artistes exilés » pour provoquer à la fois « l'apparition de l'École de New York » et une attention redoublée des peintres et des écrivains américains à l'égard du surréalisme⁴.

À vrai dire, il se trouve que Crevel n'a pas été le dernier à tisser des liens avec plusieurs intellectuels américains. Ses livres et son travail étaient connus de divers cercles. Il est d'ailleurs significatif que George Platt Lynes, le photographe dont pour une part s'est inspiré Robert Mapplethorpe, ait en 1926 publié à Englewood, dans le New Jersey, aux éditions *The As Stable Pamphlets* qu'il dirigeait avec Edith Finch et Adlai Harbeck, le texte, *1830*, dans lequel l'écrivain évoque sur un mode lyrique le romantisme français. C'est chez son amie Gertrude Stein que Crevel avait rencontré George Platt Lynes lequel était parvenu à Paris alors qu'il n'avait que dix-huit ans.

Il faut aussi citer Kay Boyle, amie et collaboratrice d'Eugene Jolas à la revue *transition*, à qui l'on doit *Mr Knife Miss Fork*, la traduction d'un

3. Consulter par exemple la lettre 24 de la *Correspondance de René Crevel à Gertrude Stein*, LGS 131-132.

4. Se reporter à la séquence « Aux États-Unis », rédigée par Martica Sawin, in *La Planète affolée, Surréalisme, Dispersion et influences, 1938-1947*, pp. 105-106.

chapitre de *Babylone* (1927), – en l’occurrence le premier, titré « Monsieur Couteau, Mademoiselle Fourchette » –, merveilleusement illustrée par Max Ernst et publiée en 1931 à Paris par Harry et Polly Caresse Crosby aux éditions *The Blak Sun Press*. En 1953, Caresse Crosby a évoqué les moments saillants de cette aventure dans son livre de souvenirs *The Passionate Years*⁵. Etienne-Alain Hubert a relevé que des extraits de *Mr Knife Miss Fork* avaient été repris en 1936 dans le livre de Julien Levy, *Surrealism*, publié à New York par Caresse Crosby⁶. Le chapitre deux, « Ressusciter le vent », toujours traduit par Kay Boyle, a été publié par Caresse Crosby dans un numéro de son périodique *Portfolio*. Par ailleurs, il est à noter que l’ensemble du roman a été traduit par les soins de Kay Boyle et que Caresse Crosby l’a conservé sans réussir à le publier. Carlos Lynes qui a eu accès à cette traduction l’a jugée excellente⁷.

Des documents et des éléments fournis par l’universitaire américain Carlos Lynes qui, dans les années cinquante, avait envisagé de rédiger un ouvrage sur Crevel, permettent de mieux cerner l’impact de l’écrivain surréaliste dans les milieux artistiques et culturels anglo-saxons. L’histoire du surréalisme et de son essaimage en Grande-Bretagne et aux Etats-Unis sera du coup moins tranchée même s’il semble acquis, pour reprendre une formule de Carlos Lynes, que le personnage de René Crevel a davantage séduit ses amis anglais et américains que ses livres, sa conception de l’art et son appréhension du monde⁸. Une lettre de Raymond Mortimer à Carlos Lynes, datée du 2 novembre 1953, semble donner quelque crédit à cette interprétation : Mortimer s’y déclare avoir été sensible au charme et à l’intelligence de Crevel mais n’avoir éprouvé aucune sympathie particulière pour le surréalisme⁹.

Deux foyers parisiens, très actifs parmi les intellectuels britanniques et américains résidant en France, ont beaucoup contribué à l’établissement de ces relations d’amitié et de travail entre René Crevel et plusieurs artistes ou personnalités anglo-saxonnes. C’est en effet souvent dans le sillage de Nancy Cunard et de Gertrude Stein que l’écrivain est entré en contact avec des peintres, des écrivains, des photographes originaires de l’autre côté de la Manche ou du Nouveau Monde.

5. Polly Caresse Crosby, *The Passionate Years*, New York, Dial Press, 1953.

6. Se reporter à Étienne-Alain Hubert, « Essai de bibliographie des écrits de René Crevel (1921-début 1983) », *Bulletin du bibliophile*, n° IV, Paris, 1983, p. 523.

7. Ces précisions ont été fournies par Carlos Lynes dans une lettre à Jean-Michel Devésa datée du 13 novembre 2000.

8. Propos confirmés lors de l’entretien téléphonique du 12 novembre 2000.

9. Lettre de Raymond Mortimer à Carlos Lynes, 2 novembre 1953, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, don de Carlos Lynes.

AUTOUR DE NANCY CUNARD

Nancy Cunard, la riche héritière de la *Cunard Line* transatlantique, dont la liberté de mœurs n'avait vraisemblablement d'égale que la détresse intérieure¹⁰, a bien connu Tristan Tzara qui a écrit sa pièce *Mouchoir de poche* en pensant à elle et auquel elle a été liée, en particulier lorsque celui-ci habitait l'Hôtel Istria, rue Campagne-Première. Toutefois, ce n'est peut-être pas Tzara (comme j'ai pu l'avancer dans mon livre *Correspondance de René Crevel à Gertrude Stein*¹¹) qui lui a présenté le jeune écrivain. Il se pourrait que Crevel ait été introduit par le peintre américain Eugene Mac Cown auprès de Nancy Cunard qui occupait un appartement situé dans l'Île Saint-Louis, rue Le Regrattier.

Eugene Mac Cown était « un bel Américain du Middle-West à l'allure de gamin (il avait déclaré à Nancy [Cunard] être né dans un chariot de colons)¹² ». Crevel quant à lui l'a décrit, dans *La Mort difficile*, sous les traits d'Arthur Bruggle, un musicien américain à la fois cynique et superficiel :

Bruggle est d'une force qui n'a rien à voir avec l'intelligence au sens où nous l'entendons. Issue des profondeurs, sa puissance dépasse les moyens qu'elle a de s'exprimer consciemment et il serait aussi injuste qu'inexact de parler d'adresse à son endroit, mais une mystérieuse énergie jaillit de lui-même, comme de la peau d'un chat l'électricité. Félin flottant dans un veston sac, félin aux larges souliers – les Français, dit-il, aiment les chaussures et non les pieds, les habits et non le corps, et c'est pourquoi ils font si étroites leurs maisons d'étoffe et de cuir –, Arthur, noyé dans son raglan, à chacun de ses gestes, fait moins songer à tout ce que son élasticité sous-entend d'étude qu'aux instincts mêmes qui décidèrent de cette étude. (MD 136)

Quand Crevel rédige son roman, sa passion pour Eugene Mac Cown s'étiole. En 1946, la charge d'Alice Halicka, la compagne de Louis Marcoussis, contre Eugene Mac Cown renouvelle les reproches de l'écrivain :

10. Consulter Anne Chisholm, *Nancy Cunard*, trad. par Jacqueline Huet et Jean-Pierre Carasso, Paris, Olivier Orban, 1980, pp. 52-54.

11. LGS 62-63 et 237.

12. Hugh Ford, *Published in Paris, L'Édition américaine et anglaise à Paris, 1920-1939*, Paris, I.M.E.C., 1996, p. 258.

*Très joli garçon, d'un égoïsme inconscient, il fut l'homme à la mode à cette époque [1924] et exerça de grands ravages parmi la population masculine*¹³.

En 1952, pour Eugene Mac Cown, Crevel avait été un « enfant terrible » du surréalisme¹⁴. À la même époque, George Platt Lynes se souvenait de Crevel comme étant « an enchanting young man »¹⁵.

D'après les informations recueillies par Carlos Lynes, la rencontre d'Eugene Mac Cown et de René Crevel s'est effectuée durant l'hiver 1923-1924. Ce serait donc Eugene Mac Cown qui aurait fait connaître, en mars 1924, Nancy Cunard à René Crevel. Crevel vivait encore dans l'appartement familial de Passy (au 6, rue de la Muette).

Cette hypothèse recoupe les explications fournies par Nancy Cunard dans son livre *These Were The Hours, Memories of My Hours Press, Reanville and Paris, 1928-1931*, publié en 1969 par les Southern Illinois University Press. Dans cet ouvrage, Nancy Cunard présente tout d'abord Eugene Mac Cown comme un ami de Jean Cocteau, de René Crevel et de Bernard Faÿ. Elle affirme l'avoir connu au cabaret *Le Bœuf sur le toit* ; elle dit l'avoir beaucoup fréquenté pendant les années vingt et avoir voyagé en sa compagnie à Amalfi, à Capri, à Pompéï et à Florence ; elle précise qu'Eugene Mac Cown a brossé son portrait en 1923 et rappelle qu'il a exposé en 1930 à la Galerie Léonce Rosenberg¹⁶. Eugene Mac Cown a représenté Nancy Cunard vêtue du costume Ascot de son père et portant un chapeau haut-de-forme. Ce tableau, qui appartient probablement à Hugh Ford, a été reproduit dans trois ouvrages ayant trait à Nancy Cunard publiés en 1968, 1969 et 1970¹⁷. Ce portrait où Nancy Cunard « arborait une expression impérieuse¹⁸ » rappelle la photographie de Man Ray (repro-

13. Alice Halicka, *Hier. (Souvenirs)*, Paris, Editions du Pavois, 1946, p. 98.

14. Lettre d'Eugene Mac Cown à Carlos Lynes, 18 mars 1952, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, don de Carlos Lynes.

15. Lettre de George Platt Lynes à Carlos Lynes, 16 mai 1952, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, don de Carlos Lynes.

16. Nancy Cunard, *These Were The Hours, Memories of My Hours Press, Reanville and Paris, 1928-1931*, Edited with a Forword by Hugh Ford, Southern Illinois University Press, 1969, pp. 97-91. Ces indications ont été reprises par Hugh Ford, *Published in Paris, L'Édition américaine et anglaise à Paris, 1920-1939*, Paris, I.M.E.C., 1996.

17. Il s'agit de Hugh Ford, *Nancy Cunard: Brave Poet, Indomitable Rebel*, Philadelphie, Chilton Book Company, 1968 ; Nancy Cunard, *The Were The Hours, Memories of My Hours Press, Reanville and Paris, 1928-1931*, Edited with a Forword by Hugh Ford, Southern Illinois University Press, 1969 ; Nancy Cunard, *Negro, an Anthology*, (1933), édité par Hugh Ford, New York, Frederick Ungar Publishing, 1970.

18. Hugh Ford, *Published in Paris, L'Édition américaine et anglaise à Paris, 1920-1939*, Paris, I.M.E.C., 1996, p. 258.

duite dans son livre *Autoportrait*¹⁹) où le poète Tristan Tzara, en habit, est aux pieds de Nancy lors d'un bal donné en 1924 par le Comte Étienne de Beaumont.

Nancy Cunard a entretenu avec René Crevel une relation amicale qui ne s'est interrompue qu'avec le suicide de l'écrivain. Selon Carlos Lynes, Nancy Cunard aurait reçu Crevel pendant deux jours, qu'elle aurait passés seule avec lui, dans sa maison de Normandie, sinon le week-end ayant précédé sa mort, du moins une dizaine de jours à peine avant celle-ci. Pendant ces journées les deux amis auraient eu d'ardentes discussions sur le rôle des artistes et des intellectuels dans la lutte anti-fasciste. Ces déclarations doivent être rapprochées de la lettre de Crevel à Gertrude Stein dans laquelle l'écrivain, tout en faisant allusion à un échange un peu rude, soutient que la tâche essentielle des intellectuels est de dissiper la confusion idéologique de l'époque (LGS 223-227).

Signe d'une réelle connivence, René Crevel a participé au recueil *Negro, an Anthology* (Wishart & C°, 1934) pour lequel Nancy Cunard s'était énormément investie : sa contribution, intitulée « La Négresse du bordel » (rédigée vraisemblablement en août 1931) a été traduite par Samuel Beckett.

Pour en revenir à Eugene Mac Cown, et selon le témoignage recueilli par Carlos Lynes en juillet 1952, Crevel a séjourné une partie de l'été 1924 avec son ami américain à Sainte-Maxime. Parmi les fréquentations de l'écrivain, on relève les noms de Christian Bérard, de Leonide Berman, de Louis Marcoussis et d'Alice Halicka mais aussi ceux des peintres anglais Dick Wyndham et Wadsworth ainsi que celui de Dorothy Ireland.

En 1925, la revue animée par Jane Heap et Margaret Anderson a reproduit dans sa livraison du printemps, sur quatre pages, des œuvres d'Eugene Mac Cown et un article de René Crevel, qu'Eugene Mac Cown, en 1952, jugeait mal traduit²⁰. Au milieu des années vingt, Jane Heap a volontiers assuré la promotion du peintre d'origine russe Pavel Tchelitchev, membre du groupe des « néo-humanistes »²¹, que Gertrude Stein a remarqué lors du Salon d'automne de 1925 pour son tableau *Basket of Strawberries*. Le compagnon de Pavel Tchelitchev n'était alors qu'Allen Tanner, un musicien, que Jane Heap avait connu à Chicago. À l'automne 1925, Crevel lui a envoyé un exemplaire de *Détours* portant cette dédicace :

19. Man Ray, *Autoportrait*, (1963), trad. de l'américain par Anne Guérin, Paris, Seghers, 1986.

20. Lettre d'Eugene Mac Cown à Carlos Lynes, 18 mars 1952.

21. Le qualificatif est du critique Waldemar George.

au bel Alloucha qui ressucite [sic] les mages sur du papier d'argent, Orphée sur le piano, Jésus-Christ dans les journaux, et, ce qui est encore mieux, un homme heureux et tranquille en son ami[,] René Crevel²²

Pendant l'été, Eugene Mac Cown et René Crevel sont allés au Lavandou, chez Jean Rouvier, dans sa maison « Lou Bastidoun ». Nancy Cunard leur a rendu visite. Ils avaient comme voisines Janet Flanner et Solita Solano qui avaient loué une maison dans les environs immédiats. Dans les années cinquante, en réponse à Carlos Lynes, Janet Flanner, une essayiste qui a alimenté *The New Yorker* en chroniques brillantes pendant fort longtemps et dont les écrits consacrés à André Malraux sont loin d'être négligeables, a avancé, dans une lettre, que René Crevel faisait songer à un archange de William Blake. Commentant bien plus tard, en 1999, les propos de son interlocutrice, Carlos Lynes a estimé qu'elle exprimait « l'attitude de la plupart des amis anglo-américains de René Crevel²³ ».

Lors de l'été 1926, Eugene Mac Cown et René Crevel ont opté pour la location d'une demeure à Cagnes-sur-Mer. Lors d'une escapade à Antibes, René Crevel a rencontré Archibald MacLeish et l'écrivain Scott Fitzgerald (LGS 80-83). La publication de *La Mort difficile* (achevé d'imprimer le 6 novembre 1926) a provoqué ou rendu inéluctable la rupture avec Eugene Mac Cown qui s'est reconnu dans le personnage d'Arthur Bruggle. En 1950, dans le roman *The Siege of Innocence* qu'il a publié à New York chez Doubleday & Company, Eugene Mac Cown n'a pas jugé bon de multiplier les références directes à René Crevel. Le prénom de l'écrivain, associé à celui du peintre, n'apparaît qu'une seule fois lorsque le personnage de Lily indique au héros Bruce Andrews quels étaient les participants à une soirée qu'il a ratée donnée à Montparnasse :

There was Thelma with Margaret and Jane, those Perlmutter girls, Jo and Walter, Janet and Solita, Lett and Cedric, e.e. and Anne, Eugene and René, Nancy and Iris and Ezra, and Harry and Caresse -- Oh, I can't begin to tell you all of them.²⁴

On identifie aisément dans cette liste quelques-unes des relations de René Crevel : Margaret Anderson et Jane Heap de *The Little Review*, Janet Flanner et Solita Solano, Nancy Cunard, Ezra Pound, Harry et Polly Caresse

22. Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, cote 11 439.

23. Lettre de Carlos Lynes à Jean-Michel Devésa, datée du 6 août 1999.

24. Eugene Mac Cown, *The Siege of Innocence*, New York, Doubleday & Company, 1950, p. 137.

Crosby des éditions *The Black Sun Press*. La mention de Harry Crosby implique que l'intrigue se déroule avant 1929 date à laquelle celui-ci est décédé.

AUTOUR DE GERTRUDE STEIN

Au printemps 1926, René Crevel a été admis parmi les intimes de Gertrude Stein. Il est possible que leur rencontre ait eu lieu au lendemain de l'exposition à la Galerie Drouet du groupe des « *néo-humanistes* » auquel appartenait Pavel Tchelitchev : Gertrude Stein aimait sa peinture et René Crevel était parmi ses relations²⁵.

Très vite, René Crevel est devenu le protégé de Gertrude Stein. Crevel était l'un des rares intellectuels français, avec l'universitaire Bernard Faÿ qui a été le traducteur d'*Américains d'Amérique* (1933) et de l'*Autobiographie d'Alice Toklas* (1934), et auquel il avait été présenté chez Georges Poupet (Directeur littéraire chez Plon-Nourrit), que Gertrude Stein avait plaisir à recevoir. Tous les témoignages, ainsi que les lettres de Crevel à Gertrude Stein rédigées de 1926 à 1935, l'attestent.

Gertrude Stein mais aussi son amie Alice B. Toklas ont été séduites par la façon d'être au monde de Crevel. Dans son *Autobiographie d'Alice Toklas*, Gertrude Stein évoque René Crevel en des termes particulièrement élogieux :

J'ai déjà dit que René Crevel vint rue de Fleurus. De tous les jeunes gens qui vinrent chez nous, je pense que René fut mon préféré. Il avait le charme français, qui parfois est encore plus charmant que le charme américain, malgré toutes ses qualités charmantes. Marcel Duchamp et René Crevel sont peut-être les deux exemples les plus complets de ce charme français. Nous aimions beaucoup René. Il était jeune et violent, malade et révolutionnaire, gentil et tendre. Gertrude et René s'aiment beaucoup réciproquement, il lui écrit des lettres délicieuses en anglais et elle le gronde beaucoup²⁶.

Le témoignage de Bernard Faÿ confirme ces propos :

De tous les écrivains français qui lui rendaient visite ou la fréquentaient, elle préférait René Crevel. Crevel venait, en-

25. Se reporter à Gertrude Stein, *Autobiographie d'Alice B. Toklas*, trad. de Bernard Faÿ, Coll. « L'Imaginaire », n° 53, Paris, Gallimard, 1983, pp. 257-258. Il faut ici relever cette formule : « René Crevel avait été l'ami de tous ces peintres ».

26. Gertrude Stein, *op. cit.*, p. 249.

trait, raillait, taquinait, plaisantait rue de Fleurus avec une juvénile liberté qui lui permettait d’amuser Gertrude sans l’offenser. Son visage de gamin parisien, associé avec la gaieté de son caractère, l’acuité de son esprit, la finesse de son intuition et son irrésistible bonhomie le mettait à l’abri de toute platitude, de toute grossièreté, de toute sottise ; ses gestes brusques, mais adroits, sa mimique drôle dans un corps toujours menacé, déjà marqué par la maladie, achevaient de lui valoir l’amitié maternelle d’Alice, l’affection cordiale de Gertrude que délectaient ses blagues et que son courage dominait.[...]

Ce que Gertrude aimait, ce que nous aimions tous en René, c’était son ‘côté peuple’, sa verdeur, unie à la plus extrême sensibilité, cette bonté naturelle, jaillissante, qui ne l’empêchait pas d’invectiver grossièrement un adversaire ni de proférer les imprécations les plus ordurières à l’occasion, mais qui lui faisait témoigner à l’hôtesse de la rue de Fleurus, à Alice, à moi, une affection pleine de sollicitude.²⁷

Douceur, gentillesse, tendresse, bonté naturelle, charme français : à n’en pas douter Gertrude Stein et Alice Toklas ont été touchées par la grâce de René Crevel.

Le souci de l’écrivain de rédiger ses lettres à Gertrude Stein en anglais, alors qu’il ne maîtrise pas du tout la langue²⁸, qu’il le sait depuis toujours²⁹ et que les efforts consentis en compagnie d’Eugene Mac Cown³⁰ pour améliorer son niveau ont été vains, illustre parfaitement cette disponibilité et cette ouverture au monde et aux autres. La syntaxe et les tournures idiomatiques importent peu ; il s’agit, en faisant un pas vers l’autre, de montrer le prix accordé à son amitié.

En revanche, Gertrude Stein et Alice Toklas ont été moins sensibles à ses théories et à ses analyses. Elles ne partageaient pas en outre son enga-

27. Bernard Fay, *Les Précieux*, Paris, Librairie académique Perrin, 1966, pp. 152-153.

28. LGS 58-62. L’écrivain s’y décrit comme étant « a poor man who writes a so bad English. »

29. Dans une lettre du 9 juillet 1917 à André Vivier, un parent, René Crevel qui vient de passer le baccalauréat écrit : « C’est de la Sorbonne même que je t’écris. Ai réussi l’écrit avec 13 points d’avance. L’oral n’a pas été fameux ni pour l’anglais ni pour les mathématiques. J’espère cependant retomber sur mes pieds et sans dommage. Enfin, j’attends pour clore ma lettre la décision du jury en train de délibérer. Reçu. 169 points ». Information communiquée par Madame Roseline Maître-Devallon.

30. Durant l’été 1926, Crevel traduit du Shakespeare. Se reporter à une lettre à Gertrude Stein (LGS 72-77) et à une autre adressée à Marcel Jouhandeau (MDC, 248 et LDS 50).

gement politique. La remarque de Carlos Lynes concernant l'indifférence des amis anglo-saxons de Crevel à l'égard de son œuvre s'applique fort bien à la relation entretenue entre Gertrude Stein et René Crevel. En 1966, le livre de Bernard Faÿ, *Les Précieux*, a permis de mieux comprendre la façon dont Gertrude Stein avait conçu ses rapports avec les écrivains français :

*Gertrude Stein ne lisait guère de livres français, en particulier d'auteurs contemporains, pour garder intact son domaine mental consacré à l'anglais, elle ne les jugeait donc que sur leur comportement, quand elle les rencontrait çà et là*³¹.

S'il n'est pas certain que les ouvrages de René Crevel aient bénéficié d'un traitement de faveur de la part de Gertrude Stein, celle-ci toutefois n'a pas ménagé sa peine pour aider son jeune ami français : ainsi, en 1932, l'a-t-elle mis en rapport avec William Bradley, « l'ami et le consolateur des auteurs parisiens »³², si on l'en croit.

Gertrude Stein avait auparavant, à l'automne 1926, grandement facilité le voyage de René Crevel en Angleterre. Elle s'était rendue à Oxford et à Cambridge, en juin 1926, pour des conférences. Elle répondait notamment à une invitation d'Edith Sitwell, poète, journaliste et critique à *Vogue*. Lorsqu'à l'automne, peut-être à la fin du mois d'octobre, René Crevel a entrepris à son tour une tournée anglaise, l'écrivain a souvent été reçu par ceux-là mêmes qui avaient accueilli Gertrude Stein quelques mois auparavant : en l'occurrence Edith Sitwell déjà citée, le peintre Geoffroy Gorier et Harold Acton, Président de l'*Ordinary*, la société littéraire d'Oxford. (LGS 80-86)

Durant ce périple, Crevel a pu aussi s'appuyer sur les relations nouées par son ami le diplomate chilien Antonio (Tony) Gandarillas dans l'orbite duquel évoluaient l'américain Philip Lasell et le peintre anglais Christopher (Kit) Wood.

À son retour d'Angleterre, Crevel était ravi. Il avait été fêté et choyé : l'hommage avait parfois tourné à la beuverie et à la partie. (LGS 83-86) La réception de son propos littéraire et politique a certainement été moins nette. Raymond Mortimer a confié à Carlos Lynes qu'il conservait le pénible souvenir d'une conférence de René Crevel organisée par ses soins³³. Cette anecdote est significative. L'assemblée avait lieu chez Madame

31. Bernard Faÿ, *op. cit.*, p. 152.

32. Gertrude Stein, *Autobiographie d'Alice B. Toklas*, p. 254.

33. Lettre de Raymond Mortimer à Carlos Lynes, 2 novembre 1953, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Don de Carlos Lynes.

Desmond MacCarthy, l'épouse d'un critique bien en vue, et devant une assistance choisie (on remarquait Arnold Bennett et Lugar Pearsall Smith). Mortimer ne précise pas la date de cette rencontre : il insiste sur la calamiteuse intervention de l'écrivain qui, selon lui, avait proféré un discours surréaliste déroutant quand ses auditeurs attendaient une causerie et des explications rationnelles à propos du surréalisme. La perception des faits par Raymond Mortimer, qui n'a jamais montré le moindre enthousiasme envers le surréalisme, est peut-être faussée, rien n'autorise à écarter cette hypothèse. Cependant il est ici tentant de rappeler la remarque d'Harold Acton concernant Crevel :

*Jeune homme à l'emballage facile, ressemblant à Rimbaud par plus d'un trait, René était toujours prêt à choquer, éclatant en invectives étincelantes.*³⁴

Il faut admettre la possibilité que le récit de Mortimer restitue fidèlement les circonstances d'un rendez-vous manqué, celui d'un jeune surréaliste rebelle et d'une bonne société anglaise encline à appréhender l'ardeur et la passion de l'écrivain simplement comme des débordements et des excéntricités.

Dans la mouvance de Gertrude Stein, René Crevel a aussi côtoyé le compositeur américain Virgil Thomson, qui a écrit la musique de *Susie Asado*, *Preciosolla*, *Capital Capitals* et de *Four Saints in Three Acts*, et est entré en contact à l'automne 1926 avec la revue *transition* (dirigée par Elliot Paul, qui a beaucoup poussé Gertrude Stein, et le couple Maria et Eugene Jolas dont Stein avait tendance à se défier parce qu'il était favorable à James Joyce qu'elle assimilait à un rival).

Cela étant, Nancy Cunard et Gertrude Stein n'ont pas été les seules à faciliter les rencontres de René Crevel avec les artistes et les intellectuels anglo-saxons.

D'autres figures majeures de la vie parisienne de l'entre-deux-guerres ont aussi énormément compté dans sa trajectoire littéraire et personnelle.

René Crevel a, par exemple, entretenu d'excellentes relations avec Adrienne Monnier (animatrice de la librairie « La Maison des Amis du Livre ») et sa consœur, voisine et amie Sylvia Beach (responsable de la librairie « Shakespeare and Company »). Il suffit de consulter les collections de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet pour s'en convaincre : de *Détours aux Pieds dans le plat*, en passant par *Mon Corps et moi*, *La Mort difficile*, *Babylone*, *Êtes-vous fous ?* et *Le Clavecin de Diderot*, Crevel a

34. Harold Acton, *Mémoires d'un esthète*, trad. de l'anglais par Jacques Georget, 2 t., Paris, Juillard, 1991, p. 203.

envoyé tous ses livres à Adrienne Monnier en les lui dédiant et en y associant à deux reprises Sylvia Beach³⁵. D'une part l'appui très déterminé accordé à James Joyce par Sylvia Beach et d'autre part l'affection très profonde de René Crevel pour Gertrude Stein expliquent sans doute que l'écrivain ait préféré garder quelque distance avec ses deux amies de la rue de l'Odéon.

Mais d'autres personnalités ont incité René Crevel à se tourner vers le monde anglo-saxon.

L'écrivain a en effet donné deux articles en août et novembre 1927 à *Close up* dont Marc Allégret, un condisciple de Janson-de-Sailly, était le correspondant. *Close up* était une revue internationale de cinéma publiée en Suisse, à Territet, par Winifred Ellerman Bryher, écrivain et amie de Hilda Doolittle, la « muse » d'Ezra Pound³⁶.

Qui plus est, en décembre 1927, lors de la sortie à Marseille de *L'Esprit contre la raison*, René Crevel s'est autorisé un déplacement jusqu'à Grasse pour rendre visite à H.G. Wells.

Il faudrait aussi revenir sur les liens entre René Crevel et Polly Caresse Crosby : à plusieurs reprises (fin juin 1930, fin juin 1931 et durant l'été 1933), l'écrivain lui a rendu visite à Ermenonville, au Moulin du Soleil.

Il conviendrait enfin d'évoquer la rencontre de Man Ray auquel on doit d'émouvants portraits de l'écrivain.

L'itinéraire de René Crevel recoupe par conséquent celui de toute une jeunesse française, européenne et américaine qui, au lendemain de la Première Guerre Mondiale, entendait s'étourdir dans une quête paroxystique du plaisir et de la beauté moderne. Malgré les préventions d'André Breton, René Crevel n'a pas été happé par les mondanités et le Faubourg Saint-Germain. De toute évidence, il ne s'y est pas perdu même si, contrairement à ce que lui conseillaient ses médecins, il s'y est exagérément dépensé³⁷.

35. Le legs Adrienne Monnier déposé à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet comprend *Détours* (Réf. x 695 x - VI - 118), *Mon Corps et moi* (Réf. x 696 x - VI 119), *La Mort difficile* (Réf. x 697 x - VI - 120), *Babylone* (Réf. x 698 x - VI - 121), *Êtes-vous fous ?* (Réf. x 699 x - VI - 122), *Le Clavecin de Diderot* (Réf. x 700 x - VI - 123), *Les Pieds dans le plat* (Réf. x 701 x - VI - 124). Les dédicaces de *Mon Corps et moi* et *Clavecin de Diderot* concernent aussi Sylvia Beach.

36. René Crevel, « Les Hommes aux mille visages », *Close up*, n° 2, août 1927, pp. 54-57 ; « Champs de bataille et lieux communs », *Close up*, n° 5, novembre 1927, pp. 14-16.

37. Se reporter à la remarque de Salvador Dali, *Journal d'un génie*, Paris, La Table ronde, 1964, p. 91 : « Personne n'a été aussi souvent 'crevé', personne n'est autant 'rené' à la vie que notre René Crevel » (Texte repris en 1974 pour servir de préface à *La Mort difficile*).

L'HORIZON IDÉALISÉ DE RENÉ CREVEL

De fait, c'est souvent dans le Montparnasse des Années Folles, en tous les cas toujours dans ce Paris noctambule et cosmopolite, mêlant sur un rythme de jazz artistes, riches bourgeois, aristocrates et bohèmes, que René Crevel a réussi à nouer des liens amicaux avec des artistes et des intellectuels anglo-saxons venus rechercher en France une atmosphère de liberté intellectuelle et morale plus ou moins étrangère à leur pays d'origine. C'est de la sorte que l'écrivain a fréquemment perçu les motivations de ses amis. Aussi n'a-t-il pas hésité à camper, dans *La Mort difficile*, un Arthur Bruggle assez représentatif de cette *génération américaine perdue*³⁸ :

Et puis M. Arthur a le sens de "son dignité". Il n'a pas traversé l'Océan pour divertir la nuit, les snobs de l'Ancien et du Nouveau Monde. Dès qu'il a quelques billets de cent francs il reprend son vol, sa liberté, et va nicher dans une petite pension voisine du jardin des Plantes. Dans sa malle, il a un smocking, trois chemises de soie, quelques mauvais complets, un livre de Ruskin, des reproductions des quadrocentistes. Sur sa table, il a mis la photographie d'une négresse qu'il a connue à Chicago et dont il aimait les dents, les yeux enfantins et la voix nostalgique. Cette histoire de négresse, là-bas, en Amérique, l'a brouillé avec ses meilleurs camarades d'université. Il pense que la France est le pays idéal, le pays de la liberté puisqu'on y peut avoir dans sa chambre la photographie d'une femme de couleur. (MD 124-125)

Séduit par le climat de tolérance d'une société française s'interdisant toute ségrégation raciale, Arthur Bruggle ressemble beaucoup à tous ces jeunes Américains installés à Paris pour échapper à la pudibonderie et à un ordre moral étouffant.

L'écrivain, pour ce qui le concerne, s'avoue volontiers américanophile. L'Angleterre n'a pas autant ses faveurs. Le Prince de Galles fait assez souvent les frais de ses railleries. L'Angleterre a des allures de vieille terre, de vieux pays perclus de préjugés et de partis pris.

En revanche plusieurs de ses amis américains lui semblent admirables parce que sans inhibition ni complexe. Du coup, Crevel les imagine tous riches d'une profondeur et d'une richesse exceptionnelles. Ainsi, en novembre 1927, a-t-il attribué à Philip Lasell, un ami du compositeur Virgil Thompson et du diplomate Tony Gandarillas, une connaissance de la vie et

38. L'expression est de Gertrude Stein.

de l'âme humaine comme seuls les Américains en donneraient l'exemple. (LGS 120-122)

En novembre 1927 mais aussi à la fin de l'été 1933, René Crevel a projeté un voyage aux Etats-Unis. Philip Lasell a fait rêver l'écrivain en lui suggérant en guise de convalescence un séjour à Colorado Springs. (LGS 118-120) De même, durant la tournée triomphale de Gala et de Salvador Dali aux Etats-Unis organisée lors de la première exposition personnelle du peintre à la Galerie Julien Levy³⁹, René Crevel souhaitait intensément les imiter et découvrir New York. (LGS 228-231) Les circonstances, c'est-à-dire sa santé, ont ruiné ses espérances : à bien des égards, dans son univers mental, Crevel a conçu et senti les Etats-Unis comme *une anti-Suisse*. Dans une lettre de 1934 adressée à Gertrude Stein, René Crevel oppose sans nuance aucune les deux pays : à la haine de la Suisse et de ses mouroirs correspond l'image d'un bonheur américain hélas inaccessible (LGS 216-217) du fait de la maladie.

Certes, René Crevel n'est jamais allé aux Etats-Unis et ses interventions en Angleterre n'ont peut-être pas totalement convaincu. Néanmoins l'intérêt manifesté dans ces pays pour René Crevel et son œuvre ne faiblit pas. Il faut en effet signaler la publication à Stanford, dans le domaine critique, en 1978, du beau livre de Myrna Bell Rochester, *René Crevel ou Le Pays des miroirs absolus*, mais aussi le travail de Michael Caine présenté en 1989 au Royal College of Art de Londres, *René Crevel, onze poèmes*, lequel a obtenu le prix décerné par le British Printmakers Council. L'année précédente, Michael Caine avait publié le poème de René Crevel « À Robert Delaunay ». « The Negress in the Brothel » a été réédité par ses soins en 1989 et un *Ezra Pound, René Crevel*, reprenant un texte initialement paru en 1939 dans la revue *Criterion* a été publié en 1992. Pour être complet, il convient encore de mentionner la publication dans le Vermont en 1996, en hommage à l'écrivain et au photographe George Platt Lynes, de *1830*, avec des illustrations de Jonathan Hammer, aux éditions Elysium Press dirigée par David Daess. Toutes ces réalisations démontrent par conséquent que le souvenir de René Crevel est bien vivant aux Etats-Unis et en Grande-Bretagne.

39. L'exposition a eu lieu du 21 novembre au 10 décembre 1934. Gala et Salvador Dali sont demeurés aux Etats-Unis jusqu'en mai 1935.

CONFRONTATIONS

LA NÈGRESSE AUX BAS BLANCS AIME TELLEMENT LES PARADOXES

Loïc LE BAIL

*Il n'y a que l'action négative qui
soit nécessaire¹.*

René Crevel découvre Dada le 14 mai 1921 lors de la Conférence de Saint-Julien-le-Pauvre, il accompagne Tzara jusqu'au bout de l'aventure au cours de la Soirée du Coeur à barbe le 6 juillet 1923. Parallèlement, il se tourne vers Breton et le surréalisme. Crevel est un être complexe². Le contraste est saisissant entre le souvenir de Michel Leiris au temps du lycée Janson de Sailly :

dormeur, étranger absolu, muet et enfoui dans une chrysalide protectrice... l'image qui m'est restée de lui adolescent est celle d'une manière de somnambule. (FB 26)

et celui de Simone Ratel, à la Sorbonne :

Il faut imaginer [...] sa parole rapide, un peu bredouillante et blessante, qui déverse un flot de cocasseries, de mots fléchés, d'idées qu'on croit voir et toucher, de rapprochements à vous couper la respiration, de trouvailles aussitôt perdues que trouvées. (FB 31)

Crevel est vif et tourmenté. Gueule cassée du champ de bataille familial, il n'aura de cesse de dénoncer le manque d'amour et le sadisme dont

1. Tristan Tzara, « Francis Picabia pensées sans langage ».

2. André Breton, *Entretiens*, Coll. « Idées », Paris, Gallimard, 1969, p. 96 : « Crevel avec ce beau regard adolescent que nous gardent quelques photographies, les séductions qu'il exerce, les craintes et les bravades aussi promptes à s'éveiller en lui... à travers tout cela c'est l'angoisse qui domine. Il est d'ailleurs psychologiquement très complexe, contrecarré dans une sorte de frénésie qui le possède par son amour du XVIIIe siècle et particulièrement de Diderot ».

aura été marquée son enfance « dans la niaiserie larmoyante d'un obscurantisme trop prompt à castrer l'enfant, à exiler l'Œdipe impubère dans les glaces de l'insexué³ », de stigmatiser la bonne conscience et l'hypocrisie dans lesquelles se complaît l'Occident. Crevel met les pieds dans le plat, met le monde face à sa propre misère et son obscénité.

Michel Bounan expose comment s'inscrit et s'exprime l'aliénation dans une société répressive et castratrice :

Parmi les causes de l'homosexualité, par exemple, deux facteurs prédisposants ont été relevés – familial et congénital – qu'on oppose volontiers l'un à l'autre. Mais la famille dite « castratrice », dont l'homosexuel ferait l'expérience précoce, est elle-même le produit concentré d'une organisation sociale réifiante où la privation du JE est l'essence même de cette « castration ». Quant au type morpho-psychologique de l'homosexuel, il n'est remarquable que par une extrême sensibilité à toutes les agressions environnantes, et particulièrement psychiques. Le terrain congénital ici est l'hyperesthésie de l'homosexuel à cette « castration » qu'il subit comme les autres.

Mais l'homosexualité n'est pas seulement l'EXPRESSION de cette perte du JE, c'est encore une PROTESTATION contre cette même perte. La protestation de l'homosexuel peut prendre alors la forme d'une identification en miroir avec la « domination » (chez un Montherlant) ou celle d'une affirmation du sujet de la « servitude » (chez un Genet). Le choix de l'une ou l'autre de ces protestations est assurément déjà un choix politique⁴.

Le corps « capsule » la négativité des expériences, comme le décrira Wilhelm Reich dans la théorie de la stase psycho-somatique. À l'écrasement, Crevel répond par la revendication d'une liberté absolue. Liberté corporelle ; l'existence ne lui permettra cependant pas de s'échapper d'une Europe en déclin, la maladie le tiendra enfermé dans les sanatoriums de Suisse. Liberté d'expression, d'autant plus qu'il se méfie des contraintes inhérentes au langage :

3. René Crevel, « Réponses inédites à un questionnaire publié dans la revue *Problème sexuel*, n° 2, 1934, publié sous le titre « Trois Réponses à un questionnaire sur la sexualité infantine », *Le Roman cassé*, J.-J. Pauvert, 1989, p. 85.

4. Michel Bounan, *Incitation à l'auto-défense*, Paris, Allia, 1995, pp. 55-56.

Les mots appris sont les agents d'une police intellectuelle, d'une Rousse dont il ne nous est point possible d'abolir les effets [...] un état premier se suffit à soi-même [...]. Il se subit et n'a d'autre expression qu'un chant affectif interne et sans syllabes. (MCM 53)

Songes sans images, chanson sans paroles, l'obscurité enfin balaie toutes les poussières sordides, et c'est une porte à même l'insondable profondeur. [...] des syllabes que nul sens n'alourdit, sont murmurées, sœurs du vent, lorsque son invisible triomphe, autour des créatures, jette une auréole d'oiseaux transparents, victoires sur la furie des océans, les cris des créatures, tourbillonnante surprise au seuil de la forêt shakespearienne et dont Cynthia, à la plus belle minute de son triomphe, dispensait la féerie, lorsque, lasse du discours banal des hommes, elle se perdait en plein mystère, au refrain de la chanson d'un page : With a hey and a ho and a hey no-nino... (B 27-28)

Crevel veut abattre les frontières entre les états, états-nations, états mentaux, abolir l'idée même de nation ou de race, mettre un terme aux tentations totalitaires.

Littérairement il court-circuite les genres académiques, restaure la forme poético-noématique « où s'unissent indissolublement la pensée et la forme poétique de telle sorte que celle-ci n'y apparaît nullement superficielle, mais au contraire essentielle pour la construction même du pensable⁵ ». Crevel observe :

Les œuvres qui comptent ont confirmé le jugement définitif prononcé par T. Tzara, au début de Dada : « Il n'y a que deux genres : le poème et le pamphlet ». (RC 142)

En juin 1935, dans le discours écrit pour le Congrès de l'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires, il annonce en avoir fini avec le surréalisme :

Les œuvres ne s'enferment plus dans des contours parfaits. [...] Je pense à la sténographie géniale de Rimbaud. Je pense aux illuminations dont il a embrasé l'inconnu. [...] Je pense aux surréalistes, à leurs efforts pour mettre une lumière dans chacun des replis de l'individu, là même où la société bour-

5. Gérard Durozoi, A. Roussel, *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Nathan, 1990, p. 261.

geoise prétend maintenir obscurantisme et préjugés. Mais, ajouterai-je, et ceci du fait même de son influence sur la sensibilité de l'époque, le mot surréaliste a dépassé les cadres du groupe surréaliste. Et comme la parole de l'homme ne vaut que s'il se situe par rapport à ce et à ceux dont il parle, j'ajoute, je déclare que j'ai cessé d'appartenir à ce groupe dont les recherches, en dépit de leur intérêt culturel, ne sollicitaient plus une attention que, seule, l'actualité immédiate, l'actualité à mon avis catégoriquement révolutionnaire de 1935, appelle et retient de toute sa violence. (RC 141-42)

Dès le début des « années folles », Crevel cherche l'autre côté du miroir, à travers la ville nocturne, au son de la biguine et du jazz. Paris est à l'époque une ville libre où les tirailleurs sénégalais bénéficient encore du prestige de la dernière victoire, où aucune loi n'impose d'ostracisme raciste :

Sur sa table, [Brugge] a mis la photographie d'une négresse qu'il a connue à Chicago [...]. Cette histoire de négresse, là-bas, en Amérique, l'a brouillé avec ses meilleurs camarades d'université. Il pense que la France est le pays idéal, le pays de la liberté puisqu'on y peut avoir dans sa chambre la photographie d'une femme de couleur. (MD 124-125)

En Dada, Crevel reconnaît son désir de spontanéité, de pureté, d'innocence :

Afin d'échapper aux conformismes, aux conventions de la société occidentale, Dada s'est tourné vers d'autres modèles et d'abord vers celui que proposent les populations primitives. [...] Tzara s'attache à faire découvrir l'art nègre, un art dans lequel il percevait « l'expression de la pureté ». Cette pureté que les dadaïstes cherchent à retrouver dans les vestiges des sociétés primitives, ils la reconnaissent aussi chez les enfants⁶.

Mon autre frère est naïf et bon et rit. Il mange en Afrique ou au long des îles océaniques. [...] Du noir puisons la lumière. Simple riche naïveté lumineuse [...] L'art, dans l'enfance du

6. Henri Béhar, Michal Carassou, *Dada : Histoire d'une subversion*, Paris, Fayard, 1990, p. 80.

*temps, fut prière. Bois et pierre furent vérité. [...] Personne n'a vu si clairement que moi ce soir moudre le blanc*⁷.

Les nègres représentent une humanité naturelle, saine, vive, insouciant. Sensible à ce contraste, ce magnétisme, Crevel va suivre la trace de la négresse, sa muse de phosphore.

L'été 1922 en Normandie, il participe à une séance d'hypnose spirite. De retour à Paris, le 25 septembre, chez André Breton, il en fait la démonstration. Breton y verra une des sources du surréalisme au même titre que l'écriture automatique. L'expérience est poursuivie jusqu'en 1923, interrompue pour des « considérations d'hygiène mentale élémentaire »⁸.

Crevel refusera d'entrer dans des débats sur l'authenticité des faits « du fait même des difficultés à délimiter nos états » :

Les frontières entre les différents états psychiques ne se justifient pas davantage qu'entre des Etats géographiques. Le surréalisme se doit de combattre les unes et les autres, de condamner toute forme de patriotisme, fût-ce le patriotisme de l'inconscient. (ECLR 269-276)

Le texte dit sous hypnose le soir du 7 octobre offre « quelque chose comme le spectre sensible de Crevel⁹ » selon l'expression de Breton.

Il s'agit de « La Négresse aux bas blancs ».

« La négresse aux bas blancs aime tellement les paradoxes ! » (MCM 182-184). Mais qu'est-ce qu'un paradoxe ? Il suffit de se reporter à un manuel :

*Paradoxe : proposition ou discours opposé à l'opinion dominante ou à la vraisemblance [...] tactique efficace pour attirer l'attention ou réveiller des consciences assoupies [...] toute avant-garde artistique ou intellectuelle commence par être nécessairement paradoxale*¹⁰.

*Contradiction : dans la philosophie de Hegel, la contradiction apparaît comme l'élément principal de la dialectique, puisqu'elle est le ressort de la pensée aussi bien que du réel*¹¹.

7. Tristan Tzara, « Note sur l'art nègre », *Sept Manifestes dada, lampisteries*, Paris, J.-J. Pauvert, 1979, pp. 87-88.

8. André Breton, *Entretiens*, pp. 82-96.

9. André Breton, *Entretiens*.

10. Gérard Durozoi, A. Roussel, *Dictionnaire de philosophie*, p. 246.

11. *Id.*, *ibid.*, p. 75.

La silhouette inventée par Crevel est paradoxale car elle porte en elle la contradiction. Elle incarne à la fois le noir et le blanc, inverse les valeurs traditionnelles de leurs attributions : elle expose une nudité noire, vêt de blanc la partie inférieure de son corps, le bas. Pour la société occidentale coloniale du début du XX^e siècle, noir et blanc sont littéralement des valeurs, le blanc a l'avantage sur le noir.

Cette femme incarne le scandale. À l'époque, on rejette encore prostituées et noires dans la catégorie inférieure des créatures primitives et dé-générées :

Lombroso [compara] cette espèce féminine inférieure [les prostituées] aux Hottentotes. D'autres médecins s'étaient livrés à [un] repérage d'anomalies génitales comparables entre Africaines et prostituées. [...] Freud parle encore, en 1926, du « continent noir » de la sexualité féminine. La psychanalyse à propos de la prostitution comme du reste, n'échappe pas à cette tradition du mâle d'occident pour qui la femme est volontiers l'objet plus ou moins mystérieux d'une découverte difficile¹².

Or la négresse cultive le paradoxe en « surbrodant » du noir sur le blanc de ses bas, et du blanc sur le noir. L'inversion des valeurs la conduit elle-même vers la folie lorsqu'elle voit que la paume de ses mains n'est pas noire. Sa naissance est placée sous le signe de la destruction : elle est née blanche, sa mère s'est tuée de dépit en apprenant que l'enfant deviendrait noire.

Autre paradoxe : « Le nègre du banjo à qui elle fait de l'œil ne peut pas l'aimer car il est normal et ne peut aimer que les blanches, aimer horriblement », allusion au racisme intégré par les noirs eux-mêmes¹³. *Négripub : l'image des Noirs dans la publicité* montre quelques exemples de propagande raciste : Géo Ripart dessine en 1925 une négresse se blanchissant le corps à la lessive¹⁴.

La négresse incarne néanmoins le rêve secret auquel succombe l'Occident :

Yeux immenses d'où sont nées ces mines de diamants à la poursuite desquelles les explorateurs sont partis, à l'image

12. Jacques Solé, *L'Age d'or de la prostitution*, Paris, Hachette, 1994, p. 38.

13. « Or les nègres ont perdu jusqu'à l'orgueil de couleur » in « Métro », MCM 170.

14. *Négripub : L'Image des Noirs dans la publicité*, [Exposition, Paris, Bibliothèque Forney, 1987], Paris Somogy, 1994.

d'une femme pour laquelle la politique européenne du XX^e siècle s'est trouvée bouleversée.

De roman en roman, Crevel s'est proposé maintes projections autobiographiques, en particulier féminines. La négresse pourrait témoigner du désir de Crevel de devenir hybride, chimère. Le bronzage le transforme en zèbre :

De la fraîcheur dans mes cheveux et tant de joie qu'à l'étage au-dessous on oubliera de penser. [...] Autour de mon torse la brise essaiera un drôle de jeu. Chaque caresse s'imprimera en cercles de douceur. Des joies parallèles s'additionneront pour me donner la méprisante vivacité du zèbre et, mon épiderme devenu robe de bonheur, ma poitrine s'élargira et se tendront mille petits muscles élastiques et jamais soupçonnés. (MCM 117-118)

La négresse va incarner l'argument négatif d'une dialectique générale du noir et du blanc, métaphore philosophique, matrice photographique.

Crevel distribue en une axiologie implacable positif et négatif : contre le Blanc le Noir, contre la tradition la révolution, contre le revenant le devenant, contre l'hypocrisie la sincérité, contre le langage le silence, contre la raison l'esprit, contre sa propre incarcération mentale une « extase libre de mots » (EVF 107).

Le terme « négatif » apparaît tantôt dans un registre comique¹⁵ dans *Êtes-vous fous ?* : le concert de jazz est « un sacrilège dont les musiciens chocolat foncé seront les négatives hosties » (EVF 28), tantôt à des fins polémiques dans *Le Clavecin de Diderot* :

Une fois, en tête à tête avec la négresse de bordel, si le petit bourgeois, au lieu d'emplier d'un morceau de sa nauséabonde personne, ce sexe, exquis négatif de celui trop fécond de Mme son épouse, se contentait d'y accoler l'oreille, comme il est coutume de procéder avec les coquillages qui portent, en eux, le bruit de la mer, peut-être [...] entendrait-il une rumeur,

15. Le comique développé par Crevel réinvestit de façon faussement naïve le folklore véhiculé par l'Occident : « Les Zoulous sont des géants, couleur de cambouis, avec des anneaux dans le nez, et une petite houpe au sommet d'un crâne rasé. Ils assassinent les explorateurs à coups de flèches, puis s'assoient en rond autour d'un grand feu et chantent : « Zoulou, zoulou, zoulou », tandis que les prisonniers cuisent lentement. Les Zoulous sont des anthropophages, mais la grand-mère [...] si on lui sert un pouce, en lui disant que c'est le pilon de quelque volaille, ou un morceau de bras, en guise de rouelle de veau, ne mangera-t-elle point cette chair ? [...] Zoulou, zoulou, zoulou, zoulou, zoulou... » (B 46).

confuse encore, mais inexorable et annonciatrice, déjà, de l'effondrement de ses forteresses, de la cathédrale au bordel. (CDD 208)

Dans *L'Esprit contre la raison* :

L'individu sent qu'il va éclater dans sa peau terrestre [...]. Son crâne n'est pas l'écrin qu'il faut à sa cervelle. Et de cela, il est sûr comme de la faim, de la soif, de la fièvre. Tout au long de sa moelle court le frisson des certitudes négatives. (ECLR 46)

Chez Hegel, le « travail du négatif » désigne le second moment de la dialectique. La négativité y apparaît comme le contraire dynamique de l'identité absolue¹⁶.

Crevel érige en négatif les symboles de la vie et du désir jaillissant dans un élan rénovateur et destructeur :

Je barbouillai un palmier rose vif. Ainsi, croyais-je, de par la grâce d'un arbre chimérique, renier un monde juste bon à être renié. (CDD 229)

Le diable symbolise l'érection, l'érection, le diable. Pour n'en point douter, il me suffit de me rappeler ce diable-qui-sort-d'une-boîte, jouet à la mode au temps de mon enfance. Un personnage velu, cylindrique et à ressorts, d'une poussée, soulevait son couvercle. L'andrinople dont il était vêtu, quand, d'un soubresaut, il l'avait tendue, lui valait de ressembler à un membre de cheval hors de sa gaine. (CDD 222)

Toi qui sait de l'esprit faire jaillir les geysers. (B 139)

Les nègres de mon enfance

Tachaient bien le ciel de France. (« Métro », MCM 170)

Affirmation négative, positif refus. Le désir d'une petite fille en visite à Genève ressuscite un Nègre peint et le libère momentanément du tableau :

L'enfant qui devient femme tombe amoureuse [...]. Elle a vu son portrait. Il s'appelle le Nègre. Le XVIII^e siècle déjà l'avait prévu. La Tour a peint son visage, son buste. Il l'a vêtu. Mais sous la mousseline de la chemise, le velours rose de l'habit, facilement on devine par quelles épaules s'achève

16. Voir « Dialectique » et « Négatif », in Gérard Durozoi, A. Roussel, *op. cit.*, p. 94 et p. 234.

le cou. La tête est tournée de trois-quarts. Une topaze prolonge la seule oreille qu'on voit. Les yeux sont tristes de cet exil dans un cadre, au beau milieu d'une ville grise. [...] Sa visite achevée, sur l'eau du lac elle se penchait pour ne point perdre le souvenir mauve et marron de son visage. Du pont du Rhône, bien sûr que le Nègre, s'il avait pu quitter la toile, cette prison plate, n'aurait pas hésité à disperser aux quatre vents l'hypocrisie de la veste et du linge. (B 120-121)

Le Musée d'art et d'histoire de la Ville de Genève conserve ce « Jeune nègre rattachant le bouton de sa chemise », pastel dessiné en 1741 par Maurice-Quentin de La Tour¹⁷.

Mais le Nègre dont la fillette tombe amoureuse, Avenir, va réapparaître en rêve pour succomber aussitôt, étranglé par Mémoire sa noire sœur :

Des flancs de l'obscurité, plus tard renaîtra le nègre [...]. Il s'appelle Avenir. Par la portière il a jeté les habits rococo, dont on l'avait affublé. Dans le lot des voyageurs il va choisir le plus digne de ses muscles, de sa zézayante mélancolie, et de sa boucle d'oreille [...]. Mais sa sœur aînée, une négresse aussi, elle a nom Mémoire, jalouse, parce que l'inceste, selon les rapports de Mac-Louf, est monnaie courante au pays d'Afrique, de ses mains traîtresses serre un cou marron et mauve. Avenir qu'on assassine dans le silence, corps de nègre, qu'on précipite d'une nuit en marche, cela ne fait guère de bruit, guère de tache. (B 128-129)

Si les Noirs d'Afrique sont dépeints dans une vitalité parodique dans *Babylone*, les Noirs de métropole sont figés, empruntés, paralysés. Les femmes semblent elles investies d'un plus grand potentiel négatif de révolte et de libération.

Dans *Le Clavecin de Diderot* en 1932, au chapitre « De la Volupté coloniale au patriotisme de l'inconscient », Crevel prend la défense des prostituées, des femmes et des Noirs, contre l'exploitation sexuelle du Noir par le Blanc¹⁸ dans l'organisation patriarcale et blanche, capitaliste et impérialiste :

17. N° 125, Inventaire 1917-28, pp. 440-442, in Renée Loche, *Genève, Musée d'art et d'histoire de Genève. Catalogue raisonné des peintures et pastels de l'Ecole française, XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles*, Genève, Slatkine, 1996.

18. Crevel expose très tôt le pathétique de la condition faite aux Noirs, réduits aux emplois de boxeurs, clowns-danseurs, petits employés, proxénètes. Voir « Moi belle Lola ! » (MCM 64), et la petite Djamilia du *Negrito's* (MD 225).

[...] succès des bals martiniquais, des airs cubains, des orchestres de Harlem et de tous les tam-tams de l'Exposition coloniale. Les noirs sont aux blancs des moyens, des occasions de se divertir, comme leurs esclaves, aux riches Romains du bas empire. Plus même besoin d'aller en Afrique. La prostitution, [...] le capitalisme livide [y] contraint les noirs des deux sexes, aux abords des places Pigalle de toutes les grandes villes. (CDD 207-208)

La suffisance masculine veut des putains à foutre et des petites, moyennes et grandes cérébrales à respecter ou à moquer, selon les cas. [...] Baudelaire, le jour qu'il veut pénétrer son Égérie officielle, Mme Sabatier, [...] n'arrive à rien. [...] Chez Jeanne Duval, sa maîtresse, sa concubine [, là], au moins, était-il sûr de se sentir supérieur à la femme, sa femme et de pouvoir jouer son rôle de mâle. [...] Les critiques mielleux [...], sans oublier de le blâmer, pour la forme, le plaindront de cette liaison avec une fille, dont il était sûr de l'infériorité, à priori et plutôt deux fois qu'une, puisque la société ne saurait avoir le caprice de bien considérer une putain (et de une) de couleur (et de deux).(CDD 202-203)

Il dénonce aussi les préjugés de la psychanalyse :

Ainsi, le patriotisme de l'inconscient serait-il un patriotisme large, mettons européen, pour plaire à la S.D.N. avec alliance américaine, mais d'Américains à visages pâles, et non de couleur, puisque si certaine analyse « tend à montrer que les conflits sont les mêmes dans la race blanche et la race noire, le cas n'est d'ailleurs pas probant, car il est à peine question de conflits inconscients ». (CDD 210)

Reprenant le chapitre du *Clavecin* dans l'anthologie *Negro* de Nancy Cunard, en 1934, il place son texte sous l'emblème paroxystique de « La Négresse des bordels¹⁹ ».

19. Nancy Cunard at the Wishart and Co., London, Utopia Press, 1934. La traduction originale de Samuel Beckett n'a jamais été retraduite en français. On trouvera le texte dans : *Negro : an Anthology*, collected and edited by Nancy Cunard, ed. and abridged by Hugh Ford, New York, F. Ungar publ., 1970, pp. 354-356 ; *The Collected Poems of RC* [and] *The Negress in the brothel*, with an essay translated by Samuel Beckett, Paris, Michael Caine, 1989 ; *Race Traitor, Special Issue : Surrealism : revolution against whiteness*, number 9, Summer 1998, Cambridge MA, The New Abolitionists. Ce numéro inclut une étude de Myrna Bell Rochester, « R.C. : surrealist critic of white patriarchy », détaillant les conditions de la participation de l'écrivain à *Negro*.

Dans *Babylone*, la négrillonne va contrarier les désirs secrets de la petite européenne ; par sa liberté-même, elle incarne un positif antithétique :

L'Européenne a honte. Pas la sauvageonne qui s'approche, se hausse sur la pointe des pieds, parce qu'elle veut que ses dents cognent contre celles du siffleur. Déjà, collée à un corps dont l'impatience des petits doigts noirs éprouvent le désir, pour mieux se rappeler la poitrine, le ventre, les cuisses de ses compagnons de jeu au plein soleil des midis d'Afrique, elle ferme les yeux et une vague la ramène au pays des impudeurs géantes, des pluies tropicales, de l'amour. (B 124)

La négrillonne voleuse de flirt, Mémoire la noire tueuse d'Avenir frustrant la petite fille et l'orientent vers la sublimation surréaliste, vers la sur-réalisation, au delà de toute tension ou tentation humaine :

... parce que des espérances, des hantises communes à la masse, plus rien déjà ne la peut mesurer, ses pieds, dédaigneux des méandres des morales opportunes, ont voué une complète obéissance à d'invisibles gulf streams, dont ils deviennent, pour les suivre, les souterrains mystères.[...] Feu follet au négatif, parmi les férocités d'un cirque de canicule, dans l'incendie d'été, indifférente aux braises de la soif, à la fumée des faims, tu volètes. [...] Négative et immatérielle, à seule fin de voir et juger sans être, vous-même, ni vue, ni jugée. Les filles, sur le pas de leurs chambres, déjà, ont pris honte de leurs lubricités, de plain-pied, de leur visage tout en bouche. (B 172-173)

La négresse, Majesté des prostituées de Marseille, au faîte de son règne, est terrassée par la transfiguration de son ancienne compagne :

Un grand cri. La négresse est tombée à la renverse. Tombée raide morte, parce que, tout à coup, lorsqu'elle a eu reconnu la femme couronnée de paille naturelle, vêtue de toile bise, tout à coup, elle n'en a plus pu. On vous fera un enterrement blanc, catéchumène du pieux Mac-Louf, chère sauvageonne, mais l'autre, cette créature quasi transparente, au seuil de votre paradis, d'avoir entendu la syllabe, en quoi le dernier instant d'une vie résumait toute l'angoisse amoureuse du monde, comment n'aurait-elle pas deviné qui vous étiez, petite sœur noire de Cynthia, de la Buveuse de pétrole, d'Amie, de

*la Reine, des Juives-errantes de l'amour, d'elle-même.
Alors elle a fui, plus légère que l'ombre. (B 181-182)*

Réalisant la synthèse absolue entre les opposés, l'enfant devenue femme, surhumaine peut se mesurer avec Babylone en un « triomphe indifférent » (B 149).

En 1931, Henry et Caresse Crosby publient aux Black Sun press, une traduction anglaise par Kay Boyle du premier chapitre de *Babylone*. « Mr Knife Miss Fork »²⁰ est illustré de dix-neuf frottages par Max Ernst, retravaillés en photogrammes par l'atelier de Man Ray : le dessin positif posé sur un papier photographique est exposé deux cent cinquante fois ; l'image finale apparaît en blanc sur noir. Werner Spies parle de « fusion entre les ténèbres et le nu féminin réfléchi et projeté dans l'ineffable...²¹ ».

Max Ernst et Man Ray ont en fait illustré le roman tout entier ; ils semblent avoir poursuivi fascinés la fantaisie obscure du premier chapitre :

Le couteau c'est papa ; le blanc qui sert à couper, sa chemise ; le noir, qu'on tient dans la main, son pantalon. Si le blanc qui sert à couper était pareil au noir, on pourrait dire qu'il est en pyjama, mais malheureusement il n'y a pas moyen. La fourchette c'est Cynthia. La belle Cynthia, l'Anglaise. Ce qui sert à piquer les choses qu'on veut prendre dans l'assiette, c'est les cheveux de Cynthia. (B 16)

Max Ernst réalisa un vingtième dessin qui ne fut pas utilisé pour l'édition. L'image représente deux femmes se regardant, l'une noire l'autre blanche, en un reflet indécidable²². L'illustration n'a pas été retenue, peut-être trop explicite.

Qui eut l'idée de convertir les dessins ? On sait Man Ray sensible aux jeux du noir et blanc et du négatif.

En juillet 1924, il publie dans *391*, la revue de Francis Picabia, une photographie intitulée « Black and white », représentant deux statuettes l'une en bois noir, d'art nègre, l'autre de plâtre, silhouette art nouveau²³. En 1926, dans « Composition » ou « Noire et blanche », le visage de Kiki pose avec un masque africain. Il en existe une version en négatif.

20. La traduction complète est parue en 1985 : *Babylon*, illustrated by Max Ernst, translated and with an afterword by Kay Boyle [and a preface by Anna Balakian], San Francisco, North Point Press, 1985.

21. Werner Spies, *Max Ernst-Loplop : L'Artiste et son double*, Coll. « Art et artistes », Paris, Gallimard, 1997, p. 77.

22. Voir W. Spies, *Max Ernst-Frottages*, Paris, Herscher, 1986, p. 97.

23. Voir Michel Sanouillet, *Francis Picabia et 391*, Tome II, Paris, E. Losfeld, 1966, p. 163.

Philippe Néagu, dans *L'Invention d'un regard (1839-1918)*²⁴ explique la révolution apportée par le négatif à la photographie :

Le négatif fut certainement à son apparition au début des années 1840 une innovation fondamentale dans le domaine de la vision, car pour la première fois dans l'univers de la représentation des formes, l'univers était rendu en valeurs inversées. [...] La vision en négatif est une complète discordance de la vérité la plus élémentaire du monde visible. Elle nous entraîne dans un univers étrange et fantastique. [...] C'est dans les années 1920 que les photographes ont commencé à explorer véritablement les possibilités plastiques offertes par la vision négative, non par l'objet lui-même, mais par des épreuves tirées en valeur négative. Moholy-Nagy et Man Ray notamment...

Man Ray pratique le photogramme qui rend en négatif l'ombre portée des objets posés à même le papier sensible et la solarisation qui place le sujet dans un halo de « lumière noire ».

Werner Spies estime que Man Ray amène la vision de Max Ernst à un absolu négatif correspondant chez ce dernier à un profond pessimisme. « Tu es comme la mort, Cynthia, tu es une putain comme la mort, Cynthia, ma chérie, ma petite putain... » (B 18). Noces d'Eros et Thanatos.

Femme noire surgie de la forêt du songe, la négresse incarne chez René Crevel la pureté, la sincérité et la révolte. Issue des flammes du dadaïsme, elle est sa certitude négative, son pôle magnétique, son spectre sensible. Par elle, il invente le surréalisme à ce « point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement²⁵ ».

PARIS

24. *L'Invention d'un regard (1839-1918)*, [Exposition, Musée d'Orsay, Bibliothèque Nationale, 2 octobre-31 décembre 1989], Editions de la RMN, 1989, pp. 19-25.

25. André Breton, *Second Manifeste du surréalisme, Manifestes du surréalisme*, Paris, J.-J. Pauvert, 1979, p. 133.

L'ACHEMINEMENT DE RENÉ CREVEL VERS L'ATHÉISME

Paul COOKE

On a souvent souligné les paradoxes de Crevel¹ : surréaliste auteur de romans (malgré l'anathème prononcé contre le genre par Breton dans le *Manifeste* de 1924), surréaliste bisexuel (malgré l'homophobie généralisée du groupe)² et enfin sympathisant du Parti communiste ayant de nombreux amis parmi l'aristocratie et la haute bourgeoisie. (LGS 17) Le paradoxe, moins bien connu peut-être³, qui nous retiendra dans la présente étude est celui de son attitude envers le christianisme. Jean Cassou a décrit Crevel comme « saintement irréligieux⁴ » et cet oxymoron, quoiqu'un peu imprécis, a au moins le mérite de souligner l'ambivalence de Crevel dans ce domaine. Mais cette ambivalence ne concerne à vrai dire que ses écrits des années vingt ; la plupart de sa production postérieure à 1929 est caractérisée par un athéisme militant et souvent blasphématoire⁵. Je me propose donc de restituer l'acheminement de Crevel vers l'athéisme à travers une analyse chronologique de son œuvre. L'analyse détaillée sera limitée aux textes rédigés avant 1929, puisqu'à partir de cette date, on pourrait dire que Crevel est arrivé au bout de son chemin, c'est-à-dire à un athéisme

1. Selon Renée Linkhorn, par exemple, Crevel était incapable de « concilier d'irréductibles contraires ». Voir « Les Faces antithétiques de l'érotisme chez René Crevel », *French Literature Series*, 10 (1983), 80-87, p. 86.

2. Voir Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 230-240 et, en particulier, Lawrence R. Schehr, « Heterosexual surrealism and the problem of René Crevel », in *Alcibiades at the door : gay discourses in French literature*, Stanford, Stanford University Press, 1995, pp. 23-67.

3. Voir les pages qu'y a consacrées Eddy Batache, *La Mysticité charnelle de René Crevel*, Paris, Diffusion J.-M. Place, 1978, pp. 55-74.

4. Cité au dos d'*Êtes-vous fous ?*

5. Comme le fait remarquer Jean-Michel Devésa (*René Crevel et le roman*, Amsterdam, Rodopi, 1993), il est essentiel, en lisant Crevel, de prendre en compte « l'évolution qui infléchit son œuvre à la charnière des années 1928-1930 », des années qui « revêtent [...] une importance extrême » et « forment comme un point nodal » (p. 79). Devésa a également souligné le fait que pendant cette période, « l'état de santé de René Crevel n'a cessé de se dégrader » (LGS 170). Voir aussi Fanch Rumin, « René Crevel, le tournant de 1930 », *Europe*, n° 679-680 (novembre-décembre 1985), pp. 29-36.

inconditionnel auquel il restera fidèle jusqu'à sa mort en 1935. Il sera néanmoins utile, en guise de conclusion, d'évoquer brièvement certains aspects de cet athéisme⁶.

Le thème de la religion nourrit un des premiers écrits de Crevel, « Enterrement », paru dans une revue d'étudiants, *L'Université de Paris*, en février 1922. Le ton du récit relève de la critique ironique du catholicisme, si chère aux auteurs français des dix-huitième et dix-neuvième siècles⁷. Les obsèques du bossu Sigismond sont plutôt bâclées : les enfants de chœur ont « la voix fausse », les versets en latin sont « bougonnés [...] par un prêtre furieux de sentir s'aggraver son rhume au froid de l'église », et la dame patronnesse joue de l'harmonium « d'une main charitable, mais peu exercée ». Puisqu'il n'y a ni or ni lumières dans la nef, les commères du quartier « ne vont pas jusqu'au prie-Dieu » pour leurs « prières machinales » (D 125). Elisa, libérée par la mort de son frère Sigismond, rêve de la possibilité de se marier avec M. Burinet. La voix narrative se joint à la prière de la sœur : « Sigismond, du haut du ciel, bénissez le bonheur futur de votre sœur, [...], car Elisa vous en prie, pleine de foi en votre intercession auprès de l'ange gardien de M. Burinet... » (D 126). Mais ce projet ne se réalisera pas car Elisa, comme le reste de sa famille, est déjà atteinte de la tuberculose. Quoique le narrateur semble compatissant à l'égard d'Elisa, toujours est-il qu'il se sert de l'ironie pour révéler les illusions de la jeune femme. Les prières, surtout celles des tuberculeux, ne seront jamais exaucées dans l'univers de Crevel.

Pour Daniel, le narrateur semi-autobiographique de *Détours*⁸, le Dieu chrétien n'est que « [le] dieu de [s]on enfance » (D 25). Dès le deuxième paragraphe du roman, on voit que le catholicisme (« le catéchisme ») est lié pour Crevel à l'ordre bourgeois maternel, représenté ici par « l'arithmétique » et « les principes de la civilité puérile et honnête » (D 19). Le catholicisme ne serait qu'un code arbitraire parmi d'autres et le fait qu'il soit défendu par la mère bourgeoise le rend d'autant plus méprisable aux yeux de l'auteur. Quand Daniel prend *Le Petit Parisien* de son père pour lire la rubrique « Suicides », le dernier récit concerne une femme qui s'est tiré une balle dans la tête « malgré ses convictions religieuses bien connues,

6. Jean-François Guéraud traite de l'importance de la religion dans les dernières œuvres de Crevel dans « L'Expression du Mal chez René Crevel : la polémique comme source de création », in *Le Mal dans l'imaginaire littéraire français (1850-1950)*, sous la direction de Myriam Watthee-Delmotte et Metka Zupancic, Paris, L'Harmattan ; Orléans, Ont., Editions David, 1998, pp. 301-316.

7. Bien que Crevel prétende détester Flaubert (LMO 130), la perspective adoptée à l'égard de la religion dans « Enterrement » rappelle néanmoins celle de *Madame Bovary*.

8. Terminé en avril 1924 et publié le 23 août 1924.

[...] à l'heure même où elle avait accoutumé d'aller au salut » (D 39), ce qui implique que l'église soit incapable de sauver ses fidèles d'un acte qu'elle condamne.

Après que le père de Daniel s'est donné la mort en suivant les « conseils » de son fils, ce dernier observe : « j'éprouvais [...] le besoin de crier pardon au ciel, à la terre, aux objets familiers » (D 40). Bien que « le ciel » figure en tête de cette structure ternaire, le fait qu'il soit mis sur le même plan que « la terre » et les « objets familiers » suggère que la suprématie de la sphère divine ne va plus de soi pour Crevel. Et pourtant, vers la fin du roman, quand Daniel ne sait pas si le bonheur le fait « égal à Dieu ou à zéro » (D 105), il s'agit évidemment d'une antithèse. On peut en conclure qu'aux débuts des années vingt, le « divin » était une catégorie qui provoquait une certaine ambivalence chez Crevel.

Avant de quitter *Détours*, notons aussi les liens que Crevel y établit entre la religion et la sexualité car c'est une association qui revient souvent dans son œuvre. Considérons par exemple la rencontre suivante entre Daniel et une de ses amies : « Nue dans l'atelier de ce peintre qui lui servait d'amant, elle s'attendrissait à jouer d'un doigt *La Prière d'une vierge*. "Déshabille-toi, Paul n'y est pas" » (D 41). Drôle de prière et drôle de vierge ! Le chapitre où l'on trouve cet épisode se clôt par une sorte de poème où on peut lire : « Ton enfance fut aux curés en jupes de femmes ; dans la crypte du Sacré-Cœur tu n'as pas su faire l'amour » (D 42). Dans ces vers libres, la religion est présentée, encore une fois, sous un jour ambivalent : si, d'un côté, elle empêche les rapports sexuels, de l'autre elle provoque des images de travestissement⁹. N'oublions pas non plus dans ce contexte que la princesse Cyrilla Boldiroff (l'ancienne Scolastique Dupont-Quentin, nom qui à lui seul tourne en dérision la philosophie traditionnelle de l'Église)¹⁰ croit que la belle exaltation de l'évêque et des fidèles lors de sa première communion était due à la transparence de sa robe (D 74-75).

En février 1924, un article important signé Marcel Arland (ancien collaborateur de René Crevel à la revue *Aventure*) a paru dans la *Nouvelle Revue Française*. Dans son analyse d'« un nouveau mal du siècle » parmi la jeune génération d'écrivains, Arland accorde une large place à la crise du concept de Dieu : « Toutes questions se ramènent à un problème unique, celui de Dieu. [...] Dieu, l'éternel tourment des hommes, soit qu'ils s'atta-

9. Le thème du prêtre travesti sera développé plus longuement dans le portrait de Mgr de Belle-Lurette (PDLP 194-201).

10. Comme le note Marie-Thérèse Ligot dans « *Détours* : La Solitude essentielle », *Europe*, n° 679-680, pp. 21-29, il s'agit d'une contrepèterie : « Dupont-Quentin = Ducon-Pantin » (p. 22).

chent à le créer ou à le détruire¹¹ ». En septembre 1924, Crevel cite Arland dans un compte-rendu des *Pincengrain*. Selon lui, c'est de ce même tourment que le roman de Jouhandeau prend son intérêt et sa grandeur véritable (D 145). Dans *Mon Corps et moi*¹², Crevel fait encore une fois allusion au mot d'Arland en évoquant : « l'illusion de ce définitif dont la recherche est notre perpétuel tourment » (MCM 52 ; ECLR 25).

Bien que Crevel considère cette recherche comme illusoire, il lui est impossible de l'abandonner. En effet, la question de Dieu est pour lui « digne de respect », puisqu'elle reflète une réelle « angoisse » contemporaine (MCM 207). Celle-ci est clairement à l'œuvre dans *Mon Corps et moi* où Crevel s'intéresse à d'autres écrivains qui ont soulevé des questions religieuses. Pascal, par exemple, qui lui sert d'« exemple de la plus parfaite intelligence et de son merveilleux complément, l'inquiétude » et dont le spectre se cache derrière l'allusion faite aux « divertissements » incapables de faire oublier « l'ennui » moderne (MCM 160)¹³. Rimbaud aussi, dont certaines phrases trouvent une sorte d'écho dans le texte de Crevel : « Nous voulons vivre. Nous n'avons pas la sensation, nous n'avons pas la certitude de vivre » (MCM 161) rappelant « La vraie vie est ailleurs »¹⁴ et « Je sais que je pense. Mais qui suis-je ? » (MCM 162) rappelant « Je est un autre¹⁵ ». Et finalement Saint Paul, dont le dualisme¹⁶ est discernable dans les termes utilisés par Crevel dans la question suivante : « Esprit, mon beau mystère, pourquoi mon corps, ce poids de chair, me force-t-il à retomber au fond de l'abîme, comme les semelles de plomb, le scaphandrier ? » (MCM 145). Mais, en fin de compte, le dualisme s'avère insuffisamment nuancé pour Crevel. Après avoir cité le vers de Racine, « Je sens deux hommes en moi », il fait donc observer : « Ce n'est pas deux ni trois, mais une multitude que je sens en moi. Duquel s'agit-il de triompher ? » (MCM 157).

11. Marcel Arland, « Sur Un Nouveau Mal du siècle », *La Nouvelle Revue Française*, 1er février 1924, p. 157.

12. Paru le 30 décembre 1925 mais commencé en été 1924.

13 Voir les analyses de Myrna Bell Rochester, *René Crevel : Le Pays des miroirs absolus*, Saratoga, Anma Libri, 1978, p. 58 : « Crevel effleure parfois le ton des *Pensées* ».

14. « Délires I » (*Une Saison en enfer*), in Arthur Rimbaud, *Œuvres*, sommaire biographique, introduction, notices, relevé de variantes, bibliographie et notes par Suzanne Bernard et André Guyaux, Paris, Garnier, 1981, p. 224.

15. Lettre du 13 mai 1871 à Georges Izambard (*Œuvres*, p. 346). Selon George Steiner, *Real Presences : is there anything « in » what we say ?*, Londres, Faber, 1989, p. 99, le mot de Rimbaud constitue une négation de l'auto-définition proposée par le nom divin dans la tradition judéo-chrétienne (Yahvé = « Je suis celui qui est » ou « Je suis qui je suis »).

16. Je pense en particulier aux chapitres VII et VIII de l'*Épître aux Romains*.

Comme le montre ce dernier exemple, Crevel était familier du lexique religieux, grâce sans doute à l'éducation catholique qu'il avait reçue enfant. Il exploite assez souvent le champ sémantique de la religion dans ses écrits. Dans *Mon Corps et moi*, par exemple, on trouve l'opposition *esprit/corps* (MCM 23), le verbe *laver* employé avec des connotations de baptême (MCM 46), et les termes *péché* (MCM 34), *tentation* (MCM 43), *béni* (MCM 90), *perdre sa vie* (MCM 98), et *transsubstantiation* (MCM 137). Mais malgré le fait qu'elle lui a légué cette source d'images, Crevel n'hésite pas à dénoncer sa « despotique éducation morale et religieuse » (MCM 102) comme la source principale de sa difficulté d'être : « Pourquoi m'a-t-on élevé dans les préceptes d'une religion qui exalte la tristesse et la souffrance ? Mon nez pourtant a l'innocence de n'importe quel museau. Si j'avais été animal j'aurais été fort réussi. Mais homme ? » (MCM 48). Cette association entre l'innocence et la nature nous oblige à revenir à celle que nous avons déjà signalée entre la religion et la sexualité : pour Crevel, les interdits de l'Église ne font que stimuler ses désirs¹⁷. Dans ses rêves, dit-il, « orgie rimait avec hostie » à cause du récit d'une mondaine qui s'est noyée dans le Rhin « une nuit d'orgie » en 1911, l'année de sa première communion (MCM 24). Dans un autre rêve, il voit un sergent de ville « faire l'amour avec une petite sœur des pauvres » (MCM 50) – grâce à ce fantasme, ces deux représentants de l'ordre (civil et ecclésiastique) semblent légitimer le choix de la transgression.

Et pourtant, l'auteur de *Mon corps et moi* ne prône pas pour autant une libération radicale du désir. Il y écrit, par exemple, que « la clef grossière des sens ne force aucun mystère. Un sexe n'est pas un passe-partout » (MCM 135). Et quand il demande : « Mais n'est-ce pas le mépris de la chair que j'ai rencontré chez tous ceux qui vécurent par elle, pour elle, et en furent les victimes ? » (MCM 133), comment ne pas y voir une allusion aux paroles du Christ : « tous ceux qui prennent le glaive périront par le glaive¹⁸ ». S'il est vrai que les efforts de l'Église pour contrôler le désir peuvent avoir l'effet inverse, il est également vrai, selon Crevel, que la jouissance peut être à l'origine de tentatives mystiques : « Celui qui bégaye de volupté ne saurait tarder à se mettre en quête des lois divines, des lois supérieures à celles essayées pour l'économie mesquine de ce globe d'attente » (MCM 142-43). À cause de telles paroles, il ne serait pas inexact de considérer le Crevel de 1925 comme une sorte de déiste. Il croit

17. Voir ce qu'écrit Saint Paul à propos de la Loi dans son *Épître aux Romains* (7. 7-9). Le parallèle est plutôt frappant même si l'apôtre défend une position aux antipodes de celle de Crevel.

18. *Matthieu* 26. 52. Toutes les citations bibliques sont tirées de *La Bible de Jérusalem*, nouvelle édition, Paris, Desclée de Brouwer, 1975.

à « une force majuscule », mais le fait qu'il lui importe peu que cette force soit appelée « Dieu ou Nature » (MCM 101) montre qu'il ne s'intéresse nullement au Dieu personnel de la religion chrétienne.

Mais s'il rejette les doctrines de l'Église, il semble toujours admirer le personnage de Jésus :

Foi commune, communion, communisme des âmes, le rêve d'un petit Juif a été plus fort que la prétendue sagesse antique, un vagabond crucifié a fini par vaincre des lois qui avaient eu raison de sa créature humaine, l'antisocial a permis au monde de ne pas crever sur son fumier raisonnable, la révolution sincère a triomphé de la pourriture conventionnelle, et bientôt, les individus [...], ne pourront plus ne pas sentir [...] que le salut n'est pas dans quelque créature choisie ou l'effort terrestre, mais une fusion totale, absolue. (MCM 144-45)

Ces paroles sont à rapprocher de l'extrait suivant d'un article plus ou moins contemporain :

La race juive fut toujours effrayée de la violence de ses appétits, de son odeur de bouc ; mais un parfum de sacristie n'a jamais pu dérober l'odeur des sexes. C'est pourquoi Jésus vomissait les tièdes, et disait de Madeleine : « Il lui sera beaucoup pardonné parce qu'elle a beaucoup aimé ». Pour lui, la grandeur seule était sainte et c'est bien en cela qu'il participait du divin. [...] Le Bien et le Mal sont des notions inutiles à ceux qui ont entendu leur voix intérieure, qui ont trouvé leur vérité ; c'est pourquoi l'Amour n'a rien à voir avec le bien, avec le mal. (MCM 240)

Il est sûr que Crevel entend choquer par de tels propos, mais aussi partiale que soit sa lecture des évangiles, il est clair qu'il considérait Jésus comme un héros révolutionnaire proche du peuple, comme un apôtre proto-nietzschéen de l'Amour qui méprisait les mœurs conventionnelles. Mais Crevel refuse de traduire son admiration pour Jésus de Nazareth en acte de dévotion religieuse.

Ce refus s'inscrit dans la structure même de *Mon corps et moi*. À la fin du texte, Crevel affirme : « Si j'écoutais la voix souterraine qui toujours a raison de mes raisons, à l'instant, je m'agenouillerais » (MCM 162). Mais dès qu'il commence à se confesser pour chercher le pardon, il se trouve dans l'obligation de s'interrompre : « Mais quel rictus déjà creuse cette bouche. Si je retrouve ou crois retrouver Dieu, est-ce pour la seule joie de

me vouloir Lucifer » (MCM 162-63). Dénonçant ces « attitudes », il s'y met de nouveau, mais cette fois-ci bute déjà sur les mots « Mon Dieu... » :

Hélas ! il faut encore me taire, car si je veux parler de Dieu, si j'ai un tel besoin de le prier, c'est qu'un goût de blasphème déjà me tente et cherche à me faire supérieur à la notion même que mon effroi, certains jours de trop grande misère humaine, fut bien contraint d'avoir de Dieu. (MCM 163)

C'est ce côté blasphématoire chez Crevel qui finira par l'emporter.

Mais dans son troisième roman, *La Mort difficile*¹⁹, son attitude envers le christianisme est toujours caractérisée par l'ambivalence. Le vocabulaire religieux est employé à plusieurs reprises dans les deux premiers chapitres : les termes *péché*, *avouer*, *pardoner*, *miséricorde*, et *se confesser* sont employés par rapport au récit que fait Mme Blok de ses malheurs conjugaux (MD 45-46) ; le narrateur cite la prière dominicale – « mon Dieu donnez-nous notre pain quotidien » (MD 74) – pour souligner l'appétit de Mme Dumont-Dufour pour les commérages ; elle croit qu'« un Dieu vengeance » trône dans le ciel « aussi vrai qu'il y a un bronze de Barbedienne » sur la cheminée de son salon d'Auteuil (MD 76-77) ; son fils, Pierre, la décrit comme « chrétienne » (MD 84) ; on pourrait en dire autant de Mme Blok, puisqu'elle prie que, malgré le suicide de son mari, « Dieu daigne dans sa miséricorde voir la folie d'une telle conduite » et ne lui refuse point le paradis (MD 90). Ces deux femmes incarnent l'alliance irréflichte entre les valeurs bourgeoises et le catholicisme, alliance que Crevel a toujours dénoncée chez sa propre mère.

Chez Diane, fille de Mme Blok, par contre, Crevel décrit une sorte de charité chrétienne involontaire qui reflète bien l'esprit de Jésus de Nazareth (ou l'idée que Crevel s'en fait) sans embrasser le Christ de la foi. Diane a beau avoir abandonné la foi de son enfance : « Des croyances qu'elle n'avait plus dominaient encore sa vie » (MD 165). Si elle mime les désirs des sens, elle le fait « par pure, simple et amicale charité », pour que Pierre ne la croie plus « sans péché » (MD 99-100) ; Pierre, bien conscient que son baiser est celui « d'un ange qui par charité imagine les gestes d'une putain », répète son nom « du ton d'un pécheur qui remercierait le saint apparu à la minute du plus grand remords » (MD 101). Pierre a donc l'impression (du moins momentanément) que Diane l'a guéri « par un miracle dont elle portait en soi la vertu et qui l'illuminait toute d'une grâce que son mystère contraignait soudain à qualifier de "divine" » (MD 102).

19. Commencé en mai 1925, terminé avant mai 1926, et publié le 6 novembre 1926.

Crevel se sert également du vocabulaire religieux dans son portrait d'Arthur Bruggle : « Puis la lumière se fit²⁰. Bruggle était là » (MD 132). Mais si Bruggle est un porte-lumière, c'est à la manière de Lucifer : l'« innocence trop simple » de son visage est vite oubliée « en faveur du diabolisme glauque d'un regard » (MD 136). Crevel multiplie les allusions religieuses en narrant les tentatives de Pierre pour joindre Bruggle au téléphone (MD 141-142). Il est évident, comme le fait remarquer Mme Dumont-Dufour, que le peintre est devenu l'« idole » de son fils (MD 144). Mais ce terme n'est pas suffisamment fort pour Pierre : « Bruggle, son dieu. Un dieu dont il est la chose, pas même la créature » (MD 144).

Dans ce roman semi-autobiographique, comment ne pas considérer Diane et Bruggle comme incarnant deux attitudes qui ont attiré Crevel lui-même, des attitudes qui sont certes diamétralement opposées mais qui, toutes les deux, sont présentées (du moins en partie) par rapport à la question religieuse. On sait qu'à l'époque de la composition du roman Crevel traversait une période d'incertitude religieuse. La preuve en est une lettre du 9 avril 1926 que Crevel a envoyée au philosophe catholique Jacques Maritain après lui avoir rendu visite à Meudon :

*[...] tant de propositions contraires se disputent mon âme
[...] que si j'ai quelque notion de l'infini, c'est que les propositions
contraires s'abolissent l'une l'autre, et ne me dérobent
au quotidien, au sensible que pour me donner notion du vide.
Ce vide qui n'est pas le néant, mais l'état d'un être qui ne se
connaît pas²¹.*

Vers la fin de l'année, Crevel semble plus proche d'une résolution de ces tensions. Dans la dédicace de l'exemplaire de *La Mort difficile* envoyé à Maritain, Crevel décrit son roman comme « ce livre *sans foi* mais sincère²² ». La tonalité gidienne de cette formule est sans doute voulue.

À la suite de sa visite chez Maritain, il paraît donc que Crevel ait retrouvé la position qui avait été sienne dans un article intitulé « Le Bien du siècle », paru dans *La Révolution surréaliste* en mars 1926. Selon Michel Carassou, ce texte marque une évolution définitive chez Crevel qui s'éloigne de la position articulée par Arland dans « Sur un nouveau mal du siècle

20. Voir *Genèse* 1.3.

21. Cité par Michel Cagin, « Jacques Maritain et les artistes », in *Jacques Maritain face à la modernité : enjeux d'une approche philosophique. Colloque de Cerisy*, textes réunis par Michel Bressolette et René Mougel, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1995, pp. 33-64 (p. 59).

22. Cité par Cagin, p. 46 (c'est moi qui souligne).

cle » pour s'orienter vers celle des surréalistes²³. Il est vrai que l'article contient une allusion positive à Luther (B 194), mais c'est dans le contexte d'une discussion sur le courage intellectuel (Crevel cite le nom de Rousseau dans la même phrase). Toutes les autres allusions à la religion sont fort négatives : Crevel parle « des momies inoffensives [qui] se dessèchent dans les bandelettes du droit canon » (B 194) ; il cite les paroles d'une chanson où les termes « le paradis » et « Jésus-Christ » sont employés pour désigner les organes génitaux des femmes et des hommes respectivement (B 196) ; en outre l'« esprit religieux » est associé avec « l'ennui résigné » (B 197). Il n'est pas étonnant par conséquent que Maritain ait avoué à Crevel avoir « franchement détesté » ce texte²⁴.

Cette attitude plus ouvertement critique à l'égard de la religion est évidente dans son roman suivant, *Babylone*²⁵, où Crevel brosse un portrait féroce et satirique du révérend Mac-Louf, décrit par la cuisinière comme « un avorton, haut comme un chou, gros comme un rat, de noir vêtu, quasi comme un curaillon ». (B 112-113) Pour le grand-père patriarcal (ancien psychiatre), cet ex-trafiquant de drogues devenu missionnaire serait le nouveau mari idéal de sa fille car, non content de répandre la bonne nouvelle, il enseigne également « les bienfaits de la sagesse positiviste aux sauvages de l'Afrique, à la pègre de l'Europe » (B 109)²⁶. Pour Crevel, le christianisme prend donc sa place dans un réseau d'idéologies oppressives. Après leur mariage, les Mac-Louf s'installent en Afrique où, malgré la sensualité et la promiscuité des indigènes, ils laissent passer « l'heure des caresses » (B 117). Le contraste entre le révérend et ses ouailles est on ne peut plus clair : « Des géants insolemment nus s'assoient autour du petit homme habillé. [...] Le bruit des paumes nues, le tamtam nerveux des ventres couvre le préchi-précha » (B 118). La façon dont Crevel valorise l'adjectif nu dans ce roman²⁷, rappelle la description faite dans la Genèse d'Adam et Eve avant leur chute : « Or tous deux étaient nus, [...], et ils n'avaient pas honte²⁸ ». La honte est précisément l'émotion ressentie par la

23. Voir Carassou, pp. 106-107.

24. Dans une lettre reproduite par Cagin, p. 58.

25. Commencé au printemps 1926 et publié en octobre 1927. Malgré le durcissement de l'attitude de Crevel à l'égard du christianisme à cette époque, toujours est-il qu'en décembre 1927 il demande à Marcel Jouhandeau de prier pour lui (LDS 75).

26. Dans une lettre à Gertrude Stein, Crevel établit un parallèle forcément ironique, mais non sans intérêt, entre lui-même et son personnage : « I am like my son Mac Louf [...]. I want evangelise all the peoples » (LGS 123). Comme toujours dans cette correspondance, l'anglais de Crevel est fort approximatif.

27. Voir p. 124 : « Nu, il n'y a de bonheur que pour les corps libérés de leurs vêtements ».

28. *Genèse* 2. 25.

jeune fille anonyme au centre de Babylone (identifiée dans ce contexte comme « l'Européenne » par opposition à sa compagne « la négrillonne ») quand « un apprenti des faubourgs » leur fait des avances (B 123-124). Crevel établit ainsi une forte opposition entre les inhibitions des Européens blancs et bourgeois (influencés par le christianisme) et la sensualité débordante des Africains noirs et des prolétaires européens (païens et déchristianisés respectivement).

Quand « Saint Mac-Louf » (B 132) commence à distribuer des brochures pieuses à Marseille (vue comme une sorte de Babylone moderne), il a beaucoup de mal à intéresser la population des « vilains quartiers » :

*Le pardon de Dieu. Jolie formule pour troubler. Mais que peut cette hypocrisie contre une insolence libre épanouie ?
Le pardon de Dieu. Ils ont de si bons muscles les gars, et elles aiment tant ces muscles, les filles, que Mac-Louf et sa clique les amusent à la manière d'un guignol ou d'une parade.
(B 134)*

L'antithèse entre l'« hypocrisie » chrétienne et la candeur sensuelle est claire. Pourtant, quand les Marseillais prennent le temps de feuilleter les brochures de Mac-Louf, ils « s'étonnent qu'il y ait eu des gens assez saulads, pour jeter des pierres à la femme adultère » (B 134). Cette approbation populaire de la réaction du Christ à la situation décrite au début du huitième chapitre de l'évangile de Jean (ou, pour être plus précis, d'une partie de cette réaction²⁹) suggère que Crevel souhaite toujours faire une distinction entre le message de Jésus et ce que l'Église en a fait par la suite. C'est ainsi que, au paragraphe suivant, le matelot qui vient de passer la nuit avec la négrillonne lui donne un exemplaire de l'évangile de Jean avant de partir (B 134-135)³⁰. Cela suggère peut-être que le christianisme et la sexualité ne devraient pas être forcément considérés comme étant aux antipodes l'un de l'autre. Mais toute tentative de récupération de Crevel d'un point de vue chrétien échoue sur la comparaison qu'il développe quand la négrillonne se souvient des vêtements respectables transportés par les navires des missionnaires :

Leur cargaison de cache-sexe, caleçons de madapolam, jupons de calicot et scapulaires, n'empêcheront de s'épanouir nul désir. Aux heures lourdes, il n'est pas de regard qui ne s'allume d'une nouvelle convoitise et du flot foncé des uni-

29. Jésus dit également à la femme : « Va, désormais ne pêche plus » (Jean 8. 11).

30. Ici Crevel s'est inspiré d'une de ses propres aventures (LDS 45).

formes, s'échappent, pour la plus rose, la plus nue des Résurrections, les marins du monde entier. (B 135-136)

Quand la négrillonne fait une fugue, Mac-Louf se souvient du vers de Mallarmé : « *Une négresse par le démon secouée* » (B 151)³¹. Dès qu'elle échappe à la vigilance de Mac-Louf, la négrillonne peut remplacer la croix des missions qu'on lui avait fait porter par le grigri qui pend « entre les deux petits seins frais » (B 159), substitution symbolique qui signifie le triomphe de la religion africaine indigène sur « le Dieu de Mac-Louf et sa tristesse juponnée de calicot » (B 160). Ayant perdu cette enfant, Mac-Louf est envoyé en disgrâce en Patagonie par sa société missionnaire : « Le bateau s'éloigne. Mac-Louf n'est plus qu'un point noir, sa femme une virgule grise » (B 162). En sortant du texte, les représentants du Logos divin sont ainsi réduits à de simples signes de ponctuation.

Le thème religieux est réintroduit à travers le personnage d'Amie, veuve du grand-père patriarcal. Au début elle est elle-même un modèle de respectabilité bourgeoise, mais, ayant découvert les joies de la sensualité pour la première fois de sa vie à un âge avancé, cette grand-mère trouve également que les drogues fournies par « la Reine » sont un remède beaucoup plus efficace contre ses migraines que « l'Eau de mélisse des Carmes déchaussés » prise depuis « l'âge nubile » (B 169). Afin de se ravitailler, les deux femmes, sous prétexte de prière, cachent leurs drogues dans une vasque sur la tombe du mari d'Amie. C'est un stratagème qui marche : « le gardien du cimetière qui les voit revenir toutes renflantes, croit à des larmes et les cite en exemple de fidélité » (B 169). Etablir ainsi une association entre la religion et les drogues plaît à l'iconoclaste René Crevel. C'est pourquoi il fait dire à la Reine : « Amie, quand j'en ai plein le nez, il me suffit d'entendre un *Tantum ergo* ou un *Kyrie eleison*, pour prendre mon pied » (B 170). Elle propose donc qu'elles assistent ensemble à une grande messe à la cathédrale où Amie est rendue folle par l'éclat doré du prêtre qui lui rappelle la barbe dorée de son amant :

Amie a sauté sur l'homme doré, l'étreint, lui mord le cou, et celui-ci, un saint prêtre qui fidèle à ses vœux de célibat n'a jamais connu l'amour, abandonne son corps à la folie de dix vieux doigts fourrageurs, tandis qu'une voix hurle : « La viande, la belle viande blanche ». (B 170-71)

31. Crevel avait déjà employé ce vers dans son compte-rendu du triomphe de Josephine Baker dans la *Revue Nègre* (D 165).

Cette scène scabreuse est typique du Crevel des dernières années (voir PDLP 35, 194-95, 201) et revient, de façon presque obsessionnelle, sur le lien entre la religion et la sexualité.

À cause de cet épisode, on fait interner Amie. Le narrateur fait ressortir un contraste saisissant entre les activités grotesques de cette folle et l'équilibre serein de sa petite-fille, « l'enfant qui devient femme » qui crée une sorte de « charnière » entre le ciel et la terre (B 177) : « En ta personne tout se révèle égal. Triomphe de l'unité panthéiste[...] » (B 173). C'est comme si Crevel se rapprochait de son attitude dans *Mon corps et moi*, où les divertissements (au sens pascalien du terme) furent jugés insuffisants.

Mais cette impression est balayée quand l'auteur s'adresse ainsi à son personnage :

On vous traite de folle. Amie, on vous a enfermée. Vous seule pourtant aviez raison. (B 180)

Cette citation annonce en quelque sorte son prochain roman, *Êtes-vous fous ?*³². Le ton irrévérencieux ne se fait pas attendre : dès le premier chapitre Paris est décrit avec beaucoup de brio anthropomorphique comme « cette fille de la fille aînée de l'Église » dont la « poitrine asymétrique » est formée par les deux « seins » de Sacré Cœur et du Panthéon (selon l'étymologie burlesque proposée par Crevel, *théon* ne serait qu'une faute du scribe qui aurait dû écrire *téon*) (EVF 13-14). Le même ton est utilisé dans le récit de la « résurrection » (EVF 56) miraculeuse de Myrto-Myrta suite à son exécution : son amant la ressuscite en lui frictionnant le cadavre nu avec « un fakir dernier cri » (EVF 55). On pense aussi aux étranges épreuves infligées par « la Providence » (EVF 91) à « la Schwester dégoûtée » (EVF 93) qui travaille au sanatorium suisse où Vagualame – l'alter ego de René Crevel (EVF 172) – va se faire soigner. Crevel se sert évidemment de l'arme de l'ironie pour dénoncer la notion d'une Providence divine bienveillante. Dans ce roman, Crevel semble vouloir s'éloigner de plus en plus d'une quelconque perspective chrétienne. On le voit quand Vagualame évoque la naissance de « l'oiseau esprit » (EVF 110). Dans une certaine mesure, cette « colombe immatérielle » (EVF 110) rappelle le symbole chrétien du Saint Esprit, mais Crevel souligne le fait que les croyances traditionnelles ne permettent pas de comprendre ce qu'il sou-

32. Quoique commencé en décembre 1926, il n'a été terminé qu'en octobre 1928, avant de paraître le 2 avril 1929. En fait, Crevel n'a choisi le titre définitif de son roman qu'en octobre 1928. C'est Éluard qui le lui a suggéré.

haite désigner à travers cet oiseau esprit (se reporter à l'argumentation de *L'Esprit contre la raison*)³³ :

Mais surtout, Vagualame, ne l'appelle jamais ni Dieu ni diable, car ses ailes déployées seraient à l'étroit dans le ciel des hommes et nul ne saurait imaginer un enfer assez vaste pour les flammes qui le couronnent. (EVF 110-111)

Mais ce sont surtout les remarques faites à propos de Jésus qui montrent à quel point la pensée de Crevel a évolué depuis 1924-1925. Quand il va voir un psychanalyste (Crevel s'inspire ici de ses propres expériences avec le Dr Allendy), Vagualame l'accuse de n'être qu'un voleur, « semblable aux autres dont nul ne sait user de ce qu'il a dérobé, c'est toujours la même brocante, le même recel à l'ombre du temple, d'où le nommé Jésus chassa les marchands » (EVF 120 121). Il y a certes de l'admiration dans ces paroles, mais, pour la première fois, il y a aussi de la critique :

Mais il fallait commencer par raser le temple lui-même, le palais des supplices que l'humanité masochiste mit des siècles et des siècles à se construire. On ne connaissait pas la dynamite, vous récriez-vous, du temps du Nazaréen. Belle excuse. La vérité, hommes, la vérité, nous, la vérité, moi, la vérité c'est qu'il n'y a point assez de phosphore, point assez de rouge colère dans le sang de nos cœurs. (EVF 121)

Le ton déclamatoire de ce discours révolutionnaire montre que le Crevel fortement politisé des années trente est sur le point d'entrer en scène.

La référence à la dynamite dans le passage que je viens de citer est reprise vers la fin du roman (EVF 176) dans une section où Crevel harangue ses lecteurs à cause de leur suffisance. Il rejette la déclaration faite par les anges au moment de la naissance de Jésus³⁴ : « comment se laisser prendre à tant de frauduleuses promesses, puisqu'il n'est pas, sur la terre, de paix pour les hommes, même et surtout de bonne volonté » (EVF 177). Et il finit par rejeter Dieu lui-même, « car la plus élémentaire pudeur ne veut

33. Cet essai, daté automne 1926, a paru le 5 décembre 1927. Crevel y parle de l'impossibilité d'« enchaîner les vents de l'esprit » entre les murs de n'importe quelle structure idéologique (ECLR 43). L'image du vent, importante dans *Babylone* (35, 48, 59, 167), devient cruciale dans *Les Sœurs Brontë, filles du vent*, essai commencé en novembre 1929 et publié en février 1930. Crevel y corrige « le mensonge biblique », c'est-à-dire le premier verset de l'*évangile de Jean*, en substituant le mot « Vent » à celui de « Verbe » (B 225).

34. Voir *Luc* 2. 14.

plus du nommé Dieu, président du conseil d'administration des compagnies d'assurances sur l'Eternité » (EVF 178). Dans le contexte de la prise de position politique de Crevel, Dieu, en tant que patron, se trouve donc du mauvais côté dans la lutte des classes et les religions en général ne sont que des « vaisseaux fantômes » et des « navires hypothétiques » (EVF 179). C'est une position qu'il continuera à développer dans tous ses écrits ultérieurs, en particulier dans *Les Pieds dans le plat*³⁵ et *Le Clavecin de Diderot*³⁶.

Les mêmes thèmes reviennent inlassablement dans les œuvres parues après 1929. Crevel s'inspire de la proximité topographique de Notre-Dame de Paris et de la Préfecture de Police pour souligner ce qu'il considère comme les liens idéologiques entre le catholicisme, le patriarcat, la police, et la République (ECLR 106 ; PDLP 213 ; RC 134). Il dénonce également les liens entre l'Église et le capitalisme (ECLR 133, 162 ; PDLP 204, 221-222 ; RC 66). Il tient la tradition judéo-chrétienne pour responsable de la répression de la sexualité (ECLR 219-222, 226-227, 234 ; PDLP 205, 246 ; RC 86), le diable devient donc pour lui un symbole positif de la révolte (avant tout sexuelle) (ECLR 108, 219, 222). L'Église promouvrait la mort plutôt que la vie (ECLR 145, 154, 200 ; RC 66). Puisque Crevel associe le christianisme à l'obscurantisme (ECLR 195, 226 ; PDLP 182 ; RC 66), il admire les efforts de l'Union soviétique pour éradiquer la foi (ECLR 195 ; PDLP 209 ; RC 67-68). Il a souvent recours au blasphème en tant que stratégie rhétorique (ECLR 213-219 ; PDLP 207, 209 ; RC 99).

Les œuvres de Crevel parues avant 1929 témoignent d'une ambivalence et d'une évolution progressive à l'égard de la question religieuse. À partir de cette date, l'ambivalence est absente car l'évolution s'est arrêtée. Désormais Crevel s'engagera à fond dans ce qu'il appelle « le travail de théoclastie » commencé par Dada (ECLR 196) : « Pour un intellectuel révolutionnaire issu de la bourgeoisie, il n'est pas d'activité révolutionnaire sans activité antireligieuse. Il doit dénoncer sa religion d'origine, tout comme il dénonce sa classe d'origine » (PDLP 225). On n'est pas loin ici du langage du fanatisme (quasi religieux³⁷), surtout quand Crevel écrit : « Il faut supprimer tous les curés » (PDLP 225). L'emploi du verbe *supprimer* dans ce contexte est assez inquiétant, vu ce qui s'est passé sous les régimes révolutionnaires du vingtième siècle.

35. Commencé en juillet 1929 et publié le 30 avril 1933.

36. Commencé en décembre 1931 et publié le 30 avril 1932.

37. Comme le note Devésa, son « combat politique véhicule toujours de la religiosité » (p. 254). Voir, à titre d'exemple, son « Discours aux ouvriers de Boulogne » (lu le 1er mai 1935) où la ferveur et la naïveté sont les traits dominants (RC 109-113).

En conclusion, il est clair que Crevel passe d'une interrogation inquiète de la question religieuse à un athéisme inébranlable et militant. Cette évolution pourrait s'expliquer, du moins en partie, par sa biographie. On n'a qu'à lire sa correspondance pour comprendre à quel point l'échec de sa relation triangulaire avec Mopsa Sternheim et Carl von Ripper l'a bouleversé, surtout après la décision de Mopsa d'avorter de « l'enfant bleu³⁸ » conçu avec Crevel (si tant est que cet enfant ait jamais existé)³⁹. N'oublions pas non plus sa mauvaise santé : la guérison si souvent escomptée ne s'est jamais produite et à cause de sa tuberculose, il a dû supporter beaucoup de souffrances et de longues périodes solitaires dans divers sanatoria⁴⁰. Une phrase extraite d'une lettre du 2 juillet 1929 à Choura Tchelitchev, atteinte elle aussi de la tuberculose, est assez révélatrice : « Ibounesse⁴¹, on n'est pas aimé de Dieu⁴² » (LDS 144). En plus de ces difficultés personnelles, Crevel a aussi développé certains intérêts intellectuels qui semblent l'avoir poussé vers un athéisme engagé. Plusieurs lettres de la période 1931-32 montrent qu'il s'intéressait de plus en plus à la philosophie matérialiste (LDS 321, 326, 330, 335, 344), comme en témoignent d'ailleurs les citations d'auteurs comme Sade (PDLP 222-223, 226), Feuerbach (ECLR 221, 227), Engels (RC 145-146), et Lénine (PDLP 224-226) dans ses dernières œuvres.

Mais l'influence la plus importante sur Crevel pendant cette période fut peut-être celle d'André Breton, « celui qu'il s'était donné comme maître et père adoptif⁴³ ». On sait qu'au début de l'aventure surréaliste les relations entre les deux hommes n'ont pas toujours été faciles⁴⁴. Mais, à partir de sa collaboration au deuxième numéro de *La Révolution surréaliste* (janvier 1924), Crevel « prend résolument parti pour le surréalisme » (MC 88).

38. Selon Jean-Michel Devésa, Crevel associait volontiers cette couleur « au plus grand des bonheurs » (LGS 173).

39. Après avoir entendu la nouvelle de l'avortement, Crevel fit part de ses sentiments dans une lettre à Georges Poupet (le 15 août 1929) : « Pendant 8 jours j'ai eu mal à la tête. C'était comme si une force très lourde me tirait en arrière, vers le néant. Symbole de toute ma vie. » (LDS 162).

40. C'est à juste titre que Devésa a décrit l'existence de Crevel comme « un calvaire des plus éprouvants » (LGS 11). Ce choix de métaphore n'est peut-être pas sans intérêt dans le contexte de notre étude.

41. *Iboune* fut le surnom donné par Crevel à Pavel, frère de Choura. De façon plus générale, il se servait du terme pour désigner les homosexuels (MC 168).

42. Voir ce qu'écrit Crevel à Gertrude Stein quelques mois plus tôt après qu'un incendie a empêché la sortie d'*Êtes-vous fous ?* : « God is not yet with me » (LGS 155).

43. François Buot, *Crevel*, Paris, Grasset, 1991, p. 400. Voir aussi Carassou qui parle de « l'attachement profond, quasi filial » qu'éprouvait Crevel pour Breton (p. 249).

44. Voir Carassou, p. 49, pp. 60-61, pp. 78-80.

Deux ans plus tard, son évolution paraît définitive : « il est maintenant convaincu que la “foi nouvelle” à laquelle il aspirait, à laquelle il aspire toujours, ne peut s’épanouir que dans le surréalisme » (MC 107).

Or, étant donné l’athéisme intégral de Breton et des autres membres du groupe surréaliste, cette « foi nouvelle » ne devait rien garder des interrogations anxieuses des années vingt. André Breton déclare : « J’ai toujours parié contre Dieu et le peu que j’ai gagné au monde n’est pour moi que le gain de ce pari », avant de conclure : « Dieu [...] est un porc⁴⁵ ». C’est un mot que Crevel aime à citer (ECLR 134, 199).

La profondeur de la fidélité de Crevel à Breton à cette époque est révélée par Marcel Jouhandeau qui, bien que croyant, était un des amis les plus proches de Crevel.

Jouhandeau se souvient que le matin de son mariage (le 5 juin 1929), Crevel (le témoin d’Élise Jouhandeau) lui « confia solennellement qu’il croyait en Breton, comme moi en Dieu⁴⁶ ». Selon Jouhandeau, si son ami s’est suicidé en 1935 c’est parce que cette foi l’a finalement déçu : « Il meurt d’avoir trop cru en quelqu’un⁴⁷ ».

Chercher ainsi à attribuer la responsabilité de cette mort à Breton est évidemment absurde. Mais même si on peut douter de l’entière bonne foi de Jouhandeau (il donne au moins trois versions légèrement différentes de sa conversation avec Crevel et plus il s’éloigne des événements, plus son témoignage tend à accabler Breton)⁴⁸, il semble bien que l’adhésion de Crevel au mouvement surréaliste relevait en quelque sorte d’un acte de foi.

45. Voir André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 10.

46. Marcel Jouhandeau, *La Vertu dépaysée. Journaliers XI : Mai-Octobre 1962*, Paris, Gallimard, 1968, p. 111.

47. Marcel Jouhandeau, « René Crevel », *La Nouvelle Revue Française*, 1er juillet 1935, 121-122 (p. 121).

48. La première version est celle de la *NRF* du 1er juillet 1935 où Jouhandeau cite Crevel comme suit : « Quand je ne croirai plus en rien, ni en moi, ni en personne, je croirai encore en Breton » (p. 121). La comparaison entre Breton et Dieu intervient pour la première fois dans la seconde version de la conversation (celle qui est reproduite dans *La Vertu dépaysée*). Dans ce même texte, Jouhandeau rapporte une phrase de Crevel qui ne figure pas dans sa notice nécrologique de 1935 : « S’il [Breton] me déçoit, je me suiciderai » (p. 111). Enfin, dans sa préface de la réédition de *L’Esprit contre la raison* (1969), Jouhandeau donne une troisième version de la scène : « Nous étions seuls, René et moi, attendant quelques invités en retard, [...] quand René à brûle-pourpoint me dit : « Tu crois en Dieu ? – Oui. – Comme à quelqu’un de vivant ? – Oui. – Eh bien ! mon Dieu à moi, comme Dieu est le tien c’est André Breton. Que Breton me déçoive et je me tuerai. » (Marcel Jouhandeau, « Préface pour René Crevel », in *Souffrir et être méprisé. Journaliers XXIII : juillet 1968-Juillet 1969*, Paris, Gallimard, 1976, pp. 84-92 (pp. 90-91). Buot estime que la confiance de Crevel rapportée par Jouhandeau « repose sans doute sur un fond de vérité », p. 400).

C'est ainsi que Michel Carassou peut dire que le Crevel de 1932 « a le sentiment d'avoir donné un sens à sa vie » (MC 216). C'est aussi la raison pour laquelle Crevel a vécu de façon si douloureuse la rupture avec Breton en 1935⁴⁹.

Perdre la foi est toujours dramatique : « Cette fois, il en a fini de considérer Breton comme un dieu » (MC 248). Ici comme ailleurs, ce n'est sûrement pas un hasard si le biographe se sert d'une terminologie religieuse pour décrire l'attitude de Crevel envers le surréalisme et son chef de file. Car même après avoir épousé l'athéisme, Crevel avait toujours besoin d'étancher sa soif d'absolu⁵⁰.

UNIVERSITÉ D'EXETER
GRANDE-BRETAGNE

49. Voir Buot : « Il n'est pas excessif de dire qu'il s'agit du choc le plus terrible qu'il ait subi depuis l'éloignement de Mopse » (p. 400).

50. Une première version de cet article a paru sous le titre « René Crevel's Road to Atheism », in *(Un) Faithful Texts ? Religion in French and francophone literature, from the 1780s to the 1980s*, sous la direction de Paul Cooke et Jane Lee, Nouvelle Orléans, University Press of the South, 2000, pp. 93-105. Je tiens à remercier la University Press of the South de m'avoir autorisé à me servir de l'essentiel de cette première version pour la présente étude.

L'ÉCRITURE CONTRE LES POUVOIRS

Jean-François GUÉRAUD

L'une des premières caractéristiques qui apparaissent quand on découvre l'œuvre de René Crevel est l'abondance de l'emploi du ton polémique, et il n'est pas exagéré d'affirmer qu'il constitue pour l'écrivain un mode d'expression privilégié, surtout à partir de 1930.

Comme le rappelle l'étymologie du mot (du grec *polemos*, « guerre », ou *polemikos*, « relatif à la guerre »), l'utilisation du ton polémique implique une volonté d'attaquer, empreinte de violence et d'agressivité. Au-delà des nombreuses définitions qu'il a suscitées, le surréalisme est avant tout un mouvement « d'avant-garde », et dans cette expression également empruntée au vocabulaire militaire (elle s'applique aux mouvements artistiques nouveaux qui vont généralement à l'encontre des courants précédents), on retrouve l'idée d'une guerre, d'une association entre l'artiste et le combattant. Indépendamment de la force des arguments présentés par un écrivain, le ton polémique constitue une arme en soi, sans relation directe avec la valeur de ces derniers, mais toujours de nature à en renforcer l'impact. Il est aussi, et surtout, un signe, une façon d'aborder un sujet en annonçant au lecteur ou à l'auditeur l'intensité de ses propres convictions, et en le prévenant qu'aucun compromis n'est envisageable. Il est enfin un jeu, une technique que la pratique permet de perfectionner. De ce point de vue, la conversation devient alors plus excitante qu'un dialogue posé ; le ton polémique correspond mieux à la fougue des jeunes surréalistes et, à une époque de doutes et d'incertitudes, à leur conviction de détenir la vérité¹.

Le ton polémique reste lié à l'exigence de pureté des intellectuels qui expriment ainsi l'intransigeance de leurs idées. Les surréalistes n'ont certes pas inventé la littérature polémique et politique, mais dès la création de leur mouvement, qui avait pour dessein de « changer le monde » (donc dans un premier temps de le détruire), ils dénoncent la réalité politique et sociale au lendemain de la Première Guerre Mondiale. Crevel se range très

1. Dans l'article « Pour la Simple Honnêteté » (*Les Cahiers du mois*, n° 21-22, juin 1926), Crevel souligne cet aspect quand il évoque ce « goût de la coquetterie qui fait de toute conversation une joute » (ECLR 34).

tôt du côté de ceux qui prônent une révolte absolue et permanente parce que sa finalité est la libération totale de l'homme. Le radicalisme des surréalistes est à la mesure de leur ambition. Crevel, qui adhère à cet idéal dès 1922, s'insurge contre le Pouvoir sous toutes ses formes, qu'il soit politique, militaire, judiciaire, religieux ou moral autant que contre les représentations traditionnelles de la culture, genres et œuvres, qui, à ses yeux, n'en sont que le reflet ou plus précisément la tradition esthétique. De ce point de vue, il est en rupture totale avec l'ordre de son temps, et les mots, les images ne sont jamais assez violents pour exprimer l'intensité de son rejet. Dans tous ses écrits, il s'attaque sans relâche à tous les pouvoirs responsables de la société de l'entre-deux-guerres.

Pour attaquer et dénoncer, Crevel s'en prend volontiers à l'idée générale de malpropreté et de mauvaise odeur. Avant de s'appliquer aux impressions et aux sentiments, le verbe « ressentir » a d'abord concerné l'odorat, avant de signifier, au sens figuré, éprouver. L'expression familière mais courante « ne pas pouvoir sentir quelqu'un » montre la relation qui existe entre l'odeur au sens propre et la sympathie ou l'antipathie. L'odeur révèle les êtres, et nous pouvons noter le double mouvement qui la relie à un contexte moral. Ce qui sent mauvais dégoûte, mais ce qui dégoûte est aussi considéré comme sale, insalubre ou « puant ». Chez Crevel, les exemples ne manquent pas, qui reflètent cette réalité sémantique :

Une infâme odeur de sacristie et de prison pour dettes enveloppe le dix-neuvième siècle.[...] La grandeur des poètes du vingtième siècle sera de faire en sorte que se dissipent tous les relents de la décomposition².

La vision manichéenne de l'auteur s'articule autour de la double opposition « infâme/grandeur » et « enveloppe/dissipent », et affirme l'engagement total de Crevel dans son époque, et sa parfaite adhésion au mot d'ordre repris par les surréalistes « changer le monde, changer la vie ». L'écrivain associe souvent la notion de « puanteur » à des notions morales ou aux dérivés vulgaires du mot.

Les cibles sont les représentants de l'ordre établi. Du préfet de police Chiappe, Crevel fait un adepte de la prostitution masculine : « Chiappe,

2. « Au Carrefour de l'amour, la poésie, la science et la révolution », texte rédigé fin 1934, publié en allemand par Klaus Mann dans la revue *Die Sammlung*, 2^e année, n° 8, avril 1935 ; repris dans *Documents* 35, Bruxelles, 3^e année, n° 6, novembre-décembre 1935, puis dans *L'Esprit contre la raison*, Paris, Tchou, 1969. Publié enfin dans le dossier accompagnant *Le Roman cassé*, Paris, J.-J. Pauvert, 1989, p. 75.

Priape à soupape³ », déclare-t-il dans une comptine qui se prolonge dans le même esprit. La périphrase, qui inclut une antonomase, relève autant du jeu sur les sons que de la raillerie, Priape étant représenté comme un personnage ithyphallique. C'est le même registre qu'il exploite quand il évoque le couple. Entre 1927 et 1934, Mme Chiappe a secondé son époux à la Préfecture de police et son nom reste attaché à la fondation de la maison de santé des gardiens de la paix⁴. À ce propos, le couple est violemment pris à partie par Crevel :

[...] le Chiappe couche avec les sergents de ville et Madame a fait construire une maison de retraite pour la flicaille de volupté⁵.

Dans l'expression finale, Crevel mélange les niveaux de langue en associant un terme familier au suffixe péjoratif en « aille » à un mot littéraire. On constate aussi un procédé de rupture fondé sur l'emphase suivie d'un laconisme brutal. Mme Chiappe est qualifiée de « femme de tête, de poitrine et de fesses » (PDLP 190) suivant un procédé de dérivation établi de manière populaire à partir d'une expression figée. Dans un jeu d'antonomases, Crevel accentue sa critique en dégradant son image de bourgeoise honnête : de « Junon du quai des Orfèvres », elle devient « bacchante », c'est-à-dire qu'elle passe du symbole de la femme-épouse à celui de la débauche. De même, le préfet ayant ordonné des saisies de drogues, Crevel accuse sa femme de consommer les prises. Cette liberté dans l'invective est rendue possible par la totale impunité des écrivains de l'entre-deux-guerres. Les bourgeoises, quelles qu'elles soient, sont assez systématiquement qualifiées de prostituées, ce qui montre qu'il s'agit chez Crevel d'une technique d'association courante :

Sur une place, Notre-Dame et la Préfecture de police, figuration femelle d'un putassier tableau vivant, catins amoureuses du gothique, de la prêtraille, de la flicaille et autres conservatrices racailles échangent saluts et sourires de dames de salons. (PDLP 213)

Le même suffixe péjoratif en *-aille* est exploité sous la forme d'un groupe ternaire inclus dans les groupes binaires voisins « Notre-Dame/Préfecture

3. « Réponse à l'enquête : Accepteriez-vous de signer le fameux pacte avec le diable ? », parue dans *Le Grand Jeu*, n° 3, automne 1930 ; repris dans ECLR 106.

4. Se reporter au *Dictionnaire de biographie française*, sous la direction de MM. Prévost et Roman d'Amat, Tome VIII, Paris, Letouzey, 1959.

5. « À L'Heure où l'écriture se dénoue », *Variétés*, juin 1929, numéro hors série, *Le Surréalisme en 1929* (B 212).

de police », « putassier/catins » et « saluts/sourires ». Le bourgeois est attaqué dans des termes qui relèvent de la même démarche diffamatoire :

[...] conservateur des pouilleries traditionnelles et des savantes petites crasses cérébrales ; [...] la syphilis héréditaire a pris l'aspect papillonnant d'un lorgnon pour se poser sur ton nez. (PDLP 234)

L'idée de méchanceté rejoint ici celle de saleté. C'est pourquoi Crevel utilise des termes qui, par leur référence à la pauvreté, traduisent la misère mentale du bourgeois. Le mot « crasse », couche de saleté au sens propre, fait état au sens figuré de la grossièreté du rustre, de son ignorance, et désigne depuis le XIX^e siècle une indélicatesse, dans l'expression *faire une crasse à quelqu'un*. Crevel associe les deux sens pour montrer l'état de délabrement mental, irréversible parce qu'il affecte le cerveau, du bourgeois qu'il critique. « Pouillerie » reprend l'idée de misère physique et morale (à travers l'évocation étymologique du parasite), qui suggère aussi des sentiments de méchanceté, de rancune et de hargne. La référence à un papillon parasite, à l'opposé de l'image habituelle d'insouciance et de légèreté de l'insecte, fait penser à la teigne, dont le dérivé adjectival « teigneux » a subi une évolution sémantique comparable. L'allusion à la syphilis prolonge la référence aux maladies précédentes puisque, au cours des stades primaire et secondaire de la maladie, le chancre et la roséole affectent sous forme d'ulcérations ou de taches la peau de ceux qui en sont atteints. Dans le même esprit, deux autres termes qu'emploie Crevel associent étymologiquement l'idée de maladie de peau et d'avarice : « lèpre » et « ladre ». Le second vient de l'hébreu *Lazarus*, personnage qui apparaît, dans la parabole de Saint Luc, couvert de plaies et d'ulcères, et la « ladrerie » est l'ancien nom de l'hôpital où l'on soignait les lépreux. Par allusion à l'insensibilité dermique du malade, le terme désigne ensuite une avarice sordide ou une mesquinerie caractérisée. Une nouvelle fois, Crevel s'attaque aux intellectuels qu'il déteste quand ils ne partagent pas ses convictions politiques. Sa découverte des champs inexplorés de l'esprit lui donne la certitude de la supériorité de son mode de pensée, dont il croit qu'il se retournera un jour contre eux :

Sans la ladrerie des intellectuels qui jouissent âprement de leur moindre saleté, les êtres et les choses seraient moins dévastatrices pour eux⁶.

6. « Réponse à l'enquête sur le désir », *Nadrealizam danas i ovde*, Belgrade, 2e année, juin 1932 (ECLR 268).

*

L'évocation de l'Église recoupe parfois celle de l'Armée, que l'écrivain considère d'une manière comparable. Avec la même intransigeance, il attaque les théories (économiques, politiques ou idéologiques), qui justifient la guerre. Il ne laisse jamais passer une occasion de montrer ce qui rapproche l'Église et l'Armée et apparaît sous l'image-symbole du « prêtre-soldat » qu'il présente « la croix d'une main, le fusil de l'autre » (PDLP 194).

De même, l'écrivain dénonce un évêque promu Officier de la légion d'honneur pour fait de guerre – « un curé-tueur⁷ », écrit-il en le décrivant comme « prompt à sauter de la mitrailleuse au goupillon ». L'adjectif, au sens de « vif », « leste », renforce la rapidité de l'action suggérée par le verbe, plus dynamique que le traditionnel « passer ». Le portrait du prélat se prolonge : « Avec sa robe à traîne, la mitre, la crosse et le revolver d'ordonnance... ». Associant religion et armée, Crevel joue sur le caractère polysémique du mot « crosse », à la fois bâton pastoral de l'évêque, symbole, avec la mitre, du pouvoir épiscopal, et partie postérieure d'une arme à feu que l'on empoigne pour tirer. Ainsi, le double sens du mot permet à l'auteur de rapprocher les deux institutions d'une manière à la fois humoristique et cohérente d'un point de vue linguistique.

Dans un ordre d'idées comparable, la colonisation des indigènes, effectuée au nom de la religion, fait de la croix une « arme contondante, la massue dont les assommer » (CDD 214). Sous une apparente spontanéité, la phrase de Crevel s'inscrit dans une composition rigoureuse, comme en témoigne la symétrie de cet exemple, qui exploite le principe de substitution. Avec la même volonté de montrer la connivence entre la religion et l'armée, Crevel tourne également en dérision le vocabulaire sacré en imaginant un objet qui matérialise l'intention belliqueuse, un « autel portatif pour prêtres-soldats » :

Le modèle est déjà dessiné. Par un polytechnicien s'il vous plaît. Ce sera joli, portatif et pliant. Le tabernacle servira aussi d'arsenal, avec juste la place pour le saint ciboire, les hosties et un bijou de petite mitrailleuse dont MM. Les aumôniers pourront user sans cesser de dire la messe. (PDLP 149-150)

Ici, les propos de la duchesse de Monte Putina (ou plutôt ses pensées car elle imagine mentalement un destin glorieux pour son fils), imitent en style indirect libre le discours d'un vendeur de mobilier. On notera la valeur an-

7. « Bobards et fariboles », *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 2, octobre 1930 ; repris dans ECLR 109.

tiphrastique et ironique de la formule de respect. Les premières phrases, courtes, annoncent l'objet, alors que la plus longue le décrit. Nous constatons que Crevel utilise souvent la technique qui consiste, *in cauda venenum*, à livrer dans les derniers mots d'une longue phrase la formule cynique qui synthétise sa pensée.

Le dernier article de Crevel reprend ce thème ; le titre résume la nature de son contenu : « À l'Ombre conjuguée de la mitre et de la matraque⁸ ». L'auteur s'applique à dénoncer la « férocité en livrées militaires et ecclésiastiques », le mot « livrées », insistant sur l'idée de domesticité, traduit l'assujettissement de l'Armée et de l'Église à un même pouvoir.

Crevel fait allusion à la mort de Clémenceau, et joue sur l'expression, « Union sacrée », créée par Poincaré pour traduire une volonté de rassemblement des partis politiques au cœur d'une période troublée :

Toujours l'union sacrée. Ça rappelle le bon temps, quand les nonnes suivaient aux armées les généraux de la troisième République pour leur chatouiller la prostate et s'envoyer de bons petits coups de goutte militaire, en guise d'apéritif. (PDLP 228)

Là encore, Crevel joue sur le double sens des deux mots de l'expression initiale, ce qui lui permet de tourner en dérision la formule solennelle. En fin de phrase, le jeu verbal sur le double sens de « goutte » transforme un mot d'ordre politique en acte sexuel.

L'association de l'Église et de l'Armée s'établit aussi par l'intermédiaire de symboles de la foi et de formules religieuses en latin :

Il s'agit d'opposer à l'Internationale Communiste une internationale de magnats de la grande, de la grosse industrie, de l'industrie lourde. On se commanderait en latin des canons, des obus, des mitrailleuses. Le papier à lettre des Krupp et des Schneider s'ornnerait de croix, de formules telles que Dominus vobiscum et Pax cum spiritu tuo. Qu'importe la guerre qui fait une bouillie des corps si la paix demeure avec les esprits. (PDLP 199)

Sous l'apparente spontanéité du discours de Crevel, transparait le travail de composition fondé sur une alternance de groupes binaires et ternaires. Alors que ces derniers traduisent la lourdeur de la matière (« grande » – « grosse » – « lourde » industrie ; « canons » – « obus » – « mitrailleuses »), les groupes binaires renvoient soit à un rapprochement

8. Paru dans *Monde*, n° 341, 20 juin 1935. Repris dans *Le Roman cassé*, pp. 134-138.

d'éléments (« Krupp »⁹ – « Schneider »¹⁰ ou « croix » – « formules »), témoignant d'alliances destructrices, soit à une opposition annoncée d'ailleurs par le premier verbe (« Internationale Communiste » – « internationale des magnats » ou « guerre » – « paix », ou enfin « corps » – « esprits »), qui a pour objet de montrer – dans une vision qui peut paraître aujourd'hui un peu simpliste, mais que le contexte historique explique largement – que deux conceptions politiques engendrent deux modes de vie proches de l'enfer et du paradis.

Enfin, René Crevel condamne sans appel ceux qui, entre 1871 et 1914, entretenirent ce qu'il nomme « la psychose de la revanche » (PDLP 229) et qui furent selon lui à l'origine du plus grand massacre de l'Histoire. Il le résume ainsi :

[...] avec la fracassante musique de l'artillerie et l'encens des gaz asphyxiants, monta l'informe et dérisoire supplication de ces chœurs qui pieusement chantaient de l'un et l'autre côté du front : Mon Dieu, mon Dieu, sauvez la France et Gott mit uns pour finir par mêler leurs voix dans un même De profundis. (PDLP 229)

Crevel emploie par antiphrase « musique » et « encens » pour désigner ironiquement l'Armée et l'Église. Les connotations spirituelles des deux termes sont aussitôt détruites par les mots qui les suivent et représentent la mort. L'écrivain traduit l'absurdité des combats et l'impuissance des soldats, en situant sur le même plan les Allemands et les Français, unis dans un destin semblable. Ils utilisent des cantiques comparables pour gagner la guerre, et Crevel considère que le seul vainqueur est le pouvoir politico-religieux. Cette conclusion explique la référence au sixième des sept psaumes de la Pénitence que l'on récite ou chante dans les prières pour les morts, et qui commence par les mots latins « *de profundis clamavi ad te Domine*, des profondeurs j'ai crié vers toi Seigneur ».

*

9. Rappelons que Bertha Krupp (la petite fille du fondateur de l'entreprise Alfred Krupp), épousa Gustav, baron von Bohlen und Halbach, qui apporta son soutien à Hitler dès 1933. Directeur de l'entreprise, il équipa la nouvelle armée et la flotte de guerre allemandes.

10. Comme la famille allemande Krupp, la famille Schneider représente l'industrie nationale de l'armement. Crevel condamne par ailleurs l'Institut de France, dont l'Académie des Sciences morales et politiques reçut « dans son sein le célèbre marchand de canons M. Schneider » (« La Situation culturelle de l'Allemagne nazie », *Le Roman cassé*, p. 60). À la suite de cette réception, l'écrivain tourne en dérision l'Institut et parle de « l'Académie des Sciences morales, politiques et canonnières » (« De La Guerre préventive aux aveugles pour rire », *Monde*, 8e année, n° 337, 23 mai 1935 (RC 114).

Dans une étude sur les injures surréalistes¹¹, Danielle Bonnaud-Lamotte et Jean-Luc Rispail classent Crevel parmi les « auteurs les plus copieusement injurieux ». Quand il est question de ceux qui dénoncent la religion, c'est encore lui qui semble le plus emporté :

C'est essentiellement l'article de René Crevel (« Bobards et fariboles », 1930) qui est le plus violent contre les curés-tuteurs, en tant qu'ils participent de la mystification capitaliste.

Les exemples de violence verbales sont nombreux : en effet, le ton polémique correspond chez Crevel à un mode d'expression des plus naturels dès qu'il s'agit de s'opposer à l'ordre établi ou à ce qui relève de toute la tradition de l'Occident chrétien. De ce point de vue, il adopte la même attitude que Breton, qui déclare :

Tout est à faire, tous les moyens doivent être bons à employer pour ruiner les idées de famille, de patrie, de religion. La position surréaliste a beau être, sous ce rapport, assez connue, encore faut-il qu'on sache qu'elle ne comporte pas d'accommodements. Ceux qui prennent la tâche de la maintenir [...] entendent jouir pleinement de la désolation si bien jouée qui accueille [...] le besoin qui ne les quitte pas de rigoler comme des sauvages devant le drapeau français, de vomir leur dégoût à la face de chaque prêtre et de braquer sur l'engeance des premiers devoirs l'arme à longue portée du cynisme sexuel¹².

L'époque se prêtait à cette violence verbale (parfois physique), qui régissait couramment les rapports humains, y compris au sein d'un même courant de pensée ou d'un même mouvement. Pourtant, cette explication ne suffit pas à justifier la violence iconoclaste de Crevel. Chez lui, nous trouvons des formules montrant à l'évidence que l'expression de l'agressivité correspond à un authentique besoin, et comporte une vertu thérapeutique. C'est le cas de la métaphore qui associe le sentiment à l'origine du ton polémique à la maladie de l'écrivain :

La haine absolue, [...] se révèle à qui l'éprouve par des poussées d'abord étouffantes qui emplissent le gosier, sans y laisser place pour le passage du moindre mot. Mais bientôt, cette

11. « Injures surréalistes : une analyse lexicale à l'aide de l'informatique », *Mélusine*, n° 3, *Marges non frontières*, Paris, L'Age d'homme, 1982, pp. 244-265.

12. André Breton, *Second Manifeste du surréalisme*, *Œuvres complètes*, T. I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, p. 785.

haine va devenir l'oxygène combien meilleur aux poumons malades que l'air des sommets. [...] On oublie qu'on a en cage, dans le thorax, un poumon qui bat de l'aile et un autre tout déplumé, on oublie les bacilles [...] on oublie la tuberculose. (PDLP 237-238)

Le sentiment de haine n'est pas seulement lié à la dénonciation d'une société qui « ne sait construire que des banques, des casernes, des prisons, des églises, des bordels¹³ ». Il semble correspondre aussi à une revanche ; il est un phénomène de compensation, qui permet à Crevel de dépasser, momentanément, comme le montrera son suicide, la réalité inacceptable de son existence. Le caractère bénéfique de la haine n'apparaît que pour autant qu'elle s'exprime ; l'insulte devient alors un art et un mode de création en même temps qu'elle révèle le monde dont rêve le polémiste. À propos de ses héroïnes de *Babylone*, Cynthia et « la petite buveuse de pétrole », rejetées par la famille bourgeoise parce qu'elles souhaitaient vivre intensément (donc en dehors des contraintes sociales de cette époque), Crevel confie :

Mais le fumier d'injures s'entrouve pour un jaillissement des plus glorieuses floraisons. (B 98-99)

Nous pouvons considérer que nous trouvons dans cette formule, *a priori* paradoxale et à l'image des convictions de l'être déchiré qu'il fut, la justification du goût démesuré de Crevel pour un exercice dans lequel il excellait, qui consistait, dans la grande tradition de la folie alchimiste, à vouloir transmuter le plomb en or et l'injure en œuvre d'art. Dans les deux cas, indépendamment du résultat final, l'intention et la dynamique du déroulement de la démarche nous paraissent essentielles.

UNIVERSITÉ JEAN MOULIN
LYON III

13. Paul Éluard, *L'Evidence poétique, Œuvres Complètes*, T. I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1968, p. 521.

SENSIBILITÉ ANARCHISTE ET RÉVOLUTION CHEZ CREVEL

Francesco CORNACCHIA

Sans doute n'est-il pas inutile de rappeler le refus surréaliste de la *raison*, avant d'évoquer les aspects libertaires et révolutionnaires de Crevel. Nous savons bien que les surréalistes s'insurgent contre la *raison* en tant qu'expression de la bourgeoisie au pouvoir et de la civilisation françaises. Mélange de la pensée de Descartes, de l'esprit des Lumières, du positivisme et du scientisme, la *raison* qu'on enseigne alors à l'école vise à former la personne, ou, plus véritablement, à la conformer aux exigences de l'élite au pouvoir : elle ne peut donc manquer de s'attirer la haine des surréalistes. Ainsi, Aragon, Artaud, Breton, Crevel, Desnos, Éluard, manifestent un refus radical des valeurs établies, « refus qui [d'ailleurs] puise dans l'anarchie ses exemples fondamentaux¹ ». Tant et si bien qu'en 1952, en parlant des débuts du surréalisme, Breton affirme :

Où le surréalisme s'est pour la première fois reconnu, [...] quand il n'était encore qu'association libre entre individus rejetant spontanément et en bloc les contraintes sociales et morales de leur temps, c'est dans le miroir noir de l'anarchisme².

Par un rejet tout spontané des mêmes contraintes, par une sorte de « conscience émotive de la révolte », Crevel s'est reconnu lui aussi dans le miroir noir de l'anarchisme, avant de se reconnaître dans le miroir rouge du communisme marxiste. Ainsi, en paraphrasant José Pierre dans *Surréalisme et Anarchie*, je dirai que par sa révolte contre la famille, l'Église, la société, Crevel rejoint « tout naturellement la révolte anarchiste contre les mêmes institutions ou les mêmes valeurs [...]³ ».

Dans ses premiers romans, Crevel décrit la condition de la liberté à l'intérieur de la famille bourgeoise où le droit à la spontanéité et à la jouis-

1. José Pierre, *Dans La Lumière du surréalisme*, Coll. « Ecarttrace », Bari, Crav-B.A. Graphis, 1999, p. 52.

2. André Breton, *La Clé des champs*, Pauvert, 1967, p. 325.

3. José Pierre, *op. cit.*, p. 54.

sance subit les effets refoulants de l'éducation. Ses doubles y manifestent un individualisme anarchisant, voire nihiliste, qui n'a d'issue que dans le repliement sur soi et dans le suicide⁴.

Qu'on se souvienne par exemple de la mère de Daniel, le narrateur de *Détours* : les qualités de cette femme – la bienséance et la vertu catholique notamment – en font le type même de la « bourgeoise de tête ». Néanmoins elle est mariée à un militaire vicieux qui, dans ses comportements, avait de l'« entrain », de la « bravoure » et du « dévergondage ». L'honneur et le respect d'autrui sont pour cette femme si précieux que la découverte des relations homosexuelles de son mari, jetant le discrédit sur la famille, la pousse à se suicider. Ainsi, ce qui désagrège cette famille est l'incompatibilité entre la spontanéité du père, aimant vices et passions, et la culture masochiste de la mère méconnaissant les joies de l'amour.

Dans *La Mort difficile*, Mme Dumont-Dufour présente les qualités d'une femme de la moyenne bourgeoisie : « Femme de devoir » (MD 45), forte de n'avoir jamais aimé (MD 51), elle a toujours l'air inquisiteur (MD 54), elle est amie de l'ordre (MD 73) et chauvine. Mme Dumont-Dufour, qui sans doute ne loue le travail et la raison que pour des avantages matériels⁵, se glorifie de faire partie « des Français de la classe moyenne, une classe [...] qui n'a jamais cessé de donner au pays ses serviteurs d'élite » (MD 33). Ce masochisme bourgeois laisse imaginer combien la liberté d'esprit est dégradée chez Mme Dufour.

Si dans *Détours* et plus encore dans *La Mort difficile*, Crevel peint cette prison vers laquelle tend la famille sous l'influence d'une morale hypocrite et masochiste, c'est surtout dans *Babylone* qu'il déverse son plus virulent sarcasme sur l'institution familiale. C'est en ce roman, sans doute, que Crevel représente le mieux le conflit entre contraintes morales de la bourgeoisie catholique, d'un côté, et amour, élan vital, adhésion spontanée à la vie, de l'autre. La famille d'un célèbre psychiatre, qui applique sa science avec un déterminisme positiviste grotesque, et la famille de sa fille, se désagrègent sous le débordement des passions : passion entraînant le bonheur pour certains, la folie pour d'autres, mais passion tout de même, et donc expression de jouissance, libre épanouissement de la personne. En revanche, aucun épanouissement n'est possible pour ceux qui s'anéantissent derrière la science ou la foi religieuse (ce sont respective-

4. Dès son titre, *Mon Corps et moi* affirme cet individualisme du sujet engendrant parfois un repliement sur soi.

5. Voir MD 84 : « [...] Mme Dumont-Dufour qui contemple une mer de folie [celle de son mari], là-bas, très loin, se rit des bateaux en péril. Elle a le chauffage central, l'eau chaude et froide sur les cuvettes, une salle de bain, l'électricité, le gaz, l'ascenseur, le monte-charge ».

ment les cas du psychiatre et de Mac Louf le missionnaire-évangéliste). Pour le dire avec les mots de Marx, c'est l'être social qui détermine la personnalité de ces personnages manifestement dépourvus d'une conscience d'homme. De même, dans *La Mort difficile* c'est en sa qualité d'homme de loi, que M. Dufour fait de sa fille Louisa une « femme de devoir » (MD 51), laquelle à son tour, comme le psychiatre de *Babylone*, se plaît à se définir « dépositaire de la sagesse des nations » (MD 74). Et si la mère du narrateur de *Détours* plutôt que de vivre sans honneur, préfère se suicider c'est qu'elle n'a d'elle-même qu'une conscience sociale.

La perception de plus en plus nette des chaînes de la famille qu'ont les doubles de Crevel se révèle insuffisante à changer leur vie. Le refus ou la rébellion n'ont pour résultat qu'un repliement sur soi qui peut mener au suicide. Or, la liberté revendiquée par les personnages qui s'évadent, ou qui voudraient s'évader de la famille, a le sens d'une spontanéité existentielle : les libertés publiques n'y sont pas encore en jeu.

En fait, dans ces premiers romans, il n'est pas question du sort fait à la liberté dans le monde, ni des droits du prolétariat et des peuples opprimés ; le prolétariat d'ailleurs n'y paraît même pas en tant que classe. On est en droit de se poser la question suivante : quelle est la révolution que Crevel appelle de ses vœux jusqu'à 1927, c'est-à-dire avant de souscrire à la révolution marxiste ? Fait-il coïncider sa révolte avec le projet collectif de révolution sociale ? Quel est le degré de son engagement ?

En 1924 dans « Révolution, surréalisme, spontanéité », Crevel affirme : « peu m'importe que la Révolution soit surréaliste ou non » ; et il ajoute : « Pourvu qu'elle soit » (ECLR 27). Or, la révolution qu'il souhaite alors se situe sur un plan intellectuel ou sensible, et très vaguement sur un plan social ; en effet il dit : « Toute nouveauté dans notre vie intellectuelle ou sensible ne peut venir qu'après une Révolution qui a ses princesses de Lamballe, ses Robespierre, ses Marat et ses Charlotte Corday » (ECLR 27). À ce moment-là Crevel songe à un changement des esprits, changement que pourrait donner la spontanéité. Il s'agirait d'émanciper l'intelligence d'un psychisme tendant à l'abstraction, de faire en sorte que la pensée, l'imagination, ne fassent plus qu'un avec la chair par l'affranchissement de l'inconscient : donner à l'homme les pouvoirs d'une pensée et d'une imagination sensibles, pour qu'il puisse se saisir dans son unité. Et Crevel évoquant le « rêve d'une spontanéité dadaïste qui, d'après Tzara, devait s'étendre à tous les actes de la vie » (ECLR 27), écrit :

[...] notre grandeur, si elle est encore possible, viendra le jour où la pensée, l'imagination devenues spontanées et im-

périeuses comme le sens, n'auront plus besoin de mots mais s'épanouiront dans des états somptueux. (ECLR 28)

Crevel ignore probablement qu'en des termes différents, le concept d'imagination sensible avait été formulé dès 1914 par l'italien Alberto Savinio. Celui-ci s'en tient bien sûr au domaine artistique, mais ce qu'il affirme dans *Les Soirées de Paris*, revue que dirigeait alors Apollinaire, relevant d'un nouveau rapport entre imagination et réalité, dépasse les pures préoccupations esthétiques. Les temps où l'abstraction régnait sans partage seraient révolus – affirme Savinio – et l'imagination passerait de l'état d'abstraction à celui de sens. « De sorte, dit-il, qu'on serait porté à penser non seulement à la suite d'un effort mental, mais encore par une nécessité corporelle. On *sentirait* sa pensée⁶ ».

En 1926, Crevel considère toute poésie conçue en état de désaccord avec le monde extérieur comme une révolution. Les noms de Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Éluard, reviennent sous sa plume en tant que révolutionnaires (ECLR 50). La révolution à laquelle il songe jusqu'à peu près 1927 résulterait de la révolte individuelle telle que l'ont vécue ces poètes, telle que la définit Tzara comme une « adhésion complète de l'individu aux exigences profondes de sa nature, sans égard pour l'histoire, la logique ou la morale ambiante⁷ ». Point n'est besoin de souligner le caractère anarchisant de cette révolte qui rejoint, implicitement, Max Stirner quand il déclare que l'individu est la seule réalité et la seule valeur, et que par conséquent il serait impossible de le subordonner à Dieu, à l'humanité, à l'État, à l'esprit, à n'importe quel idéal, fût-ce celui même de l'homme. Car – selon Stirner – ce qui n'est pas l'*ego individuel* et s'oppose à lui est une idée dont l'individu finirait par devenir l'esclave. Or, chez Crevel l'esprit d'insubordination ne se traduit qu'à la fin des années vingt en une volonté politique bien définie. Ce qui ne l'empêche pas de signer d'importants tracts et déclarations collectives au sein du surréalisme, chaque fois qu'il est besoin d'appeler à la lutte contre la guerre, de revendiquer, face à la France ou aux gouvernements de tel ou tel pays, le respect des droits du prolétariat et des peuples colonisés, et cela dès 1924. Dans le premier numéro de *La Révolution surréaliste* Crevel est parmi ceux qui rendent hommage à Germaine Berton, la militante anarchiste qui devient aux yeux des surréalistes – comme le dit José Pierre – « le vivant

6. Alberto Savinio, « Le Drame et la musique », *Les Soirées de Paris*, III, 23, 15 avril 1914 ; repris dans A. Savinio, *Scatola sonora*, Torino, Einaudi, 1988, p. 424.

7. *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Paris, P.U.F., 1982, p. 359.

symbole de l'anarchie face à l'ignominie maurrassienne⁸ ». Mais l'engagement pour ces causes mis à part, ce n'est qu'à la fin des années vingt que Crevel en vient à dépasser son individualisme nihiliste et son désespoir. Dans son roman de 1929, *Êtes-vous fous ?*, Vagualame-Crevel qualifie de « bluffeur » son propre individualisme (EVF 121) et le narrateur lui adresse ces reproches :

Et rappelle-toi, truqueur, quand tu étais malheureux [...] tu t'inventais d'hypocrites consolations dont la plus habituelle consistait à te dire que le spectacle était à l'intérieur. (EVF 167)

Ton chaos n'est pas la force [...]. Donc, impossible de jouer au narcissisme. (EVF 168)

Le narrateur, qui à son tour s'identifie à Vagualame-Crevel, après avoir aussi constaté l'inutilité de la dispersion dans le vice (EVF 171), en vient à invoquer un nouveau commencement ; en paraphrasant de loin Lautréamont, il déclare : « Le Salut n'est nulle part, ne sera nulle part, tant qu'on le croira pour quelques-uns et non pour tous » (EVF 121).

Cette déclaration date de 1929. Désormais Crevel lie son propre salut à celui de la société entière.

Une raison existentielle le persuade de rejoindre les communistes. Deux circonstances au moins l'aident à accomplir ce pas. D'abord la connaissance d'André Thirion qui, depuis 1928 environ, fréquente Breton et ses compagnons. Militant communiste ardent, ayant lié sa vie à la lutte pour l'émancipation du prolétariat, Thirion pourrait avoir exercé un ascendant sur Crevel : tel est l'avis de François Buot (FB 269). En plus la position qu'assume à l'égard de la société capitaliste et du mouvement révolutionnaire le *Second Manifeste du Surréalisme*, détermine Crevel à étudier les textes marxistes et à s'engager aux côtés du PCF pendant cinq ans. D'ailleurs il signe le *Second prière d'insérer du « Second Manifeste du Surréalisme »* où on lit :

[...] il était impossible aux surréalistes [...] de ne pas s'arrêter devant l'insolite monument critique et théorique élevé par Marx-Engels [...]. Il n'entre ni dans les desseins, ni dans les capacités propres au surréalisme d'ajouter quoi que ce soit à l'œuvre de Marx-Engels [...]. Mais puisqu'il veut décrire en toute rigueur le mécanisme psychique de l'homme, il doit faire sienne la critique rigoureuse du mécanisme social,

8. *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, Tome I (1922-1939), présentation et commentaires de José Pierre, Paris, Losfeld, 1980, p. 383.

*tant il est vrai qu'on ne peut concevoir de super-structure qui ne soit en rapport logique avec l'infrastructure, même si la maison quelque jour doit devenir réversible*⁹.

Partageant ces opinions de Breton, au début des années trente, Crevel s'efforce de conjuguer psychanalyse et marxisme, surréalisme et communisme, en orientant les arguments de son refus critique dans l'optique du matérialisme dialectique¹⁰. Les nombreux articles et textes que Crevel écrit pendant la période de son appartenance à l'A.E.A.R. présentent des revendications de grande envergure, de même qu'une remarquable verve sulfureuse.

La religion, et notamment la catholique, ainsi que la morale et la vision de la vie qui en émanent, font l'objet d'une polémique sans merci. Le tract surréaliste *Ne visitez pas l'Exposition coloniale*, daté de mai 1931 et signé par Crevel, dénonce l'accord donné par l'Église à l'œuvre colonisatrice et à la politique impérialiste de la « Grande France¹¹ ». Crevel est au diapason de ces polémiques. En décembre 1931 il s'en prend au discours de clôture de l'Exposition coloniale, car l'orateur, Lyautey, tout en maudissant les guerres fratricides entre Européens, bénit les guerres coloniales en raison de leurs buts pacificateurs et constructeurs (ECLR 132). Les responsabilités de l'Église ne sont pas moindres (CDD 198). Son idéal, d'essence masochiste, prêché dans la France métropolitaine ou dans les colonies, vouerait la personne à un état de paralysie et de subordination. Ainsi, le concept de liberté s'en trouve faussé (CDD 182).

Dans les années 1932-33, les fascismes s'affirment en plusieurs pays européens. Les problèmes que soulève le nazisme se font sentir en France. La foi de Crevel en la nécessité du combat s'enracine davantage dans l'actualité politique et sociale. Pourtant il ne perd pas de vue le surréalisme et ses acquis. En font état ses efforts pour concilier l'imaginaire et la réalité, l'individu et la société, la poésie et le socialisme scientifique, qu'il

9. *Tracts surréalistes*, pp. 151-152.

10. Dans le texte « Tandis que La Pointolle se vulcanise la baudruche » (PDLP 302), Crevel écrit : « Machine à réprimer et à comprimer, au sein des contradictions inconciliables, l'Etat, dans et par ses mesures les plus générales, jamais ne cesse d'être le responsable des refoulements les plus particuliers. Donc, réciproquement, rendre compte du particulier, ce sera dénoncer le général. Du fait, du seul fait qu'elle explique l'individu actuel, la psychanalyse est un réquisitoire contre la société actuelle, la société capitaliste qui, en refusant à l'immense majorité des individus des conditions acceptables de vie matérielle, leur interdit le libre épanouissement de la vie psychique ».

11. « Ne Visitez pas l'Exposition coloniale », *Tracts surréalistes*, p. 195.

conjugue dans une conscience dialectique¹². En 1931 il s'en prend à la méthode analytique et à la conception métaphysique de l'homme. Elles auraient été encouragées non seulement par l'Église, mais aussi par le monde capitaliste, puisque comme le dit Crevel citant Engels, « les puissants savent qu'il faut diviser pour régner » (CDD 186). D'où cette conception de l'homme et du monde selon les antinomies paralysantes que Baudelaire dénonçait déjà.

Entre l'été 1932 et le début de l'année suivante, Crevel se consacre à la rédaction de son dernier roman, *Les Pieds dans le plat*, le seul qui comporte une vision politique et sociale de l'Histoire.

Pour conclure : si dans « Individu et société », le dernier ou l'un de ses tout derniers textes, Crevel n'avait pas annoncé qu'il cessait d'appartenir au groupe surréaliste dont les recherches – comme il l'explique lui-même – en dépit de leur intérêt culturel, ne sollicitent plus son attention, que réclame et retient seule l'actualité révolutionnaire de 1935, j'aurais affirmé sans hésitation que la fidélité de Crevel à Breton et au surréalisme ne faiblit jamais. Mais je ne peux pas pour autant soutenir le contraire.

Dans les lettres qu'il adresse à Tzara en 1934¹³, Crevel regrette le côté rétrospectif que viennent d'assumer les activités surréalistes sous l'impulsion de Breton : la préparation d'une anthologie, les conférences à l'étranger sur le thème *Pourquoi je suis surréaliste*. Sans doute est-il gêné par ces activités du fait qu'elles l'obligeraient à revenir sur son passé, dominé – comme nous le savons – par un subjectivisme anarchisant et nihiliste. À ce moment-là Crevel ne se soucie que d'un devenir universel dont il fait dépendre son propre salut.

Néanmoins ses aspirations n'ont pas toutes les chances de se voir satisfaites par ses amis communistes. La lutte contre le nazisme lui donne une raison de plus d'y croire. Mais un ennemi commun ne suffit pas forcément pour établir une entente quant aux stratégies du combat.

Des écarts idéologiques existent entre surréalistes et communistes que Crevel n'ignore pas. Celui, par exemple, relatif aux rapports de l'individu

12. En 1931, Crevel écrit : « [...] les immenses progrès des sciences naturelles, au cours des siècles derniers ont été dus à la méthode analytique. Mais cette habitude de travail passée dans la philosophie produisit l'étroitesse spécifique d'une époque, la méthode métaphysique dont Marx, Engels, Lénine ont dénoncé les méfaits. [...] Grâce à la dialectique les matérialistes reprennent contact avec la vie, l'étudient dans ses manifestations contradictoires. Retour de l'abstrait au concret. Le mouvement est rendu aux parties désintégrées, sclérosées, paralysées. L'homme retrouve la possibilité d'agir sur son univers. [...] Quel bond en avant ! Révolution. Sur le sixième du globe [...] se poursuit l'édification du socialisme » (ECLR 281).

13. Se reporter aux lettres de René Crevel à Tristan Tzara dans le dossier des PDLP 306-316.

et du groupe social. L'accord qu'il réclame (dans « Individu et société ») entre le rythme intérieur de l'individu et le mouvement dialectique de l'univers, dépasse l'émancipation purement matérielle du prolétariat que revendiquent les communistes. Dans « Individu et société », il rappelle l'importance de l'individu contre toute abstraction de l'humanité :

Nul n'oserait prétendre que l'humanité ou plus spécialement une société donnée constitue un magma arithmétique dont le total puisse impunément écraser les unités intégrantes.
(RC 139)

N'est-ce pas exactement ce qui se passe alors en URSS où un idéal social se dégrade, évoluant vers la dictature et la tyrannie ? Et Crevel a-t-il le pressentiment de la bureaucratisation de la révolution avec l'exclusion des surréalistes du *Congrès pour la défense de la culture* ? Le suicide de Crevel, homme sincère et doué d'un sens de la liberté à toute épreuve, pourrait alors être considéré comme le dernier acte d'une révolte absolue qui toujours alla bien au-delà d'une révolution politique.

UNIVERSITÉ DE BARI

RENE CREVEL CRITIQUE ET CHRONIQUEUR

Roger NAVARRI

Il faut tout d'abord rappeler que Crevel est de ceux dont le nom apparaît le plus souvent (avec celui de Soupault, Desnos, Aragon notamment) aux « comptoirs de l'épicerie » dont parle Breton avec dédain, c'est-à-dire dans les publications non surréalistes, à périodicité variable, qui sont évidemment assez éclectiques ou assez ouvertes pour accueillir ses articles. Citons pour mémoire et sans être exhaustif les *Nouvelles littéraires* où il joue un rôle non négligeable entre 1923 et 1925, *Paris-Journal* où il figure souvent aux côtés d'Aragon, Desnos, Soupault, Éluard, Baron, Delteil, mais aussi les *Cahiers du mois*, *le Disque vert*, *la Revue européenne*, *les Feuilles libres*, *Documents*, *Variétés*, *les Cahiers du Sud*, *la NRF*, *Philosophies*, plus tard *Commune*, et *Monde* (sans parler de quelques revues anglo-saxonnes). Même si elles sont parfois épisodiques, ces contributions montrent que Crevel est bien inséré dans la vie littéraire de cette période mais aussi dans la vie culturelle et mondaine parisienne¹. On sait d'ailleurs que ses relations, ses amitiés, ses goûts littéraires, surtout avant 1925 (en particulier ses liens avec Tzara, Cocteau, plus tard avec Jouhandeau), irriteront souvent Breton et sa garde rapprochée. Pourtant, même si dans ces années, il lui arrive parfois, dans ses notes de lecture ou ses revues de presse, de céder à la complaisance ou du moins d'atténuer ses réserves, il se signale le plus souvent par sa verve satirique aux dépens des auteurs qui lui paraissent dépourvus de sincérité ou d'énergie. Au fil du temps, au fur et à mesure que son engagement se radicalise, compte tenu également de l'aggravation de son état de santé et des tensions psychologiques qu'il subit, sa virulence et son intransigeance vont aller croissant. Marcel Arland qui était son ami, sera un des premiers à en faire les frais pour son article sur « le nouveau mal du siècle » et avec lui Drieu La Rochelle, Emmanuel Berl, Julien Benda qui sont à l'époque les principales têtes de turc des surréalistes, sans oublier évidemment les écrivains qui représentent à leurs yeux tout ce qu'il y a de plus exécration dans la littérature bourgeoise pour

1. Cf. sa participation aux Soirées de Paris organisées par le Comte de Beaumont à l'occasion des Jeux Olympiques de 1924 et de ses chroniques sur le théâtre, le cirque, le music-hall, le cinéma, etc.

des raisons à la fois politiques, éthiques et esthétiques : Barrès, A. France, Valéry, Claudel, pour ne citer que les plus connus. Il en va de même bien entendu pour les représentants des institutions politiques, religieuses, scolaires et universitaires, militaires, médicales, économiques qui, chacune à leur manière, agissent contre l'émancipation spirituelle et matérielle de l'Homme. Simultanément, comme les autres surréalistes, Crevel tresse de flamboyantes couronnes à tous ceux qui lui paraissent avoir contribué ou contribuent encore à cette émancipation : Lautréamont dont « la bague d'aurore nous protège », Dali « l'anti-obscurantiste », les peintres ou les sculpteurs (De Chirico, Klee, Renée Sintenis) qui renouvellent ou élargissent notre vision du monde en s'en prenant aux conventions du néo-classicisme, du réalisme ou du maniérisme mondain.

Bien que nécessairement trop rapide, ce survol de l'activité critique de Crevel permet de constater que, grâce à ses relations mais aussi du fait de sa boulimie intellectuelle, de sa sensibilité exacerbée, il est de ceux qui, dans le groupe surréaliste, éprouvent le désir d'être présents sur tous les fronts, de participer à tous les débats qui voient s'opposer les camps adverses et concurrents avec une virulence qui peut encore aujourd'hui nous surprendre. Participation à la fois défensive et offensive, s'agissant de justifier les partis-pris idéologiques du mouvement dont il se réclame, de célébrer ou de vilipender ses vrais ou ses faux devanciers, ses alliés et *a fortiori* ses héros ou ses ennemis irréconciliables.

Activité critique « partielle, passionnée, politique, c'est-à-dire faite d'un point de vue exclusif mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons », pour reprendre la phrase bien connue de Baudelaire, tant dans ses orientations que par un style frénétique dont on a souvent étudié les caractéristiques et que l'auteur du *Clavecin de Diderot* porte à son paroxysme dans le panégyrique comme dans le pamphlet.

Cela étant, reste à déterminer ce qu'il y a malgré tout de spécifique dans la critique « crevélienne » et ce qui la rend si proche du reste de son œuvre au point que l'on passe insensiblement de l'une à l'autre.

Faut-il chercher cette spécificité dans la violence dont il fait généralement preuve ou dans l'extraordinaire facilité avec laquelle il sait créer des effets de surprise en mélangeant les tons ou les registres métaphoriques les plus variés, en brouillant constamment les limites du mauvais goût, de la vulgarité, de l'insolence, et celles d'un lyrisme poétique totalement libéré des contraintes de la vraisemblance, tour à tour délicat et puissant, émouvant et drôle ?

En fait, si de ce point de vue, Crevel n'est pas le seul surréaliste à faire preuve d'une extrême liberté de ton – on peut penser notamment à celle qui caractérise le *Traité du style* d'Aragon, les articles de Desnos, de

Benjamin Péret, etc., – il semble que ses textes manifestent quelque chose de plus profond, de plus personnel ou si l'on préfère, de moins prémédité que ceux de ses amis. Tout se passe en effet comme si, en réglant des comptes pour le surréalisme, il réglait aussi ses propres comptes. Autrement dit, son « terrorisme » ne relève pas seulement de la stratégie d'un groupe minoritaire désireux de conjurer un sentiment de désespoir et d'impuissance², mais il renvoie aussi, comme dans ses « romans », au rapport particulier qu'il entretient avec son enfance, son corps malade, sa sexualité. En témoigne, entre autres exemples, l'article de *La Révolution surréaliste*³ intitulé « Le Bien du siècle » dans lequel il attaque les « critiques rationalisto-réalisto-positivisto-néo-mystiques » qui ont lancé le thème d'un « nouveau mal du siècle » pour banaliser la démarche surréaliste. Par la même occasion, il s'en prend à tous ceux qui ne voient dans l'esprit de révolte que l'expression d'un malaise existentiel, alors qu'il révèle au contraire selon lui une « soif d'absolu » que seuls les médiocres et les résignés sont incapables d'éprouver. Même perspective dans son article du *Surréalisme au service de la Révolution*⁴ : « Mort, maladie et littérature », à propos de ceux qui font « perpétuel reproche de malsain à tout ce qui passe pour être avancé » et qui de ce fait, ne voient dans toute forme artistique novatrice, qu'un symptôme pathologique (tuberculose, syphilis, névrose...). D'où sa conclusion :

Mais pour nous tant qu'il sera question de rates, de gésiers, poumons, santé, anémie, trépas [...] nous savons que non seulement nul progrès ne se pourra attendre, mais encore même le droit au désespoir ne saurait être reconnu.

Le « droit au désespoir », tel est bien en effet la revendication constante de Crevel. Même si dans le feu du combat il lui arrive de donner le change, c'est au nom de ce droit qu'il ne peut partager pleinement les illusions politiques et lyriques de ses amis surréalistes. Dalí avait raison de dire qu'il « vivait sa vie intellectuelle pareillement à sa vie sensible, dans le même élan vital de se crever ». C'est pourquoi la dénonciation acharnée à laquelle il se livre du dualisme traditionnel de la Raison et de l'Esprit, de la Pensée et du Corps, n'est pas seulement pour lui un thème philosophique, comme c'est souvent le cas chez Breton par exemple. C'est une véritable obsession enracinée dans son expérience directe, à la fois douloureuse et

2. Consulter notre article sur la violence des surréalistes dans *Mélusine*, n° V (*Politique-polémique*).

3. N° 6, mars 1926.

4. N° 1, juillet 1930.

exaltante, de l'imbrication de la chair et du cerveau comme « seule et unique expression immédiate, violente, totale de l'être » (Annie Le Brun). Là encore, ce qu'il écrit sur la psychanalyse dans *Le Surréalisme au service de la Révolution*, est particulièrement révélateur. Il attend d'elle qu'elle « redonne bras et jambes et le sexe qui doit être libre entre ses jambes à notre cul de jatte » [« le patriotisme de l'inconscient »] et lui reproche de ne pas toujours savoir résister aux récupérations idéalistes (« Notes pour une psycho-dialectique⁵ »).

C'est en ce sens que l'on pourrait rapprocher Crevel et Artaud. Car, par delà tout ce qui les sépare, il y a dans ce qu'ils écrivent, cette extraordinaire présence du corps souffrant qui les amène, avec plus de force que quiconque, à dénoncer le « mensonge de l'art, les fausses révélations, les trucages » dont il est question dans *Mon Corps et moi*. Ainsi, alors que pour Artaud, dans *L'Ombilic des Limbes*, « toute écriture est de la cochonnerie », pour Crevel, ce sont les mots eux-mêmes qui sont « les agents d'une police intellectuelle, d'une rousse dont il ne nous est point possible d'abolir les effets », les vecteurs des « grimaces en prose ou en vers, des architectures dans le vide et de l'harmonie formelle » (sur Renée Sintenis). Même défiance, chez l'un comme chez l'autre, à l'égard du narcissisme qui contamine la plupart des œuvres aussi spontanées et sincères qu'elles paraissent :

Ainsi une page écrite à bride abattue, sans contrôle apparent de ces facultés domestiques, la raison, la conscience, auxquelles nous préférons les fauves, sera malgré tout l'aboiement argotique et roublard mais non le cri assez inattendu pour déchirer l'espace. (MCM)

On connaît enfin les reproches qu'Artaud adressait à Breton et à ses amis, coupables à ses yeux d'être trop équilibrés, de « manquer d'un vrai tourment, central, essentiel, préoccupant » pour oser « cette descente infinie au fond du moi avec des images où, tremblante, la Vie sur la limite du Néant ».

Cependant, il serait abusif de pousser trop loin la comparaison. Il n'y a pas chez Crevel cette « effroyable maladie de l'esprit », cet « effondrement central du moi », dont il est question dans les lettres d'Artaud à Jacques Rivière. Son activité critique est beaucoup moins projective, beaucoup plus cadrée en quelque sorte, surtout à partir de 1926-1927, par une grille d'analyse freudo-marxiste qui lui permet de replacer les problèmes de l'individu dans leur contexte historique et social. Elle est aussi beaucoup

5. N° 4 et 5, 1931.

plus fidèle à la conception surréaliste d'un salut possible de l'Humanité par « la Poésie, l'Amour, la Science et la Révolution » pour reprendre en partie le titre de l'article qu'il écrivit en 1934 dans la revue de Klaus Mann⁶ et qui, dans son style comme dans son inspiration, est sans doute un des plus « bretonien » de tous ceux qu'il écrivit. Le discours qu'il devait prononcer au Congrès international des écrivains, publié après sa mort dans *Commune* (« Individu et Société ») est de ce point de vue également très éclairant. En effet, il s'y efforce de rationaliser et par là même, de justifier « l'exhibitionnisme » dont on lui reproche souvent de faire preuve dans ses « romans ». Il s'appuie notamment sur le cas de Jean-Jacques Rousseau pour affirmer qu'en :

[...] période pré-révolutionnaire, lorsque le désordre social exige des opprimés l'intervention capable de réduire un oppresseur acharné à conserver ses privilèges, à la veille du bond en avant qui doit remettre les masses dans la voie de leur devenir, les écrivains sont naturellement portés à rendre compte de leurs états particuliers, même et surtout si ces états particuliers accusent, à travers le scandale des comportements individuels, le mauvais état du monde.

Et il ajoute :

Ce n'est point l'effet du hasard si J.-J. Rousseau fut à la fois l'exhibitionniste des Confessions et le théoricien du Contrat social. Il a poussé jusqu'à la frénésie des fausses confidences, le besoin de se montrer, mais il a constaté : quiconque mange un pain qu'il n'a pas gagné, le vole.

Dans la suite de son discours, il évoque également le cas de Rimbaud, de Wilde, de Gide et bien sûr des surréalistes, dont le narcissisme n'a, selon lui, rien de complaisant, ce qui les différencie des écrivains bourgeois comme Barrès ou Paul Valéry qui cherchent à se perdre en eux-mêmes faute de savoir et vouloir regarder les autres.

On peut évidemment trouver le style de cette « démonstration » assez pesant et la thèse bien spéculative. Les circonstances dans lesquelles elle fut rédigée, le public auquel elle s'adressait expliquent bien des choses. Il reste néanmoins qu'elle montre – et avec le recul il y a là quelque chose d'émouvant – comment jusqu'au dernier moment, Crevel s'est efforcé de rendre cohérente et d'une certaine manière idéologiquement exemplaire,

6. *Die Sammlung*, numéro d'avril.

l'expression de son désordre intérieur et de ses tourments. Comme il l'écrit encore dans le même discours :

Ne point chercher l'accord entre son rythme intérieur et le mouvement dialectique de l'univers c'est pour l'individu, risquer de perdre toute sa valeur et toute sa puissance énergétique.

C'est renoncer à soi-même et devenir un fantôme, alors qu'« au revenant s'oppose le devenant », pour citer sa conclusion. Celle-ci prend d'ailleurs une résonance tragique quand on sait que quelques heures après, le dernier mot qui vint sous sa plume fut le mot « dégoût » comme si son cerveau avait été irrémédiablement vaincu par son corps, comme si trop de cordes étaient cassées dans son « clavecin sensible » pour qu'il puisse continuer « à laisser vibrer en lui toutes les harmonies et toutes les dysharmonies de l'univers » (« Individu et Société »).

En définitive, chroniqueur, critique, polémiste, essayiste politique ou philosophique aussi bien que romancier, Crevel a toujours écrit porté par une nécessité existentielle, par le désir d'exprimer le sentiment de révolte quasi permanent suscité en lui par une morale bourgeoise dont, pour des raisons évidentes, il sentait plus que quiconque peser le poids sur ses épaules. C'est en quoi il se distingue non seulement des « professionnels de l'écriture qui tentent de meubler leur vide avec des arabesques et des subterfuges analytiques⁷ », mais aussi de ses amis surréalistes qui n'ont pas le même profil psychologique que le sien et qui, du fait de la place qu'ils occupent dans le groupe, se font une conception différente de leur rôle.

La marginalité de Crevel – homosexualité, tuberculose – sa relative indépendance par rapport aux normes morales et sociales plus ou moins explicitement en vigueur dans le groupe, sont en effet pour beaucoup dans ces comportements de « caniche mal lavé » dont parlait Bataille en pensant à son goût prononcé pour les plaisanteries et ses calembours scabreux. Elles permettent aussi de comprendre pourquoi il est plus à l'aise, plus inventif dans le registre de l'anathème ou de la caricature insultante que dans celui de la célébration ou de la louange. Alors que Breton, au contraire, croit à la supériorité de la critique d'admiration sur la critique d'éreintement dans la mesure où, une fois que « les ponts sont coupés » (mais le sont-ils jamais définitivement ?) elle permet d'ériger le Panthéon de tous ceux qui annoncent et légitiment aux yeux de l'Histoire, la démar-

7. « Réponse à l'enquête sur le désir », 1932.

che surréaliste, Crevel reste fondamentalement plus proche de l'esprit contestataire du dadaïsme qui voulait « du passé faire table rase ». D'où sa prédilection pour la critique coup de poing ou jeu de massacre, la guérilla idéologique qui lui permettent de mettre allègrement « les pieds dans le plat de l'opportunisme contemporain, lequel plat n'est d'ailleurs comme chacun sait, qu'une vulgaire assiette au beurre » (CDD).

Certes, dans les dernières années de sa vie, nous l'avons vu, le « verbalisme décoloré » de la langue de bois, le souci de trouver des compromis théoriques et politiques qui puissent réconcilier ses amis divisés, ont parfois menacé la « spontanéité » qu'il associait en 1925 au « Surréalisme » et à la « Révolution »⁸. Mais si l'on sait qu'en 1931, dans *Dali ou l'anti-obscurantisme*, il citait la phrase de Tzara qui enjoignait aux artistes de « mourir les premiers », ne peut-on alors penser que son suicide ne fut pas seulement un geste de désespoir mais aussi l'affirmation paradoxale de la nécessaire primauté du Désir sur la Raison ?

UNIVERSITÉ MICHEL DE MONTAIGNE
BORDEAUX

8. *Les Cahiers du mois*, n° 8, janvier 1925.

RENÉ CREVEL LE NON RÉCUPÉRABLE

Claude COURTOT

En 1965, trente ans après la mort de Crevel, la plupart de ses œuvres demeuraient introuvables. Je n'avais lu que *Mon Corps et moi* et *La Mort difficile*, ouvrages réédités par Rencontre, à Lausanne en 1963, quand un ami surréaliste me prêta d'autres textes et notamment *Le Clavecin de Diderot* qui m'enthousiasma aussitôt. Je fis part à André Breton que je voyais souvent et avec qui je m'entretins plusieurs fois de Crevel, de mon intention de rééditer ce pamphlet superbe. Jean-François Revel, qui n'était pas encore devenu le triste pantin du libéralisme économique que l'on sait mais qui dirigeait avec audace la petite collection « Libertés » chez Pauvert, accepta la proposition de Breton. J'écrirais une présentation mais Revel insista pour que je l'accompagne d'une notice biographique, car personne ou presque, disait-il, ne connaissait alors Crevel. Je soumis ma préface à Breton qui eut la gentillesse de m'écrire :

On ne saurait présenter René Crevel avec plus d'intelligence et de sympathie que vous ne faites. Le sujet était difficile – en raison des outrances dans l'attitude – et je n'ai pas trop encouragé ceux qui se proposaient de l'aborder quand je sentais que, de toute manière, par eux ne pouvait passer la flamme...

Puis ce fut mai 1968 l'éblouissante école de révolte. Ma participation à ces événements aux côtés de mes amis surréalistes ne fit que me rendre plus sensible encore aux « grands cris d'écarlate » (EVF 97) de Crevel. Aussi acceptai-je avec enthousiasme la proposition de Seghers de consacrer à Crevel un volume de sa collection *Poètes d'aujourd'hui*, qui parut en 1969.

Trente ans encore ont passé depuis. Nous avons énormément progressé dans la connaissance de Crevel. On n'ignore plus grand chose des événements de sa vie, grâce aux remarquables biographies de Michel Carassou et de François Buot, grâce aussi à la publication d'une grande partie de sa correspondance. Mais surtout l'œuvre de Crevel est intégralement disponible. Autant j'avais tenté dans mes premières approches d'aller à l'essentiel, de ne choisir dans cette œuvre que les accents les plus frappants, autant il

est possible aujourd'hui de se livrer à un examen approfondi du parcours complet de Crevel et, à cet égard, l'étude de Jean-Michel Devésa, *René Crevel et le roman*, 1993, me semble irremplaçable.

Où en sommes-nous donc maintenant avec Crevel ?

La permanence du thème de la mort, l'obsession du suicide, la fascination exercée par cette existence mythique (le mode d'emploi du suicide indiqué dès la première œuvre *Détours*, et, une dizaine d'années plus tard, une mort conforme à ce programme) tout cela a longtemps donné de Crevel une image immuable. Or il est évident qu'il y eut une évolution de Crevel, très perceptible dans son œuvre. Je ne vous cache pas que je n'avais pas rouvert ses livres depuis fort longtemps ; il a fallu l'occasion de ce colloque pour que je relise l'ensemble, dans l'ordre chronologique et il m'est apparu clairement que Crevel est un homme qui s'est d'abord longtemps cherché – qui se cherchait tellement au début qu'il redoutait de se trouver, c'est tout le sujet de *Détours* – et qui a fini par se trouver vraiment en 1929-1930. J'ai été frappé, j'ose l'avouer, par l'inégalité de cette œuvre (ce qui explique peut-être en partie sa fortune actuelle). *Détours*, *Mon Corps et moi* et *La Mort difficile* sont des témoignages émouvants à beaucoup d'égards, mais fort inférieurs, me semble-t-il, aux fictions lyriques comme *Babylone* et *Êtes-vous fous ?*, et aux grands textes polémiques comme *Le Clavecin de Diderot*, *L'Esprit contre la raison* et *Les Pieds dans le plat*.

Lorsque Breton dans ses *Entretiens* rend hommage à Crevel, « l'auteur d'ouvrages tels que *L'Esprit contre la raison*, *Le Clavecin de Diderot*, sans quoi il eût manqué une de ses plus belles volutes au surréalisme¹ », il n'entend pas seulement désigner des œuvres pleinement surréalistes de Crevel, il cite les textes qui lui paraissent les mieux venus sous la plume de leur auteur. Crevel lui-même, après 1930, ne sera pas tendre avec ses premières tentatives romanesques, esquissant ainsi la caricature d'un jeune bourgeois qui lui ressemble comme un frère : « Un petit décentré de plus. Voici cinq ans, avec un minimum de dons littéraires, sans doute, eût-il pu, tout comme un autre, y aller de son petit roman sur l'inquiétude » (CDD 233).

Car il est temps d'en finir avec cette prétendue dissidence de René Crevel par rapport à André Breton et au surréalisme dont se gargarisent particulièrement ceux qui ignorent tout du surréalisme et de Breton. En se livrant aux séances de sommeils hypnotiques, en signant entre 1924 et 1935 la plupart des tracts et déclarations collectives du mouvement surréaliste, en participant activement aux diverses revues surréalistes, en soutenant

1. André Breton, *Entretiens*, Coll. « Idées », Paris, Gallimard, 1969, p. 176.

sans équivoque Breton à un moment où beaucoup de ses anciens amis l'abandonnent lors de la crise du *Second Manifeste du Surréalisme*, Crevel se comportait aux yeux de Breton non seulement en ami mais en surréaliste fidèle. Que parallèlement Crevel ait publié des textes d'apparence romanesque, voilà quelque chose que Breton n'était sans doute pas loin de considérer, au même titre que l'homosexualité et les mauvaises fréquentations mondaines, comme des affaires purement privées. C'est bien mal connaître Breton (mais que d'âneries ne répand-on pas sur son compte !) que d'imaginer qu'il exigeait une rigoureuse identité de vue et de goût des membres du groupe surréaliste ; je peux vous assurer par expérience que des sujets comme le cinéma, la musique ou... le roman, mais oui ! soulevaient parmi nous des débats acharnés dont Breton s'amusait davantage qu'il ne s'en offensait, parce qu'il jugeait les êtres avant tout sur leur degré d'investissement passionnel. Le surréalisme est un regard émancipateur porté sur le monde et, en dehors des déclarations collectives, chacun est libre d'utiliser comme il l'entend ses moyens personnels. Naturellement lorsque l'esprit même et la cohésion du surréalisme étaient en jeu, Breton se faisait intransigeant. Je ne sache pas que Crevel ait jamais écrit quelque chose qui ressemble à une défense du roman au nom du surréalisme. Bien au contraire, Crevel comme Breton rejette les mêmes romans réalistes, il suffit pour s'en convaincre de se reporter aux condamnations très nettes de *L'Esprit contre la raison*. Jean-Michel Devésa a, selon moi, définitivement situé l'œuvre de Crevel :

Ce qui distingue ces livres, ce n'est pas tant l'appartenance à un genre défini que la part de confessions et de souvenirs qu'ils mobilisent : ils participent en effet d'une seule et même parole, d'une seule et même création².

Et cette création répond parfaitement au vœu de Breton exprimé dans *Point du jour* :

Parlez de vous, vous m'apprendrez bien davantage. Je ne vous reconnais pas le droit de vie et de mort sur de pseudo-êtres humains, sortis armés et désarmés de votre caprice. Bornez-vous à me laisser vos mémoires, livrez-moi les vrais noms, prouvez-moi que vous n'avez en rien disposé de vos héros. Je n'aime pas qu'on tergiverse ni qu'on se cache³.

2. Jean-Michel Devésa, *René Crevel et le roman*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1993, p. 88.

3. André Breton, « Introduction au discours sur le peu de réalité », *Point du jour*, Coll. « Idées », NRF, p. 9.

Ceux qui voudraient récupérer Crevel en le détachant du surréalisme, en l'isolant d'une constellation qui brille encore et les empêche de dormir, ceux-là en seront pour leurs frais.

À la dédicace de *L'Esprit contre la raison* :

*À André Breton cette dédicace tardive d'un livre vieilli mais
c'est toujours assez tôt pour dire qu'on est pour et contre les
mêmes choses avec toute mon amitié*

répond celle du *Revolver à cheveux blancs* :

*À René Crevel, mon ami des grands chemins à la pensée ouverte
comme une haie de mésanges, au cœur passionnant de
vie*

On peut aussi mieux cerner aujourd'hui la personnalité de Crevel grâce à sa correspondance. Elle ne présente guère de valeur littéraire et Crevel qui ne gardait pas les lettres qu'il recevait ne souhaitait certainement pas que celles qu'il envoyait fussent conservées pour la postérité ! Ceci explique qu'à de très rares exceptions près, ces lettres qui se veulent témoignages d'amitié et avant tout, au sens propre, *signes de vie* se gardent soigneusement d'aborder des thèmes essentiels comme le surréalisme ou la politique. Crevel évite manifestement les sujets qui fâchent. Car il tient par dessus tout à garder ses amis, ceux qu'il aime pour des raisons différentes et que seule l'amitié légitime. Il adapte ses propos à ses correspondants – comme chacun d'entre nous sans doute mais lui plus encore peut-être vu la diversité des gens qu'il fréquente. Le moins qu'on puisse dire est que les relations de Crevel sont très variées ! Je me passerais volontiers, je l'avoue, du récit de ses histoires de cul, au sens figuré et au sens propre (les abcès !) et je partage l'opinion de Philippe Soupault évoquant en 1981 la publication de la correspondance avec Jouhandeau :

Cette correspondance évoque des rencontres avec des marins ; sordide, l'odeur de vinasse... Nous les amis de Crevel, Breton, Aragon, Éluard, Desnos, savions ses mœurs. Nous connaissions son ami américain. Cet Eugène Mc Cown l'a fait beaucoup souffrir. Mais leur liaison restait dans l'ordre de la poésie, et même de l'amour, alors que la correspondance avec Jouhandeau montre une espèce d'aventurier des bas-fonds. Que Jouhandeau d'ailleurs ait pu communiquer ces lettres et livrer ce côté infect de Crevel ne m'a pas surpris. J'aimerais que vous disiez bien mon mépris, mon horreur, mon abomination de cet individu, qui a été antisé-

mite, qui s'est roulé aux pieds de Hitler, qui faisait le trottoir, qui a écrit sur les femmes – et sur la femme qu'il avait épousée – des ignominies...⁴

Crevel semble avoir toujours eu le goût de mener des existences parallèles et quasi étanches. Dès *Détours* il écrivait : « Mais accepter un bonheur c'est renoncer à beaucoup d'autres, à tous les autres » (D 111). Il y a chez Crevel une terreur en même temps qu'une séduction du *définitif* identifié à la mort ce « monde où commence le vrai et son règne insensible, puisque le sensible auquel nous devons de nous renouveler, c'est à dire de nous nier et nous renier sans cesse, ne saurait tolérer rien de définitif » (MCM 94). On a souligné à l'envi les paradoxes de Crevel. Ses contradictions furent d'emblée définitivement assumées : « Il faut tant d'adjectifs pour me qualifier que je puis me vanter – ou m'accuser – de n'appartenir à aucune catégorie mais à toutes » (MCM 122). Ces multiples existences devaient certainement l'aider à guérir en lui un irrépressible sentiment de solitude. De son enfance dont les élans de tendresse se sont brisés sur la rigidité bourgeoise d'une mère odieuse sans rencontrer pour autant la compréhension d'un père suicidé, Crevel a hérité une immense solitude à combler et l'obsession de la mort volontaire ultime solution consolatrice. Il faut bien admettre qu'il y a une part d'ombre dans la personnalité de Crevel que nous ne pouvons percevoir – nous autres qui continuons à vivre malgré tout et en bonne santé – un domaine insaisissable, inaccessible, qui nous échappera toujours. Autre part non récupérable de Crevel. L'exigence d'absolu, l'insatisfaction permanente, la revendication constamment réaffirmée, commune à tous les surréalistes, revêt chez Crevel un aspect *pathologique*. Je crois qu'Edmond Jaloux, dans un article publié en juin 1935, l'a fort bien peint :

Il a toujours été particulièrement menacé, il l'était dans son être physique et dans sa santé mentale... Il a donné, pour toutes les causes pour lesquelles il s'est passionné, la plus grande part de soi-même. J'ai toujours pensé, cependant, qu'il réservait à son insu quelque chose de lui qui ne trouvait pas la paix dans ses diverses vocations. (FB 488)

C'est ce qui justifie la place de l'écriture dans l'existence de Crevel. L'écriture dit la solitude et la violence, tout ce que sa gentillesse naturelle lui interdisait d'exprimer dans la vie courante. Cet être si sociable au témoignage de tous ceux qui l'ont fréquenté, chante sa solitude sur tous les

4. Philippe Soupault, *Mémoires de l'oubli*, Lachenal & Ritter, 1986, p. 27.

modes, cet être si aimable crie sa haine, cet être si compromis dans les salons de l'aristocratie, affirme sa solidarité avec les misérables, cet être si malade dit son amour de la santé et de la vie. L'écriture de Crevel est à la fois révélatrice et compensatrice. Elle entretient avec sa vie une dialectique nécessaire. Les très rares fois où Crevel a eu des doutes sur Breton, où il a été tenté de prendre ses distances à l'égard du surréalisme, c'est lorsqu'il a cru que le surréalisme allait se cantonner au domaine littéraire et artistique et se couper de l'action et de l'intervention directe sur le monde. Mais c'est aussi lorsque l'écriture ne put opposer une force compensatrice suffisante aux obstacles conjoints d'un corps ruiné et d'une Histoire hostile, que Crevel choisit de se détruire.

Au seuil du siècle nouveau, 65 ans après la mort de Crevel, que nous dit cette œuvre ? Le procès de la société qu'elle instruisait, le message de révolte qu'elle apportait nous sont-ils encore intelligibles ? La voix de René Crevel n'est-elle plus pour nous qu'une certaine intonation désespérée ou véhicule-t-elle encore un propos qui nous remue et nous incite à l'action ? Là sont les vraies questions auxquelles il faut répondre si les universitaires que nous sommes nous ne voulons pas ressembler aux professeurs momifiés que Crevel stigmatise dans *Le Clavecin de Diderot*, ces « pauvres impuissants qui vont chercher dans leurs paléontologies l'oubli de leurs manques, en face du présent et de ses créatures » (CDD 164). Je me plais à penser que si Crevel avait, en 1935, imaginé la tenue de ce colloque en 2000, il eût été ravi de la reconnaissance de son œuvre et, en même temps, affligé de savoir qu'on pût tranquillement dissenter sur son combat, l'ému à grand renfort de considérations explicatives et relativisantes, donc chercher à récupérer sa lutte et la rendre inoffensive dans une société où rien n'a profondément changé, quand de nouveaux scandales ne se sont pas ajoutés aux injustices anciennes.

À une époque où il est de bon ton de parler de post-modernisme, d'idéologies dépassées et de valeurs morales obsolètes, à une époque où on s'efforce de nous faire prendre pour des progrès sociaux des régressions qui rappellent les pires heures du capitalisme montant, cette œuvre me paraît d'une actualité brûlante. Je vous garantis, pour avoir pendant plus de trente ans enseigné entre les murs de « l'aristocratique Janson de Sully » (CDD 165) jadis hanté par le jeune Crevel, que les enfants de la bourgeoisie ont encore grand besoin de lire Crevel, s'ils veulent échapper à l'infâme destin que leur prépare leur mère ! On peut reprendre aujourd'hui, sans changer un mot, les termes du procès de notre société *libérale* – un bel adjectif jadis, désormais souillé, car « en parler bourgeois, rien n'a plus de sens, ne veut plus rien dire, ou plutôt n'a de sens, ne veut dire que par grimaçante, odieuse antiphrase » (PDL 188). On ne parle plus d'exploit-

tation capitaliste mais de liberté économique qu'on nous présente comme la liberté tout court, on ne fait plus de guerre impérialiste ou coloniale, on envoie des bombes humanitaires, et les journalistes tous autoproclamés princes intouchables, aussi puissants qu'incultes et prétentieux, continuent, sous prétexte d'information, de manipuler l'opinion, comme on l'a vu récemment dans *Le Monde* (5 mai 2000) où tel polygraphe reprenant les allégations fielleuses de Jouhandeau, rendait Breton responsable du suicide de Crevel. Inutile d'ajouter que la protestation que j'ai aussitôt adressée au journal n'a pas été publiée. C'est très précisément ce qu'on appelle la liberté de la presse.

Jean-Michel Devésa dresse dans son livre la liste des opprimés et des marginaux que Crevel a salués et défendus, puis celle des oppresseurs qu'il a fustigés ainsi que leurs complices : on pourrait aujourd'hui la reprendre sans en rien changer. La misère, le chômage, la condition des Africains par exemple dans notre Europe opulente : autant de thèmes qui demeurent hélas vivants. Comme demeure tenace l'abject *réalisme*, ce cynisme officiel qui sévit dans tous les domaines et qui justifie tout et que pourfend chaque page de Crevel, le non récupérable.

Crevel a par avance dénoncé les tentatives de détournement de son message, entreprises de *détroussement* intellectuel et spirituel pour parler comme Breton évoquant « certaines interprétations déshonorantes de la pensée de Rimbaud, genre Claudel⁵ ». Autant il a fait l'éloge d'une psychanalyse libératrice et révolutionnaire, celle qui inspire Dali par exemple, autant il en rejette une pratique récupératrice : « Par ce phénomène de détournement, une découverte récente, en l'occurrence celle de Freud, vient au secours de tout ce dont il eût été naturel de penser qu'elle allait le réduire en poudre » (CDD 209). Je m'inscris donc en faux contre les interprétations qui remettent en cause les analyses auxquelles Crevel se livre sur lui-même, au nom d'une psychanalyse orthodoxe et réductrice. Les délires du poète malade paraîtront toujours plus éclairants que le rationalisme suspect des divers médecins :

Quoi qu'en ose prétendre, tel soi-disant psychanalyste, la réaction coléreuse de qui se soumet à son examen n'est pas simple réflexe d'un refoulé qui défend son refoulement. Le psychanalysé libre de psychanalyser son psychanalyste, a, dès la première question, constaté que la psychiatrie donnée pour médecine de l'âme est en train de tourner à la médecine de l'amour. (CDD 254)

5. André Breton, *Second Manifeste du surréalisme*, Pauvert, 1962, p. 157.

Crevel s'exprimerait-il autrement, aujourd'hui, quand on voit des psychanalystes venir témoigner à charge, devant les tribunaux ?

Enfin, en ce siècle qui s'achève sous le signe de la dévotion, avec un grand rassemblement de jeunes fanatiques à Rome autour du pape, l'enjuponné gâteux et baveux, il est bon de rappeler ce préalable de Crevel : « constatons que le monde n'est devenu une telle cochonnerie que parce qu'il a été si bien, si totalement empli de Dieu » (CDD 199). Tous les essais de récupération mystico-religieuse de Crevel resteront vains – je ne doute pas qu'on en voie quelque exemple en ce colloque même, tant les cafards sont tenaces – les allusions à je ne sais quel désir de croire, à une prétendue mysticité, comme le crucifix déposé par Elise Jouhandeau sur la poitrine de Crevel mort, ne changeront rien à son refus catégorique des abjectes consolations chrétiennes. Et cette obstination fait justement sa grandeur.

Crevel aujourd'hui demeure mieux qu'un écrivain, un *exemple*. Qu'il se soit brisé dans son combat n8e doit pas décourager mais presser de donner un nouvel élan à ses revendications, là où il les a abandonnées. Crevel invite chacun d'entre nous à protester contre les répressions de toute nature, par la voix de l'expression littéraire ou artistique et par l'action. En quoi il illustre, avec son originalité propre, l'ambition surréaliste dans ce qu'elle a de plus pur : *changer la vie* (Rimbaud) et *transformer le monde* (Marx). Pour ma part, la leçon de Crevel n'a pas fini de m'exalter, de m'aider à écrire et à vivre.

INDEX

- ABÉLARD P., 24
ACTON H., 213, 240, 241
AGAR E., 231
AGOULT CTESSE D', 193
ALEXANDRIAN S., 164
ALLÉGRET Y., 220
ALLÉGRET M., 242
ALLENDY R., 161, 163, 182, 273
ALLOUCH J., 155
ALQUIÉ F., 40
ANDERSON M., 236, 237
APOLLINAIRE G., 40, 69, 96, 133, 292
ARAGON, 22, 37, 41, 42, 43, 44, 49, 65, 74, 125, 126, 130, 163, 194, 196, 200, 202, 203, 209, 210, 231, 289, 297, 298, 308
ARISTOTE, 23, 25
ARLAND M., 228, 263, 264, 268, 297
ARNIM A. D', 206
ARRIEU C., 215
ARTAUD A., 45, 46, 88, 91, 96, 289, 300
ASHFORD D., 97
AURIC G., 213, 214, 215
AUTANT-LARA C., 213
AYMERIS, 197, 209
BACHELARD G., 49, 50
BAKER J., 271
BALAKIAN A., 258
BALZAC H. DE, 108, 198
BANCQUART M.-C., 146
BARBEDETTE G., 172
BARON J., 38, 297
BARRÈS M., 22, 41, 42, 204, 298, 301
BARTHES R., 170
BATACHE E., 261
BATAILLE G., 166, 191, 302
BAUDELAIRE C., 26, 89, 90, 93, 97, 137-145, 256, 292, 295, 298
BAZIN H., 157
BEACH S., 241, 242
BEARDSLEY A., 194
BEAUMONT E. DE, 201, 236, 297
BEAUVOIR S. DE, 149
BECKETT S., 236, 256
BÉHAR H., 11, 29, 30, 99, 250
BELL ROCHESTER M., 244, 256, 264
BENDA J., 297
BENNETT A., 241
BÉRARD C., 213, 236
BERGSON H., 41, 134, 194
BERL E., 67, 297
BERMAN L., 94, 236
BERNANOS G., 112
BERNARD M., 100
BERTON G., 292
BLAKE W., 237
BLANCHE J.-E., 11, 141, 193-210
BOHRER H., 229
BOISDEFFRE P. DE, 46
BONA D., 142
BONNAUD-LAMOTTE D., 286
BONNET M., 73
BORDEAUX H., 41
BOUNAN M., 248
BOURDIN J.-C., 57, 64
BOURGET P., 41, 112
BOUSQUET M.-L., 197, 198, 210
BOUTELLEAU J., 204
BOYLE K., 232, 258
BOYLESVE R., 201
BRADLEY W., 240
BRANCUSI C., 196
BREMONT H., 205
BRESSOLETTE M., 268

BRETON, 12, 19, 20, 22, 25, 36, 38,
 39, 41, 42, 44-52, 54, 65, 69, 73,
 74, 76-80, 97, 115, 125, 148, 162,
 188, 190, 195, 196, 199, 200,
 202, 203, 207-210, 213, 215, 231,
 242, 247, 251, 259, 261, 275-277,
 286, 289, 293-295, 297, 299, 300,
 302, 305-308, 310, 311
 BRISSAUD DR., 176
 BRONTË, 33, 207, 273
 BRUCE J., 196
 BRUNEL P., 11, 112, 137
 BRUNET E., 105
 BRUNO G., 18, 24
 BUOT F., 9, 11, 214, 217, 221, 226,
 228, 275-277, 293, 305
 CAGIN M., 268, 269
 CAINE M., 9, 244, 256
 CAMILLE G., 116, 117, 207
 CAMUS A., 134
 CARASSO J.-P., 201, 234
 CARASSOU M., 9, 87, 147, 173, 179,
 250, 268, 269, 275, 277, 305
 CARDAN J., 24
 CARESSE CROSBY H., 233, 238, 242
 CARROUGES M., 48
 CASSOU J., 261
 CAWS M. A., 10, 112, 115
 CENDRARS B., 196
 CÉSAIRE A., 35, 38
 CÉZANNE P., 193
 CHAR R., 76, 79
 CHIAPPE, 280, 281
 CHIRICO G., 32, 41, 65, 69, 71, 72,
 73, 74, 76, 81, 87, 298
 CHISHOLM A., 201, 234
 CHOPIN F., 141
 CLAUDEL P., 194, 298, 311
 CLEMENCEAU G., 284
 COCTEAU J., 27, 194, 201, 203, 213,
 215, 216, 235, 297
 COLETTE, 112
 COLLET G.-P., 11, 204
 COLOMB C., 24, 74
 COMTE, 43, 297
 CONDILLAC E., 135
 CONTAT M., 149
 COOKE P., 12, 277
 COPERNIC N., 24
 CORDAY C., 291
 CORNEILLE P., 148
 COROT J.-B., 193, 194
 COURTOT C., 9, 12, 32, 115, 116,
 213
 CRÉPET-BLIN, 144
 CUNARD N., 201, 210, 233-237, 241,
 256
 CURTIUS E., 222, 225
 DAESS D., 9, 244
 DALI S., 11, 60, 67, 69, 73, 74, 77,
 79, 80, 93, 95, 123, 185-193, 209,
 215, 242, 244, 298, 299, 303, 311
 DANDELLOT G., 215
 DANTE, 90, 108
 DEBUSSY C., 194, 216
 DEGAS E., 193
 DELAHAYE E., 137
 DELAUNAY R. ET S., 201, 215, 244
 DELERUE G., 215
 DELLA GUSTA V., 122
 DELON M., 63, 64
 DELTEIL J., 297
 DERRIDA J., 139
 DESBORDES J., 203, 222, 225
 DESCARTES R., 66, 132, 135, 289
 DESMOND MACCARTHY, 241
 DESNOS R., 76, 196, 208, 289, 297,
 298, 308
 DEVÉSA J.-M., 11, 27, 59, 61, 75,
 78, 87, 97, 99, 140, 173, 233,
 237, 261, 274, 275, 306, 307, 311
 DEVRIÈS I., 215
 DIAGHILEV S., 215
 DIDEROT D., 39, 53-64, 91, 193,
 200, 247, 305
 DOOLITTLE H., 242
 DRIEU LA ROCHELLE P., 194, 205,
 297
 DUCHÉ J., 50, 51
 DUHAMEL G., 112

DUJARDIN E., 88, 201
 DULLIN C., 214
 DUPREY J.-P., 36
 DUREY L., 215
 DUROZOI G., 249, 251, 254
 ECO U., 25, 113
 ELCHINGEN V. D', 210
 ELLERMAN BRYHER W., 242
 ÉLUARD P., 22, 41, 54, 65, 73, 74,
 76, 91, 92, 142, 146, 199, 200,
 202-203, 206, 209, 210, 215, 272,
 287, 297, 308
 ENGELS F., 39, 48, 77, 275, 293, 295
 ERNST M., 22, 26, 32, 36, 69, 76, 81,
 193, 196, 222, 233, 258, 259
 FANÉS F., 11, 189, 190
 FARGUE L.-P., 213
 FAUCIGNY-LUCINGE J.-L. DE, 187
 FAURÉ G., 194
 FAY B., 235, 238, 239, 240
 FELDMAN V., 53
 FERREYROLLES G., 144
 FEUERBACH L., 275
 FINCH E., 232
 FISCHER S., 206, 219, 222, 224
 FITZGERALD S., 237
 FLANNER J., 237
 FLAUBERT G., 110, 262
 FLECHTHEIM A., 219, 220
 FLORE J. DE, 24
 FORAIN J.-L., 193
 FORD H., 234, 235, 256
 FOUCAULT C., 11, 219, 224, 228
 FOUCAULT M., 171
 FRANCK J., 171, 208, 229
 FRÉMON J., 123
 FREUD S., 18, 19, 23, 39, 45, 47, 51,
 57, 68, 73-74, 110, 147, 148, 151,
 156, 157, 161, 165, 190, 192,
 252, 311
 GADENNE P., 152
 GAILLARD A., 232
 GALA, 142, 187, 189, 190, 191, 244
 GALILÉE, 24, 73, 139
 GANDARILLAS A., 197, 198, 219,
 220, 240, 243
 GASCOYNE D., 231
 GAUGUIN P., 193, 195
 GAUTHIER X., 261
 GAUTIER T., 144, 206
 GAY P., 224
 GENET J., 139, 140, 248
 GENEVOIX M., 112
 GENLIS MME DE, 202
 GEORGE S., 227, 236
 GIBS S., 99
 GIDE A., 19, 41, 146, 194, 198, 200,
 204, 206, 211, 219-220, 223, 228,
 229, 301
 GIONO J., 112
 GOETHE J. W., 51, 200
 GORER G., 240
 GOSSET A., 173, 180, 181
 GOUGEROT H., 178, 180, 181, 183
 GOUNOD C., 193
 GRIMBERT J., 215
 GRUNEWALD M., 220, 225
 GUENNE J., 205
 GUÉRAUD J.-F., 12, 262
 GUESDE J., 205
 GUIBERT H., 11, 122, 167-172
 GUYAUX A., 264
 HALICKA A., 234, 235, 236
 HAMMER H., 9, 244
 HARBECK A., 232
 HARDEKOPF F., 228
 HARDY T., 194, 204
 HEAP J., 236, 237
 HEGEL F., 26, 43, 48, 66, 69, 251,
 254
 HEIDEGGER M., 66, 67, 144
 HELL H., 146
 HENRY B., 41, 54, 194, 214, 216,
 231, 258
 HERMAND J., 222, 226
 HIRSCHFELD M., 178, 210
 HITLER A., 285, 309
 HOBBS T., 132
 HOFFMANN E., 139, 199

HOLBACH P. D', 39
 HONNEGER A., 213
 HUBERT E.-A., 233
 HUET J., 201, 234
 HUGO V., 26, 115
 HUYSMANS J.-K., 202, 203
 IRELAND D., 236
 ISWOLSKY D., 205
 IZAMBARD G., 264
 JACOB M., 194, 195
 JAKOBSON R., 140
 JALOUX E., 309
 JAMES H., 194, 204, 241, 242
 JAMMART C., 122
 JANZ R.-P., 229
 JARRY A., 58, 205
 JAUBERT M., 215
 JAUSS H.-R., 112
 JENNINGS H., 231
 JOLAS E., 232, 241
 JOUHANDEAU M., 37, 79, 80, 83,
 213, 239, 264, 269, 276, 297,
 308, 311
 JOUVET L., 214
 JOYCE J., 194, 201, 241, 242
 KANT E., 41, 43, 66, 72, 73
 KIERKEGAARD S., 66
 KLEE P., 193, 207, 298
 KRUPP B., 284, 285
 LA BRUYÈRE J. DE, 132
 LA FONTAINE J. DE, 148
 LA ROCHEFOUCAULD, 132
 LA TOUR M.-Q., 254, 255
 LACAN J., 67, 151, 152, 154, 155,
 161, 166
 LAFORGUE J., 118
 LALOU R., 155
 LAMBALLE PCESSSE DE, 291
 LANDSHOFF-YORCK, 219, 220
 LAPLANCHE J., 19
 LASELL P., 65, 240, 243, 244
 LAUGIER L., 9
 LAURENCIN M., 149, 207, 213
 LAUTRÉAMONT, 26, 50, 65, 90, 97,
 200, 292, 293, 298
 LE BAIL L., 12, 99
 LE BRUN A., 300
 LE CHEVREL M., 203
 LEBRUN J.-P., 122
 LÉGER F., 189
 LEGRAND G., 39
 LEIRIS M., 247
 LEMOINNE J., 202
 LÉNINE V. I., 53, 54, 55, 56, 59, 64,
 275, 295
 LEVY J., 232, 233, 244
 LIGOT M.-T., 263
 LIMBOUR G., 96
 LINKHORN R., 261
 LOCHE R., 255
 LOCKE J., 135
 LORRAIN J., 199
 LULLY J.-B., 148
 LUPPOL PR., 53, 58, 64
 LUTHER M., 269
 LYAUTEY L., 294
 LYNES C., 232, 233, 235, 236, 237,
 240
 MAC COWN E., 163, 164, 175, 178,
 227, 235, 236
 MACLEISH A., 237
 MAILLARD C., 112
 MAINTENON MME DE, 119
 MAÎTRE-DEVALLON R., 10, 239
 MALIPIERO G. F., 215
 MALLARMÉ S., 79, 97, 139, 146, 271
 MALRAUX A., 237
 MAN RAY, 235, 236, 242, 258, 259
 MANET E., 193, 194
 MANN K., 163, 210, 219-230, 280,
 301
 MAPPLETHORPE R., 232
 MARAT J.-P., 291
 MARCOUSSIS L., 234, 236
 MARITAIN J., 268
 MARTIN DU GARD R., 205
 MARX K., 38, 39, 48, 209, 291, 293,
 295, 312
 MAURIAC F., 9, 10, 157, 194, 203,
 204

MAUROIS A., 197
 MAUSS M., 51
 MICHAUX H., 131
 MILHAUD D., 213, 215, 216
 MILTON J., 132
 MIRANDA F., 204
 MIRÓ J., 22, 76, 81
 MOLIÈRE, 146, 148
 MOLINIER P., 9
 MONET C., 193
 MONNIER A., 241, 242
 MONTAIGNE, 9, 18, 64
 MONTESQUIEU, 9
 MONTGOMERY A., 205
 MOORE G., 194, 201, 204, 231
 MORTIMER, 233, 240, 241
 MOUGEL R., 268
 MOUNIN G., 29
 MULLER F., 176
 MURAT V., 198, 206
 NASH P., 231
 NÉAGU P., 259
 NERVAL G. DE, 35, 40, 90
 NIETZSCHE F., 26, 72, 196
 NIGG S., 215
 NOAILLES, 163, 171, 185, 187, 197,
 209, 210, 217
 NONO L., 215
 NOUSS A., 122
 NUVERRICHT DR, 175, 176
 OFFENBACH J., 213
 PASCAL B., 15, 17, 18, 25, 81, 132,
 134, 143, 144, 264
 PAUL E., 241
 PEARSALL SMITH, 241
 PELTA S., 54
 PENROSE R., 231
 PERDRILLON J., 210
 PÉRET B., 40, 41, 49, 50, 51, 76, 299
 PETERS M., 222
 PHILIPPE C.-L., 185, 194, 205, 206,
 309
 PICABIA F., 196, 247, 258
 PICASSO P., 22, 32, 81, 196, 213,
 215, 216
 PICHOS C., 137
 PICOT DR, 176, 177
 PIERHAL, 204
 PIERRE J., 289, 292, 293
 PIERRE-QUINT L., 206
 PLATHE A., 223
 PLATON, 24
 PLATT LYNES, 232, 235, 244
 POE E., 139, 142
 POINCARÉ R., 284
 PONTALIS J.-B., 19
 POULENC F., 146, 213, 215, 216
 POUND E., 37, 75, 160, 237, 242,
 244
 POUPEL G., 178, 238, 275
 PRÉVOST, 281
 PROUST M., 60, 75, 126, 132, 141,
 156, 157, 193, 194, 198, 204, 206
 QUINAULT P., 148
 RABELAIS F., 17, 24, 26
 RACINE J., 100, 132, 264
 RADIGUET R., 213, 222, 224-227
 RATEL S., 247
 READ H., 231
 REICH W., 221, 248
 RENOIR J., 193, 194
 REVEL J.-F., 305
 REVERDY P., 42
 RIFFATERRE M., 112
 RIGAUT J., 197, 207-209
 RIMBAUD A., 26, 27, 32, 38, 44, 63,
 79, 132, 137, 146, 241, 249, 264,
 292, 301, 311, 312
 RINALDI A., 204
 RIPART G., 252
 RIPPER C. VON, 275
 RISPAIL J.-L., 286
 RIVIÈRE J., 41, 300
 ROBBE-GRILLET A., 142
 ROBESPIERRE M., 291
 ROCHE G., 10, 115
 RODIN A., 56
 ROMAIN J., 219
 ROUDINESCO E., 153
 ROUSSEAU J.-J., 269, 301

ROUSSEL R., 249, 251, 254
 ROUVIER H., 237
 RUMIN F., 261
 SADE D.A.F., 49, 108, 209, 275
 SAINT THOMAS, 21
 SAINT-JOHN PERSE, 20, 80
 SAINT-POL ROUX, 42, 44, 77
 SAND G., 119
 SANUILLET M., 195, 196, 258
 SARTRE J.-P., 66, 134, 148, 149
 SATIE E., 213, 214, 215, 216, 217
 SAUGUET H., 213, 214, 215, 216
 SAVINIO A., 292
 SAWIN M., 232
 SCHEHR L., 261
 SCHMITT H.-J., 221
 SCHNEIDER, 284, 285
 SCHUMANN R., 141
 SCHUSTER J., 40
 SERROY J., 147, 148
 SÈVE F., 54
 SÉVIGNÉ MQUISE DE, 193
 SHAKESPEARE W., 18, 239, 241
 SICKERT W., 194
 SIMON L., 214
 SINTENIS R., 90, 298, 300
 SITWELL E., 240
 SOLANO S., 237
 SOLÉ J., 252
 SOUPAULT P., 22, 46, 74, 95, 182,
 185, 194, 205, 209, 297, 308, 309
 SPALINGER E., 174, 175
 SPIELREIN, 165
 SPIES W., 258, 259
 SPRANGER E., 222
 STAËL G. DE, 203
 STAROBINSKI J., 112
 STEIN G., 121, 141, 203, 213, 214,
 232-244, 269, 275
 STEINER G., 264
 STENDHAL H., 19, 197
 STERNHEIM C., 65, 202, 207, 219,
 220, 223, 275
 STIRNER M., 292
 STRAVINSKY I., 194
 SYKES-DAVIES H., 231
 SYMONS A., 194
 TAILLEFÈRE G., 213
 TANGUY Y., 69
 TANNER A., 236
 TCHELITCHEV P., 236, 238, 275
 THÉODORAKIS M., 215
 THÉRIVE A., 207
 THIRION A., 293
 THOMAS D'AQUIN, 66
 THOMPSON V., 214, 243
 TOKLAS A., 214, 238, 239, 240
 TORICELLI, 73
 TREFUSIS V., 210
 TROMMLER F., 221, 222, 224, 226
 TZARA T., 132, 185, 234, 236, 247,
 249-251, 291, 292, 295, 297, 303
 VALÉRY P., 21, 42, 69, 70, 71, 73,
 74, 82, 194, 298, 301
 VERLAINE P., 145
 VERSINI L., 55
 VIAN B., 25, 27, 141
 VIVIER R., 144, 239
 VOLTA O., 215
 WADSWORTH, 232, 236
 WAGNER R., 193
 WATTHEE-DELMOTTE M., 262
 WEBER M., 40, 50, 229
 WELLS H. G., 242
 WHISTLER J., 193
 WILDE O., 301
 WILSON S., 231
 WINKLER M., 227, 228
 WOOD B., 240
 WOOLF V., 194, 203
 WYNDHAM D., 236
 YOURCENAR M., 112
 ZOLA E., 157
 ZUORRO M., 149
 ZUPANCIC M., 262
 ZYLBERSTEIN J.-C., 147

TABLE

Jean-Michel DEVÉSA : Un écrivain de soufre et d'amour	9
Ouvertures	13
Claude-Gilbert DUBOIS : Quand l'esprit souffle, la raison « ploie »	15
Marie-Mathilde MANOURY : L'écriture du souffle et le souffle de l'écriture	29
Gérard ROCHE : La « <i>Raison ardente</i> » du surréalisme	39
Florence BOULERIE : Crevel rêveur de Diderot	53
Georges SEBBAG : René Crevel métaphysicien	65
Mary Ann CAWS : Singularité de René Crevel	75
Explorations	85
Alessandra MARANGONI : De la promeneuse à « La Grande Mannequin », la poésie selon Crevel	87
Henri BÉHAR : Spécificité du discours romanesque chez René Crevel	99
Viviane BARRY : Le jeu des mots et des maux dans l'œuvre de René Crevel	115
Élisabeth COSS : L'éloge de « l'élan mortel » dans <i>Mon Corps et moi</i> de René Crevel	125
Pierre BRUNEL : Poétique du corps chez René Crevel	137
Dr Michel DEMANGEAT : René Crevel et l'Aimée de Lacan	151
François BUOT : Crevel, Guibert : La littérature et la maladie	167
Dr Michel GAZEAU : Fiche médicale de René Crevel	173
Félix FANÉS : Dali, l'Homme invisible	185
Georges-Paul COLLET : René Crevel et Jacques-Émile Blanche : une amitié intermittente	193
Yves LEROUX : René Crevel et les musiciens	213
Claude FOUCART : René Crevel et la nouvelle jeunesse allemande	219
Jean-Michel DEVÉSA : René Crevel et le monde anglo-saxon	231
Confrontations :	245
Loïc LE BAIL : La Négresse aux bas blancs aime tellement les paradoxes	247
Paul COOKE : L'acheminement de René Crevel vers l'athéisme	261
Jean-François GUÉRAUD : L'écriture contre les pouvoirs	279
Francesco CORNACCHIA : Sensibilité anarchiste et révolution chez Crevel	289
Roger NAVARRI : René Crevel critique et chroniqueur	297
Claude COURTOT : René Crevel le non récupérable	305
	319

