« Cet étrange abus de la littérature » : René Crevel et le Nouveau Mal du Siècle

Annalisa Lombardi

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rief/1737>

DOI : 10.4000/rief.1737

ISSN : 2240-7456

Éditeur

Seminario di filologia francese

Référence électronique

Annalisa Lombardi, « « Cet étrange abus de la littérature » : René Crevel et le Nouveau Mal du Siècle », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 8 | 2018, mis en ligne le 15 novembre 2018, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rief/1737> ; DOI : 10.4000/rief.1737

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Les contenus de la RIEF sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

« Cet étrange abus de la littérature » : René Crevel et le Nouveau Mal du Siècle

Annalisa Lombardi

- 1 « Ah ! si vous saviez ce que c'est enrageant d'avoir dans la tête des tas de phrases de grands auteurs, qui viennent irrésistiblement sur vos lèvres quand on veut exprimer un sentiment sincère »¹ : les doléances du jeune Bernard dans *Les Faux Monnayeurs* trouvent des échos dans plusieurs passages de la production narrative de René Crevel². Les mots du personnage paraissent condenser, en particulier, certains des aspects du traitement réservé par Crevel à l'un des motifs centraux de la production narrative française dans les années 1920, celui que l'on a associé à la manifestation d'un prétendu « nouveau mal du siècle », selon le titre de l'article de Marcel Arland, paru dans les pages de la *NRF* en février 1924³. Cette idée de reprise et de développement d'un thème déjà bien codifié par la littérature du XIX^e siècle a occupé une part importante du débat culturel de l'époque. Mais chez Crevel, tout comme dans le passage gidien évoqué, le principe de la récurrence paraît aboutir à la confrontation avec un poncif qui compromet fortement l'authenticité de l'expression subjective, quand il ne l'entrave complètement. Plutôt que l'archétype illustre du malheur des personnages, la référence littéraire en constitue un facteur d'aggravation.
- 2 Mort par suicide à l'âge de trente-cinq ans, tourmenté, malade de tuberculose, décrit comme l'amant des excès, « dandy révolutionnaire »⁴, « né révolté »⁵, « ange du suicide »⁶, « légende vivante »⁷, « particulièrement menacé »⁸ : Crevel a semblé incarner les composantes mêmes du malaise thématique par les écrits de l'époque. Philippe Soupault s'inspira de lui pour la caractérisation du protagoniste d'*En Joue !*, Julien⁹, l'un des représentants les plus iconiques de cette littérature du malheur, tandis que David Vrydaghs¹⁰ s'est servi de sa figure pour défendre l'hypothèse d'une réactualisation du mythe du poète maudit au sein du mouvement surréaliste. Quant à la production critique, la focalisation majeure pendant une longue période sur les éléments biographiques au détriment de l'examen des caractères spécifiques de l'écriture et la prédilection pour des

approches de type psychologique, voire psychanalytique, ont certainement contribué à la persistance d'une légende qui a fait de Crevel le symbole vivant du malaise de toute une époque.

- 3 Les œuvres de l'auteur offrent, d'ailleurs, une gamme détaillée des situations et sentiments distinctifs de ce courant du pessimisme renouvelé, tels que l'ennui, la désillusion, la solitude, la difficulté de la relation, la menace de la folie, la hantise du suicide. En plus, elles ne manquent pas de références, plus ou moins explicites, à la tradition littéraire (surtout dix-neuviémiste) du malheur. *Détours*, le premier récit paru en 1924, en plein essor du débat autour du renouveau du mal, retrace les étapes d'une adolescence vécue sous le signe de la déception et de la lecture d'Amiel : ce serait « un livre romantique »¹¹, admet l'auteur lui-même. Le texte de l'année suivante, *Mon corps et moi*, est la confession introspective d'un sujet solitaire, à l'inspiration rousseauiste, une sorte d'*Obermann* contracté. *La Mort difficile* (1926) met en scène les conflits psychiques d'un jeune destiné au suicide, tandis que *Êtes-vous fous ?* (1929) retravaille le motif de l'inquiétude à travers une écriture poétique et condensée, encore plus amère et centrée sur un personnage au nom éloquent de Vagualame, dont la « marée de tristesse » paraît renvoyer, encore une fois, aux formulations d'Amiel : « au fond de toute chose est la tristesse, comme au bout de tous les fleuves est l'Océan »¹².
- 4 Toutefois, la relation avec la tradition littéraire se place, chez Crevel, moins sur le plan de la continuité que sur celui de la parodie. Les références littéraires, intégrées dans une écriture qui joue systématiquement avec les lieux communs de la langue et de la conversation, sont traitées à l'instar de refrains parmi d'autres ; regardées avec méfiance et ridiculisées, elles sont dépourvues de toute fonction authentiquement expressive. Malgré les convergences thématiques, on ne pourrait donc pas réduire la production narrative de Crevel à l'emblème d'une nouvelle littérature du mal du siècle : on y trouvera, au contraire, le lieu d'une critique rigoureuse de ses formulations les plus figées. En fait, dans la bouche de personnages aux tendances fortement dramatisantes, les citations de la tradition littéraire servent surtout de principe de mystification, à effet dépersonnalisant. On assiste, en somme, à la dénonciation d'un excès de recours à un répertoire déjà codifié, un « abus romantique »¹³, comme l'appelait Crevel, qui s'apparente curieusement à cet « abus de la littérature »¹⁴ dont avait parlé Bourget à l'égard de ses années de formation littéraire, profondément marquées par les lectures qui auraient conflué plus tard dans ses *Essais de psychologie contemporaine*.
- 5 Après une brève récapitulation de la discussion autour du nouveau mal du siècle dans les années 1920 et de la position spécifique de Crevel au sein du débat, nous nous occuperons, donc, de l'articulation particulière de la reprise de la tradition littéraire du malheur et de ses formules dans la production de l'auteur, à travers l'examen d'éléments tirés, notamment, des quatre œuvres évoquées plus haut.

Le débat des années 1920

- 6 En janvier 1919 Tarde et Massis signent la préface d'une nouvelle édition de l'ouvrage *Les Jeunes gens d'aujourd'hui*¹⁵, l'essai qu'ils avaient fait paraître avant la guerre, sous le pseudonyme d'Agathon. Malgré la nécessité d'une mise au point imposée par le changement radical du contexte historique, l'essai conserve intégralement son caractère d'ode au « goût de l'action » et à la « foi patriotique »¹⁶ de la jeunesse. Écrit à la demande de Jacques Rivière et publié quelques années plus tard, en 1924, l'article de Marcel Arland

offre, pour sa part, une image de la nouvelle génération qui se situe aux antipodes, opère le renversement parfait et définitif de toute rhétorique de l'exaltation.

- 7 « Sur un nouveau mal du siècle » est le pivot d'un débat pluriel et plus large, ponctuellement retracé par l'étude de Myriam Boucharenc – « Terrain vague de la modernité. L'inquiétude 1925 »¹⁷ – l'une des rares contributions à l'histoire du phénomène. Se faisant l'écho d'un constat commun, les commentateurs de l'époque enregistraient la convergence d'une partie des nouvelles parutions éditoriales sur la représentation d'un malheur aux traits récurrents, qui rappelait les atmosphères des œuvres qui avaient codifié un mal analogue au siècle précédent. « Maladie de l'âme »¹⁸, « sentiment de malaise inexprimable [...] maladie morale abominable »¹⁹, « vague des passions »²⁰ : les appellations, devenues célèbres, s'étaient enchaînées au cours du XIX^e siècle, en même temps que les tentatives de description d'un phénomène illustré par une galerie riche de personnages. René, Adolphe, Obermann, Octave de *La Confession d'un enfant du siècle* et quelques autres avaient incarné les variations possibles d'une affliction commune, différemment articulée en fonction des circonstances narratives et réapparue sous la forme de ce qu'Aragon a appelé le « vague à l'âme des années vingt »²¹.
- 8 Arland se réfère ouvertement à la tradition romantique pour parler des « esprits désaxés »²² de sa génération, d'individus dépourvus d'orientations morales et de croyances²³, qui auraient cherché dans l'écriture surtout un outil d'introspection et de prise de conscience. La littérature, soumise à ces exigences substantiellement extrinsèques, est reléguée au deuxième rang : dépassant le champ strictement littéraire, l'analyse du jeune auteur se profile, en effet, comme la dénonciation d'un phénomène générationnel, le premier aperçu de cette *Plainte contre inconnu* que Drieu la Rochelle fera paraître quelques mois plus tard²⁴. En effet, le lien entre mal du siècle et jeunesse est régulièrement évoqué par la plupart des commentaires critiques : Michel Carassou parle d'une « inquiétude commune à une génération de jeunes hommes », tandis que Mauriac constatait déjà à l'époque la diffusion d'un « mal dont souffrent tant de garçons d'aujourd'hui » et Soupault lisait ce moment comme « une époque où les fils de la bourgeoisie n'avaient pu surmonter les incertitudes, l'inquiétude et le désarroi de l'après-guerre ». On pourrait même supposer que l'émergence progressive de la jeunesse en tant que thématique littéraire aux implications grandissantes sur le plan de l'imaginaire ait pu contribuer à la montée de l'attention portée sur le motif du malaise.
- 9 Comme le démontre la référence au conflit mondial contenue dans le dernier extrait de Soupault, la perspective historiciste a été empruntée au siècle précédent et largement reproposée, aussi anachronique qu'elle puisse paraître à une époque caractérisée par la diffusion en France des approches interprétatives potentiellement nouvelles qui étaient offertes par la psychanalyse²⁵ – ou du moins d'un lexique renouvelé du domaine des phénomènes psychiques. En revanche, les exégètes du nouveau mal du siècle ont souvent essayé de justifier l'irradiation de la thématique à partir de l'analyse du contexte historique : c'est certainement le cas de l'intervention d'Arland (« grandissant dans une Europe perdue de sang et de haine, au milieu d'hommes déments ou terrifiés, quelle direction, quel appui pouvait trouver notre jeunesse ? »²⁶, se demandait-il) mais aussi de beaucoup d'essais successifs, comme *Inquiétude et reconstruction* de Crémieux²⁷ qui se présente, notamment, comme la réécriture à l'introduction de la *Confession* de Musset, tant il en reprend l'emphase, le lexique et l'utilisation des verbes à l'imparfait ; d'ailleurs, « les mêmes causes produisent les mêmes effets »²⁸, affirmait le critique, assez péremptoirement.

- 10 Combinant deux éléments sémantiques différents – le mal, certainement, mais aussi l'idée de la répétition – la catégorie arlandienne se présente à la fois comme une critique du pessimisme et comme une critique de la citation. Au fond, cet élément de la répétition et de l'imitation d'un modèle était déjà sous-jacent au mal du XIX^e siècle, comme si la description du malheur devait inclure régulièrement le besoin d'identification à un modèle préexistant dans ses traits constitutifs : Amiel évoque bien René maintes fois dans son *Journal* et « plusieurs ont senti de même »²⁹, déclarait l'éditeur fictionnel d'Obermann, à propos du trouble du protagoniste du texte. En tous cas, l'insistance des renvois à la littérature du passé se fait remarquable pendant cette phase de l'après-guerre. *Corps perdu* de Soupault s'ouvre sur l'annonce du sujet d'un autre roman : « j'ai voulu peindre dans *Adolphe* une des principales maladies morales de notre siècle »³⁰, dit l'épigraphe tirée de la postface de Constant à son propre texte. Le même auteur est mentionné dans *La Confession dédaigneuse* de Breton, un texte au titre assez évocateur, et c'est encore une citation de Constant qui est placée en exergue de *Nous fûmes surpris* de Drieu la Rochelle. Rousseau, Chateaubriand et Amiel sont nommés plusieurs fois dans les textes de Crevel, tandis que Desnos publie sur les pages de *La Révolution surréaliste* un texte autobiographique intitulé « Confession d'un enfant du siècle »³¹. La mémoire de cette tradition littéraire spécifique envahit, en même temps, les commentaires des œuvres. « Quel livre M. André Breton nous donnerait s'il voulait écrire l'*Adolphe* du mouvement Dada (dont sa "Confession dédaigneuse" pourrait bien être le premier chapitre ! »³², « Je crois que dans *La Mort difficile*, on retrouvera le ton douloureux et éperdu d'*Adolphe* »³³, « C'est par là que vaut *Le Bon Apôtre*. Un état d'âme. Le correspondant en 1923 de René, de Werther »³⁴, « une sensibilité qui désire dans le vague, [...] les "confessions d'un enfant du siècle" sous une forme très simple et très vivace »³⁵ : les mots de Jaloux, Soupault, Delteil et Cocteau donnent la mesure de l'étendue du phénomène. D'ailleurs, le moment historique est caractérisé par une attention critique importante à l'égard de la production littéraire du siècle précédent, qu'on essayait alors de mettre en perspective et dont on célébrait déjà plusieurs commémorations. Et l'intérêt des auteurs impliqués dans ce prétendu courant pour les écrivains de la tradition du Mal du siècle est bien mis en évidence non seulement dans les citations de leurs textes, mais aussi dans les études qu'ils leur ont consacrées : Crevel a laissé des notes d'après la lecture des *Confessions* de Rousseau et Bove des annotations au journal de Constant ; Arland a travaillé sur ce même auteur pour une préface à *Adolphe* et Soupault a signé un texte sur Musset³⁶.
- 11 Crevel s'engage activement dans le débat en cours mais sa position évolue radicalement au fil du temps. C'est avec un certain enthousiasme qu'il défend, au premier abord, les positions de son ami Arland : « [il] a raison, il y a un nouveau mal du siècle. Critique, il l'a défini. Romancier, il l'a décrit. Il sera demain parmi nos témoins les plus lucides »³⁷. Pourtant, le ton de Crevel change complètement à partir d'un article de 1926, où la prise de distance nette par rapport à Arland – qualifié d'« Octave Feuillet petit pied » – et à l'étiquette qu'il avait introduite débouche sur un renversement total des valeurs, qui fait du mal du siècle « le seul bien du siècle », assimilé au « principe même de révolution », dicté par la « soif d'absolu »³⁸. Analogue est le raisonnement élaboré, peu de temps après, dans *L'Esprit contre la Raison* (« ce n'est point une malédiction, mais une bénédiction [...] que de ne pas se trouver en accord avec le monde extérieur »³⁹), où Crevel intègre des passages de l'article précédent⁴⁰, tout en élargissant sa critique à l'idée du mal du siècle qui est mise en relation avec la « Crise de l'Esprit » décrite par Paul Valéry auparavant.

- 12 Dans les deux cas, ce n'est pas le constat de l'existence de l'inquiétude en tant que phénomène générationnel ou littéraire qui est refusé, mais plutôt le jugement négatif porté sur lui. En même temps, Crevel blâme la facilité des formulations critiques, caractérisées par « un romantisme de bas étage »⁴¹, et une tentative de systématisation trop simplificatrice, responsable d'une série de banalisations successives. Sur ce point, les observations de l'auteur coïncident finalement avec la prise de distance des clichés de la littérature du malheur, telle qu'elle est développée dans ses œuvres littéraires : il s'agit d'une méfiance qui se manifeste, en premier lieu, à l'égard d'un abus de rhétorique. « Les professionnels de la gravité ne valent, d'ailleurs, pas mieux que les fabricants de calembours »⁴², écrit Crevel dans un article ultérieur, après avoir déjà dénigré « le pittoresque vague »⁴³ de l'expression de crise de l'esprit et liquidé l'idée du retour du mal du siècle en tant que « pilule bien dorée, mieux lancée qu'un produit pharmaceutique »⁴⁴.
- 13 D'autres étiquettes avaient été introduites dans le débat culturel de l'époque afin de décrire les manifestations du malaise sous des perspectives légèrement modifiées. Le concept d'hamlétisme⁴⁵, par exemple, rivalisait avec celui de nouveau mal du siècle dans les écrits de certains commentateurs et l'idée de bovarysme, conçue par le philosophe Jules de Gaultier en tant que « principe de suggestion » et « pouvoir départi à l'homme de se concevoir autre qu'il n'est »⁴⁶ était parfois utilisée comme synonyme de la catégorie de Marcel Arland. Ce n'est probablement pas un hasard si, dans tous les cas, les dénominations proposées pour désigner un phénomène relevant de la sphère morale et psychique font référence à la littérature. On se souviendra, d'ailleurs, du prétendu rôle nocif joué par les lectures dans la théorisation du « vague des passions » : « la multitude de livres qui traitent de l'homme et de ses sentiments rendent habile sans expérience »⁴⁷, écrivait Chateaubriand et « nous lisons trop »⁴⁸, se plaignait Amiel, « tu sais que les livres te dépersonnalisent et te déroutent »⁴⁹. Une problématique analogue était amorcée dans le roman de Fromentin, *Dominique*, où le personnage éponyme nous paraît offrir une déclinaison du bovarysme à l'état pur, alors qu'il reconnaît « parodier [...] en les rapetissant ce que de grands esprits avaient éprouvé avant [lui] »⁵⁰.
- 14 Il existerait, en somme, une certaine ambivalence de la fonction du modèle littéraire au sein de la tradition de la représentation du malheur au XIX^e siècle, maintenue au niveau des actualisations successives : le besoin d'intégration d'une lignée coexiste, en effet, avec la mise en garde contre les résultats trompeurs d'une identification abusive qui finirait par aggraver les manifestations de la maladie subjective. Le risque serait celui d'une « intoxication littéraire »⁵¹, selon l'expression utilisée par Bourget et reprise de manière significative par Jacques Lacan qui en a présenté l'aboutissement ultime et pathologique dans son étude du « cas Aimée », où il décrit les premiers degrés du trouble paranoïaque dans les mêmes termes⁵². Parmi les auteurs reliés, d'une façon ou d'une autre, à ce pseudo courant du nouveau mal du siècle, Crevel a été, probablement, celui qui a rendu compte de ce risque le plus explicitement possible.

Les textes de Crevel et la fraude romantique

- 15 *Détours, Mon Corps et moi, La Mort difficile* et *Êtes-vous fous ?* pourraient être lus comme des variations sur un motif commun. Un récit à la première personne, décliné au passé, une confession – très peu narrative et largement autobiographique⁵³ –, un roman à la troisième personne, écrit au présent, et encore un autre roman, plus abstrait et imagé : dans tous les cas, les textes se développent autour des conflits intérieurs d'un jeune

homme. Daniel, dans le premier texte, évoque son enfance solitaire (« six jours sur sept pour penser au dimanche où l'ennui s'affinait jusqu'à la déception »⁵⁴), la suite des désillusions de sa jeunesse et la série des suicides de ses proches (la mère, la sœur, le père aussi), avant de se focaliser sur les dynamiques relationnelles d'un groupe plus étroit de personnages, dont on explore les ménages. Épris de Léila, le protagoniste finit par partir avec Cyrilla, qui a été abandonnée par son époux, parti à son tour avec la jeune Léila. Néanmoins, le récit se termine par la revendication d'une liberté (« liberté, ma belle liberté bien neuve »⁵⁵) qui reste soumise à l'abandon de cette nouvelle partenaire, quittée au sommet des montagnes suisses, un lieu particulièrement chargé d'implications symboliques. *Mon Corps et moi* reprend le discours là où l'œuvre précédente s'était arrêtée, avec un accent plus ouvertement autobiographique : « j'écrivote une sorte de confession énervante »⁵⁶, écrivait Crevel à Tzara, à propos d'un texte qui doit beaucoup à la tradition dix-neuviémiste de l'écriture confessionnelle. Éloigné de son entourage parisien et isolé au milieu du paysage alpestre, un narrateur très proche de Crevel lui-même réfléchit sur sa vie spirituelle et ses habitudes sexuelles, sur l'ambivalence d'une relation à l'altérité qui est faite de dépendance et de rejet, ainsi que sur la difficulté d'affranchissement d'une mémoire obsédante. Mécontent, persécuté par les souvenirs et hanté par des présences dont il s'était fait l'illusion de pouvoir se libérer, le personnage se heurte à l'échec de la promesse de liberté qui avait été offerte par le parti pris de la solitude en conclusion du texte précédent. Les conflits psychiques se font, ensuite, tellement insupportables dans *La Mort difficile* qu'ils conduisent au suicide du protagoniste. Partagé entre son amour pour le jeune américain Bruggle, son complémentaire (« tandis que Pierre ne peut rien contre certaine surprise anxieuse, Bruggle [...] saura toujours arrêter les poussées de malheur »⁵⁷) et une affection fraternelle pour son amie Diane, tourmenté par la menace de la folie qui pèse sur lui à la manière d'un héritage, en combat permanent avec une mère bien-pensante et oppressive, le personnage réfléchit longuement sur son malheur avant de se tuer, dans un geste qui paraît continuer celui de Daniel, tout en l'aggravant : « la liberté de Pierre ? La porte se laisse ouvrir », dit le texte, avant la scène du suicide. « Enfant maudit », « cœur trop instruit »⁵⁸, la figure de Vagualame dans *Êtes-vous fous ?* est parfaitement résumable dans le malheur qui la caractérise ; il complète cette galerie de personnages tourmentés, avec une accentuation de la lucidité à l'égard de sa propre condition et une assomption encore plus nette de l'élément autobiographique : « mais tu es moi. Je suis toi. On est le même. Donc de Vagualame, c'est-à-dire de René Crevel, je ne parlerai point à la troisième personne, non plus que je ne lui parlerai à la seconde »⁵⁹, conclut le texte.

- 16 Parallèlement au thème de l'inquiétude, le motif de la mémoire noue des liens entre ces œuvres. « Il faut que la mémoire se taise, entremetteuse des jours de pluie »⁶⁰, se plaint le narrateur de *Mon Corps et moi*, pris dans un combat épuisant avec ses propres souvenirs et « tu détestes ton passé comme un frère aîné »⁶¹, lui fait écho le roman de 1929. Si d'un côté sont dénoncés, effectivement, les risques esthétisants de l'abandon nostalgique et l'effet faussement gratifiant de la mémoire, de l'autre le passé est décrit comme un poids qui obligerait à la répétition du déjà-vécu. Sur le plan symbolique, ce refus de la mémoire peut être lu en tant qu'allusion au rapport avec la tradition littéraire lorsque celle-ci condamne à la réitération du déjà-écrit, surtout que, comme il a été remarqué à propos de *Mon Corps et moi*, « à mesure que les méditations se succèdent et que Crevel élimine le "parasitage" des souvenirs des autres, resurgissent avec une force croissante les reminiscences culturelles »⁶². Mais c'est surtout la qualification du passé de la mère de

Pierre en tant que « vulgaire cabinet de débarras »⁶³ dans *La Mort difficile* qui nous donne l'image de la réduction de toute une tradition littéraire – désormais inutilisable – à un répertoire de clichés prêts à être réassemblés selon une perspective forcément ironique.

- 17 Assez emblématique de cette relation ironique des textes de Crevel avec la tradition qu'ils seraient censés renouveler est l'emploi très large du terme romantisme et de ses dérivés. « Ce cœur [...] lorsqu'il a battu (excusez du romantisme) »⁶⁴ ou « il s'accusait de romantisme mais n'en répétait pas moins, pour une exaltation quasi-mystique, cette formule qui le tenait ému aux larmes »⁶⁵ ou encore « un homme qui a son contrôle ne tombe pas dans les pièges d'un si vague romantisme »⁶⁶, mais aussi « pourquoi me parer de grâces romantiques ? »⁶⁷, « ne posez pas trop au romantique négateur »⁶⁸ et « bien que la femme fatale soit d'un romantisme démodé »⁶⁹ : comme les exemples le démontrent, l'éventail des signifiés évoqués par ces termes est fort variable. Pourtant, on pourrait en organiser les acceptions pour voir émerger soit la focalisation sur l'idée sous-jacente d'un excès rhétorique (dont il faut s'excuser, s'accuser, se méfier) soit l'association avec une attitude naïve, sinon complètement hypocrite. Les articulations possibles du romantisme coïncident, dans les deux cas, avec le domaine de la banalité. Une gamme de sens analogue est repérable dans les autres textes de l'auteur : on peut y retrouver la mise en garde d'un « frauduleux romantisme » associé au « mensonge grandiloquent d'expression »⁷⁰, d'un « romantisme du geste » égalé à de simples « effets de costume ou d'attitude »⁷¹ ou encore l'expression d'un dégoût pour les « fleurs séchées du romantisme »⁷².
- 18 C'est dans cette perspective que le nouveau mal du siècle est abordé chez Crevel. Délignée de sa caractérisation historique spécifique, la catégorie de romantisme est utilisée ici, au sens large, pour désigner un champ sémantique plus vaste, dont la tradition littéraire de l'inquiétude serait évidemment l'une des composantes. L'excès rhétorique, le risque de mystification et la facilité du glissement vers le cliché constituent les périls latents de la réactivation de cette tradition, qui se trouvent éludés grâce à une série de dispositifs formels spécifiques.
- 19 D'abord, toute occasion d'emphase dramatique – et rhétorique – est promptement esquivée par des mécanismes constants de réduction ironique, dont le nom même de Vagualame est déjà le symbole. À travers des abaissements de registre, par exemple (« Alors Daniel, notre petite santé ? notre neurasthénie ? »⁷³), ou bien par la synthèse extrême de certains passages pourtant capitaux (« Ma mère [...] mit l'argenterie dans le coffre-fort, consigna sa poste, ne rendit plus de visites [...], devint neurasthénique, écrivit des lettres anonymes, en reçut et, un beau jour, finit par enjamber la barre d'appui »⁷⁴) ou encore par le cynisme des énoncés (« il eût été préférable que son mari choisît pour quitter cette terre un jour où personne ne dînait chez lui »⁷⁵), l'écriture de l'auteur active des procédés de minimisation du drame. Ceux-ci atteignent probablement leur point culminant dans la consultation de voyance qui ouvre *Êtes-vous fous ?* : une diseuse de bonne aventure, version grotesque et caricaturale du psychanalyste consulté plus avant dans le roman, recommande au protagoniste de recourir aux remèdes naturels pour soigner son inquiétude :

Sans doute, le mieux serait de prendre chaque soir, avant de se coucher, une bonne soupe aux nénuphars. [...] Mais on sourit. On se moque. On tient à son vague à l'âme. Mme de Rosalba n'a donc plus qu'à donner une petite liste de catastrophes [...]. Avec la soupe aux nénuphars, on aurait évité ces malheurs. On serait devenu centenaire. Mais n'en parlons plus. Mme de Rosalba n'a rien à ajouter. C'est vingt francs.⁷⁶

- 20 Deuxièmement, ces œuvres dénoncent ouvertement la tendance des personnages à une certaine complaisance esthétique, offerte par les éléments dramatiques. « Mais c'est un roman cinéma »⁷⁷ se réjouit Cyrilla, « avouons notre bonheur d'avoir pu dramatiser »⁷⁸ reconnaît Pierre et « un jour, enfin, il me fut permis de dramatiser sans fraude »⁷⁹ s'exclame Daniel avec satisfaction, au début d'un chapitre intitulé, de manière significative, « UN DRAME, ENFIN ». L'élément de la fraude, évoquée ici par le personnage – Pierre parlera plutôt d'une « sorte de mauvaise foi »⁸⁰ –, constitue l'horizon final de cet élan vers la dramatisation excessive et la mystification du vécu, qui passe par l'imitation du modèle littéraire. Sur ce point, en effet, l'équivalence posée par *Détours* entre la sphère littéraire et la dimension de l'exagération dramatique est particulièrement éloquente : « – Dites que je suis un littérateur. – Un sentimental en tout cas »⁸¹. L'inquiétude est assumée comme une pose par des personnages qui, s'inspirant de leurs lectures, se limitent à jouer leur rôle de malheureux du répertoire, comme le reproche Leila à son ami Daniel :

Le modèle demi-fou est préférable ; je vous aime encore mieux tel que vous êtes devenu, mais faut-il absoudre celui que vous auriez été si monsieur votre père n'avait gardé le goût de certains plaisirs coloniaux et si madame votre mère n'avait été portée à la neurasthénie. [...] tout à tour, vous avez essayé de la tendresse, de l'égoïsme et, à la mort de votre père, du désespoir.⁸²

- 21 Pour finir, les éléments typiques de la littérature du mal du siècle sont englobés, chez l'auteur, dans une poétique du lieu commun, qui recourt abondamment aux formules stéréotypées, aux proverbes, aux ritournelles des chansons populaires, aux « aphorismes les mieux établis de la pensée petite-bourgeoise »⁸³, systématiquement tournés en ridicule. Dans la foulée de ces insertions nombreuses, les textes adoptent souvent un ton faussement sentencieux ou des enchaînements logiques d'une évidence extrême, dans une sorte d'extension du champ de l'automatisme verbal. « Aujourd'hui, bien vide, bien blanc, bien seul »⁸⁴, se répète à plusieurs reprises le narrateur de *Mon Corps et moi*, arrivant à réduire son drame personnel à la dimension anodine d'un refrain.
- 22 Dans l'intolérance exhibée à l'égard des clichés du malaise par les personnages (« des formules, tu en as plein les poches, plein la tête et le cœur »⁸⁵ s'avoue Vagualame), on retrouve exactement le même rejet des expressions figées et inauthentiques défendu dans les textes théoriques de l'auteur. « Le "nouveau mal" se révèle être [...] un "mal du nouveau" »⁸⁶ selon Myriam Boucharenc et, effectivement, Crevel stigmatise à tous les niveaux le confort de la tendance commune au simple réarrangement de motifs déjà consacrés et largement repris. Avec sa tradition illustre et bien codifiée d'images, personnages et situations, l'appui offert à l'expression par la littérature du passé se révèle nocif, dans la mesure où il en fausse les développements. Cette tradition du mal du siècle n'est conçue que comme un réservoir d'adages qui exemptent d'une recherche subjective authentique, tout en risquant, en revanche, d'engendrer des mécanismes d'identification abusive au caractère mensonger. Si « le romantisme du siècle précédent pouvait trouver une échappatoire à son mal dans le lyrisme, dans un flot de paroles dont l'harmonie était volupté », comme l'a remarqué Michel Carassou, « Crevel n'accorde pas aux mots la même foi »⁸⁷. C'est, au contraire, avec une méfiance certaine que les mots de la tradition littéraire sont considérés, outils possibles d'un abus illégitime d'autant plus que, comme l'a souligné l'auteur dans une formule qui va bien au-delà de son usage conventionnel et qui nous renvoie, par ailleurs, encore au système métaphorique exploité par *Les Faux Monnayeurs*, « il est décidément trop facile de se payer de mots »⁸⁸.

NOTES

1. A. Gide, *Les Faux Monnayeurs*, dans *Romans et récits*, t. II, Paris, Gallimard, 2009, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 322.
2. À en croire son amie Simone Ratel, encore étudiant à la Sorbonne Crevel « suivait les cours sur Chateaubriand, mais les occupait en lisant les *Nourritures terrestres* » (S. Ratel, « René Crevel aînier du Surréalisme », dans *Dialogues à une seule voix*, Paris, Éditions du Tambourin, 1930, p. 179-189, p. 180). Myrna Bell Rochester a parlé d'un « rapport maître-disciple entre Crevel et André Gide » (M. Bell Rochester, *Le Pays des miroirs absolus*, Saratoga, Anna libri, « Stanford French and Italian studies », 1978, p. 37), une position défendue aussi par Buot, l'un des biographes de Crevel, qui affirme que : « les influences gidiennes disputent la place aux références surréalistes » (« Un panorama intérieur », dans *René Crevel : biographie*, Paris, Grasset, 1991, p. 128). Pour plus de détails en ce sens, voir la correspondance : A. Gide, R. Crevel, *Correspondance : 1927-1934*, F. Canovas (éd.), Nantes, Centre d'études gidiennes, Université de Nantes, 2000.
3. M. Arland, « Sur un nouveau mal du siècle » [Paris 1924], dans *Essais critiques*, Paris, Gallimard, 1931, p. 13-28.
4. G.-P. Collet, « René Crevel et Jacques-Émile Blanche : une amitié intermittente », dans J.-M. Devésa (dir.), *René Crevel ou l'esprit contre la raison*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2002, p. 193-211, p. 193.
5. Ph. Soupault, « René Crevel », dans *Profil perdus*, Paris, Mercure de France, 1963, p. 24-36, p. 27.
6. J. Green, « L'Ange du suicide », dans R. Crevel, *Lettres de désir et de souffrance*, Paris, Fayard, 1996, p. 7-16, p. 7.
7. B. Faÿ, « Êtes-vous fous ? par René Crevel », dans *La Revue européenne*, 1 septembre 1929, p. 300-301, p. 301.
8. E. Jaloux, « L'esprit des livres : René Crevel », dans *Les Nouvelles littéraires*, 29 juin 1935, p. 5. Il s'agit de la nécrologie de l'auteur, mort une dizaine de jours avant. Jaloux y évoque « une vie toujours si cruellement ballotée », ainsi qu'un « élément d'instabilité, de faiblesse sentimentale, d'indécision, que l'on sent dans toutes ses œuvres » (Ibidem).
9. Dans une annotation incluse dans la réédition du 1979 de *En joue !*, Soupault évoque rétrospectivement les modèles de son personnage : « Relisant, bien des années après l'avoir écrit, ce "roman", j'ai reconnu les fantômes de mes amis dont je m'étais efforcé de tracer les portraits. Et tous ces amis sont morts, et je les reconnais, et je les nomme : Jacques, Pierre, René, tous qui sont Julien, le "héros" de ce livre prémonitoire puisque tous les Juliens que je mettais en joue ont fait feu » (Ph. Soupault, *En joue !*, Paris, Lachenal & Ritter, 1979, p. 11) ; les amis mentionnés avec René Crevel sont Jacques Rigaut et Pierre Drieu La Rochelle.
10. D. Vrydaghs, « Les surréalistes sont-ils des poètes maudits ? Les réécritures surréalistes du mythe de la malédiction littéraire », dans P. Brissette et M.-P. Luneau (dir.), *Deux siècles de malédiction littéraire*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2017, p. 137-149.
11. Il s'agit d'un aveu adressé à l'ami Paul Éluard en février 1925 : « cette jeunesse éparpillée, voilà bien le mauvais romantisme qu'il sera si aisé de me reprocher toujours.

Détours est un livre romantique. Hélas, oui ! Comme son auteur », écrivait Crevel (la lettre a été incluse dans R. Crevel, *Détours*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1985, p. 137).

12. H.-F. Amiel, *Journal intime*, janvier 1852-mars 1856, t. II, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1978, p. 38.

13. R. Crevel, *La Mort difficile* dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Éditions du Sandre, 2014, p. 214.

14. Il s'agit d'une idée contenue dans une lettre de 1894 (« Les événements de la vie extérieure n'étaient pas faits [...] pour me guérir de cet étrange abus de littérature », dit Bourget) incluse dans l'édition des *Essais* de 1920 (P. Bourget, *Essais de psychologie contemporaine* [1883, 1886], Paris, Plon, 1920, p. 453).

15. Agathon, *Les Jeunes gens d'aujourd'hui* [Paris, 1913], Paris, Plon, 1919.

16. *Le goût de l'action. La foi patriotique. Une renaissance catholique. Le réalisme politique* : voici le sous-titre de l'œuvre.

17. L'article est contenu dans M. Boucharenc, E. Rubio (dir.), *Réinventer le roman dans les années vingt*, *Revue des Sciences Humaines*, Lille, Septentrion - Presses de l'Université Charles de Gaulle, 2010, p. 33-49. On se reportera à ce texte pour tout détail supplémentaire relatif au débat historique sur le Nouveau mal du siècle.

18. B. Constant, *Adolphe* [1816], Paris, Garnier, 1955, p. 304. Il s'agit de l'expression employée par Constant dans la préface préparée pour le roman, finalement omise de la première édition mais réintégrée ensuite en tant qu'annexe dans la plupart des éditions successives. Dans ce texte, l'auteur alterne à cette formulation celle de « maladie morale » (ibidem).

19. A. de Musset, *La confession d'un enfant du siècle* in *Œuvres*, Paris, Charpentier, 1867, p. 422.

20. F.-R. de Chateaubriand, « Du vague des Passions », dans *Le Génie du Christianisme*, Paris, Jouvot et Cie 1881, p. 233-235.

21. L. Aragon, « Introduction à la vie héroïque de Joe Bousquet », dans *L'Œuvre poétique*, t. IV, Paris, Livre Club Diderot, 1974, p. 59.

22. M. Arland, *op. cit.*, p. 20.

23. « Toutes questions se ramènent à un problème unique, celui de Dieu », concluait Arland (ibid., p. 19).

24. P. Drieu la Rochelle, *Plainte contre inconnu*, Paris, Gallimard, 1924. Le recueil sort précisément le 1^{er} octobre 1924.

25. La Société psychanalytique de Paris sera fondée en 1926.

26. M. Arland, *op. cit.*, p. 22.

27. B. Crémieux, *Inquiétude et reconstruction. Essai sur la littérature d'après-guerre* [1931], Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 2011.

28. Ibid., p. 69.

29. É. P. de Senancour, *Obermann* [1804], Paris, Gallimard, 1984, p. 51.

30. B. Constant, *op. cit.*, p. 304.

31. R. Desnos, « Confession d'un enfant du siècle », dans *La Révolution Surréaliste*, 6, 1926, p. 18-20.

32. E. Jaloux, « L'esprit des livres : *Pas perdus* d'André Breton – *La vie de Lord Byron* par Roger Boutet de Monvel – *La forêt du Haut Niger* par Lucie Cousturier », dans *Les Nouvelles Littéraires*, 78, 12 avril 1924, p. 3.

33. Ph. Soupault, « *La Mort difficile* par René Crevel », dans *Les Feuilles libres*, 44, novembre-décembre 1926, p. 123.

34. J. Delteil, « *Le Bon Apôtre* par Philippe Soupault », dans *Les Feuilles libres*, 33, septembre-octobre 1923, p. 200-202, p. 201.
35. L'expression est utilisée par Cocteau lui-même pour décrire le sujet du *Grand Écart* dans une lettre à sa mère du 18 juillet 1922 (B. du Chambon, *Le roman de Jean Cocteau*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 143).
36. C'est Rochester qui évoque, parmi les documents de Crevel conservés à la bibliothèque Doucet, une « rubrique qui contient [...] pour la plupart des notes prises d'après les *Confessions* de J.J. Rousseau » (Id., *op. cit.*, p. 79). Les biographes de Bove parlent des notes de l'auteur sur Constant (R. Cousse, J.L. Bitton, *Emmanuel Bove : la vie comme une ombre. Biographie*, Pantin, Le Castor astral, 1994, p. 315). Arland est l'auteur d'une préface à *Adolphe* (B. Constant, *Adolphe*, Paris, Librairie générale française, 1958) et l'année précédente Soupault avait dirigé l'édition d'un volume sur Musset (*Alfred de Musset*, Paris, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 1957).
37. R. Crevel, « Terres étrangères par Marcel Arland », dans *Les Feuilles libres*, 35, janvier-février 1924, p. 340-341, p. 341.
38. Toutes les citations sont tirées de Id., « Le Bien du Siècle », dans *La Révolution Surréaliste*, 6, mars 1926, p. 27-28.
39. Id., *L'Esprit contre la Raison*, Marseille, Les Cahiers du Sud, 1927, p. 32.
40. Alessandra Marangoni a étudié en détail les mécanismes de reprise des textes déjà publiés et les variations de l'écriture dans toute l'œuvre de Crevel dans *Il corpo dilaniato di René Crevel*, Padova, Cleup, 1998.
41. R. Crevel, *L'Esprit contre la Raison*, cit., p. 43.
42. Id., « Mort, maladie et littérature » [1930], dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Éditions du Sandre, 2014, p. 679-684, p. 680.
43. Id., *L'Esprit contre la Raison*, p. 34.
44. Id., « Le Bien du siècle », cit., p. 27. L'expression est reprise dans *L'Esprit contre la Raison*, où elle devient : « pilule bien dorée et mieux lancée qu'une spécialité pharmaceutique » (*op. cit.*, p. 44).
45. Valéry avait déjà parlé d'un « Hamlet intellectuel » (« La Crise de l'Esprit », dans *Œuvres*, t. I, Gallimard, Paris, 1957, p. 994-1000, p. 993. La suggestion est reprise plus tard par Daniel-Rops : « il semble qu'en un Hamlet encore spiritualisé se reconnaisse notre génération » (*Notre inquiétude, Essais*, Paris, Perrin et Cie, 1927, p. 75). « L'esprit d'inquiétude : Hamletisme et "Valises vides" » est le titre d'un chapitre entier de l'essai de Benjamin Crémieux (Id., *op. cit.*, p. 95-142).
46. J. de Gaultier, *Le Bovarysme*, Paris, Mercure de France, 1902, p. 14 et p. 11.
47. F.-R. de Chateaubriand, « Du Vague des passions », cit., p. 234.
48. H.-F. Amiel, *Grains de mil*, Paris, Joël Cherbuliez, 1854, p. 148.
49. Id., *Journal intime*, octobre 1865-mars 1868, t. VI, Lausanne, L'âge d'homme, 1990, p. 402.
50. E. Fromentin, *Dominique* [1863], Plon, Paris, 1876, p. 82.
51. P. Bourget, *op. cit.*, p. 453.
52. Le psychanalyste parle notamment d'« une intoxication de littérature » (J. Lacan, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité* [1932], Seuil, Paris, 1975, p. 191).
53. Et pourtant, le premier titre envisagé par Crevel devait être *Transparences. Roman d'une nuit solitaire*.
54. R. Crevel, *Détours*, dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Éditions du Sandre, 2014, p. 15.
55. Ibid., p. 73.

56. Id., *Lettre à Tristan Tzara*, 15 juillet 1924, dans R. Crevel, *Les Inédits : lettres, textes*, Paris, Seuil, 2013, p. 51.
57. Id., *La Mort difficile*, dans *Œuvres complètes*, t. II, cit., p. 265.
58. Ibid., p. 420 et p. 434.
59. Ibid., p. 467.
60. Id. *Mon Corps et moi*, dans *Œuvres complètes*, t. II, cit., p. 101.
61. Id., *Êtes-vous fous ?*, cit., p. 394.
62. E. Coss, « L'éloge de "l'élan mortel" dans *Mon Corps et moi* de René Crevel » dans J. M. Devésa (dir.), *René Crevel ou l'Esprit contre la Raison, Mélusine*, 22, Lausanne, L'Âge d'homme, 2002, p. 125-136, p. 132. Des propos analogues sont avancés à l'égard des œuvres de Soupault. « Plus Julien cherche à maîtriser, à se donner pour maître de ses discours », écrit Mathews à propos d'*En joue !*, « plus il tombe dans une facticité faite de possibilités culturelles à la fois établies et assouvies à l'avance. Étouffé par le déjà-dit, Julien sombre dans le déjà-vomi » (T. Mathews, « Du surréel et du gratuit », dans J. Chénieux-Gendron (dir.), *Patiences et silences de Philippe Soupault*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 131-143, p. 135).
63. R. Crevel, *La Mort difficile*, cit., p. 170.
64. Id., *Mon Corps et moi*, cit., p. 94.
65. Id., *La Mort difficile*, cit., p. 209.
66. Ibid., p. 267.
67. Ibid., p. 253.
68. Id., *Détours*, cit., p. 43.
69. Ibid., p. 59.
70. Id., *Paul Klee*, Paris, Gallimard, 1930, p. 6.
71. Id., *L'Esprit contre la Raison*, cit., p. 51.
72. Id., *Le Clavecin de Diderot*, Paris, Les Éditions Surréalistes, 1932, p. 13.
73. Id., *Détours*, cit., p. 53.
74. Ibid., p. 26.
75. Id., *La Mort difficile*, cit., p. 191.
76. Id., *Êtes-vous fous ?*, cit., p. 395.
77. Id., *Détours*, cit., p. 54.
78. Id., *La Mort difficile*, cit., p. 253.
79. Id., *Détours*, cit., p. 21.
80. Id., *La Mort difficile*, cit., p. 214.
81. Id., *Détours*, cit., p. 42.
82. Ibid., p. 58.
83. J. M., Devésa, *René Crevel et le roman*, Amsterdam, Rodopi, 1993, p. 39.
84. R. Crevel, *Mon Corps et moi*, cit., p. 94.
85. Id., *Êtes-vous fous ?*, cit., p. 465.
86. M. Boucharenc, « Terrain vague de la modernité. L'inquiétude 1925 », cit., p. 45.
87. M. Carassou, « Mal de vivre, mal du siècle », cit., p. 13.
88. R. Crevel, « Le bien du siècle », cit., p. 27.

RÉSUMÉS

Cette étude a pour but d'examiner la reprise parodique de la tradition littéraire du mal du siècle et de ses formules chez Crevel. Après une récapitulation du débat sur le Nouveau Mal du Siècle dans les années 1990, l'analyse porte sur quatre œuvres de l'auteur : *Détours* (1924), *Mon Corps et moi* (1925), *La Mort difficile* (1926) et *Êtes-vous fous ?* (1929). Par le biais de quelques dispositifs formels spécifiques, y sont dénoncés l'excès rhétorique, le risque d'identification abusive et la banalité du recours à la tradition, conçue en tant que réservoir de lieux communs.

INDEX

Mots-clés : Crevel (René), parodie, Romantisme, « Nouveau mal du siècle », cliché