

RIEF

Revue italienne d'études françaises

Littérature, langue, culture

9 | 2019

E pluribus unum

De Jean Bruller à Vercors : texte et images dans les *21 recettes pratiques de mort violente*

From Jean Bruller to Vercors : texte and images in 21 recettes pratiques de mort violente

Roberta Sapino



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rief/4111>

DOI : 10.4000/rief.4111

ISSN : 2240-7456

Éditeur

Seminario di filologia francese

Référence électronique

Roberta Sapino, « De Jean Bruller à Vercors : texte et images dans les *21 recettes pratiques de mort violente* », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 9 | 2019, mis en ligne le 15 novembre 2019, consulté le 19 novembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rief/4111> ; DOI : 10.4000/rief.4111

Ce document a été généré automatiquement le 19 novembre 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.

De Jean Bruller à Vercors : texte et images dans les 21 recettes pratiques de mort violente

From Jean Bruller to Vercors : texte and images in 21 recettes pratiques de mort violente

Roberta Sapino

Introduction

- 1 Vercors a souvent été considéré comme l'homme d'un seul livre, *Le Silence de la mer*¹, ainsi que le produit d'une métamorphose soudaine et irréversible qui aurait transformé le « dessinateur campagnard »², Jean Bruller, en l'écrivain engagé devenu un symbole puissant de la Résistance française. Cependant, la critique contemporaine affirme l'importance de « re-considérer » « le mythe de l'écrivain-né-de-la-Résistance »³ dans une perspective non seulement historico-politique, mais qui tient compte d'une part, des mécanismes du milieu éditorial (que Bruller, professionnel de l'édition à part entière depuis les années 1920, connaissait bien⁴), d'autre part, de l'ampleur et de la variété de l'œuvre de Vercors : une quarantaine d'ouvrages entre romans, nouvelles, essais, articles, textes autobiographiques, carnets de voyage et même un manuel de cuisine. Le mythe de la métamorphose s'estomperait alors, au profit d'une approche critique valorisant les éléments de continuité au lieu d'insister sur le moment de rupture.
- 2 Dans le présent article, nous voudrions mettre en exergue ce qui nous paraît être un élément de continuité majeur : la coexistence, tout au long de l'œuvre de Bruller-Vercors et indépendamment du genre dans lequel chaque ouvrage est classé, de modalités expressives appartenant aux domaines des arts visuels et de l'écriture. En nous appuyant sur quelques ouvrages datant d'avant et d'après 1942, dans la première partie nous proposerons de remplacer la notion de métamorphose par celle d'hybridité. Nous nous concentrerons ensuite sur les *21 recettes pratiques de mort violente*⁵, un

ouvrage qui, en vertu de ses caractéristiques stylistiques et de son histoire éditoriale, invite à remettre en cause tout discours sur la « mise à mort » du dessinateur.

Les mots, les images

- 3 « Que vous le veuillez ou non, vous êtes aux confins de deux expressions d'art. Si vous perdiez la vue, ou la main, vous dicteriez des nouvelles, et votre œuvre se continuerait »⁶ : ainsi, en 1938, Roger Martin du Gard exprime son admiration pour l'album *Silences*⁷, que Bruller vient de diffuser. Pourtant, l'album n'inclut aucun appareil textuel : son pouvoir narratif dépend de la capacité de l'auteur à figer sur papier un instant qui contient, en puissance, une histoire. « Comme dessinateur, j'étais déjà tout de même un petit peu, je crois, un écrivain, en ce sens que je n'ai jamais fait de dessin, disons, "pictural", mais toujours "signifiant", pour exprimer certaines idées... »⁸ reconnaît l'auteur dans un entretien avec Pierre Daix. Et les cent soixante estampes qui composent *La Danse des vivants*⁹, publiées à partir de 1932 sous la forme de *Relevés trimestriels*, ont une visée proprement littéraire : « Chaque estampe constituant l'équivalent graphique, en somme, d'un court récit, d'une fable, je produirai ainsi au long des jours, si j'en amasse en nombre suffisant, une sorte de *Comédie humaine* dans l'ordre de la gravure »¹⁰.
- 4 Presque tous les albums de Bruller sont enrichis de parties textuelles de longueur variable, tellement articulées qu'en 1938 « on voulut bien [les] appeler de la littérature »¹¹ et Bruller fut admis à la section française du PEN Club. « Nel ricorso frequente alla parola – in sette casi su nove – risiede l'originalità degli album di un artista che, precocemente tentato dalla scrittura, può esercitare in questo modo la sua penna senza dover confessare a nessuno – neppure a se stesso – le proprie ambizioni letterarie »¹², affirme Flavia Conti.
- 5 Un exemple poignant du penchant de Bruller pour l'écriture est *Le Mariage de Monsieur Lakonik*¹³, une sorte de bande dessinée où le texte se trouve en bas de chaque vignette, et qui raconte les aventures autour du monde des deux anti-héros M. Lakonik et Mlle Carpe, l'un sourd, l'autre muette. Dans cet ouvrage amusant et grotesque, parcouru d'un discours colonialiste évident¹⁴, les parties textuelles sont tellement structurées que selon Radivoje Konstantinovič *Monsieur Lakonik* devrait être considéré comme « une histoire comique illustrée [...], la première nouvelle de Bruller-Vercors »¹⁵.
- 6 Si en tant que dessinateur et graveur Bruller manifeste déjà une forte tendance à la narrativité, une fois « métamorphosé » en Vercors il semble se servir des mots comme s'il tirait des traits au crayon. Dans ses textes littéraires l'écrivain nous montre souvent des figures caractérisées par une simplification géométrique et une exagération qui ne sont pas loin de rappeler ses caricatures humoristiques : dans *La Bataille du silence* le ministre Georges Bonnet a un « long visage au grand nez en quenelle » et des « yeux de limande d'un bleu délavé »¹⁶, Pierre de Lescure a une « bouche en rectangle » sous « la moustache en brosse »¹⁷. Et *Le Silence de la mer*, « le premier texte et la dernière gravure »¹⁸ de l'auteur selon Christian de Bartillat, s'ouvre sur une description reposant sur un modèle très commun dans la bande dessinée, qui avait d'ailleurs contribué au succès des illustrations réalisées par Bruller pour *Pif et Paf*¹⁹ et *Patapoufs et Filififers*²⁰ : « L'un dégingandé et maigre, l'autre carré, aux mains de carrière »²¹, les deux soldats qui accompagnent von Ebrennac composent un couple certes effrayant, mais aussi un peu ridicule en vertu de l'opposition de leurs traits physiques. De même, le corps

« immense et très mince » de l'officier, tellement grand que « en levant le bras il eût touché les solives » et que « sa tête cognait un peu sur la console »²², repose sur une exagération presque caricaturale.

- 7 Suite à ce petit panorama il nous semble pouvoir affirmer que l'osmose, voire l'hybridation entre l'écriture et le dessin constitue une composante fondamentale de l'acte créateur de l'artiste-écrivain, pour qui « gravures et livres ne seront après tout que les deux faces de la pièce de monnaie »²³. Nous observerons ci-après comment cette hybridation se réalise dans l'album *21 recettes pratiques de mort violente*.

***21 recettes pratiques de mort violente* : l'édition de 1926**

- 8 Le premier album de Bruller est né d'un jeu. Au début des années vingt, Bruller est en vacances à Saint-Cergues en compagnie d'Yvonne Paraf (qui aura, des années plus tard, un rôle fondamental dans les Éditions de Minuit). Les deux flirtent un peu, jusqu'à ce que la femme avoue son manque d'intérêt ; Bruller, de son côté, réagit en se retranchant dans l'humour. Un soir où ils sont en train de jouer aux « petits points », il dessine dans un coin de la feuille « un amoureux transi qui se fait sauter la cervelle ». Elle répond en esquissant « un homme, droit comme un I de rigidité cadavérique, tombé le nez sur une poêle entourée de fumée ». Il dessine un homme qui se noie « la tête dans un seau d'eau », elle, un qui se jette du cinquième étage, il conclut par « un homme qui passe, tout aplati, dans les rouleaux d'un laminoir ». Une fois rentré à Paris, Bruller arrive à vingt-et-une images, accompagne « chaque dessin d'un texte sur la manière de s'en servir » et envoie le paquet à « la cruelle »²⁴. Yvonne et ses amis se montrent enthousiastes, mais l'histoire s'arrête là. Quelques années plus tard, Bruller décide de tenter sa chance. Il montre la maquette à un certain nombre de libraires parisiens dans l'espoir d'obtenir des souscriptions ; parmi eux il y a Pierre de Lescure, qui non seulement achète un nombre important d'exemplaires, mais qui propose à Bruller de participer à d'autres projets. Le caricaturiste amateur devient dessinateur à temps plein.
- 9 D'un point de vue matériel, la première édition des *21 recettes*, dont Bruller s'occupe personnellement, se présente comme un volume in-16 imprimé sur du papier Madagascar de haute qualité. Vingt-et-une grandes images en couleur se trouvent sur les pages de gauche, qu'elles occupent entièrement, alors que sur les pages de droite on trouve des textes ayant, selon la définition de Bruller, fonction de modes d'emploi. Le tout est précédé d'une petite introduction où l'auteur déclare son propos et invite son interlocuteur hypothétique à lire, et non seulement à observer, son album : « Je voudrais que la lecture de mon livre fit admettre à la Société que l'anormal est, non point qu'on se suicide, mais bien qu'on ne se suicide pas »²⁵.
- 10 D'emblée, le volume est situé à la frontière entre les deux domaines apparemment distincts du dessin et de la littérature, suggérant une hybridité générique que le titre complet (*21 recettes pratiques de mort violente à l'usage de personnes découragées ou dégoûtées de la vie pour des raisons qui, en somme, ne nous regardent pas*) contribue à renforcer : par le pronom « nous », l'auteur non seulement insère son Je dans la matérialité du texte, mais il postule aussi l'existence d'un lecteur/observateur qui partage totalement sa curiosité un peu morbide. La volonté d'être lu s'accompagne d'un intérêt évident pour les possibilités expressives que la langue française peut lui offrir. Tout comme dans ses dessins il se sert des couleurs les plus vives et les plus éclatantes

sans hésiter à abandonner toute visée naturaliste (le vert citron de la peau de l'homme qui se noie ou le jaune intense du visage du suicidé par asphyxie carbonique n'en sont que deux exemples), dans les textes il met en place un système expressif fondé sur l'exagération et sur l'absurdité, appliquant à la langue les mêmes principes sur lesquels se fonde la caricature. La section « Du suicide par immersion prolongée partielle », qui se fonde sur l'interprétation au pied de la lettre d'une expression idiomatique (« Il convient particulièrement aux gens peu débrouillards, dont on dit communément qu'ils se noient dans un verre d'eau, ou même, plus trivialement, dans leur crachat »²⁶) en est un exemple. L'image assez simple d'un bonhomme avec la tête plantée dans un seau d'eau (qui, en l'absence de commentaire, ne susciterait pas beaucoup d'hilarité) est renforcée dans son effet comique par l'association avec une autre image : celle, seulement évoquée et pourtant bien présente, de quelqu'un qui essaie d'enfiler la tête dans un verre d'eau. De son côté, l'efficacité du texte est accrue par la présence de l'illustration, qui propose une mise en œuvre concrète et tout à fait possible du jeu de mots proposé dans le texte : finalement, pour « se noyer dans un verre d'eau » il suffirait de choisir un verre de plus grandes dimensions...

- 11 On voit bien que dans ce qui est présenté comme un album de dessins, le texte n'a pas seulement la fonction de didascalie. Au contraire, une relation d'interdépendance s'instaure entre les deux codes expressifs, qui se répondent et s'enrichissent l'un l'autre, contribuant de manière active au sens et à l'effet comique de l'ouvrage.
- 12 D'autres dessins, de taille plus réduite et tous réalisés à l'encre noire, enrichissent les pages des 21 recettes. En tête de chaque « recette » est placée une lettrine décorée d'un petit dessin, lui aussi montrant une méthode suicidaire. Ces dessins n'ont pas forcément de rapport avec le sujet général du chapitre, mais ils sont conçus à partir de la forme des lettres auxquelles ils doivent s'intégrer. Le résultat est un petit alphabet grotesque, dans lequel l'écriture est considérée presque exclusivement comme signe graphique – c'est-à-dire, comme dessin.
- 13 Enfin, chaque « recette » se conclut par un autre petit dessin, celui-ci en rapport avec la méthode suicidaire présentée. Dans certains cas, l'image propose une solution, alternative par rapport à celle représentée dans l'illustration principale, pour mener à bien la méthode suicidaire choisie : on peut se faire sauter la cervelle avec un coup de pistolet à la tête ou dans la bouche, mourir « par explosion » en fumant un bâton de dynamite ou en se glissant dans la bouche d'un canon, s'étrangler par pendaison ou de ses propres mains... Dans d'autres cas, Bruller conçoit les deux images (la planche en couleur et le petit dessin conclusif) de manière à développer une véritable narration qui s'appuie exclusivement sur le médium graphique. C'est le cas par exemple de la section consacrée au suicide par section artérielle, où le petit chien, qui dans l'image d'ouverture tourne le dos à celle que nous imaginons être sa patronne, réapparaît dans le dessin final, où il est en train de boire un liquide sombre qui a l'air d'être le sang de la femme. Ou encore (mais les exemples sont nombreux), après avoir montré un homme qui se jette d'une fenêtre, Bruller nous fait voir deux éboueurs qui ramassent sa dépouille à l'aide d'une pelle et d'une brouette. En exploitant la valeur narrative des images en séquence, Bruller accompagne les différents « modes d'emploi » d'une petite anecdote par images, qui raconte une tentative spécifique de suicide et son issue toujours aussi fatale que comique. Ainsi, les images n'ont pas seulement une fonction illustrative, tout comme le texte ne sert pas simplement de didascalie. Au contraire, les deux médiums se complètent parfaitement pour composer un ouvrage complexe ayant

plusieurs niveaux de lecture, dont la valeur narrative, sémantique et humoristique prend son origine de et par la rencontre entre les mots et les images, c'est-à-dire dans l'hybridité.

- 14 Il est important de remarquer que l'humour un peu macabre des *21 recettes* est bien loin du nihilisme que Bruller exprime à partir de son deuxième album : « Je n'étais alors pas du tout pessimiste, c'était du comique pur, uniquement pour faire rire » explique l'auteur à Gilles Plazy, qui lui demande s'il n'y a pas dans l'ouvrage « de l'humour noir »²⁷. Et il est, en vertu de son approche désengagée et un peu cocasse, encore plus loin de la réflexion humaniste du Vercors d'après-guerre : c'est ce qui rend particulièrement intéressant le choix de l'écrivain de récupérer les *21 recettes* en 1977 pour en réaliser une édition à grand tirage. Dans la section suivante, nous nous interrogerons sur la réalisation matérielle et sur les implications de cette réédition.

L'édition de 1977

- 15 Vers le milieu des années 1970, la maison d'édition Tchou contacte Vercors : Dominique Dallayrac est en train d'organiser une collection intitulée *La Mort en questions* et aimerait bien y inclure un texte écrit de sa main. « Pas besoin de l'écrire », répond Vercors, « j'ai cette histoire, *Les Chevaux du temps*, où il est question de la mort, et j'ai un vieil vieil vieil album qui s'appelle *21 recettes pratiques de mort violente* »²⁸. Contrairement à ce qu'il annonce, Vercors ne se limite pas à faire réimprimer l'ouvrage : l'édition de 1977 présente d'importantes différences par rapport à celle réalisée un demi-siècle plus tôt, sur lesquelles nous nous attarderons dans cette dernière partie.
- 16 Ce qui saute immédiatement aux yeux c'est qu'en couverture le nom de l'auteur est indiqué comme « Jean Bruller dit VERCORS », où le pseudonyme est imprimé bien au centre de la page, en lettres capitales et dans une police plus grande que le reste. Bien que l'identité de Vercors soit publique depuis longtemps, en 1977 (comme encore aujourd'hui) la renommée de Bruller n'est pas comparable avec celle de Vercors « le héros de la Résistance » : nous pouvons donc supposer que ce choix est dû, entièrement ou en partie, à des raisons d'ordre éditorial et commercial. Ce qui nous semble plus intéressant c'est la présence sur la couverture du nom de Jean Bruller, alors que *Les Chevaux du temps*²⁹ paraît exclusivement sous son pseudonyme : pour la première fois depuis 1942 l'auteur signe de son vrai nom, revendiquant son passé de dessinateur et suggérant un rapport d'équivalence entre Bruller et Vercors. Trente-cinq ans après avoir tué symboliquement Jean Bruller, l'auteur en exhume – tout aussi symboliquement – la dépouille, peut-être pour signaler que le dessinateur n'avait jamais vraiment disparu : « ça reparaitra sous le nom de Jean Bruller » annonce-t-il à Jacques Chancel, « je serai content de le voir renaître »³⁰.
- 17 Si les vingt-et-une planches qui composent l'album restent inchangées, bien que l'éclat des couleurs résulte quelque peu estompé à cause de l'impression à grand tirage, la partie textuelle double de volume. Un « Avertissement » signé « L'éditeur » explique les raisons de la réédition faisant référence aux troubles sociaux et politiques du moment (crise endémique, incertitude, surpopulation...) et affirme que la publication des recettes de mort fait partie de ses devoirs de bon éditeur : « Cette réédition était indispensable. [...] [D]ans la période que nous traversons [...] [n]otre maison se devait donc d'offrir aux candidats en souffrance des méthodes éprouvées pour s'occire par les moyens les plus rapides »³¹. En vertu de l'humour noir qui se dégage de cet

avertissement, Flavia Conti a formulé l'hypothèse que Vercors n'est « pas étranger à sa rédaction »³². Si cela est vrai, le renversement parodique de la notion d'engagement opéré par l'avertissement pourrait bien être lu comme une tentative de l'auteur de prendre de la distance par rapport à lui-même, et cela non pas pour renier les idéaux humanistes qui fondent sa pensée et son œuvre, mais pour remettre en cause les discours et les clichés qui contribuent à figer son image publique.

- 18 L'auteur reprend la parole à la première personne dans l'introduction, qui était déjà présente dans l'édition de 1926 mais qui se présente agrémentée d'une petite, et pourtant significative, note conclusive. Dans le passage ajouté en 1977, l'auteur (qui signe avec les initiales J.B.) polémique contre l'éditeur, lui attribuant « la responsabilité du suicide maladroit qu'il aurait tenté lors de la première publication », suicide qui aurait eu lieu « en présence de la presse » et qui aurait été tenté parce que « rester obstinément vivant était une fâcheuse contre-publicité et risquait de compromettre la diffusion de [l'] ouvrage »³³. Le jeu (auto)ironique est aussi évident que significatif : l'auteur qui signe son texte « J. B. » affirme avoir essayé – avec la complicité (du moins passive) de la presse – de se donner la mort, mais ne pas avoir réussi ; il accuse l'éditeur de l'édition de 1926 de cet échec, mais nous savons très bien qu'il s'agit de Bruller lui-même, l'album ayant été publié à compte d'auteur. Dans ce brouillage de Je qui se surimposent, le mythe de la mort artistique de Bruller, prélude à la naissance de l'écrivain engagé Vercors, s'effrite subtilement.
- 19 Une catégorie ultérieure de rajouts textuels confirme cette lecture. Chaque « recette » est enrichie d'un commentaire situé après le petit dessin à l'encre noire qui en 1926 marquait la fin de la section. Alors que le ton de ces commentaires est, comme le remarque Flavia Conti, « singulièrement conforme à celui adopté cinquante-et-un ans plus tôt »³⁴, les nombreuses références à des événements très problématiques de l'histoire récente qu'ils contiennent rendent à notre avis presque impossible de considérer cette édition des *21 recettes* comme un pur divertissement, complètement désengagé et « sans aucun rapport avec l'Histoire »³⁵. L'allusion au suicide douteux de Maïakovski jette une ombre inquiétante sur la section consacrée au suicide par saut de cervelle et l'image évoquée des moines bouddhistes qui à Saïgon s'immolent « pour protester contre la dictature et l'occupation étrangère »³⁶ marque une prise de distance par rapport aux propos colonialistes exprimés pendant sa jeunesse. « Le phosphore a été à l'honneur pendant la Seconde Guerre mondiale, puis le napalm pendant celle du Vietnam »³⁷ écrit l'auteur, mais on a du mal à considérer le napalm et le phosphore comme des instruments de mort volontaire. « Les ingénieurs du Troisième Reich », quant à eux, « avaient perfectionné à l'extrême » la recette du suicide par asphyxie : « un simple signe distinctif en forme d'étoile permettait de vastes rassemblements et une grande économie de moyens »³⁸. « Le comique de Chaplin n'a pas pu exprimer la terrible blessure mentale causée par les abominations nazies » regrette Vercors, « [p]lus que lui, Bruller ne l'aurait pu, et Vercors encore moins »³⁹. Cependant, dans ce texte où les deux identités de l'auteur se confondent, un véritable discours humaniste prend forme au fil des pages, qui se sert de l'humour pour dévoiler l'absurdité aberrante de situations et de sentiments appartenant à l'histoire récente.
- 20 Évidemment, ce changement profond dans la composante textuelle du volume entraîne une redéfinition du rapport avec les images. Nous avons précédemment dit que dans l'édition de 1926 les illustrations avaient souvent une fonction anecdotique, en ce qu'elles proposaient une mise en œuvre spécifique de la méthode suicidaire dont le

texte fournissait les instructions. Ainsi, le texte se posait comme un discours d'ordre général, alors que les images constituaient des exemples spécifiques. Dans l'édition de 1977, ce rapport nous paraît souvent renversé : les nombreuses références aux événements tragiques du XX^e siècle introduisent dans les textes des exemples de suicides et de meurtres tellement concrets et actuels que leur souvenir est, il est légitime de le supposer, bien vivant dans l'esprit des lecteurs. En explicitant des noms, des lieux, des moments précis de l'Histoire, Vercors ancre solidement sa réédition/réécriture du texte dans le contexte socio-politique qui lui est contemporain. Par un effet que l'on pourrait qualifier d'optique, les figures humaines représentées dans les illustrations semblent perdre leur statut d'unicité : les aspirants suicidaires aux visages déformés et aux corps de couleurs trop voyantes apparaissent donc comme les caricatures grotesques non pas de quelques individus spécifiques, mais de l'humanité au sens large, constamment confrontée à l'absurdité de l'existence et à la violence de l'histoire. Pour l'auteur qui voit dans l'humour et la satire un moyen d' « atteindre au permanent, aux problèmes éternels de l'homme face à sa condition sur terre »⁴⁰, l'hybridité générique et médiatique des 21 recettes constitue un véritable terrain d'exploration, dans lequel multiplier les niveaux de lecture possibles pour formuler et reformuler des enjeux qui sont à la fois artistiques et littéraires, politiques et éthiques et, finalement, (auto)biographiques.

- 21 La multiplication des « Je » mise en œuvre dans l'avertissement et l'introduction au volume témoigne à notre avis de la volonté de l'auteur de revendiquer un niveau ultérieur d'hybridité : l'hybridité identitaire, qui lui permettrait de se dégager des contraintes que le « mythe » de Vercors lui impose et qui lui accorderait une plus grande liberté expressive. Dans l'entretien radiophonique précédemment mentionné, Vercors explique que *Le Silence de la mer* a représenté « [sa] chance et peut-être aussi un petit peu [sa] malchance », puisque le succès imprévu et immense qu'il a remporté a fini par le coincer dans un engrenage dont, semblerait-il, il n'a pas eu la force de se soustraire, même lorsqu'il aurait souhaité revenir en arrière :

Je n'ai jamais été aussi libre – je parle comme écrivain – que lorsqu'on ne savait pas qui était Vercors. Parce qu'alors on écrit ce qu'on veut, absolument, on n'a pas à défendre une certaine image de soi, qui doit avoir une certaine continuité, ce que tout écrivain est obligé de faire, puisqu'il signe ses livres. Si on ne signait pas ses livres on serait dans une liberté merveilleuse.⁴¹

- 22 Aussi, c'est avec une certaine nostalgie qu'il affirme n'avoir jamais souhaité quitter le dessin :

Je n'ai jamais abandonné le dessin volontairement, et puis il s'est trouvé aussi qu'après la libération de grosses difficultés se levaient pour publier des dessins du genre des miens, ça coûtait très cher, on ne trouvait pas le papier, alors je le remettais du jour au lendemain, et puis j'ai toujours d'autre chose à faire, j'avais toujours un livre à écrire qui n'était pas encore écrit, alors je repoussais, je repoussais ma carrière de dessinateur à l'année suivante, à l'année prochaine, et puis deux ans, trois ans, cinq ans, dix ans ont passé et puis j'ai cessé d'être dessinateur [...] Alors maintenant évidemment ça me donne une certaine nostalgie, c'est pourquoi je suis si content de voir paraître ce premier album.⁴²

- 23 La fin des années 1970 représente une période particulière dans la vie personnelle et artistique de Vercors. Après avoir « pris congé »⁴³ du PCF à la fin des années 1950 et avoir assisté, en 1972, à la « mise à mort » des *Lettres françaises*⁴⁴, étant arrivé au cinquantenaire de sa première publication (les 21 recettes, justement), Vercors vit une période de recherche mais aussi de désillusion dans laquelle – l'entretien avec Jacques

Chancel le montre bien – l'image publique de Vercors commence à lui peser trop lourd sur les épaules. Les textes qu'il fait paraître à cette époque sont d'ailleurs plutôt différents par rapport à la plupart de sa production littéraire : en 1976 il rédige un volume illustré de recettes de cuisine⁴⁵ et en 1977, parallèlement aux 21 recettes pour (se) donner la mort, il envoie à Dallayrac *Les Chevaux du temps*, un roman fantastique où il est question de mystères et de fantômes. Dans la préface de ce roman, Vercors affirme que le temps est venu pour lui qu'il « [s]'accorde congé »⁴⁶ et qu'il laisse aux générations suivantes le soin de poursuivre sur la voie philosophique et humaniste qu'il a tracée depuis la guerre. « Et me voici libre de céder à mes goûts »⁴⁷ poursuit-il, et il conclut : « Et la vérité vraie, la simple vérité, c'est que je me suis, en écrivant ces fables, tout bonnement accordé, en ne pensant ni à bien ni à mal, le droit de me faire plaisir »⁴⁸.

- 24 Vercors est bien conscient du fait que les atmosphères mystérieuses des *Chevaux du temps* n'ont rien à voir avec le rationalisme auquel ses lecteurs sont habitués. À un moment où il est tenté de prendre congé de ce que son rôle d'intellectuel engagé lui impose et où il s'interroge sur son futur, la publication d'un roman fantastique représente à la fois un retour aux origines et une réinvention de son identité : « Je l'aurais volontiers signé Jean Bruller »⁴⁹ avoue-t-il d'ailleurs.
- 25 Il faut enfin remarquer que la volonté de passer le relais aux générations suivantes, annoncée dans la préface des *Chevaux du temps*, est un enjeu important chez le Vercors des dernières années. Notamment, en 1984 il récupère deux de ses romans les plus durs⁵⁰ et, afin de « sauver de l'oubli » les thèmes qui ont « dirigé sa vie », « de les repenser à neuf, dans un cadre et avec des moyens bien entendu très différents »⁵¹, il les réécrit dans un seul texte, *Le Tigre d'Anvers*. Dans ce cas comme dans les 21 recettes revenir en arrière signifie, finalement, se projeter dans le futur.

Conclusion

- 26 La réédition des 21 recettes aborde des questions non seulement stylistiques et éditoriales, mais aussi identitaires et éthiques. D'un côté, les ajouts textuels de 1977 se situent en continuité parfaite avec la production littéraire de Vercors ; de l'autre, l'auteur aspire à retrouver une légèreté d'esprit et une liberté de création qui lui semblent perdues. Lieu textuel caractérisé par l'hybridation entre des modalités expressives différentes, *21 recettes pratiques de mort violente* est aussi le lieu d'une hybridation identitaire : « J'ai vu Bruller devenir Vercors. Verrai-je Vercors demander aide à Bruller pour retrouver le plein équilibre dans l'exercice de son double talent ? »⁵² se demande en 1957 Roger Martin du Gard. On a bien l'impression que cette prophétie s'est réalisée.

NOTES

1. Vercors, *Le Silence de la mer*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1942. Les citations dans le présent article seront tirées de l'édition suivante : Id., *Le Silence de la mer*, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche », 1994.
2. Id., *La Bataille du silence. Souvenirs de minuit*, Paris, Presses de la Cité, 1967, p. 15.
3. A. Simonin, *Les Éditions de Minuit, le devoir d'insoumission. 1942-1955*, Caen, Imec Éditeur, 2008, p. 24-25. L'auteur a largement contribué à la création du mythe d'une transformation qui se serait réalisée tout naturellement, en réponse au moment historique. Par exemple le choix d'intituler « Prélude à une métamorphose » la première partie de l'ouvrage autobiographique *La Bataille du silence* est significatif, et plus tard, lors d'un entretien avec Gilles Plazy, l'auteur décrit sa métamorphose comme soudaine et définitive : « Plus rien chez moi qui rappelle mon métier (papier, fusain, encre de Chine) et soulèverait chez moi une tristesse inutile. Jean Bruller est mort et bien mort en 1940, au purgatoire depuis ce temps sans trop de chances d'en sortir un jour. Mais cette situation, ce transfert n'ont en rien été le fait de ma volonté, d'un choix délibéré », Vercors, *À dire vrai. Entretiens de Vercors avec Gilles Plazy*, Paris, François Bourin, 1991, p. 148.
4. Voir N. Gibert-Joly, « Jean Bruller-Vercors et l'imprimerie », dans A. Riffaud (dir.), *L'écrivain et l'imprimeur*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 337-358, consulté le 28/03/2019, URL : <<https://books.openedition.org/pur/38678>>.
5. J. Bruller, *21 recettes pratiques de mort violente, à l'usage des personnes découragées ou dégoûtées de la vie pour des raisons qui, en somme, ne nous regardent pas, précédées d'un petit manuel du parfait suicidé par J. Bruller, usager des chemins de fer de l'État*, Paris, 19, rue Servandoni, 1926. L'album fut réédité, avec d'importants changements, dans les années 1970 : J. Bruller dit Vercors, *21 recettes pratiques de mort violente, à l'usage des personnes découragées ou dégoûtées de la vie pour des raisons qui, en somme, ne nous regardent pas, précédées d'un petit manuel du parfait suicidé*, Paris, Tchou, 1977. Nous signalons également les éditions « jumelles » réalisées récemment par la maison d'édition italienne Portaparole, dans une collection dirigée par Elisabetta Sibilio : Id., *21 recettes pratiques de mort violente*, Roma, Portaparole, « I Venticinque », 2010 ; Id., *21 ricette pratiche di morte violenta*, tr. it. F. Conti, Roma, Portaparole, 2011.
6. N. Gibert-Joly, *Édition électronique de la correspondance de Jean Bruller-Vercors*, thèse de doctorat sous la dir. de A. Riffaud, Université du Maine, 7 juin 2011, t. 2, p. 82. Souligné dans le texte.
7. J. Bruller, *Silences*, Villiers-sur-Morin, 1937-1938. Les huit eaux-fortes constituant cet album ont été rééditées, avec d'autres estampes et illustrations de Bruller, dans un volume de très belle qualité : Vercors, *Les Silences de Vercors*, éd. A. Riffaud, Le Mans, Création et recherche, 2002.
8. P. Daix, « Vercors et le fantastique », dans *Les Lettres françaises*, n. 870, 6 avr. 1961, p. 1-5, p. 1.
9. J. Bruller, *La Danse des vivants*, Paris, Aux nourritures terrestres, 1932-1938.
10. Vercors, *Les Occasions perdues, ou, l'étrange déclin. L'après-Briand, 1932-1942*, Paris, Plon, 1982, p. 23.
11. Id., *La Bataille du silence. Souvenirs de minuit*, cit., p. 28.
12. F. Conti, *Le forme brevi della narrativa di Vercors*, Roma, Aracne, 2014, p. 22. « Dans le recours fréquent à la parole – dans sept cas sur neuf – réside l'originalité des albums d'un artiste qui, précocement attiré par l'écriture, trouve un moyen d'exercer sa plume sans avoir besoin d'avouer – même pas à lui-même – ses ambitions littéraires » (nous traduisons).
13. J. Bruller, *Le Mariage de Monsieur Lakonik*, Paris, Hartmann, 1929.
14. Voir N. Gibert-Joly, « Jean Bruller, dessinateur et illustrateur de la littérature coloniale pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres : de *Loulou chez les nègres* (1929) à *Baba Diène et Morceau-de-Sucre* (1937) », dans *Strenae*, 3, 2012, consulté le 20/03/2019, URL : <<https://journals.openedition.org/strenae/493>> ; M. Lévêque, *Écrire pour la jeunesse*, Rennes, Presses

Universitaires de Rennes, 2011 ; J. Tramson, « Jean Bruller et *Le Mariage de M. Lakonik*, un Christophe moderne ? », dans G. Cesbron et G. Jacquin (dir.), *Vercors et son œuvre*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 23-34.

15. R. D. Konstantinovič, « Vercors conteur », dans G. Cesbron et G. Jacquin, *op. cit.*, p. 253-258, p. 253.

16. Vercors, *La Bataille du silence. Souvenirs de minuit*, cit., p. 46-47.

17. Ibid., p. 187.

18. C. de Bartillat, *Vercors. L'homme du siècle à travers son œuvre 1902-1991*, Étrépilly, Les Presses du Village, 2008, p. 57.

19. H. Dubus, *Pif et Paf*, Paris, Fernand Nathan, 1927.

20. A. Maurois, *Patapoufs et Filififers*, Paris, Hartmann, 1930.

21. Vercors, *Le Silence de la mer*, cit., p. 17.

22. Ibid., p. 20.

23. C. de Bartillat, *op. cit.*, p. 57.

24. Vercors, *La Bataille du silence. Souvenirs de minuit*, cit., p. 126.

25. J. Bruller, *21 recettes pratiques de mort violente, à l'usage des personnes découragées ou dégoûtées de la vie pour des raisons qui, en somme, ne nous regardent pas, précédées d'un petit manuel du parfait suicidé par J. Bruller, usager des chemins de fer de l'État*, Paris, 19, rue Servandoni, 1926, sans indication de page.

26. Ibidem.

27. Vercors, *À dire vrai. Entretiens de Vercors avec Gilles Plazy*, cit., p. 52.

28. J. Chancel, *Vercors, Radioscopie*, 5 oct. 1977, consulté le 20/03/2019, URL : <<https://www.ina.fr/audio/PHD99228227>>.

29. Vercors, *Les Chevaux du temps*, Paris, Tchou, 1977.

30. J. Chancel, *op. cit.*

31. J. Bruller dit Vercors, *21 recettes pratiques de mort violente, à l'usage des personnes découragées ou dégoûtées de la vie pour des raisons qui, en somme, ne nous regardent pas, précédées d'un petit manuel du parfait suicidé*, Paris, Tchou, 1977, sans indication de page.

32. Id., *21 recettes pratiques de mort violente*, Roma, Portaparole, « I Venticinque », 2010, p. 8.

33. Id., *21 recettes pratiques de mort violente, à l'usage des personnes découragées ou dégoûtées de la vie pour des raisons qui, en somme, ne nous regardent pas, précédées d'un petit manuel du parfait suicidé*, Paris, Tchou, 1977, sans indication de page.

34. Id., *21 recettes pratiques de mort violente*, Roma, Portaparole, « I Venticinque », 2010, p. 8.

35. Ibidem.

36. Id., *21 recettes pratiques de mort violente, à l'usage des personnes découragées ou dégoûtées de la vie pour des raisons qui, en somme, ne nous regardent pas, précédées d'un petit manuel du parfait suicidé*, Paris, Tchou, 1977, sans indication de page.

37. Ibidem.

38. Ibidem.

39. Vercors, *À dire vrai. Entretiens de Vercors avec Gilles Plazy*, cit., p. 49.

40. Id., *La Bataille du silence. Souvenirs de minuit*, cit., p. 17.

41. J. Chancel, *op. cit.*

42. Ibidem.

43. Vercors, *P.P.C.*, Paris, Albin Michel, 1957.

44. Id., « Nous avons été heureux », dans *Les Lettres françaises*, 1455, 11 oct. 1972, p. 6.

45. Id., *Je cuisine comme un chef: les 101 plus fines recettes de la gastronomie française mises à la portée des personnes les moins expérimentées*, Paris, Seghers, 1976.

46. Id., *Les Chevaux du temps*, cit., p. 7.

47. Ibidem.

48. Ibid., p. 9.

49. J. Chancel, *op. cit.*

50. Vercors, *Les Armes de la nuit*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1946 ; Id., *La Puissance du jour*, Paris, Albin Michel, 1951.

51. Id., *Le Tigre d'Anvers*, Paris, Plon, 1984, p. 7.

52. N. Gibert-Joly, *Édition électronique de la correspondance de Jean Bruller-Vercors*, cit., p. 202.

RÉSUMÉS

Souvent considéré comme l'homme d'un seul livre, Vercors est l'auteur d'une œuvre aussi vaste que variée. À partir des années 1920, sous son vrai nom de Jean Bruller il gagne une certaine renommée en tant que graveur et illustrateur. Mais quel rapport y a-t-il entre le dessinateur insouciant et l'écrivain engagé ? Selon la critique actuelle, le mythe de la « métamorphose » serait à reconsidérer. Dans notre article nous proposons de remplacer la notion de métamorphose par celle d'hybridité : l'hybridation entre les modalités expressives de l'écriture et des arts visuels caractérise les textes indépendamment de leur genre. Nous nous appuyons notamment sur l'analyse de l'album *21 recettes de mort violente*, dont les caractéristiques stylistiques et l'histoire éditoriale invitent à remettre en cause tout discours sur la « mise à mort » du dessinateur au profit de l'écrivain.

While Vercors is often remembered for one book only, his works are extensive in both number and subject. Starting from the twenties, he gained some notoriety as engraver and illustrator under his real name, Jean Bruller. What is the relationship between the carefree illustrator and the engaged writer? According to contemporary criticism, the myth of the “metamorphosis” of Vercors needs to be reassessed. In this article, I argue that the concept of metamorphosis can be fruitfully substituted with that of hybridity. The hybridization between the expressive modes of writing and visual arts marks the texts of Vercors regardless of their genre. This contention is mainly developed through an analysis of *21 recettes de mort violente*, a collection of engravings. The stylistic features and editorial history of this work problematize all claims that Bruller the illustrator disappears once Vercors the writer takes centerstage.

INDEX

Mots-clés : Vercors, Bruller (Jean), album, hybridité, métamorphose

Keywords : Vercors, Bruller (Jean), engraving, hybridity, metamorphosis