

Folie et création romanesque chez René Crevel, surréaliste oublié

SIKA BI Vanié Cyrille

Doctorant – Littératures et civilisations

Université Alassane Ouattara – Côte d'Ivoire

arielvanié2022@gmail.com

Résumé : Né entre les deux guerres (1921), le surréalisme français est un mouvement qui visait à transformer la société par le canal des expositions, de la peinture et surtout de la littérature. Parmi les auteurs surréalistes, l'un des plus actifs fut René Crevel avec ses romans singuliers. L'originalité de Crevel tient du fait qu'il n'a jamais voulu une classification classique de ses romans qui sont tiraillés entre la poésie, le théâtre et l'essai. Son écriture est donc hybride. Et cette hybridité rappelle le goût surréaliste pour la folie. Comme les autres membres du groupe, Crevel est resté attaché à ce thème central du mouvement. Ses œuvres méritent donc d'être analysées aussi sous cet angle.

Mots-clés : Crevel, Surréalisme, Littérature, Hybridité, Folie.

Abstract: Born between the two wars (1921), French surrealism is a movement that aimed to transform society through exhibitions, painting and above all literature. Among the surrealist authors, one of the most active was René Crevel with his singular novels. Crevel's originality stems from the fact that he never wanted a classic classification of his novels, which are torn between poetry, theater and the essay. His writing is therefore hybrid. And this hybridity recalls the surrealist taste for madness. Like the other members of the group, Crevel remained committed to this central theme of movement. His works therefore deserve to be analyzed also from this angle.

Keywords: Crevel, Surrealism, Literature, Hybridity, Madness.

Introduction

L'écriture du merveilleux s'inscrit au cœur du programme surréaliste d'autant plus qu'il se présentait comme le moyen pour naviguer dans le monde intérieur. C'est ce que précise Carole Boulbès dans son article: « Le merveilleux est un stimulant, une secousse émotive qui nous sort de nous-mêmes pour nous laisser entrevoir un monde plus vaste, un monde onirique qui nous était caché » (C. Boulbès, 2008). Breton, lui dans ses *Manifestes* soutient que « le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau » (A. Breton, 1981, 24). C'est cet attrait du merveilleux qui a certainement ouvert les vannes de la folie dans le cercle surréaliste.

Par un matin d'octobre, André Breton, dans ses randonnées parisiennes rencontre Nadja, une malade mentale qui captera son attention des jours durant, et même laissera une empreinte « éternelle » sur sa personne. C'est grâce à cette créature étrange qu'il fait de la folie une identité remarquable du surréalisme. Dans ses *Manifestes*, André Breton défend la folie avec une force étonnante. Dans les œuvres artistiques, lui et ses amis vont prendre parti pour la folie. Pour eux, la folie n'est plus une maladie mais un univers de création, le monde par excellence de la véritable poésie. En un mot, la folie est le fondement du merveilleux tant recherché. On comprend pourquoi dans *Nadja*, Breton s'engage dans une « guerre » contre les agents de l'hôpital psychiatrique après l'incarcération de Nadja. Dans cette mouvance, l'ombre de la folie plane sur les œuvres de Crevel. Dans *Êtes-vous fou?*, il assimile les Berlinoises à des fous. Augusta, dans *Les pieds dans le plat*, souffre d'une crise démentielle. En plus des personnages fous, Crevel construit son roman sur le modèle de la folie rejetant la doxa traditionnelle et moderne qui, pour lui, est une sorte de prison comme le signifiait Breton: « l'homme moderne est emprisonné par les conventions de la raison [...] il nage dans une médiocrité que le langage convenu lui impose »¹.

L'objectif de cette réflexion est de montrer que l'œuvre de Crevel a évolué selon la conception surréaliste de la folie. Dès lors, au-delà des personnages de ses romans, comment Crevel fait-il planer l'ombre de la folie dans l'ensemble de sa production romanesque?

¹- BOUANANE Kahina, « Folie et Sacré : deux manifestations du surréalisme dans les textes Africains », [En ligne], 29-30 | 2005, mis en ligne le 20 août 2012, consulté le 15 mai 2018. URL : <http://journals.openedition.org>

Dans le travail qui suivra, il sera question de montrer, à la lumière de la narratologie, que la folie, dans l'œuvre romanesque de René Crevel, s'observe aussi à travers le mélange des genres, la promotion des récits mathématisés et la pratique intertextuelle.

1- Le roman comme fourre-tout générique

Parlant de genre, Todorov écrit ceci:

Les genres sont (...) des unités qu'on peut décrire de deux points de vue différents, celui de l'observation empirique et celui de l'analyse abstraite. Dans une société, on institutionnalise la récurrence de certaines propriétés discursives, et les textes individuels sont produits et perçus par rapport à la norme que constitue cette codification. Un genre littéraire (...) n'est rien d'autre que cette codification de propriétés discursives (T. Todorov, 1978, 49)

Pour le critique russe, la notion de genre renvoie à une forme de codification propre à un domaine et, le genre littéraire ne se distingue que par rapport à la société qui la voit émerger. Tro Dého, dans son analyse sur le roman négro-africain, tente d'exprimer cette même idée: « À l'image de toute institution, le genre littéraire est fonction de l'époque et de la société dans laquelle il émerge. Il en exprime l'idéologie dominante » (R. Tro, 2005, 56). C'est dans cette logique que s'inscrivent les romans de René Crevel. Ils rompent avec le cloisonnement générique. À l'image de la société en décadence, le roman dévient le théâtre de la rencontre de plusieurs genres comme si l'auteur est en proie à un délire. Dans son roman on perçoit les traces des genres oraux et des genres écrits.

Les genres oraux rencontrés dans les romans de Crevel sont la chanson et le proverbe. Dans ses œuvres, la chanson est un moyen pour partager ironiquement avec le lecteur le passé de ses personnages principaux. Ainsi sommes-nous en contact avec les heures d'insouciances du Prince des journalistes avec cette chanson :

*Y avait dix filles dans un pré,
Dix filles d'âge à marier.
Y avait Chine, y avait Line
Y avait Martine et Caline.* (R. Crevel, 2014, Tome II, 532)

Il se présente aussi souvent comme un moyen pour aérer le texte :

*Une souris verte
Qui trottinait dans l'herbe.
Je l'attrape par la queue
Je la montre à ces messieurs.* (R. Crevel, 2014, Tome II, 542)

Quant au proverbe, c'est une forme de sentence de notoriété générale. Son objectif est de critiquer, enseigner et régler les litiges.

Ce genre est plus visible dans *Les pieds dans le plat*. L'œuvre comporte plusieurs proverbes. Nous relevons quelques-uns. Ils sont, pour la plupart, liés à la bourgeoisie et à la religion ou se présente simplement comme des vérités d'ordre générale. Portons un regard critique sur les trois proverbes suivants: « un tout petit point noir pourrit le plus beau des ciels » (R. Crevel, 2014, Tome II, 584), « Quand une étoile commence à pâlir, un soleil ne tarde jamais à l'éclipser totalement » (R. Crevel, 2014, Tome II, 588), « on prend plus de mouches avec du miel qu'avec du vinaigre » (R. Crevel, 2014, Tome II, 591). Le premier proverbe est énoncé par le narrateur et est une vérité d'ordre générale signifiant tout simplement qu'une seule erreur suffit pour faire oublier les plus grands exploits. Ensuite, le deuxième proverbe est édicté par le prince des journalistes dans son article intitulé « *Avis aux défaitistes du capitalisme* ». Ce proverbe salue la bourgeoisie armée qui use toujours de son pouvoir pour faire asseoir sa notoriété. Il signifie autrement que même si une force étrangère venait à obscurcir le règne du capitalisme, sa jouissance ne serait que d'une courte durée car le capitalisme s'impose toujours. On voit tout le fonctionnement dégoûtant des médias. Enfin, le dernier proverbe est encore l'apanage du narrateur. Ici, la classe ouvrière est assimilée à des mouches. Pour avoir donc assez d'ouvriers pour trimer nuit et jour le long des domaines bourgeois, point n'est besoin de moyens coercitifs. Il suffit de faire appel à la religion qui attire les ouvriers sans fournir d'efforts comme le miel qui attire les mouches.

Le genre écrit regroupe la poésie et le théâtre. Crevel fit des romans qui ont été très proches de la poésie de par leur composition. Dans son article sur *Babylone*, Poupet Georget ne voile pas la teneur poétique du roman:

Une famille française aux prises avec l'imagination. Ainsi pourrait peut-être se résumer en une phrase, si les résumés n'étaient tous trahisons, ce livre qui tient à la fois du roman d'aventures bouffonnes, du pamphlet et du poème.
(G. Poupet, 1928, 3)

Ainsi dans ces romans, nous retrouvons plusieurs traits de la poésie : des textes poétiques insérés, des phrases très atypiques, et souvent mêmes des rimes. *Mon corps et moi* est construit selon le modèle poétique. Les phrases sont parfois très indépendantes les unes des autres comme dans des strophes poétiques. Dans sa structure profonde, *Êtes-vous fou?* est une poésie « romancée » à cause de la musicalité qui prend le dessus. *Les pieds dans le plat* est parsemé de poèmes. Il alterne même vers libres et des vers classiques obéissant aux injonctions prosodiques :

A nous les flammes

*Et les flammèches,
J'ai pris ton âme
Prend ma bobèche...* (R. Crevel, 2014, Tome II, 44)

Dans ce quatrain, nous avons affaire à des vers isométriques comme dans la poésie romantique. Crevel recourt ici aux quadrisyllabes pour composer ses vers. Respectant les phénomènes d'accentuation, le quatrain est organisé en rime croisée (ABAB). Les rimes sont toutes féminines car elles s'achèvent par une syllabe non accentuée, le « e » muet en l'occurrence. Les rimes sont pauvres car constituées d'un seul phonème: flammes ; flammèches ; âme ; bobêche.

Quelque chose de fort intéressant se prête à analyse dans *Êtes-vous fou?* et *Babylone*. En effet, la poésie succède généralement à la narration pour deux raisons: une tentation spirituelle et une hantise du jeu. À travers les poèmes, Crevel introduit dans ses livres une dimension spirituelle. Lisons ces deux extraits:

Divorce.
Epouvantable scandale des mœurs.
Prison.
Accident de chemin de fer.
Vilaine maladie.
Ruine.
Déshonneur. (R. Crevel, 2014, Tome II, 395)

Ho la rio to atcho palaïo
Aïo la mïo vokno Rotadcho
Digo mugo rudou banaïou (R. Crevel, 2014, Tome II, 346)

Le premier extrait est tiré de *Êtes-vous fou?*. C'est Rosalba, la médium, qui prophétise sur les grands axes de la vie de Vagualame lorsque ce dernier s'est rendu à son appartement pour une consultation médiumnique. La scène se déroule dans une atmosphère de transe totale. Le second texte, lui, est tiré de *Babylone*. C'est une forme d'incantation récitée par une négresse en plein cœur de Marseille pendant qu'elle tient fermement son gris-gris. La question est de savoir pourquoi Crevel passe par la poésie pour intégrer la spiritualité dans ses textes. En réalité, le langage poétique est plus apte à la spiritualité et aux mystères comme le précise Maxence dans son livre sur la poésie :

Elle est au-delà du physique et ne réside pas dans la froideur policée du mental. Elle porterait donc au front la marque du « numineux », c'est-à-dire du sacré, conçu comme un plan particulier de l'existence humaine, irréductible au rationnel (...) la poésie est un élan, à travers le mystère des mots, vers l'inexprimable émotion. (J. L. Maxence, 1999, 16)

Pour Maxence, la poésie n'est pas un genre ordinaire, elle relève du sacré. Pour l'appréhender donc, point n'est besoin de dispositions rationnelles. La poésie est le seul genre qui perce le monde invisible et promeut l'émotion vive. Pierre Jean Jouve ne dit pas autre chose quand il écrit : « Nous ne savons pas ce que c'est que la poésie et tout poème, s'il est vrai, demeure mystère » (J. L Maxence, 1999, 16).

Chez Crevel, la poésie est aussi un moyen pour se maintenir dans l'univers du jeu. C'est pourquoi plusieurs poèmes répétés n'ont pratiquement pas de sens. Pour s'en convaincre, on pourrait prêter attention à cet extrait:

Pique puce
Mes pucelles
Mon prépuce
A du sel
Pour la celle
Sans puce. (R. Crevel, 2014, Tome II, 411)

Ce poème est répété deux fois dans le texte (page 411 et page 415) et n'a quasiment pas de charge sémantique. Il existe juste pour le plaisir des mots comme l'aiment les surréalistes. La poésie se définit aussi par sa capacité à favoriser le jeu dans ce moule mystérieux, et cela est basé sur le principe de répétition qui renvoie au royaume de l'enfance comme le dit Barucco :

La poésie est aussi un jeu, disions-nous, et le principe de répétition, dont on sait l'importance chez l'enfant, en particulier au cours de l'apprentissage de la langue, pourrait bien être un élément moteur. L'homo ludens persisterait encore chez l'adulte et de ce point de vue aussi le génie serait bien cette enfance retrouvée. (P. Barucco, 1972, 100)

Ainsi, les poèmes intégrés dans le tissu narratif traduisent la volonté de l'écrivain de retrouver l'enfance, monde de l'insouciance et du jeu. Dans les livres de Crevel, on ne reste pas cantonné au message social et lyrique uniquement. L'écriture remplit une fonction ludique qui est aussi importante que les deux premiers aspects. Avec cette présence remarquable de la poésie chez René Crevel, nous pouvons dire que l'artiste connaissait très bien l'importance de la poésie dans la société. Il savait comme ses autres amis du cercle surréaliste que la poésie « ouvre les yeux et le cœur » (J. L Maxence, 1999, 13), mais il a été opté pour le roman.

Les supports comportent aussi plusieurs traits distinctifs de l'art dramatique. Au chapitre III de *Êtes-vous fou ?* on a une séquence discursive entre Yolande et Vagualame comme dans une scène théâtrale:

YOLANDE. – Moi, tricheuse? Pourquoi?
VAGUALAME. – Tricheuse parce que tu joues pile et face.
YOLANDE. – Pile et face?

VAGUALAME. – Oui, pile et face et face et pile et pile et pile et face et face...
(R. Crevel, 2014, Tome II, 435-436)

Vagualame et Yolande sont engagés dans un dialogue. Ce dialogue est apparemment équilibré. Chacun intervient à deux reprises. La disposition des noms obéit à celle d'une pièce de théâtre. Le dialogue suit une ligne logique jusqu'à la dernière intervention de Vagualame où la logique se perd pour faire place à la démence crevelienne. « Pile » et « face » sont victimes d'une répétition incontrôlée qui alterne chiasme et répétition simple. Cela stigmatiserait la volonté de Vagualame de vivre une vie libérée comme Yolande sans la menace incessante de la mort. Dans les *Détours*, lorsque Scolastique rencontre monsieur Boldiroff à la place Saint-Supplix, la prose vire au théâtre. L'échange entre les deux êtres obéit désormais aux normes de l'art dramatique où chacun intervient à deux reprises :

SCOLASTIQUE – Mon père fut un douloureux chercheur.

BOLDIROFF – Vous m'amusez. Le père Dupont-Quentin, ce petit vieux sans mysticité, un chercheur ?

SCOLASTIQUE – Monsieur Boldiroff, je vous en prie.

BOLDIROFF – Mademoiselle... (R. Crevel, 2014, Tome II, 51)

Les pieds dans le plat souscrit à cette même réalité. Entre les pages 64 et 67, le roman cède le pas au théâtre. Trois personnages se disputent la scène : Georges Sand, Mme de Maintenon, Mme Roland. Georges Sand et Mme Maintenon interviennent à quatre reprises et Mme Roland intervient une fois. Cette séquence est ponctuée de didascalies intégrées qui mettent l'accent sur les mouvements des personnages : « ce disant, Mme Roland a saisi à deux mains sa tête pas même recollée, juste posée sur le pilier du cou. Elle la met négligemment quelque part, n'importe où » (R. Crevel, 2014, Tome II, 534).

2- Les romans de Crevel : Des formes de récits mathématisés

Le roman chez Crevel souscrit aussi à ce qu'on pourrait appeler « récit mathématisé ». Pour Crevel, les lettres ne suffisent plus pour traduire une pensée. Le recours aux sciences mathématiques, discipline incarnant la raison par excellence. Ainsi, dans l'écriture romanesque, Crevel se plaît à faire des additions et des multiplications pour en donner les résultats :

Il se précipite chez la diseuse de bonne aventure (comme s'il n'en existait pas de mauvaise).

Quatre à quatre il grimpe les cinq étages.

Il compte

$4 + 4 = 13$

$$4 + 4 \times 5 = 40$$

4+4 (R. Crevel, 2014, Tome II, 388)

Mais si sensible que vous soyez, vous n'êtes pas moins posée. Donc on vous additionne aux trente-deux positions :

$$32+1 = 33$$

33, les deux bossus (R. Crevel, 2014, Tome II, 649)

L'illogisme des résultats est la preuve d'une dénonciation de la raison. La bonne raison est rejetée au détriment de la folie. Lorsque la démence atteint son paroxysme, les chiffres sont remplacés par des noms pour des calculs qui se soldent toujours par l'illogisme : « Patatus + Patatus = Patati » (R. Crevel, 2014, Tome II, 392).

Crevel était, certes, surréaliste mais il n'a jamais caché son amour pour Dada et son chef de fil, Tristan Tzara. Or, ce dernier, dans son texte intitulé « Pour faire un poème dadaïste », donne les orientations pour écrire un texte original :

Prenez un journal
Prenez des ciseaux
Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que
Vous comptez donner à votre poème
Découpez l'article.
Découper ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet
Article et mettez-les dans un sac...
Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre
Copiez consciencieusement
Dans l'ordre où elles ont quitté le sac.
Le poème vous ressemblera (H. Siepe, 2002, 26-27)

Pour Tzara, l'originalité d'un texte réside dans sa capacité à ne pas avoir un sens cartésien. Crevel donc, à travers l'illogisme des résultats, obéit au mot d'ordre de Tzara. Il voit dans cette pratique le rejet de sa société de base, la bourgeoisie et ses artistes comme le confirme Guéraud: « Le jeu (...) permet à l'auteur de se dégager de l'utilisation conventionnelle du langage, et de traduire avec plus de force son univers mental » (J-F. Guéraud, 2001, 76-78).

Dans *L'arbre à méditation*, il s'adonne aux mêmes calculs mathématiques avec des résultats toujours surprenant :

vin / vinaigre = esprit / statue
Le produit des extrêmes est égal au produit des moyens.
Donc
Donc : vin x statue = esprit x vinaigre (R. Crevel, 2013, p.252-253)

Les lettres seules ne suffisent plus pour véhiculer sa pensée. Comme un névrosé, il faut des formules mathématiques pour résoudre des équations imaginaires. Il parle ou du moins, fait

ses calculs sans aucun contrôle de son esprit d'où la répétition de la conjonction « donc ». Ce même principe à cours dans *Mon corps et moi*, où il fonction avec des fractions qu'il interprète ensuite oralement :

$$\frac{Je+X}{Y} = \text{Jolie partouse (R. Crevel, 2014, Tome II, 146)}$$

Réunis JE + X sur Y ne sont pas à leur aise.

Au revoir, JE.

Au revoir, X.

Au revoir, Y (R. Crevel, 2014, Tome II, 147)

Le fait de mélanger des symboles mathématiques et le pronom « je » pour une équation est une forme de transcription de la folie. La preuve, le résultat est un syntagme adjectival. Mais, le dispersement qui se crée à la fin ainsi que la répétition de « Au revoir » marquent la solitude, mal qui a rongé Crevel durant toute sa vie. Et qui rythme tout le roman d'où et extrait ce passage :

Si je suis victorieux de moi, ou si j'ai durant quelques minutes l'impression de l'être, ma victoire est une simple victoire à la Pyrrhus. La bataille achevée, la comédie finie, je suis seul, les mains vides, le cœur vide. Je suis seul. (R. Crevel, 2014, 159)

Ses efforts ne lui donnent qu'une paix momentanée ou une satisfaction provisoire comme Pyrrhus, roi de Macédoine durant la guerre de Diadoques. Plus rien à espérer. Sa vie est vouée à la solitude. Rien de plus. Ces lignes sont en réalité les pleurs taciturnes d'un René Crevel qui attend impuissamment que cette maudite solitude l'emporte. On peut donc conclure que c'est la douleur engendrée par cette solitude qui provoque chez lui des crises démentielles perceptibles à travers les fractions mathématiques.

3- L'intertextualité : Un autre versant de la folie crevelienne

L'intertextualité est la rencontre d'autres textes dans un corpus donné. « En tant que stratégie d'écriture, l'intertextualité autorise donc la coprésence et le dialogue des textes différents » (R. Tro, 2005, 97). Portée sur les fonts baptismaux par Julia Kristeva, l'intertextualité se fonde sur un principe : aucun texte ne naît *ex nihilo*, il est toujours la somme de plusieurs textes. Il est de toute évidence que la culture du lecteur s'avère indispensable pour s'aventurer sur cette voie comme le précise Tro Dého : « La mémoire et la culture sont le moteur de cet exercice: le lecteur reconnaît un passage inséré subtilement ou explicitement dans le texte » (R. Tro, 2005, 97).

Dans l'œuvre de Crevel, l'intertextualité est la marque d'un homme qui n'a plus le contrôle de son psychisme où sont enfouis tous ces prérequis à telle enseigne qu'il les énonce pêle-mêle dans le tissu narratif. Cette pratique intertextuelle se perçoit à divers niveaux. On a d'abord l'intertextualité biblique. Les références à la Bible se perçoivent par des reprises entières de verset biblique, des plagats, par des interférences subtiles et par des travestissements. L'œuvre de Crevel abonde en citations bibliques. Ces citations confortent une idée donnée par l'écrivain ou annoncent de nouvelles idées. Les versets bibliques sont même érucés par des personnages. Le prince des journalistes, dans *Les pieds dans le plat*, par exemple, dans sa logique de soutien sans faille, justifie ainsi la barbarie bourgeoise en ces termes : « sans effusion de sang, il ne se fait point de rémission des péchés » (R. Crevel, 2014, Tome II, 591). À travers cet extrait des épîtres aux Hébreux (Hébreux 9 : 22), le prince des journalistes loue la guerre de 1914 dont les ouvriers furent les premières victimes. Plus loin, les béatitudes sont extraites de leurs contextes bibliques et enseignées aux prolétaires afin d'amener ces derniers à se réjouir de leur bonheur futur : « Heureux les pauvres en esprit » (R. Crevel, 2014, p.600). La déchéance doit être prise comme une bénédiction, il n'est pas question d'en être triste. La dernière citation biblique se trouve au chapitre VII du roman : « Mon Dieu que votre volonté soit faite » (R. Crevel, 2014, Tome II, 624). N'est-ce pas là le cri de résignation de Jésus-Christ que relatent les évangiles? En effet, au soir de sa crucifixion, le Christ se sentant impuissant et abandonné dit ceci: « Mon Père, s'il n'est pas possible que cette coupe s'éloigne sans que je la boive, que ta volonté soit faite ! » (Matthieu 26: 42). En faisant mention de ce verset dans le roman, Crevel nous amène à comprendre que la bourgeoisie use de tous les moyens afin de pousser la masse démunie à la résignation.

Outre les versets, Crevel recourt à la Bible par l'évocation de certains noms de personne et d'espaces symboliques. Nous avons par exemple Pilate, Jéricho, Jardin des Oliviers, Golgotha... Dans les évangiles, Pilate est celui qui se lava les mains afin de se désengager du meurtre du Christ, meurtre qu'il considérait comme un crime gratuit et sans fondement. À la différence de Pilate, le prince des journalistes, lui, assume les sales besognes avec joie: « il (Le prince des journalistes) s'en frotte les mains. Dame, il n'est pas de ceux qui se les lave. Il n'est pas un Ponce Pilate pour se demander si le sang à verser est celui d'un juste. Non. Il sait prendre ses responsabilités. Et joyeusement » (R. Crevel, 2014, 590-591).

Jéricho intervient dans le texte pour faire un rapprochement avec le règne capitaliste qui semble fermement planté tel les murailles de Jéricho qui ont succombé après sept jours de

marche des israélites: « le capitalisme ne se suicide pas, on le suicide, et pas en soufflant dessus. Ses monuments sont mieux plantés en terre que la muraille de la Jéricho des légendes » (R. Crevel, 2014, Tome II, 587).

Le Jardin des Oliviers et Golgotha dans les quatre évangiles renferment une senteur tragique, celui de la séparation de Christ d'avec ses disciples. Dans le roman, ces deux noms ne sont pas mentionnés futillement. Ils préfigurent aussi une séparation douloureuse pour Augusta qui, contre toute attente, est informée du vol des habits de son ex-mari qu'elle a jusque-là promené dans toutes les villes où elle se trouvait :

Elle se sentait vivre son jardin des oliviers, sans soupçonner, toutefois, que son Golgotha dût être si proche. En effet, rentrée à l'hôtel, dès la loge du portier, elle apprenait que le bébé Tralala s'était enfui de chez Bata, avait réussi à se glisser dans la chambre de sa bienfaitrice pour y dérober le pantalon, la veste et le képi de général. (R. Crevel, 2014, Tome II, 527)

Ensuite, on a l'intertextualité littéraire. On la reconnaît par des références subtiles à des auteurs. On remarque, par exemple, les traces de Freud. L'amour de Crevel pour Freud et sa psychanalyse date des années estudiantines. Il découvre avec enthousiasme les premiers textes de Freud qu'il s'approprie (F. Buot, 1991, 51). Il n'est pas en marge de la « saison psychanalytique » qui eut lieu à Paris en hiver 1922. Dans sa rubrique de *L'Université de Paris*, il montre l'importance de la trouvaille freudienne: « La psychanalyse nous a appris à trouver la vérité sur nous-mêmes dans le langage des songes dont chaque parole est une image, symbole concret de la pensée intime » (F. Buot, 1991, 52). En 1924, dans *Le Disque vert*, Crevel publie « Freud, de l'alchimiste à l'hygiéniste », article dans lequel il ne tarit pas d'éloges pour Freud et la psychanalyse :

Or, si la psychanalyse peut tuer toute spontanéité (Psyché perdit l'Amour pour l'avoir voulu connaître), elle peut, au contraire, en nous montrant notre voie, nous permettre de retrouver le simple, le sûr instinct. Et c'est pourquoi Freud alchimiste devient le plus grand des hygiénistes. (R. Crevel, 2014, Tome I, 263)

Le roman *Êtes-vous fous?* est plus représentatif de cet amour. Dans ce roman, plusieurs indices de la psychanalyse se prêtent à analyse. Au chapitre III dudit roman, Vagualame va voir un psychiatre, qui le soumet au jeu interrogatoire cher à la théorie psychanalytique:

Il a commencé par un interrogatoire:

- D'où venez-vous ?
- De chez une femme.
- Son âge ?
- Ving-neuf ans... (R. Crevel, 2014, Tome II, 438)

La causerie tourne, très vite, sur une glose autour du complexe d'Œdipe, autre composante de la psychanalyse (R. Crevel, 2014, 439-440). À côté de cet auteur, Crevel a aussi recouru à Victor Hugo. Dans *La mort difficile*, Crevel reprend presque le poème « Demain, dès l'aube »:

Donc je partirai de bon matin. Amoureux des prairies, je caresserai l'herbe, les fleurs. Mes paumes seront heureuses. Je les joindrai en coupe, et ma bouche, pour se mettre en goût, permettra de s'échapper à une langue qui sans doute alors connaîtra la surprise d'un coin de ma peau – mes mains trop visibles – demeuré mystérieux quoique ou parce que sans protection de vêtements, de linge.

Je marcherai (R. Crevel, 2014, Tome II, 135)

Ce court texte entretient plusieurs affinités avec le texte de Victor Hugo. Ils partagent la rhétorique du voyage ou encore du déplacement et l'itinéraire choisi est le même: la brousse. Quand Hugo dit « J'irai par la forêt, j'irai par la montagne » (M. Levailant, 1963, 475), Crevel dit « Amoureux des prairies, je caresserai l'herbe, les fleurs ». Le départ de Crevel a lieu au même moment (de bon matin) que celui de son prédécesseur (dès l'aube). Dans le premier comme dans le dernier texte, les verbes sont conjugués au futur proche. Mieux, certaines expressions de Victor Hugo sont reprises chez Crevel à savoir « Je partirai », « Je marcherai ». Le rythme entrecoupé des textes traduit l'émotion qui empoigne les écrivains. Quand Hugo est rongé par la tristesse, chez Crevel, c'est la joie mêlée à une impatience: « Mes paumes seront heureuses ».

Conclusion

Au terme de ce travail, nous retenons que Crevel reste fidèle au goût surréaliste pour la folie. Plutôt que de mettre en scène des personnages en proie à la folie dans ses créations artistiques comme le faisait Breton, il promeut la folie de diverses manières. D'abord, dans ses romans, le genre romanesque est totalement nié de sorte que le tissu narratif devient un terreau fertile d'où émergent d'autres genres comme la poésie, et le théâtre. Ensuite, comme si les mots ne suffisaient plus, Crevel fait foncièrement recourir aux formules et symboles mathématiques pour s'exprimer. Enfin, la pratique intertextuelle peut être considérée comme une trace de la folie. Elle traduit l'image d'un homme qui est comme hanté par sa culture antérieure de sorte qu'il l'en étale sans en avoir conscience. C'est cette forme de démence qui suscite ces interrogations chez Courtot:

Qu'est-ce que ce langage qui musarde au carrefour des comptines ou des chansons paillardes, puis qui se met à galoper soudain et vous laisse dans la

posture ridicule d'un cavalier poussif sur un cheval emballé? Qu'est-ce que ce langage enfin qui refuse de trotter le sage, l'esthétique, le sûr amble littéraire ? C'est la parole de René Crevel (C. Courtot, 1969, 18)

Pour Courtot, les romans de Crevel sont des « anti-romans » à cause du flou qui s'en dégage, de la forte implication de l'auteur dans ses textes et surtout à cause du langage qui se veut créatif, hermétique et libéré de toute entrave.

Bibliographie

BARUCCO Pierre, 1972, *Éléments de stylistique*, Paris, Roudil.

BRETON André, 1981, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard.

BUOT François, 1991, *Crevel*, Paris, Grasset.

COURTOT Claude, 1969, *René Crevel*, Paris, Seghers.

CREVEL René, 2013, *Les Inédits : textes, Lettres*, Paris, Seuil.

CREVEL René, 2014, *Œuvre complète*, Tome I, Paris, Sandre.

CREVEL René, 2014, *Œuvre complète*, Tome II, Paris, Sandre.

GUERAUD Jean-François, « René Crevel (1900-1935) : le surréaliste oublié », Québec Français, n°121, 2001.

DUROZOI Gérard et LECHERBONNIER Bernard, 1972, *Le surréalisme : théories, thème, technique*, Paris, Librairie Larousse.

LEVAILLANT Maurice, 1963, *L'œuvre de Victor Hugo*, Paris, Librairie Delagrave.

MAXENCE Jean Luc, 1999, *Anthologie de la poésie mystique contemporaine*, Paris, Presse de la Renaissance.

NADEAU Maurice, 1964, *Histoire du surréalisme*, Paris, Seuil.

POUPET Georges, « Babylone, René Crevel », *Les nouvelles littéraires*, 1928.

SCEPI Henri, « René Crevel : Le roman à l'épreuve du discontinu », Cahiers Forell, publié en ligne le 28 Mai 2013.

SIEPE Hans, 2002, *Le Lecteur du surréalisme*, Paris, Phénix.

WOLFGANG Ashot et SIEPE Hans, 2007, *Surréalisme et politique – politique du surréalisme*, Amsterdam - New York, Rodopi.