

## SPÉCIFICITÉ DU DISCOURS ROMANESQUE CHEZ RENÉ CREVEL

Henri BÉHAR

Il ne faut pas longtemps à l'amateur de musique pour nommer le compositeur de la symphonie qu'on lui fait entendre. Aussi bien, en regardant un tableau qu'il n'a jamais vu, l'amateur de peinture est capable d'en situer l'époque et, le plus souvent, d'en désigner l'artiste à coup sûr. Intuitivement, nous savons qu'il en va de même pour la littérature, tant le lecteur perçoit une « manière », un « ton » de l'œuvre considérée. Je ne dis pas qu'on puisse, sans erreur, identifier l'auteur d'un récit surréaliste, mais il me semble que l'œuvre de Crevel est reconnaissable entre toutes, au premier chef par son vocabulaire. Encore faudrait-il savoir à quoi cela est dû, et comment l'oreille intérieure s'est exercée à l'identifier. Pour ce faire, la critique moderne dispose d'outils, rarement utilisés dans ce sens, et même, pour tout dire, largement ignorés. Je veux parler des traitements statistiques mis à notre portée par l'informatique<sup>1</sup>. Pour l'heure, je laisserai de côté les questions de structure du récit et de narrativité, déjà explorées par Sylvia Gibbs<sup>2</sup> et Jean-Michel Devésa<sup>3</sup>, pour m'en tenir au seul lexique de l'œuvre romanesque et à son agencement global.

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

---

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

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

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

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

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

## Spécificités

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

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

## I. SPÉCIFICITÉS EXTERNES

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

### 1. Spécificités positives

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

## 2. Spécificités négatives

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

## 3. Les nullax

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

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

## II. SPÉCIFICITÉS INTERNES

Ainsi notre méthode de comparaison statistique a confirmé ce que nous percevions d'emblée du vocabulaire romanesque de Crevel par rapport au roman de son temps, mais aussi elle nous a permis de repérer des formes nominales ou verbales spécifiques que nul regard ne pouvait percevoir. Il est clair que Crevel, tout en employant le langage de son époque, ne répugne pas à certains coups de force, mais surtout qu'il est préoccupé du corps, qu'il situe dans un espace citadin. De la même manière, nous pouvons étudier de près le lexique particulier de chacun de ses romans, par rapport à l'ensemble des autres, et voir en quoi il s'en démarque. C'est ce que permettent la plupart des logiciels d'analyse textuelle<sup>5</sup>.

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

---

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

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

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

NOMBRE DE POINTS : 7

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

```

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

```

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

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

## Détours (1924)

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

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

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

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

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

### Êtes-vous fous ? (1929)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Pour sa part, il préconise une solution collective :

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

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

On reconnaît là les thèses du freudo-marxisme que René Crevel développera de façon plus conséquente (sinon plus théorique) par la suite, dans ses essais<sup>1</sup>.

#### Le Roman cassé [1935]

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

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

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

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

---

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

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

## CONCLUSION

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

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

Mais il y a plus dans la démarche que j'ai suivie. J'ai la conviction qu'elle apporte une réponse incontestable à la problématique articulée par H.-R. Jauss lorsqu'il avançait le concept d'*horizon d'attente*, faisant intervenir l'expérience préalable que le public a du genre auquel le texte appartient, la forme et la thématique de l'œuvre nouvelle et pour finir l'opposition entre l'expression esthétique et la pratique quotidienne<sup>2</sup>. Nul besoin de postuler un imaginaire « *architecteur* » (concept sur lequel M. Riffaterre est revenu, pour l'abandonner désormais) ni de se livrer à d'impossibles enquêtes sur les réactions concrètes des lecteurs. Sauf à en critiquer ici et là la constitution, nous savons quelle était la production romanesque à un moment donné, quel était et est encore le goût moyen du public par les enregistrements effectués pour le Trésor de la langue française. À l'époque de production de Crevel, ont été pris en considération aussi bien les romans de Paul Bourget, Duhamel, Genevoix, Bernanos, Giono, que de Colette ou de la jeune Marguerite Yourcenar. À partir de quoi s'établit le stock lexical en usage dans ce corpus, avec sa fréquence

---

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

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

En somme, « les mondes possibles » que suppose Umberto Eco<sup>3</sup>, sont des mondes lexicaux, et les univers de lecture qu'ils induisent proviennent d'un calcul statistique différentiel. Ils sont faits de ce que tout lecteur attentif, pourvu qu'il ait lu les quatre-vingt huit textes du corpus de référence, est capable de percevoir, mais aussi de ces différences que seule la machine peut lui fournir, aussi bien pour les temps verbaux que pour les outils grammaticaux.

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

*UNIVERSITÉ PARIS III  
SORBONNE NOUVELLE*

---

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