Monstres et monstrueux dans l'œuvre d'Alexandre Vialatte

Anne-Laure Milcent

▶ **To cite this version:**

Anne-Laure Milcent. Monstres et monstrueux dans l'œuvre d'Alexandre Vialatte. Littératures. Université Grenoble Alpes; Université de Fribourg (Fribourg, Suisse), 2015. Français. NNT : 2015GREAL027 . tel-01690145v2

HAL Id: tel-01690145

https://theses.hal.science/tel-01690145v2

Submitted on 30 Sep 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE GRENOBLE

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE GRENOBLE

Spécialité : **Lettres et arts spécialité littératures française et francophone**

Arrêté ministériel : 7 août 2006

Présentée par

Anne-Laure MILCENT

Thèse dirigée par **Pierre JOURDE-ROUGHOL**
codirigée par **Michel VIEGNES**

préparée au sein du **Laboratoire Traverses 19-21 (Equipe de Recherches en Histoire, Théories et Didactique de la Littérature et des Arts du Spectacle, XIX^{e}, XX^{e} et XXI^{e} siècles)** dans **l'École Doctorale Langues, Littératures et Sciences Humaines et du Département de langue et de littérature françaises de l'Université de Fribourg**

Monstres et monstrueux dans l'œuvre d'Alexandre Vialatte

Thèse soutenue publiquement le **16 Juin 2015**,
devant le jury composé de :

M. Claude COSTE
Professeur à l'Université Stendhal-Grenoble 3 (Membre)
M. Bruno CURATOLO
Professeur à l'Université de Franche-Comté (Rapporteur)
M. Pierre JOURDE-ROUGHOL
Professeur à l'Université Stendhal-Grenoble 3 (Directeur)
M. Alain SCHAFFNER
Professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3 (Rapporteur)
M. Michel VIEGNES
Professeur à l'Université de Fribourg (Directeur)

Université Joseph Fourier / Université Pierre Mendès France /
Université Stendhal / Université de Savoie / Grenoble INP

Qui n'est plus enfant est *enfantômé*[1].

Aux trois *K* qui dissimulent un *C*

Une thèse aussi est une sorte de monstre…
Ayant finalement domestiqué celui-là, je voudrais exprimer ma gratitude envers tous ceux qui m'ont aidée à apprivoiser cette « mystérieuse complication de bienfaits et de souffrances ».

Je suis heureuse de dire ma profonde reconnaissance à M. Michel Viegnes qui a rendu possible ce qui, à un moment donné, était devenu impossible et qui a accompagné la gestation de ce monstre avec bienveillance et lucidité critique ; à M. Pierre Jourde dont les analyses ont souvent été éclairantes ; à M. Alain Schaffner qui a vu naître cette chimère, a suivi et encouragé son développement tortueux.

Je souhaite également exprimer toute ma gratitude à Françoise Ouvry et Agnès Spiquel dont les encouragements enthousiastes et répétés m'ont accompagnée tout au long d'un capricieux processus de maturation, aux « vialattiens » parmi lesquels Mme Dany Hadjadj, M. Christian Moncelet et M. Jérôme Trollet, Président de l'Association des Amis d'Alexandre Vialatte, qui ont généreusement nourri cet « hydrocéphale sournois ».

Je remercie aussi mes parents, mes frères et sœurs qui m'ont apporté leur soutien au cours de ces années de recherche. Ma reconnaissance, enfin, va aux inconditionnels amateurs de monstres, côté français – Charline, Elise, Faustine, Kay, Servane, Vincent, Violaine, Yves – et côté suisse – Christine, Danièle, Isabelle, MF – qui tous, à des titres divers, ont pris part à cette odyssée.
La dette reste grande envers ceux et celles dont les noms ne sont pas mentionnés ici.

[1] Gwenaëlle Aubry, *Court traité des fantômes familiers*, *La Nouvelle Revue Française*, édition sous la direction de Stéphane Audeguy, n° 602, Paris, Gallimard, octobre 2012, p. 207

LISTE DES ABREVIATIONS UTILISEES

Romans

Ligier-Lubin (1919-1921), (LL)
La Complainte des enfants frivoles (vers 1925), (CEF)
Battling le ténébreux ou la mue périlleuse (1928), (B)
Fred et Bérénice (vers 1930-1932), (F et B)
Salomé (vers 1932), (S)
La Princesse de Portici (vers 1930-1934), (PP)
La Nuit du Carnaval (vers 1930), (NC)
Le Cri du canard bleu (vers 1933), (CCB)
Le Fluide rouge (1933-1938), (FR)
Les Amants de Mata Hari (1936-1938), (MH)
Badonce et les créatures, nouvelles (1937), (BC)
Le Fidèle Berger (1942), (FB)
La Maison du joueur de flûte (1943-1944), (MJF)
La Dame du Job (vers 1945), (DJ)
Les Fruits du Congo (1950-51), (FC)
Camille et les grands hommes (1950-1953), (CGH)

Articles et chroniques

Bananes de Königsberg, (1922 -1949), (BK)
Chroniques de la Montagne (1952-1961) (CM, I)
Chroniques de la Montagne (1962-1971) (CM, II)
La Porte de Bath-Rabbim (PBR)
Dernières Nouvelles de l'homme (DNH)
Mon Kafka, (K)

INTRODUCTION

> J'ai eu de tout temps l'amour du *monstre*. Il est peu de têtes d'aztèque ou d'hydrocéphale, de cyclope ou d'Argus, plate ou carrée, en gourde ou en table de jeu, que je n'aie tâtée, mesurée, sur laquelle je n'aie fait toc-toc, pour savoir ce qu'il y avait dedans. (…) Non que j'aime l'horrible ! mais je voulais savoir ce que Dieu avait laissé d'âme dans ces corps mal faits, ce qu'il pouvait tenir d'HOMME dans un monstre. Je me demandais comment vivaient ces exceptions étranges, ces vestales mâles et femelles de la difformité…[2]

Pourquoi et comment le monstre devient-il peu à peu irréfutable dans l'œuvre d'Alexandre Vialatte ? Celui-ci manifeste en effet un « amour du *monstre* » considérant même dans son dernier roman à travers la figure d'un certain Luc de Capri que le « sens du monstre rare… » est « une vertu qu'on perd ! » (CGH, 290). Certes, il s'agit là de l'affirmation d'un écrivain excentrique toutefois l'attirance et même la fascination de Vialatte pour les monstres et le monstrueux n'en sont pas moins réelles. Que peut signifier « cet amour du *monstre* » ? D'où tire-t-il son origine ? Que trahit-il ?

Le sens ou les sens du monstre

Avant de plonger dans un univers peuplé « de tueurs en série, de pères déments, de satyres, de suicidaires, d'obsédés sexuels, de nécrophiles, de femmes tronçonnées, d'anthropophages…[3] », il convient d'appréhender davantage cette « exception étrange » qu'est le monstre. Mais comment saisir ce qu'est un monstre quand celui-ci paraît unanimement reconnu comme indéfinissable ?

Pierre Ancet parle ainsi de « *concept-limite* », considérant que le monstre « vise ce qui se refuse à la compréhension[4]. » Dans « la mesure où il ne peut être qu'*allusif*, précise Claude-Claire Kappler, le monstre n'est pas réductible en termes d'explication. Il résiste[5]. » Selon Gilbert Lascault, dans le domaine de l'art, « le monstre constitue une « réalité fuyante dont les caractères effarants et équivoques doivent être préservés non pas abolis[6]. »

---

[2] Jules Vallès, *Le Bachelier géant*, *Œuvres*, I [1857-1870], texte établi, présenté et annoté par Roger Bellet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 264.

[3] Pierre Jourde, Préface (F et B, 10).

[4] Pierre Ancet, *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, P.U.F, « Science, histoire et société », 2006, p. 16.

[5] Claude-Claire Kappler*, Le Monstre. Pouvoirs de l'imposture*, Paris, P.U.F, 1980, p. 266.

[6] Gilbert Lascault, *Le Monstre dans l'art occidental, un problème d'esthétique*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 13.

Peut-être faut-il partir du choc perceptif que suscite le monstre. La créature, toujours perçue de manière visuelle, suscite la stupeur, la sidération. L'étymologie traditionnellement invoquée au sujet du terme *monstrum* a tendance à souligner ses parentés avec le verbe *monstrare* « faire voir ». Bien que cette étymologie soit erronée[7], elle inscrit le monstre dans la problématique du regard. On perçoit tout d'abord l'étrangeté corporelle, les anomalies physiques de la créature monstrueuse. Pour Jean-Jacques Courtine, l'expérience du monstre est ainsi « l'expérience d'un saisissement, d'un vacillement du regard, d'un arrêt du discours. C'est cela le monstre : une présence soudaine, une exposition imprévue, un trouble perceptif intense, une suspension tremblante du regard et du langage, quelque chose d'irreprésentable[8]. » La perception d'un tel être constitue un défi pour l'entendement. On peut même s'interroger, se demander si le mot « monstre » désigne la créature monstrueuse ou plutôt les sensations éprouvées. En effet, le jugement porté sur la figure monstrueuse serait celui de la personne qui la regarde, la montre[9]. Le monstre « renseigne sur l'état du sujet non sur l'objet[10]. » Selon Pierre Ancet, la « monstruosité ne peut se définir objectivement : elle se ressent[11] ». L'émotion ressentie en présence du monstre égare, « suspend l'observateur entre altérité et expérience de soi[12]. » Ainsi le monstre serait-il à la fois une donnée de la réalité extérieure et une projection alliant nos perceptions, nos représentations et nos propres peurs de cet *autre*. Il serait un « *en-deçà de l'identité*[13]. »

Malgré son caractère fuyant, la présence du monstre a constamment été interrogée. Aussi énigmatique soit-elle la créature monstrueuse se trouve « assurément au cœur de

---

[7] « Le verbe *monstrare* "faire voir" (qui serait en réalité lui-même dérivé de *monstrum*, donc du verbe *monere*). Le neutre *monstrum* se relie clairement au présent *monstrare*, mais avec une différence de sens fortement marquée. On ne peut décider *a priori* lequel, de *monstrum* ou de *monstrare* est antérieur à l'autre ; il est néanmoins probable que *monstrare* soit le dénominatif de *monstrum* pour une raison de morphologie (…). Mais, dès le début de la tradition, ces deux termes n'ont plus rien de commun : *monstrare* signifie à peu près "montrer". » Benveniste, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris, Minuit, 1969, t. II, p. 256-257.

[8] Jean-Jacques Courtine, « Le corps inhumain », *De la Renaissance aux Lumières*, Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (dir.), *Histoire du corps*, t. I, Paris, Seuil, 2005, p. 381.

[9] Son altérité fait du monstre un spectacle. On exhibe ce « monstre flatteur », on contemple la photo du satyre ou du parricide dans les journaux, on met le cannibale ou le criminel derrière les barreaux d'une cage. Selon Gérard Luciani, dans le terme monstre, il y a l'idée de « montrer », donc de « voir » : le monstre implique un spectateur, voyeur. Gérard Luciani, « Les Monstres dans "La Divine Comédie"», *Circé. Cahiers de Recherche sur l'Imaginaire*, n° 5, 1975, p. 7.

[10] Pierre Ancet s'appuie ainsi sur *La Critique de la faculté de juger* de Kant : « le jugement que Kant a appelé réfléchissant, où le sentiment produit dans l'esprit prime sur les caractères de l'objet qui en est la cause. » Pierre Ancet, *Phénoménologie des corps monstrueux*, *op. cit.*, p.16.

[11] *Ibid*., p. 16.

[12] *Ibid*., p. 15.

[13] Charles Grivel, *Le Fantastique-fiction*, Paris, P.U.F, 1992, p. 153.

l'expérience anthropologique ordinaire, au cœur des questions que l'homme se pose dans son rapport à soi, à ses semblables et au monde dans lequel il vit[14]. » Confrontés à cette figure insaisissable, les hommes ont eu tendance à la considérer comme un signe divin. Son étymologie grecque (*téras*)[15] et latine (*monstrum*) le souligne, le monstre s'apparente à un « signe divin, prodige, miracle », il doit être compris comme un conseil, un avertissement donné par les dieux[16]. Dans toute l'histoire antique puis médiévale, les monstres sont liés à la notion de prophétie. Signes, présages, monstres, prodiges sont autant de termes empruntés au lexique de la divination[17], qui invitent à appréhender le monstre comme un signe de la puissance divine, comme une manifestation du sacré. Ainsi la tératologie est-elle initialement la discipline qui traite des prodiges. Les dieux s'expriment alors par des prodiges, des signes qui confondent l'entendement humain, invitent l'homme à la crainte ou à l'émerveillement. Jean Céard rappelle les différentes voies d'interprétation du monstre dans l'Antiquité et à la Renaissance. Le monstre peut s'inscrire dans deux perspectives et être compris :

- soit comme un signe de la colère des dieux et un présage néfaste. Il est un signe divinatoire où se lit le sort de l'homme (*monstre-présage*). On retrouve ce sens d'avertissement dans l'étymologie latine : dérivé du verbe *monere* (avertir et exhorter), le *monstrum* peut devenir un « avertissement donné par les dieux » et s'inscrire ainsi dans un registre moral du sacrilège, du péché et de la faute.

- Soit comme une merveille et un signe admirable de la grandeur de Dieu (*monstre prodige*). Dans la tradition augustinienne, le monstre atteste ainsi « la puissance d'un Dieu artiste et

[14] Anna Caiozzo, Anne-Emmanuelle Demartini, « L'histoire des monstres : questions de méthode », *Monstre et imaginaire social, approches historiques*, Anna Caiozzo, Anne-Emmanuelle Demartini (dir.), Grâne, Creaphis, 2008, p. 24.

[15] En grec, on ne trouve que *téras* « signe divin, prodige, miracle » d'ailleurs sans étymologie claire. Benveniste, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, t. II, Paris, Minuit, 1969, p. 255.

[16] « Si donc de *monstrare*, nous remontons à *monstrum*, pour en retrouver le sens littéral, effacé par l'emploi religieux, nous voyons que *monstrum* doit être compris comme un "conseil", un "avertissement" donné par les dieux. Or les dieux s'expriment par des prodiges, des signes qui confondent l'entendement humain. Un « avertissement » divin prendra l'aspect d'un objet ou d'un être surnaturel (…). Seule la puissance divine peut manifester ainsi ses "avertissements". C'est pourquoi le sens de *monstrum* s'est aboli dans sa désignation. Il n'y avait rien dans la forme de *monstrum* qui appelât cette notion de "monstrueux" sinon le fait que, dans la doctrine des présages, un "monstre" représentait un "enseignement", un "avertissement" divin. » Benveniste, *Ibid*., p. 257-258.

[17] « (…) c'est au lexique de la divination que sont empruntés les termes de *monstre* et de *prodige*, sans oublier ceux d'*ostente* et de *portente* (…) et même celui de *miracle* (…). L'*ostente*, le monstre, le *portente* et le prodige sont *tous* des signes par lesquels les hommes sont informés de la volonté des dieux (…) » Jean Céard, *La Nature et les prodiges : l'insolite au XVI^e siècle, en France*, 1977, Genève, Droz, p. 11.

soucieux de réveiller sans cesse en nous le sens de l'émerveillement (…)[18] ». Cette double tradition se perpétue dans l'imaginaire médiéval où la créature monstrueuse est soit un « suppôt redouté du diable », soit un « envoyé miraculeux de Dieu[19] ». Cependant, le flottement terminologique (monstre, présage, merveille sont synonymes) montre qu'il n'existe pas de délimitation rigoureuse du monstre[20]. On peut tout au plus constater son statut de mystérieux présage dans les deux cas. Tout monstre serait porteur d'un « vouloir-dire », il constituerait une énigme à déchiffrer, un signe à interpréter.

La science semble, dans une certaine mesure, capable de cerner ce qui semble demeurer « énigme, c'est-à-dire allusion[21] ». Si l'on exclut les phénomènes naturels (pluie de sauterelles etc.) considérés dans l'Antiquité comme des avertissements divins, le monstre saisi biologiquement, organiquement, permet certainement de mieux comprendre sa singularité. Aristote a ainsi considéré les monstres comme des faits de nature et les a envisagés avec une rigueur scientifique. Georges Canguilhem, qui approche le monstre à travers la philosophie des sciences, voit en lui une nature dénaturée. En s'écartant des lois naturelles, en révélant un certain degré de difformité, il apparaît en effet comme une créature contre nature, comme une « contre-valeur vitale ». Pour Canguilhem, le monstre est « le vivant de valeur négative[22] ». Ce « raté morphologique[23] » devient l'expression de la précarité de la vie : « En révélant précaire la stabilité à laquelle la vie nous avait habitués – oui, seulement habitués, mais nous lui avions fait une loi de son habitude – le monstre confère à la répétition spécifique, à la régularité morphologique, à la réussite de la structuration, une valeur d'autant plus éminente

[18] Jean Céard considère le monstre tout à la fois comme présage et merveille, définit le concept de signe et analyse l'importance de la divination dans l'histoire antique, médiévale et à la Renaissance : « Avec Aristote, elle [la réflexion sur les monstres] les considère comme des faits de nature, les examine du point de vue de la science de la nature, tâchant d'en expliquer la production et d'en proposer une classification. Avec Cicéron (qui combat cette thèse), elle rappelle que les monstres sont au nombre des prodiges par lesquels les hommes croient que les dieux s'adressent à eux, leur font part d'avis, d'avertissements, de menaces. Ou encore, renonçant à la froideur du savant comme à la ferveur inquiète de l'homme avide de percer les intentions des dieux, elle veut que les monstres et prodiges soient des merveilles, des miracles, qui attestent, avec Pline, la force de la nature et l'attention minutieuse qu'elle porte au destin des hommes, ou, avec saint Augustin, la puissance d'un Dieu artiste et soucieux de réveiller sans cesse en nous le sens de l'émerveillement (…). Jean Céard, *La Nature et les prodiges : l'insolite au XVI^e siècle, en France*, *op. cit.*, p. 3.

[19] Jean-Jacques Courtine, « Le corps inhumain », art. cit., p. 375.

[20] Dans son avant-propos, Céard évoque la « fluidité » des notions de merveille, de prodige, de monstre. *Ibid*., p. XIII.

[21] Claude-Claire Kappler*, Le Monstre. Pouvoirs de l'imposture*, *op. cit*., p. 266.

[22] Georges Canguilhem, « La monstruosité et le monstrueux », *La Connaissance de la vie*, [1952], Paris, Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques », 1992, p. 172.

[23] *Ibid*., p. 171.

qu'on en saisit la contingence[24]. » Une telle approche permet d'appréhender la monstruosité comme un principe d'altération du vivant qui remet en cause toute forme donnée : « la monstruosité c'est la menace accidentelle et conditionnelle d'inachèvement ou de distorsion dans la formation de la forme, c'est la limitation par l'intérieur, la négation du vivant par le non-viable[25] ». Dans la figure monstrueuse, la forme risque de demeurer inachevée, distordue, le vivant est remis en question (monstre bicéphale, androgyne). Nous sommes face à un organisme certes vivant, mais de conformation anormale, caractérisé par des difformités ou des anomalies physiques, par l'excès ou le défaut, ou par les deux. Le monstre apparaît ainsi comme le « grand modèle de tous les petits écarts[26] » Cette aberration physique en vient à désigner une aberration morale. Historiquement en effet, on soupçonne que le monstre – créature contre nature – doit son existence à quelque faute morale[27]. La difformité physique viendrait révéler la laideur morale. Est dès lors considéré comme un monstre celui qui trahit un comportement moralement condamnable, qui commet des actes jugés odieux. Le criminel en série, l'anthropophage, sont qualifiés de monstres parce qu'ils se rendent coupables d'actions considérées comme inhumaines. On peut postuler certains universaux, mais cette appréhension morale du monstre suppose de considérer le système de valeurs de la société dans laquelle il apparaît. La créature monstrueuse remet en effet en cause un ensemble de normes établies par une civilisation à un moment donné. Ce qui semble salutaire aux cannibales – dévorer leur semblable – est un acte barbare désavoué par les « commandements » de la culture judéo-chrétienne. Le monstre s'écarte par conséquent des normes communément admises. Comme le souligne Jean Burgos, il est « celui qui dévie, celui qui sort du probable et du connu, du sérieux, celui qui outrepasse la norme en tout domaine et à tous les niveaux[28]. » Cet écart, cette déviance suscitent « le sentiment de malaise que crée tout ce qui sort de la norme[29]. » On peut dès lors se demander si, à l'image des grotesques qui

[24] Georges Canguilhem, « La monstruosité et le monstrueux », art. cit., p. 172.

[25] *Ibid*., p. 172-173.

[26] Selon Foucault, « Le monstre, c'est le modèle puissant, la forme déployée par les jeux de la nature de toutes les petites irrégularités possibles. En ce sens, on peut dire que le monstre est le grand modèle de tous les petits écarts. », Michel Foucault, *Les Anormaux. Cours au Collège de France*, 1974-75, Paris, Gallimard-Seuil, « Hautes études », p. 52.

[27] « L'"effroi sacral" causé par la difformité radicale sème le soupçon d'accouplements illicites, les formes insolites, de fornication contre nature ou diabolique, si bien que l'on peut dire que le monstre physique a été d'abord et avant tout un monstre moral (…) » Anna Caiozzo, Anne-Emmanuelle Demartini, « L'histoire des monstres : questions de méthode », art. cit., p.12.

[28] Claudette Oriol-Boyer, « Les monstres de la mythologie grecque – réflexion sur la dynamique de l'ambigu – », *Circé. Cahiers de Recherche sur l'Imaginaire*, n° 1, 1975, p. 25.

[29] Claudette Oriol-Boyer, art. cit., p. 25.

parent les murs de la *Domus Aurea*, ou des gargouilles sur le frontispice des cathédrales, le monstre, en tant qu'élément dissonant, ne peut pas lui-aussi revêtir un sens esthétique.

La notion de monstre appelle la catégorie plus diffuse du monstrueux. Cet être défectueux, difforme, inachevé qu'est le monstre permet en effet de définir le monstrueux physique comme la distorsion des formes du vivant – ce qui menace une forme dans son harmonie, dans son équilibre, ce qui peut altérer les qualités du vivant. De même que la monstruosité physique est ce qui affecte la forme, la monstruosité morale serait la remise en cause, la transgression des limites de la morale : elle apparaîtrait comme ce qui porte atteinte à l'« humain ». Dans ses acceptions physique et morale, le monstrueux serait donc une remise en cause, une transgression de ce qui est communément admis par les lois de la nature, par les dimensions culturelles de l'homme vivant en société. Au sens esthétique, il serait à considérer comme ce qui altère la forme à travers des procédés qui affectent aussi le vivant – l'hybridation, la déformation par excès ou par défaut, la mutilation. Le monstrueux serait donc envisagé dans le domaine esthétique comme ce qui remet en cause l'unité, les proportions d'une œuvre et interroge les notions d'harmonie, de beau.

Si le monstre nous met en présence de l'autre, un « autre totalement irréductible au même et par là insituable par rapport à soi, par rapport au monde[30] », comment considérer le monstrueux ? A-t-on forcément besoin d'être en présence d'un monstre pour faire l'expérience du monstrueux ?

En effet, alors que le monstre est celui que l'on désigne, que l'on *montre*, le monstrueux serait davantage une qualité, un mode de caractérisation. Selon Claude-Claire Kappler « le monstrueux n'a pas systématiquement besoin du monstre[31]. » Denis Labouret insiste également sur cette distinction :

> (…) alors que des monstres sont faciles à discerner dans leur *individualité a-normale*, le « monstrueux » est beaucoup plus diffus, répandu au cœur même du « normal ». Un « monstre » peut être aisément situé dans le temps ou dans l'espace – fût-il mythique (…). Le monstrueux est au contraire une qualité qui peut se mêler confusément aux habitants du monde « ordinaire ». Le monstre est nettement autre que l'homme, extérieur à lui, hors du réel ; le monstrueux envahit insidieusement la réalité même, il met en question les limites qui séparent le dedans du dehors, le sujet de l'objet, et peut être

[30] Jean Burgos, « Le monstre, Même et Autre », *Circé. Cahiers de Recherche sur l'Imaginaire*, n° 1, 1975, p. 16.

[31] Claude-Claire Kappler, *Le Monstre, Pouvoirs de l'imposture*, *op. cit.*, p. 39.

> intérieur à tout homme qui présente pourtant les signes extérieurs de l'humanité commune[32].

Ainsi, le monstre, même s'il suscite le vertige et met en échec le langage, pose la question de l'altérité et peut par là-même être mis à distance. A l'inverse, le monstrueux serait une qualité diffuse, susceptible de porter atteinte à l'unité, à l'intégrité de l'être. Cette qualité pourrait contaminer l'être, le monde, elle pourrait corrompre, diffamer la réalité[33].

Alexandre Vialatte dévoile un univers peuplé de créatures anormales. Leur physique peut exprimer la difformité, l'hybridité, le gigantisme et leur comportement trahir la cruauté, l'insensibilité, l'excès, l'inhumanité. Ces monstres seraient le *signe* d'un hors norme et l'on peut se demander ce que trahit leur monstruosité. En outre, ces créatures appellent-elles forcément le monstrueux ? A travers ces figures, quel surgissement du monstrueux se ferait jour peu à peu ?

Un « auteur notoirement méconnu[34] »

> Il rédige déjà… des histoires de coupables-nés, de messieurs qui seront des cancrelats, des chiens, des singes, des taupes géantes, bref des monstres honteux, craintifs et condamnés, accusés coupables d'avance. Mais accusés de quoi ?... Coupables devant qui ?... Dieu est mort en 1885, assassiné par le célèbre Nietzsche. Il ne reste plus guère de lui qu'un fait-divers. Le monde va comme il peut sur sa route absurde, l'univers a perdu la clé de son tribunal en même temps que celle de son mécanisme. Ces clés, Kafka les cherche sans répit. (K, 86)

Connu comme le traducteur de Franz Kafka[35], qui serait « une partie intégrante » de « son moi », « son double, sa chimère encombrante, sa maladie (chronique, forcément chronique)[36] », romancier absent de presque toutes les histoires littéraires, Alexandre Vialatte est encore considéré aujourd'hui comme l'auteur dilettante de trois romans, quand il n'est pas

---

[32] Denis Labouret, *Le Monstrueux dans les* « *Chroniques* » *de Jean Giono*, thèse de doctorat sous la direction de Michel Raimond, Paris, Université Paris IV, 1992, p. 19-20.

[33] En référence à l'expression de Jorge Luis Borges, *Le Livre de sable* [1975], trad. Françoise Rosset, Paris, Gallimard, « Folio », 1986, p. 142.

[34] Expression humoristique souvent employée par Vialatte pour parler de son rapport au lectorat.

[35] Traducteur de Franz Kafka mais aussi de Friedrich Nietzche, Hugo von Hofmannsthal, Gottfried Benn, Berthold Brecht, entre autres il est essentiellement connu comme celui qui a introduit Kafka en France, l'a traduit pendant près de trente ans.

[36] Philippe Zard, « Vialatte, lecteur de Kafka », *Alexandre Vialatte, au miroir de l'imaginaire*, Christian Moncelet et Dany Hadjadj (dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 255.

perçu à tort comme un écrivain régionaliste. Pourtant, cet « oublié de la modernité[37] » est un témoin de son époque. Comme ses contemporains, il eut conscience d'appartenir à un monde où « Dieu est mort ». Confronté aux folies meurtrières de l'Histoire, à sa propre folie, il fut subjectivement mêlé aux conflits du XX^{e} siècle. Spectateur impuissant des conséquences de la Première Guerre mondiale[38], observateur prophétique de l'évolution militariste et nazie de « l'Allemagne névrosée » (BK, 104) des années folles, soldat au début de la Seconde Guerre mondiale, correspondant de guerre lors des procès des criminels nazis de Belsen en 1945, défenseur de l'Algérie Française après 1968, Vialatte porte un regard aigu sur son temps. Comment l'écrivain a-t-il répercuté dans son œuvre, les symptômes et séismes de son temps ? Comment a-t-il retranscrit le fond de violence et de démesure qui hante son époque ?

L'auteur qui a côtoyé de manière intime et traumatique l'abîme au moment de la Seconde Guerre mondiale (expérience de l'aliénation et de l'internement relatée en 1942 dans *Le Fidèle Berger*), semble également projeter dans son univers un monde du dedans, le monde de ses angoisses, de ses désirs obscurs, un monde révélant ses failles intimes, ses contradictions intérieures. Très tôt conscient de la remise en question de la notion de personne, de la primauté conférée à l'inconscient, Vialatte questionne les contradictions de la nature humaine, interroge le propre de l'homme, de cet homme qui mijote « dans le bouillon ténébreux de l'angoisse », même si comme dans la marmite de Kafka « l'humour fait sauter le couvercle[39] ».

Du roman à la chronique poétique

En parallèle de ses activités de traducteur, de journaliste, Vialatte en tant que romancier entreprend de construire un univers romanesque. Pendant plus de trente ans, des années vingt à la fin des années cinquante (entre 1917 et 1957), il cherche en « perfectionniste exacerbé[40] » son « nouveau roman[41] ». S'il ne publie de son vivant que trois romans *Battling le ténébreux ou la mue périlleuse* (1928), *Le Fidèle Berger* (1942) et *Les Fruits du Congo* (1951), un bref recueil de nouvelles, *Badonce et les créatures* (1937) et le deuxième chapitre « Au petit

[37] Pierre Jourde, *L'Opérette métaphysique d'Alexandre Vialatte*, *op. cit*., 1996, p. 11.

[38] Si Vialatte, âgé de 17 ans à la fin de la Première Guerre Mondiale, n'a pas pris part au conflit de manière directe, il en a cependant mesuré les conséquences meurtrières.

[39] « Prière d'insérer pour *Le Procès* », 1933, (K, 1).

[40] Alain Schaffner, « *La Complainte des enfants frivoles* ou la naissance de Vialatte romancier », *Vialatte et le roman*, Alain Schaffner (dir.), *Cahiers Alexandre Vialatte*, n°26, 2001, p. 37.

[41] En référence à une remarque de Charles Dantzig qui considère que *Les Gommes* (1953) de Robbe-Grillet ont été écrites vingt ans auparavant sous la forme de *Salomé* (1932). Préface à *Salomé* (S, X).

nécrophage » du *Roman des douze* (1957)[42], depuis sa mort, des textes inédits plus ou moins fragmentaires ne cessent de grossir son œuvre romanesque. Explorer cette « sorte de création continue[43] » que constitue le roman vialattien suppose de s'aventurer dans une douzaine de manuscrits tirés de l'oubli que sont *Ligier-Lubin* (vers 1921-1922), *La Complainte des enfants frivoles* (vers 1925), *Fred et Bérénice* (vers 1930), *La Nuit du Carnaval* (vers 1930), *La Princesse de Portici* (vers 1930-1934), *Salomé* (vers 1932), *Le Cri du canard bleu* (vers 1933), *Le Fluide rouge* (1933-1938), *Les Amants de Mata Hari* (1936-1938), *La Maison du joueur de flûte* (1943-1944), *La Dame du Job* (vers 1945), et *Camille et les grands hommes* (1950-1953).

Les textes journalistiques de Vialatte constituent l'autre pan de son œuvre. Ils révèlent non seulement le regard inquiet, désabusé, d'un moraliste critiquant son époque, mais traduisent également la recherche esthétique de Vialatte, son désir de restituer par l'écriture la déréliction du réel. En tant que journaliste culturel à la *Revue rhénane*, entre 1922 et 1939, puis comme correspondant de guerre (après 1945), il écrit des articles, des comptes rendus qui sont essentiellement consacrés à la situation historique, politique, sociale de l'Allemagne où il séjourne quelques années (de 1922 à 1934). Ces textes témoignent de l'évolution historique de la société allemande de l'Entre-deux-guerres et de l'après-guerre[44]. Ils sont emblématiques du cheminement intellectuel de l'auteur, de sa lucidité historique. Outre son implication dans la *Revue rhénane*, Vialatte collabore alors à des revues et des journaux français[45]. Malgré l'absence de régularité de ses publications, celles-ci traduisent déjà la

[42] Parmi les douze écrivains qui participent à ce roman collectif, on compte également Jules Romains, Louise de Vilmorin, André Berry, Yves Gandon, Pierre Bost, Michel de Saint-Pierre, André Beucler, Gilbert Sigaux, Jean-Louis Curtis, Paul Vialar, Jean Dutourd.

[43] « C'est un peu toujours le même roman, souligne Pierre Jourde, une sorte de création continue, qui commencée dès le début des années vingt, n'était pas close à la mort de l'auteur. » Pierre Jourde, préface à *Fred et Bérénice* (F et B, 12).

[44] Nous disposons en tout de soixante-sept articles que Vialatte publia notamment dans *La Revue rhénane,* qui sont rassemblés dans les *Bananes de Königsberg*, à raison de quarante-quatre pour *Le Carnaval Rhénan* (années vingt) et dans *Alexandre Vialatte*, *op. cit.*, p. 213-255 à raison de vingt-trois. Ces textes sont en partie rassemblés dans les *Bananes de Königsberg*, recueil publié à titre posthume et composé par Ferny Besson. Ce recueil qui porte le titre d'un projet éditorial qu'ambitionnait Vialatte dans les années vingt, se découpe en trois parties reprenant les grandes ruptures historiques qui correspondent à : 1. L'évolution de l'Allemagne de 1922 à 1929 (*Le Carnaval Rhénan*), 2. L'arrivée d'Hitler au pouvoir en 1933, puis la mise en place du totalitarisme nazi alors que se prépare une nouvelle guerre (*Des Fakirs à la Svastika*), 3. La fin du III^{e} Reich avec la fin de la Seconde Guerre mondiale, lorsque Vialatte, en tant que correspondant de presse, retrouve une Allemagne en ruines, découvre l'horreur de la Shoah en assistant au procès des nazis de Lunebourg (*Ces messieurs de Lunebourg* de 1945 à 1949).

[45] Il collabore à des revues et journaux français (*L'Intransigeant*, *Les Nouvelles françaises*, *La Vie*, *La N.R.F.*, *Le Crapouillot*, *L'Alsace française*).

recherche d'un ton, d'une esthétique[46]. On peut les appréhender comme des chroniques journalistiques au sens étymologique « d'annales, de recueil de faits historiques présentés chronologiquement[47] », qui constituent dans un sens plus moderne le « lieu depuis lequel on commente des faits, culturels, politiques ou sociaux qui viennent de se dérouler[48]. » Prophétiques, les textes des années vingt et trente montrent l'acuité de son regard sur une société allemande en plein délitement et sur la dangereuse montée du nazisme. Quant aux articles publiés après 1945, ils rendent compte des procès des criminels nazis, mettent en évidence l'horreur d'un crime collectif prémédité et la stupéfaction de l'auteur. A partir des années cinquante, délaissant le roman, Vialatte se consacre à la chronique poétique. Dans ces textes d'une incohérence poétique revendiquée, le « chroniqueur conteur » semble s'émerveiller devant l'inépuisable beauté du monde. Aux *Mille Merveilles* publiées dans la revue *Opéra* en 1951 succèdent entre autres[49] des chroniques hebdomadaires dans *La Montagne*. Sa collaboration avec le quotidien de Clermont-Ferrand commencée en 1952 prend fin à sa mort, en 1971. Il publie également des chroniques mensuelles dans la revue Le *Spectacle du Monde* et un almanach mensuel dans le magazine *Marie-Claire* (de 1960 à 1966)[50]. Sa chronique poétique parodie avec humour la métaphysique, appréhende tout et

[46] Alain Schaffner : « Dès les premiers articles se met progressivement en place ce goût de l'hétéroclite, de la comparaison inattendue, cette liberté d'écrire "à sauts et à gambades", d'instaurer la discrète suprématie du "je", organisateur souriant du fatras du discours – lui-même reflet d'un monde en pleine confusion. » « Alexandre Vialatte à *La Revue Rhénane* (1922-1927) », *La Chronique littéraire (1920-1970)*, Bruno Curatolo et Jacques Poirier (dir.), Dijon, Editions universitaires de Dijon, « Ecritures », 2005, p. 49-50.

[47] Bruno Curatolo et Alain Schaffner rappellent comment d'après *Le Robert historique de la langue française*, la chronique serait la forme par excellence de l'écriture de l'histoire, le mot chronique vient du latin *chroniqua*, lui-même emprunté au grec *khronika* qui signifie annales, recueil de faits historiques présentés chronologiquement ». *Le Robert historique de la langue française*, 1992, p. 418. Ils en montrent l'évolution historique : « Ce n'est qu'au XVII^{e} siècle que le mot prend un sens élargi : "ensemble de nouvelles vraies ou fausses qui se propagent en général oralement", d'où l'expression toujours employée de nos jours "défrayer la chronique" ». *La Chronique journalistique des écrivains (1880-2000)*, Bruno Curatolo et Alain Schaffner (dir.), Dijon, Editions universitaires de Dijon, « Ecritures », 2010, p. 5

[48] Selon Bruno Curatolo et Alain Schaffner : « D'une part, elle fait souvent partie d'une *série* de textes que le lecteur retrouve à intervalles réguliers. D'autre part, elle est le lieu depuis lequel on commente des faits, culturels, politiques ou sociaux qui viennent de se dérouler (la chronique restant fidèle à sa tradition d'étude de mœurs). » *Ibid.*, p. 7.

[49] Outre des collaborations régulières : *Arts* (1951-1952), *La Montagne* (898 chroniques hebdomadaires de 1952 à 1971), *Spectacle du Monde* (98 chroniques mensuelles de 1962 à 1971), *Marie-Claire* (almanach mensuel de 1960 à 1966), s'ajoutent des publications plus ou moins régulières dans *La Nouvelle Revue Française* (34 chroniques entre 1923 à 1939 et de 1953 à 1959), *Paris-Match* (1953-1963).

[50] Différents recueils publiés par Ferny Besson aux éditions Julliard à partir de 1978 rassemblent ses chroniques. On a privilégié l'édition des chroniques de *La Montagne* car d'après Charles Dantzig : « Des chroniques de *La Montagne*, un tiers est inédit, et les autres sont rétablies dans leur intégralité,

n'importe quoi, cultive le non-sens. Le poète humoriste y conte les mythologies modernes, les égarements de l'homme. Il entend transfigurer les êtres et les objets par une logique poétique délirante.

L'univers romanesque de Vialatte que prolongent les chroniques ordonne une représentation du monde et de l'homme largement dominée par la fascination pour les monstres et le monstrueux sous toutes ses formes, au sens physique comme au sens moral. Le monstre comme « aberration qui brise le sens[51] » permet d'interroger la sensibilité d'un écrivain confronté au chaos du monde, mis en présence de cet « autre irréductible au même ». Les monstres qui peuplent ses premiers romans semblent tout d'abord inspirés par sa vision des années folles dans l'Allemagne de l'Entre-deux-guerres. Ils seraient la traduction des spectacles bien réels auxquels assiste Vialatte, l'auteur étant très tôt familiarisé avec les monstres et monstruosités du XX^{e} siècle. L'écrivain projette dans son univers romanesque sa perception d'un monde en pleine déréliction. Comment Vialatte, en tant que romancier, puis chroniqueur, *montre*-t-il le monstre ? Comment donne-t-il forme, par le pouvoir de l'imagination et l'entremise des mots, à cette « réalité fuyante » qui se dérobe à l'emprise de la raison, du langage ? En préserve-il les « caractères effarants et équivoques » ? L'univers de l'écrivain trahit-il pour autant une quelconque monstruosité ? Son œuvre, son écriture s'abandonnent-elle à une forme de monstruosité ?

L'enjeu de notre réflexion est de comprendre comment, dans l'œuvre d'Alexandre Vialatte, les monstres et le monstrueux réfléchissent les folies de l'Histoire, traduisent l'inconscient collectif d'une époque et la perception intime qu'en a notre auteur, comment ils dévoilent en creux un écrivain en proie à ses propres chimères[52], à sa propre folie.

---

ayant souvent été coupées dans les éditions Julliard : *Et c'est ainsi qu'Allah est grand*, *L'Eléphant est irréfutable*, *Antiquité du grand chosier*, *La Porte de Bath-Rabbim*, *Eloge du homard et autres insectes utiles*, *Les Champignons du détroit de Behring*, *Chroniques des grands micmacs*, *Profitons de l'ornithorynque*, *Chroniques des immenses possibilités*, *Pas de H pour Natalie*, qui comportent généralement des écrits venant d'autres journaux que *La Montagne*. » Préface de Charles Dantzig, (CM, I, Note, XVI).

[51] Pierre Ancet, *Phénoménologie des corps monstrueux*, *op. cit.*, p. 15.

[52] Selon Danièle James-Raoul, Manfred Kern et Peter Kuon : « En tant que phénomène de l'imagination, le corps monstrueux exprime le désir qu'a l'homme de transgresser les limites qui lui sont imposées par des instances extérieures (nature, société, Dieu) et/ou intérieures (la raison, le sur-moi etc.). » Introduction, *Le Monstrueux et l'humain*, Danièle James-Raoul et Peter Kuon (dir.), Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2012, p. 8.

Depuis les années quatre-vingt, différentes publications de textes inédits ou disséminés[53] de Vialatte, de sa correspondance avec Henri Pourrat[54], et des études universitaires parmi lesquelles deux ouvrages majeurs ont contribué à une réévaluation de son œuvre[55]. Dans *L'Opérette métaphysique d'Alexandre Vialatte*[56] (1996), Pierre Jourde met en évidence les modalités et le fonctionnement de cette « métaphysique d'opérette » que constitue l'œuvre de Vialatte. Les thématiques, motifs et obsessions qui travaillent son esthétique sont notamment repris dans *Littérature monstre, études sur la modernité littéraire* où la cruauté à l'œuvre dans les romans est mise en lien avec l'esthétique décadente[57]. Cette question de l'inscription de l'œuvre de Vialatte dans la littérature fin-de-siècle mérite d'être approfondie ici. Les procédés décrivant la métalogique des chroniques poétiques sont complétés dans *Empailler le toréador, L'incongru dans la littérature française de Charles Nodier à Eric Chevillard*[58] qui explore la notion d'incongru en tant que catégorie esthétique et littéraire inscrite dans le champ de notre modernité, interroge ce délire d'un discours à la fois extrêmement précis et excédentaire et décrit ce surgissement de l'irréductible, du non-consommable à la fin du XIX^{e} et au XX^{e} siècle. Vialatte y figure en bonne place. Son mode ontologique clownesque, sa parodie du langage métaphysique entrent en résonnance avec ce dérobement du sens que suscite l'incongru. Ses évidences incompréhensibles, son goût pour un discours vide et sans nécessité

[53] Parution en volumes des *Chroniques de La Montagne* en 2000, de romans inédits comme *Fred et Bérénice* en 2007, *Le Cri du canard bleu* en 2012. On peut également noter les différentes manifestations comme l'année 2011 consacrée à Vialatte, avec un site du journal *La Montagne*.

[54] *Correspondance Alexandre Vialatte - Henri Pourrat, (1916-1959)*, sous la direction de Dany Hadjadj et Robert Pickering aux Presses universitaires Blaise Pascal de l'Université de Clermont-Ferrand (6 volumes parus) : I, *Lettres de collège, 1916-1921*, 2001. II et III, *Lettres de Rhénanie I et II*, *février 1922- décembre 1927*, 2003 et 2004. IV, *Les Grandes espérances, janvier 1928-octobre 1934*, 2006. V, *De Paris à Héliopolis*, mars 1935- juillet 1939, 2008. VI, *Les Temps noirs, I, août 1939-décembre 1942*, 2012.

[55] *Alexandre Vialatte*, sous la direction de Pascal Sigoda, Lausanne, L'Âge d'Homme, « Les Dossiers H », 1997. Une journée d'étude *Vialatte et le roman*, actes de la journée d'études d'Amiens du 8 mars 2000, textes réunis et présentés par Alain Schaffner, *Cahiers Alexandre Vialatte*, n° 26, 2001. Deux colloques : *Géographie de Vialatte, de l'Auvergne à la Rhénanie*, colloque de Mulhouse en 1996, études réunies par Pierre Jourde, Paris, Champion, 2000 : revient sur les années de Vialatte en Allemagne ; *Alexandre Vialatte, au miroir de l'imaginaire*, études réunies par Christian Moncelet et Dany Hadjadj, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003 distinguant les différents espaces investis par Vialatte, son imaginaire romanesque, ses rencontres fictives ou réelles et ses affinités artistiques, littéraires, sa poétique.

[56] Pierre Jourde, *L'Opérette métaphysique d'Alexandre Vialatte*, Paris, Champion, 1996. « L'Ubu dansant », dessin d'Alexandre Vialatte illustrant la couverture aurait dû nous alerter…

[57] Motifs et obsessions de Vialatte font l'objet d'un développement dans « Le satyre et le pharmacien », *Littérature monstre, études sur la modernité littéraire*, Paris, l'Esprit des péninsules, 2008, p. 127-160. (Recueil de vingt-neuf articles écrits par Pierre Jourde entre 1992 et 2008).

[58] Pierre Jourde, *Empailler le toréador, l'incongru dans la littérature française de Charles Nodier à Eric Chevillard*, Paris, Corti, « Les Essais », 1999.

annoncent celles d'Eric Chevillard. Ces analyses sur l'incongru permettent d'interroger la monstruosité des compositions et du style de Vialatte.

Etudiant la plupart des textes narratifs inédits, écrits entre 1919 et 1953 et publiés de manière posthume, Alain Schaffner dans *Le Porte-Plume souvenir*, *Alexandre Vialatte, romancier*, (2001)[59] a remis en question la vision d'un romancier du dimanche, et montré la démarche d'un créateur original et exigeant. Il souligne, malgré le caractère inachevé de certains de ses romans, l'activité littéraire continue de Vialatte, la cohérence organique de son univers romanesque, la dimension réflexive de son œuvre. Celle-ci témoigne en effet d'une constante réflexion de l'auteur sur les enjeux, les moyens et les fins de la création artistique. Alain Schaffner n'aborde pas la question du monstre et du monstrueux, cependant, il analyse la conception du personnage chez Vialatte, distingue notamment les personnages-marionnettes, les figures mythologiques. Cette typologie constitue une première approche de la monstruosité des personnages. Il met également en évidence l'importance du regard dans l'œuvre romanesque. Ce regard déformant du romancier sur le monde peut être abordé dans la perspective du monstrueux.

Mouvement de la réflexion

Dans une première partie, il convient d'analyser le monstre comme figure historique. Dans l'univers romanesque, Vialatte met en scène des personnages réalistes qui s'apparentent à des monstres. Ces créatures monstrueuses seraient le symptôme de la folie d'une Histoire qui déraille, de l'altérité monstrueuse du monde. Ces monstres semblent nous donner accès à l'envers d'une époque où tout vacille. Ils seraient le *signe* d'une effraction à l'ordre des choses, concrétiseraient la hantise et le pressentiment d'une inéluctable faillite de l'humain. Le romancier met ainsi en scène des histrions étrangers et grotesques, véritables morts vivants habités par un appétit de jouissances (chap. I), des bourgeois chimériques et excentriques hantés par le néant, en proie à une solitude radicale, dont la folie excessive ou ordinaire peut devenir meurtrière (chap. II), des enfants et adolescents romantiques et shakespeariens fascinés par la mort, voués à une fin tragique (chap. III).

Dans cette seconde partie, il s'agit d'analyser le monstre comme figure « mythologique » selon l'appellation même de Vialatte : comment le romancier imagine-t-il et met-il en scène des figures fantastiques et fantasmatiques qui reflètent non seulement la folie de l'Histoire mais également sa propre folie ?

[59] Alain Schaffner, *Le Porte-plume souvenir. Alexandre Vialatte romancier*, Paris, Champion, 2001.

Des créatures imaginaires convoquées et imaginées par les principaux personnages s'insinuent dans la fiction, et mènent une existence parallèle à l'intrigue principale : des déesses en papier sensuelles et maléfiques (chap. I), des marionnettes fantoches devenant des êtres composites et diaboliques (chap. II) transgressent les frontières entre fiction et réalité, viennent rappeler les séismes de l'Histoire. La figure protéiforme de M. Panado qui apparaît dans une nouvelle fantastique et dans *Les Fruits du Congo* est plus complexe. Elle cristallise les sourdes angoisses d'une civilisation désorientée, sa cruauté latente. La présence de ce monstre permet d'interroger ce fond monstrueux de l'humain et la manière dont le romancier l'appréhende dans le temps. En effet, d'« imperceptibles discordances viennent subrepticement fissurer l'harmonie apparente[60] » de l'univers romanesque et révèlent une violence latente. Un monstrueux moral semble contaminer l'ensemble des personnages (chap. III). Ce monstrueux serait à la fois une traduction consciente de la démesure dont est capable l'homme et une projection de pulsions inconscientes. M. Panado semble également se rattacher à une dimension plus intime, être lié à l'acte créateur lui-même. Cette créature informe semble incarner les hantises propres à l'auteur et renvoyer à ses monstres psychiques.

La troisième partie s'attachera à la place du *monstrueux* dans l'œuvre elle-même. Un premier chapitre revient sur la perception monstrueuse que l'auteur a de lui-même. Le chaos que constitue pour lui l'expérience de la guerre renvoie Vialatte à son propre chaos : l'éclatement du sujet vialattien se confond avec l'éclatement du réel. Le romancier se met en scène à travers différentes figures monstrueuses qui présentent un miroir éclaté de lui-même. Un premier chapitre s'attachera à étudier comment ces successives réinventions de soi dans la fiction dévoilent un auteur qui se réconcilie peu à peu avec sa propre folie, qui apprivoise son propre chaos (chap. I).

L'œuvre de Vialatte révèle un réel qui n'est plus intelligible, un réel altéré qui se dérobe à notre entendement, ne correspond plus aux formes connues de la complétude, à l'heureuse lisibilité, à la plénitude du monde. En tant que romancier, puis chroniqueur, Vialatte entreprend de trouver une forme qui puisse contenir la matière informe et excédentaire du réel. Il cherche un « modèle qui n'existe pas ». *Les Fruits du Congo*, constitue une ultime tentative romanesque pour retranscrire la dislocation du réel dans une forme classique. Ce dernier roman publié par l'auteur de son vivant témoigne de son ambition d'un roman total plus précisément d'un roman kaléidoscope. Des années cinquante jusqu'à sa mort, Vialatte délaisse le roman pour la chronique. Plus encore que le roman, la chronique poétique devient

[60] Dany Hadjadj, « Le roman-mirage, à propos de la création romanesque chez Alexandre Vialatte », *Vialatte et le roman*, *op. cit.*, p. 61.

le lieu d'expérimentation d'une esthétique monstrueuse. Analyser les essais successifs de l'auteur pour restituer la complexité, l'incohérence du monde dans une composition romanesque de grande ampleur puis dans des textes brefs, constituera un second chapitre (chap. II).

Les chroniques sont travaillées par la virtuosité d'un style déroutant, où le chroniqueur, en s'abandonnant au monstrueux, parvient à exprimer le chaos du monde, l'incohérence de l'homme. Elles dévoilent un univers fantasmagorique et délirant, fondé sur une logique incongrue. Dans un dernier chapitre (chap. III), il s'agit de se perdre dans ces textes brefs mais labyrinthiques et d'en analyser les sinuosités et de se demander si elles constituent un espace impensable.

PREMIÈRE PARTIE

LE MONSTRE COMME FIGURE HISTORIQUE

> Des clameurs s'élevaient dans la nuit, des revues monstres réunissaient des centaines de milliers d'Allemands qui défilaient au pas de parade, des pogroms supprimaient les juifs. Des villes brûlèrent, des nations furent en flammes. Des bombes tombèrent du ciel et des églises s'écroulèrent, les Hambourgeois, quittant leurs maisons incendiées, coururent sur des chaussées de goudron dont le sol flambait comme du pétrole. Hiroshima fut détruit d'un seul coup, une douzaine de nations tombèrent en esclavage. L'incendie prit en Indochine, gagna l'Afrique et ravagea le Congo. Des hommes furent cuits, mangés ou vendus à l'étal sous forme de charcuterie fine, dans des petites cuvettes émaillées. (DNH, 55)

L'univers de Vialatte, que dessinent ses romans dès les années vingt, porte la trace des événements tragiques qui ont bouleversé le XX^e^ siècle, il reflète le profond désarroi d'un monde au bord de l'implosion, d'une époque qui n'a plus d'assises. Vialatte partage alors avec nombre de ses contemporains le même sentiment de faillite du monde occidental. Cette « conscience de crise apocalyptique »[61] obsède toute une génération d'écrivains et de penseurs de l'Entre-deux-guerres en Europe. Bien qu'elle date de la fin du XIX^e^ siècle[62], elle revêt une acuité particulière après la Première Guerre mondiale[63], dans les années vingt. Vialatte appartient à une époque en pleine mutation et de surcroît en crise. Cette crise de l'humanisme s'amorce en Europe à la fin du XIX^e^ siècle et s'amplifie tout au long du XX^e^ siècle. Micheline Tison-Braun la résume en ces termes :

> Parmi les ruines des deux grandes idéologies du siècle, humanitarisme et tradition, l'individu se trouva dans le vide. C'est alors qu'apparut, dans les dix dernières années du siècle ce malaise diffus qu'on nomma d'abord décadence, puis déracinement et, plus récemment, aliénation. Quel que soit le nom qu'on lui donne, il provient toujours du fait que l'individu se juge mal intégré à la collectivité, qu'il n'y trouve ni soutien ni inspiration et que, sur le plan social, sa vie est dénuée de sens. Il se sent opprimé, jouissant d'une liberté sans précédent, et, parmi une richesse matérielle croissante, il est spirituellement démuni[64].

---

[61] Expression de H. Mommsen cité par Horst Möller, *La République de Weimar*, trad. de l'allemand par Claude Porcell, Paris, Tallandier, impr. 2005, p. 294.

[62] Selon Pierre Verdaguer, Gobineau posait déjà le problème de la décadence au début de son *Essai sur l'inégalité des races humaines* paru en 1884. *L'Univers de la cruauté, une lecture de Céline*, *op. cit*., p. 13.

[63] Produit de la guerre qui en est le déclencheur pour reprendre le terme utilisé par Julia Kristeva, *Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, « Point », 1980, p. 178.

[64] Micheline Tison-Braun, *La Crise de l'humanisme, Le Conflit de l'individu et de la société dans la littérature française moderne, 1914-1939*, Paris, Nizet, 1967, t. II, p. 14.

Très tôt confronté à la violence du réel, Vialatte est conscient du funeste « malaise dans la civilisation[65] » dont souffre l'Europe. Il fait personnellement et intimement l'expérience de cette aliénation. Son expérience de la République de Weimar confirme les intuitions d'un jeune homme hanté par un sentiment d'apocalypse.

> Il faut se représenter l'Allemagne de cette époque, mer sans phare dans le brouillard de sa confusion, panoptikum hallucinant de toutes les possibilités, bouillon de culture plein de sournoises fermentations sous le soleil pâle. Elle m'apparaît dans une sorte de fumée que le vent soulève et déchire sur les tableaux les plus incohérents. (PP, 62-63)

Expatrié en Allemagne entre 1922 et 1929[66], Vialatte âgé de vingt-et-un ans découvre un pays en plein chaos économique, politique et social. L'Allemagne vaincue est alors humiliée par le Traité de Versailles, malmenée par le *Diktat* que lui imposent les pays vainqueurs. La république naissante, constamment menacée de l'intérieur, peine à trouver sa légitimité, son assise politique. La société allemande, hantée par un sentiment de décadence, est en plein délitement. Les premiers articles que Vialatte écrit dans *La Revue rhénane*[67] montrent les conséquences la Grande Guerre sur ce pays qui se trouve économiquement et démographiquement éprouvé. Ils rendent compte de cette époque contradictoire, tout à la fois

---

[65] En référence au *Malaise dans la civilisation* de Sigmund Freud : « De nos jours, les hommes sont allés si loin dans la maîtrise de la nature qu'il leur est possible de s'entretuer jusqu'au dernier. Ils le savent, d'où une bonne part de leur inquiétude actuelle, de leur malheur, de leur angoisse. » Freud, *Malaise dans la civilisation*, [1929-1930], trad. par Aline Weill, Paris, Payot & Rivages, « Petite Bibliothèque Payot », 2010, p. 171.

[66] Vialatte vit depuis 1922 en Rhénanie occupée par les Alliés, à Mayence où il est rédacteur à *La Revue rhénane*. Selon Alain Schaffner : « *La Revue rhénane*, dirigée par Bernard Zimmer et Joseph Delage, a été lancée en 1920 par le Haut Commissaire de la République Française en Rhénanie, Paul Tirard. Elle s'inscrivait, au moins jusqu'en 1924, dans le cadre d'une stratégie politique globale qui avait pour but de détacher le plus possible la Rhénanie de l'Allemagne. *La Revue rhénane* est donc d'abord conçue comme un instrument de propagande, parmi un ensemble plus vaste de publications : le *Nachrichtenblatt*, organe d'informations générales qui tire à 8000 exemplaires, *La Revue rhénane* qui tire à 3000 (le tiers seulement de ses 1100 abonnés est de nationalité allemande) et *L'Écho du Rhin* qui répand les nouvelles de la presse parisienne, mais que seuls les Français lisent. (…) La revue qui se veut franco-allemande publie des articles ou comptes rendus en allemand (certains écrits par Vialatte), dans la proportion d'un tiers environ, et privilégie les sujets fondés sur les relations entre la France et l'Allemagne. » Alain Schaffner, « Alexandre Vialatte à *La Revue Rhénane* (1922-1927) », *La Chronique littéraire (1920-1970),* Bruno Curatolo et Jacques Poirier (dir.), Dijon, Editions universitaires de Dijon, « Écritures », 2005, p. 40. Nous renvoyons également à la mise au point de Catherine Milkovitch-Rioux : « La Revue rhénane », *Correspondance Alexandre Vialatte - Henri Pourrat*, t. II, *Lettres de Rhénanie I, février 1922- avril 1924*, textes réunis et annotés par Dany Hadjadj, Catherine Milkovitch-Rioux et Alain Schaffner, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, « Ecriture de l'intime », cahier n°13, 2003, Annexe II, p. 333-346.

[67] Nous disposons en tout de soixante-sept textes, articles que Vialatte publia notamment dans *La Revue rhénane,* qui sont rassemblées dans les *Bananes de Königsberg*, à raison de quarante-quatre pour *Le Carnaval Rhénan* (années vingt) et dans *Alexandre Vialatte*, Pascal Sigoda (dir.), Lausanne, L'Âge d'Homme, « Les Dossiers H », 1997, p. 213-255 à raison de vingt-trois.

tragique et exceptionnelle que sont les années vingt et trente en Allemagne[68], que l'on qualifie avec le recul d'années *folles*. Témoin de l'inflation, des dérives politiques et idéologiques d'un peuple humilié et désorienté, le jeune Français dénonce les illusions dont est victime ce pays vaincu. Il raconte l'atmosphère de déréliction qui domine en Allemagne, le sentiment de confusion, l'impression d'irréalité dont souffrent les esprits allemands. Il mesure ainsi avec lucidité « quelles étranges fleurs ont pu croître dans l'imagination humaine à l'ombre de la grande façade que l'Allemagne étend au Nord : banque, caserne et maison spirite, bazar du rêve et de la brume, vaisseau fantôme dont la voile emporte à une vitesse tragique vers les destinées les plus folles un équipage halluciné. » (BK, 220).

A plusieurs reprises, Vialatte emploie le mot « *panoptikum* » pour qualifier ce monde en crise, terme qui signifie en allemand « musée de figures de cire » et renvoie également à l'un de ses projets de recueil[69]. Un article intitulé « Panoptikum » sous-titré « Hallucinations allemandes d'après-guerre » datant de 1927 illustre cette vision de figurines de cire. Vialatte y évoque de manière onirique certaines manifestations, certains symptômes de l'Allemagne en crise. Imaginant une sorte de carnaval, Vialatte voit défiler sur « un fleuve large et sirupeux » (BK, 192), dans une « lumière tragique, mystique et transcendante de Jugement dernier » (BK, 193) des barques promenant les principaux représentants de la République de Weimar. L'ensemble de la société allemande des années vingt est mis en scène. On découvre « des politiciens de Grosz, couperosés, nuques trop grasses, habits trop neufs » (BK, 194), des clubs allemands, des expressionnistes qui jonglent avec « des fleurs, des mains coupées et des pipes en terre » (BK, 194), des dadaïstes, des partisans de la Nouvelle Objectivité, des représentants des sociétés secrètes dont le chaland abhorre « croix gammées » et « têtes de mort » (BK, 195), des militaires, des professeurs d'université et même des anthropophages. Le journaliste cherche à présenter au lecteur le tableau tout à la fois grotesque et apocalyptique d'une humanité qui, à cette époque de montée du nazisme, est devenue folle, apparaît en proie à des convulsions historiques sans précédents. A son sens, ces années folles sont vécues comme un

[68] Pour les historiens, la République de Weimar s'avère être une époque déconcertante, contradictoire : marquée d'une part par une effervescence intellectuelle, artistique (avec des réalisations culturelles d'avant-garde en sciences, littérature, peinture, architecture, ou cinéma), des mutations et une diversification de la société, des progrès techniques et une modernisation du pays, d'autre part par des incertitudes politiques et économiques, des inégalités sociales, la misère, le désarroi moral et psychologique des Allemands, ainsi que des oppositions d'une extrême violence.

[69] Alain Schaffner le souligne : « Un des premiers projets littéraires de Vialatte, à l'époque où il était secrétaire de rédaction à la *Revue rhénane*, fut de constituer un recueil de textes intitulé *Panoptikum*. Or le mot *Panoptikum*, en allemand, signifie "musée de figures de cire". » Alain Schaffner, « Les figures dans les romans. » *Quoi de neuf ? Vialatte !*, Mathieu Lescuyer et Christian Moncelet (dir.), catalogue de l'exposition du 26 novembre 2004 au 28 février 2005, Clermont-Ferrand, Bibliothèque municipale et interuniversitaire de Clermont-Ferrand, 2004, p. 63.

délire, non seulement un délire des apparences, mais surtout un délire qui risque de secouer en profondeur l'Europe. Nourri par ses lectures[70], il pressent le désir de revanche des Allemands et il essaie d'alerter ses contemporains sur l'évolution de la République de Weimar pendant l'Entre-deux-guerres. A cette époque de montée du nazisme, il décrit une Allemagne qui de « névrosée » (BK, 103) en 1925 devient dangereusement « mystérieuse » (BK, 217) en 1933. Le romancier s'inspire du monde chaotique qu'il a sous les yeux. Les années qu'il passe en Allemagne marquent sa vision du monde. Elles lui permettent de définir sa propre conception du romantisme. Elles constituent le creuset de son imaginaire romanesque. Comme le remarque Pierre Jourde :

> Les goûts du jeune Vialatte s'affirment rapidement, de même que sa méfiance devant les dogmatismes, l'esprit de sérieux, les mystiques fumeuses, le grandiose et le colossal. Mais tout cela aussi le fascine. Il doit demander secours à la raison française contre les séductions de ces vertiges. Son esthétique se construit sur ce conflit. Il parvient, par l'humour, à trouver un équilibre entre sens critique et goût de l'étrange, prend modèle sur les bizarres et les grotesques de l'Allemagne de Weimar pour esquisser ces silhouettes de carnaval, inquiétantes et bouffonnes, que l'on retrouvera dans ses romans[71].

A partir de ses observations lucides et attentives d'un monde en pleine métamorphose et décomposition, le romancier imagine et met en scène des créatures monstrueuses. Ces « silhouettes de carnaval » seraient les *signes* d'une Histoire en train de sombrer dans la folie. Non seulement elles témoignent d'une société profondément ébranlée, tantôt frivole, tantôt grave, mais elles sont aussi révélatrices d'une crise de l'humanisme, d'un effondrement de la confiance en l'homme. En ce sens, le monstre tel que le met en scène Vialatte constitue :

> (…) une *unité contre nature* et trouve alors une place privilégiée parmi les *Impossibilia*, les ἀδύνατον qui peignent le monde renversé. Son existence manifeste l'absurdité lamentable d'un univers où toute morale s'est inversée (…). Par la description du monstre la monstruosité d'une époque, ou de toute condition humaine, éclate. (…) le monstre

[70] Les critiques culturelles et littéraires de Vialatte sont liées à l'actualité immédiate, influent sur le regard qu'il porte sur l'état de l'Allemagne. Ses lectures, par exemple, nourrissent ses observations, sa vision du réel comme le montre son résumé de *Berlin ou le juste milieu* de Carl Sternheim (1920) datant de 1926, dans lequel la capitale allemande apparaît comme « une des patries de l'excessif, une ville extrême au-dessus de laquelle il faut évoluer avec précaution comme un équilibriste (…) » (BK, 163).

[71] Pierre Jourde, « Articles de *La Revue rhénane* », *Géographie de Vialatte, de l'Auvergne à la Rhénanie*, Pierre Jourde (dir.), Paris, Champion, 2000, p. 133.

> (…) symbole de la fraude, du mensonge (…) nous détourne de la vérité, nous égare, nous impose l'errance[72].

Comment le romancier met-il son lecteur en présence de l'autre, d'un autre « totalement irréductible au même[73] » selon les propos de Jean Burgos ? Qui sont ces figures monstrueuses qui trouvent une place centrale au cœur de l'univers romanesque de Vialatte ?

Dans cette première partie, il convient à travers l'analyse de différents personnages réalistes d'interroger le monstre en tant que figure de l'altérité et de l'envisager d'un point de vue historique comme le signe d'un monde en crise, renvoyant aux spectres de l'Histoire, à l'éclatement du réel.

Vialatte met ainsi en scène des histrions étrangers et grotesques, véritables morts vivants habités par un appétit de jouissances, révélant un monde en ruines, des bourgeois chimériques et excentriques hantés par le néant, dont la folie excessive ou ordinaire peut devenir meurtrière, et même des héros excessivement romantiques, enfants et adolescents qui dissimulent également une part d'ombre.

Pourquoi fakirs apocalyptiques, bourgeois délirant sous la lune, enfants et adolescents shakespeariens sont-ils des monstres, constituent-ils des *unités contre nature ?* En quoi réside leur monstruosité ? Comment sont-ils tous en partie inspirés de la frénésie des années vingt et trente ? Comment représentent-ils un romantisme allemand moderne tel que l'appréhende Vialatte ?

Tous ces êtres monstrueux manifestent une attirance irraisonnée pour le néant. Si elles renvoient à un monde en crise, comment ces figures si différentes en viennent-elles à signifier la violence manifeste ou latente d'une époque chaotique, révéler des états psychiques plus ou moins occultés de l'auteur ? Au-delà de leur ancrage historique, ces monstres peuvent-ils durablement nous inquiéter ?

---

[72] Gilbert Lascault, *Le Monstre dans l'art occidental, un problème d'esthétique*, *op. cit.*, p. 344-345.

[73] Jean Burgos, « Le monstre, Même et Autre », *Circé. Cahiers de Recherche sur l'Imaginaire*, n° 4, 1975, p. 16.

CHAPITRE I

LES FAUX PROPHÈTES AFFABULATEURS : DES DESPOTES ÉCLAIRÉS

> Ce monstre alors, c'est l'étranger venu d'ailleurs, et n'importe son origine, ni sa destination ; n'importe même s'il prend à l'occasion figure humaine, son masque à l'envers, quand tout ce qui est humain limité, étriqué, lui est inconnu. Un étranger qui rend incertaines toutes les certitudes en ouvrant une brèche dans le probable – ou l'improbable – et permet à sa suite tous les errements[74].

En 1926, l'auteur évoquant le sujet du roman sur lequel il travaille confie à Joseph-Antoine Durbec son intention de montrer « le romantisme allemand moderne inoculé à un petit collège français (…) » (BK, 124)[75]. Comment Eugène Quiquandon, dans *La Complainte des enfants frivoles* (roman écrit en 1926 publié de manière posthume), M. Milch, dans *Salomé* (1932) et *Fred et Bérénice* (1930-1932), Théo Gardi, dans *Les Fruits du Congo* (1950-51), renvoient-ils à cette « inoculation » du « romantisme allemand moderne » dont parle Vialatte ? Comment ces individus déviants s'inscrivent-ils dans l'Histoire, traduisant sur le plan esthétique et romanesque les transformations brutales, les excès qui affectent la société allemande des années vingt et trente ?

Confronté à l'atmosphère délirante de l'Allemagne de l'Entre-deux-guerres, Vialatte s'inspire en effet largement de sa découverte de ce « bon pays sauce brouillard, bien nordique, bien bardé de philosophes, bien farci de maîtres » (BK, 168) qu'est l'Allemagne afin d'approfondir sa réflexion sur ce qu'il qualifie lui-même de « romantisme allemand d'après-guerre[76] » et pour donner forme et épaisseur romanesque à Quiquandon, Milch et à Théo Gardi. Il retranscrit à travers eux les croyances et hantises du peuple allemand, annonce les idéologies dangereuses et illusoires d'un pays alors propice au « mythe en série » (BK, 103).

---

[74] Jean Burgos, « Le monstre, Même et Autre », art. cit., p. 18.

[75] Dans *La Complainte des enfants frivoles*, reprenant la métaphore du navire, Vialatte décrit ainsi les conséquences de l'action délétère de Quiquandon sur le collège : « La vieille barque de notre école devint, dans le cadre plat de la petite ville, un foyer de romantisme et tous les possibles y purent être admis. » (CEF, 155).

[76] Titre d'un article publié dans *L'intransigeant*, du 10 février 1927, dans lequel Vialatte rappelle les exactions commises par les troupes gouvernementales lorsque les soulèvements révolutionnaires sont écrasés en Bavière en 1918 et 1919. « Il faut noter au premier plan dans les éléments du romantisme allemand d'après-guerre : l'inflation, la grosse industrie, le suicide, le meurtre politique, la "mendicité-prophétique" et le coup d'Etat. » (BK, 179).

1. Les dignes représentants du « romantisme allemand moderne »

Eugène Quiquandon est un professeur autoritaire et despotique, originaire d'Auvergne mais expatrié en Allemagne. Dans *La Complainte des enfants frivoles*, ce docteur en philologie, lecteur à l'Université, revient de Berlin pour enseigner l'allemand au collège de Ribert, une petite ville de province auvergnate. Imprégné de culture germanique, il est fiancé à Lily Strasse (une danseuse de cabaret berlinoise). Quant à Milch, il apparaît dans différents romans. Dans *Salomé*, ce prisonnier allemand de l'administration militaire est engagé par Madame Chaussier comme factotum. Après son renvoi, il devient le guide touristique et le gardien des grottes d'une ville thermale – évoquant ainsi une figure grotesque au sens figuré comme au sens propre[77]. Sa disparition entraîne la jeune Frédérique dans une folie mélancolique et provoque indirectement le suicide de Madame Chaussier devenue sa maîtresse. Dans *Fred et Bérénice*, après avoir également été employé par Madame Lamourette comme homme à tout faire, il devient le concierge d'un camp de nudistes (F et B, 119). Dans *La Maison du joueur de flûte*, ce régisseur est le factotum en gants blancs de la comtesse, mais aussi un criminel sadique qui décapite Salomé, la petite fille de la comtesse[78]. Milch réapparaît dans *Les Fruits du Congo* sous le nom de Théo Gardi. Le « violon tzigane » du Café Russe (FC, 42) est un artiste raté qui écrit des poèmes surréalistes et un roman policier. Ce collectionneur de choses étranges suscite l'admiration des adolescents, séduit et abuse de Dora. Dans l'épilogue, le narrateur le découvre colonel d'artillerie et directeur d'un château-école. Alain Schaffner a déjà souligné comment le retour d'un même personnage sous un nom différent révèle la « prédilection de Vialatte pour certaines de ses "créatures"[79] » et malgré les différences de patronymes, on peut considérer Milch et Théo Gardi comme diverses facettes d'un même personnage. Avec la figure récurrente de Milch devenue Théo Gardi dans son dernier roman, Vialatte actualise son personnage, le rend plus complexe, plus énigmatique. Il est dès lors intéressant d'analyser son parcours ainsi que ses métamorphoses au fil des romans entre 1930 et 1951.

Quiquandon, Milch puis Théo sont plus ou moins apatrides (tous trois ont en commun un rapport avec l'Europe centrale) et suscitent tout à la fois la curiosité, l'attrait et la méfiance du fait de l'exotisme et du mystère dont ils s'entourent. Venus d'ailleurs, ils figurent l'étranger et l'étrangeté. Dans *Salomé*, d'abord considéré comme un barbare, un « guerrier

[77] Pierre Jourde, « Le satyre et le pharmacien », *Littérature monstre, études sur la modernité littéraire*, Paris, l'Esprit des péninsules, 2008, p. 143.

[78] Nous privilégierons ici le Milch de *Salomé* et de *Fred et Bérénice* mais laisserons de côté pour l'instant son homonyme de *La Maison du joueur de flûte*.

[79] Alain Schaffner, *Le Porte-plume souvenir. Alexandre Vialatte romancier*, *op. cit.*, p. 35.

venu d'Orient » (S, 44), un « mercenaire oriental » (S, 49), Milch suscite ensuite la curiosité « d'enfants exigeants » (S, 49) qui « le regardaient en détail comme un paysage d'artiste » (S, 45), « l'assiégeaient de familiarités ou le contemplaient à distance, bouche bée, prêts à détaler, étonnés qu'il ne mordît… » (S, 49). Ses conversations en allemand avec M. Vignols, les « sons humains » qu'il peut prononcer attisent la joie des plus jeunes : « (…) et les enfants se réjouissaient de la science de M. Vignols grâce auquel on pouvait tirer des sons humains de cette bouche d'étranger. » (S, 45). D'après Alain Schaffner, à travers de tels personnages, « l'ailleurs vient habiter l'ici, avec son étrangeté[80] » et celle-ci fascine, attire ceux qui la découvrent. Contrairement à Quiquandon, qui malgré son origine auvergnate (son patronyme, bien qu'énigmatique, est fréquent dans la région d'Ambert), affirme un fort ancrage germanique, Milch puis Théo n'évoquent pas volontiers leurs origines allemandes et méprisent leur pays natal[81]. Tous deux dissimulent un passé obscur. Fils d'un coiffeur, étudiant en théologie à Vienne, acteur puis engagé dans l'armée, Milch se garde bien d'évoquer le manège forain dont il tournait l'orgue « au fin fond de la Forêt Noire, dans une époque embarrassée » (S, 59), ou la « Reine des Grenouilles pour la réclame du cirage Erdal » (S, 72) qu'il a portée et promenée dans les rues de Berlin[82]. Pour ce qui est de Théo, bien que la réalité présente semble démentir ses affirmations, il idéalise volontiers son passé peu glorieux[83] et il déclare même avec emphase qu'il a été occasionnellement marchand de singes, « profession la moins considérée du monde » (FC, 44).

L'indétermination de ces individus marginaux est accentuée par leur déchéance. Ils concilient un aspect tout à la fois romantique et crasseux, cachent des vêtements élimés. Dans

[80] Alain Schaffner, *op. cit.*, p. 55.

[81] « Lui parlait-on de l'Allemagne : – Ein dreck ! disait-il brutalement, et il avait un geste de la main, un geste proprement allemand (…) qui accentuait son mépris. » (S, 72) ; « Quand il parlait de l'Allemagne, il l'écartait des mains avec des gestes germaniques, en s'exclamant *Ein Dreck*, d'une voix de Feldwebel. Il faut lui rendre cette justice qu'il ne l'aimait pas. » (FC, 45). Le mot allemand *Dreck* renvoie à la boue et plus crûment à la merde.

[82] « Il revoit un à un les horribles métiers qui l'ont usé, l'un après l'autre, qui lui ont creusé les joues et tiré de sa chair ce masque de mort intimidant, cette tête d'homme célèbre qui lui est arrivée trop tard, comme une dérision pour couronner ses travaux. » (S, 219).

[83] « Peut-être, comme il le disait, était-il le fils naturel d'un compositeur remarquable, peut-être aussi d'un organiste de village, et il avait dû faire des études à Paris et être régisseur de théâtre on ne sait où, dans les Carpathes ou sur la Sprée. Ce qu'il y avait de certain, c'est que pendant tout un hiver, il avait tenu les écritures chez M. Sorbon, le marchand de bois et d'anthracite, où il restait en pardessus, devant un poêle rouge, dans un bureau d'un mètre carré, pour ne pas noircir son unique costume; qu'on le retrouvait plus anciennement domestique de bonne maison, et servant le rôti en gants blancs chez les de Bref, dans leur propriété de campagne, et qu'il était venu au moins une fois en France, comme prisonnier allemand. » (FC, 43).

Salomé, si Milch arrive vêtu de son manteau de guerre et d'un petit calot comique[84], devenu musicien dans les cafés, il dissimule son smoking fatigué sous son manteau verdâtre, porte un chapeau gris étrangement cabossé[85]. Il se révèle alors crasseux mais avec une certaine majesté de roi déchu : « M. Milch, sa crasse, son or et sa pourpre » (S, 53-54). Même si Théo Gardi est, aux yeux des adolescents des *Fruits du Congo*, « une espèce de station sur la carte des Grandes Choses » (FC, 156), même si « son mauvais goût et son passé lui composaient, unis à son flegme affecté, une auréole à la Baudelaire » (FC, 156), il apparaît la plupart du temps vêtu d'un unique smoking d'une propreté douteuse, « d'un pardessus à grands carreaux, et surmonté d'un petit chapeau noir qui avait l'air d'un accessoire de cirque » (FC, 169). Il présente une apparence plus mesquine, plus sulfureuse que celle de Milch : « En un mot, il était bluffeur, inquiétant, et un peu crasseux » (FC, 44). Milch et Théo sont des artistes ratés, marqués par l'indigence, volontiers parasites. Dans les différents romans, Milch puis Théo incarnent l'éternel factotum aux gants blancs et le musicien miséreux. Ils apparaissent dénués d'ancrage, de passé, d'identité, conjuguant marginalité et déchéance.

> Mais qui sont ces prophètes de square, de bal public ou de réunions secrètes pour parvenir à se faire prendre de la sorte pour des messies, et promener des frissons sacrés sur les nerfs d'une foule en délire ? Des fakirs, des derviches tourneurs ? Même pas. Sont-ils marqués d'une façon inquiétante par un destin mystérieux ? Ont-ils un signe, une auréole ? Pas davantage ; parfois un casier judiciaire. (BK, 223)

On retrouve chez Milch puis Théo Gardi des aspects évidents de ces prophètes-mendiants que dénonce alors le jeune Français expatrié en Allemagne. Tous trois s'apparentent en même temps au bonimenteur et au colporteur. Quand, dans *La Complainte*, Quiquandon dépose au moment de son arrivée à l'auberge sa « petite valise en fibres vulcanisée », une « petite boîte sombre, géométrique et inquiétante » considérée par Jérusalem comme « la valise de l'infanticide » (CEF, 78), dans *Salomé*, Milch porte une petite caisse qui suscite la curiosité : « Que pouvait apporter, dans sa petite caisse, ce guerrier venu d'Orient sur la terrasse d'un café occidental ? Des secrets pour changer le monde, des explosifs, le bolchevisme, le destin ? » (S, 44) Milch commence par troquer des souvenirs de guerre, par

[84] « Il se présenta militairement. Il portait au sommet de son crâne rasé un petit calot vert à bande rouge piqué d'une cocarde ternie. Sa capote couleur de fumée battait sur la hampe de son corps. » (S, 44).

[85] « Son raglan verdâtre laissait voir le plastron empesé de sa chemise et le petit nœud de sa cravate. Son chapeau gris étrangement cabossé jetait une ombre sur ses yeux (…) » (S, 213-214).

acheter un tire-bouchon nickelé à hélice avec des bons venus d'on ne sait où[86]. Celui qui offre à Frédérique des objets magiques et sans utilité – on retrouve ce fétichisme chez Théo Gardi qui collectionne les « choses étranges » (FC, 68) – s'apparente aux « colporteurs des images d'Épinal » (S, 52) :

> Le Polonais n'avait-il pas porté dans sa petite caisse étrange, colporteur de l'immatériel, tous ces présents que l'on peut toucher, qui sont choses d'un autre monde, belles comme un secret d'amour ? (S, 54)

L'expression antithétique « colporteur de l'immatériel » révèle toute l'ambiguïté de ces personnages. Ils se situent à la fois du côté du camelot, du marchand ambulant qui suscite la méfiance, qui propose des objets bon marché, sans grande valeur, et du côté de l'immatériel, parce qu'ils semblent offrir le rêve, la chimère. Ces expressions de « colporteur romantique » ou « colporteur de l'immatériel » ne sont pas sans évoquer les prophètes-mendiants qu'Alexandre Vialatte décrit dans ses articles pendant l'Entre-deux-guerres. Selon Vialatte, après la Grande Guerre, l'Allemagne voit « fleurir sur les strasses les prophètes des mysticismes les plus fous », qui « faisaient froidement savoir par voie d'affiches qu'ils succédaient à Jésus-Christ » (BK, 103). Ces « prophètes-mendiants, romantiques et crasseux », ces « autodidactes frottés de magie noire et promus au grade de Prophète » dont l'état d'âme est « imprégné d'expressionnisme, de théosophie et d'extrême-orientalisme », « naissent, disent les gazettes, "de la désolation du temps", en marge des états civils, pareils à des phantasmes nocturnes qu'engendre l'atmosphère légendaire des vieux cimetières bretons » (BK, 61). L'expression « prophètes-mendiants » désigne l'attitude paradoxale adoptées par ces faux prophètes. Possédant des connaissances hétéroclites, sans identité claire, ils monnaient leur savoir.

Comment Quiquandon, Milch et Théo incarnent-ils ce malaise allemand ? Comment deviennent-ils les emblèmes et les porte-parole d'une société en crise ?

Alors que l'origine, l'allure de Milch, de Théo les associent explicitement aux faux prophètes des années folles, ce sont les propos d'Eugène Quiquandon qui font de lui le porte-parole du malaise allemand. Son enseignement qui consiste à faire en un mois « le tour du suicide, du pessimisme, de la mort et de la folie » (CEF, 162) et qui porte davantage sur les théories et nouvelles croyances en vogue en Allemagne que sur la langue allemande, sème rapidement le trouble dans l'esprit de ses élèves. Ayant fait de Lamourette l'un de ses disciples, il incite même l'adolescent à se suicider. Ses visions et conceptions sont largement inspirées par le

[86] « Nul n'aurait su dire d'où provenaient les bons qu'il avait tirés de sa poche (...) de quelles œuvres ténébreuses sortait ce trésor saugrenu. » (S, 50).

regard que porte Vialatte sur les évolutions sociales, idéologiques de l'Allemagne[87]. Dans ce premier roman, l'auteur puise en effet largement dans ses impressions d'expatrié, reprenant même parfois mot pour mot différents passages de ses articles rhénans. Quiquandon, qui déclare lui-même : « je suis la conscience de l'Est » (CEF, 107), devient non seulement celui qui diffuse les « pessimismes visionnaires » (CEF, 161), les nouvelles mythologies qui bouleversent l'Allemagne, mais aussi « l'emblème d'une société en pleine crise des valeurs[88] ». Dans ses propos, se conjuguent en effet l'obsession apocalyptique, la fascination pour les philosophies pessimistes et nihilistes, les cultes orientaux, le désir de mort qui hantent les Allemands, l'engouement pour le subconscient, le végétarisme, le naturisme et le spiritisme, à savoir toutes les déviances qu'observe alors Vialatte. Présenter ses discours permet de mesurer à quel point ce professeur peu orthodoxe est ancré dans l'Histoire, devient le digne représentant de ce « romantisme allemand moderne ».

Quiquandon apparaît déjà dans une ébauche de comédie *La Firoustique ou les idées nouvelles*[89]. Le lauréat du Prix Ouzoux est un jeune homme qui rêve de partir poursuivre ses études en Allemagne au sein de l'École de la Sagesse. Il nourrit l'espoir d'en revenir « plein de science et de philosophie, gâteux, misérable et connaissant l'énigme de la vie » (PP, 157). Cette « École de la Sagesse, dirigée par Tagore et Kayserling » (PP, 157) a réellement existé. Fondée à Darmstadt en 1920 par le philosophe conservateur Hermann Keyserling, elle avait pour ambition de former une élite responsable[90]. Sous la plume de Vialatte, elle devient l'exacte contre-utopie de l'abbaye de Thélème, un lieu subversif où se concentrent et sont amplifiées toutes les mystifications d'une société allemande en pleine déliquescence. Keyserling devenu Kayserling déclare ainsi :

> Notre enseignement n'est pas une doctrine. Nous prenons l'homme, nous commençons par (…) le dépouiller de ses occidentalismes ; nous mettons l'homme nu et nous en faisons un être neuf, régénéré ; nous commençons par le b-a ba : la théosophie, le spiritisme, l'hypnose, les tables tournantes, la bonne aventure et le somnambulisme translucide. (PP, 160)

Kayserling prône également les « philosophies hindoues, les cosmogonies africaines »,

[87] Dans « Le Carnaval Rhénan », première partie des *Bananes de Königsberg* : sur les quarante-quatre articles écrits entre 1922 et 1929, les deux tiers décrivent un pays au bord du chaos, une société à la dérive, restituent l'atmosphère de déliquescence qui domine l'Entre-deux-guerres.

[88] Alain Schaffner, « *La Complainte des enfants frivoles* ou la naissance de Vialatte romancier », *Vialatte et le roman*, *op. cit.*, p. 127.

[89] Projet commencé par Vialatte, resté à l'état fragmentaire et publié dans *La Princesse de Portici*.

[90] D'après Lionel Richard, *La Vie quotidienne sous la République de Weimar (1919-1933)*, Paris, Hachette Littératures, 1983, p. 243.

soutient que l'Inde est « la source d'une régénération de la civilisation occidentale, d'un bouleversement de l'ordre humain » (PP, 161). Contrairement aux Allemands « avides d'absolu, assoiffés d'intrinsèque, qui gravissent d'une marche sûre les degrés de l'idéalisme intégral » (PP, 158-159), Quiquandon est un « Français, un de ces esprits frivoles et subjectifs dont (…) le caractère léger (…) le porte à rire des choses les plus graves, à bafouer l'essentiel » (PP, 158). Toutefois il adhère d'emblée aux théories présentées par Kayserling, à sa définition de la vérité devenue « un concept dynamique simple à propulsion psychocentrifuge » (PP, 161). Dans *La Complainte des enfants frivoles*, ayant fait siennes les théories de l'École de la Sagesse, le professeur convoque tous les maux allemands des années vingt, devient le porte-parole d'une société que Vialatte juge décadente.

Une conscience de crise apocalyptique

Quiquandon reprend ainsi à son compte la préoccupation du déclin, le sentiment d'une fin du monde qui hantent les esprits allemands :

> Il y a longtemps que nous attendons la mort. Schopenhauer nous l'a dit depuis longtemps; le néant est préférable, et vous vous en rendrez mieux compte à mesure que vous vivrez. A Berlin, monsieur, nous sommes beaucoup à avoir saisi l'importance de ce dogme vraiment essentiel; nous attendions depuis des années la fin du monde et nous nous proposions même de célébrer cet événement avec une pompe spéciale, dans l'atmosphère solennelle qui convient aux cataclysmes équitables, dans le triomphe irradiant d'une introspection définitive. La fin du monde était le premier acte justifiable de la Providence, sa première manifestation de bonté en même temps que la faillite d'une œuvre mauvaise, la fin louable du jeu pervers d'un mathématicien désœuvré, bref l'abjuration solennelle de Dieu reniant son activité nocive. (CEF, 85)

En Allemagne, au sortir de la Grande Guerre, Vialatte découvre une société dominée par un sentiment de désenchantement du monde. Comme le souligne le narrateur de *La Complainte des enfants frivoles* : « La misère de l'Allemagne intellectuelle expliquait pour une bonne part ces pessimismes visionnaires. » (CEF, 161) Une telle obsession apocalyptique est en effet relayée et alimentée par certaines publications à caractère scientifique dont les « dix volumes sur le déclin définitif de l'Occident » (BK, 103) d'Oswald Spengler[91] devenu Stengler dans *La Complainte des enfants frivoles* :

[91] Malgré son aspect ésotérique, *Le Déclin de l'Occident*, (*der Untergang des Abendlandes*) principal ouvrage en philosophie de l'histoire d'Oswald Spengler paru en 1918 et 1922 fut un succès éditorial et eut une réelle influence pendant l'Entre-deux-guerres. Dans une thèse marquée par la rigueur scientifique et l'érudition, Spengler multiplie les références historiques savantes pour annoncer la fin

> Stengler, l'astronome, le prophète, un homme extraordinaire, monsieur, avait réussi à fixer la date exacte de la chose. Mais il s'était trompé dans ses calculs pour la première fois de sa vie; de peu, d'ailleurs, monsieur, d'un siècle. Qu'est-ce qu'un siècle dans des calculs qui portent sur des trilliards de quintillions de milliasses d'années ? Ne l'accusez donc pas de charlatanisme, l'avenir vérifiera son calcul comme il a vérifié tous les autres. (CEF, 85)

Décrivant ce « climat spenglerien des civilisations en détresse » (BK, 42), Quiquandon s'approprie la vision défendue par Spengler. Cet historien considère la civilisation comme un état artificiel de la culture, une période de déclin et de décadence et peint un tableau du désastre de la culture européenne pour annoncer l'inévitable déclin de l'Europe. Allant jusqu'à traiter le raisonnable proviseur du collège de Ribert « d'Occidental » (CEF, 213), Quiquandon se fait le relais des réflexions eschatologiques qui caractérisent cette période de l'Entre-deux-guerres :

> Il ne rêvait et ne voyait que tombes, cadavres et fin du monde. Il situait le bonheur dans les cimetières. Il prédisait les catastrophes avec volupté. « L'Europe se meurt, monsieur, l'Europe se meurt, l'Europe est morte. Toutes les ombres de la décomposition hantent déjà ses domaines brouillés. » (CEF, 140)

Dans cette atmosphère apocalyptique qui implique de situer le « bonheur dans les cimetières », le professeur fait volontiers l'apologie du suicide, baptisé par euphémisme « la mort libre » (CEF, 141) et cite tous les « grands précurseurs du suicide » (Kleist, Werther et Schumann) (CEF, 141). Vialatte inscrit directement la démesure allemande dans ses premiers romans. Il s'inspire également d'un phénomène, à savoir de la vague suicidaire qu'a connue l'Allemagne dans les années vingt. Evoquant cette hausse du nombre des suicides, il va jusqu'à en attribuer la cause à un microbe, parle de bactériologie, (BK, 156), d'une « épidémie de suicides » (BK, 154)[92] suggérant par-là l'existence d'une infection pathogène.

---

inéluctable de la culture européenne et démontrer la décadence irréversible de la civilisation occidentale depuis le XVIII[e]. Il compare ainsi le monde occidental à la Rome antique, il annonce l'inévitable déclin de l'Occident. L'historien à partir d'une vision organique de l'Histoire, Spengler compare surtout chaque culture à un organisme biologique connaissant tour à tour croissance et décroissance. Il analyse les notions de culture et de civilisation, comme une succession, comme des états différents de l'Humanité, la civilisation étant « le *destin* inévitable d'une culture », Oswald Spengler, *Le Déclin de l'Occident, esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle*, [1918-1922], trad. M. Tazerout, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1959, p. 43.

[92] Vialatte dans « Le suicide en série » et « Défense absolue de se tuer » publiés dans *L'Intransigeant* des 16 mars et 13 décembre 1926 montre l'aspect endémique du suicide en Allemagne. Les Allemands accablés par la misère du présent, ne voient pas d'horizon autre que la mort. Cette « épidémie de suicides » (BK, 154) peut se propager au sein d'une famille entière, un vieux ménage, touche indistinctement jeunes et vieux.

Quiquandon décrit avec éloquence ce qui lui semble être « le génie » (CEF, 156) du peuple allemand :

> L'Allemagne nous apparut brusquement comme le pays de la Mort, pour laquelle toute âme germanique éprouve une sympathie secrète, une passion congénitale, un goût profond. (CEF, 157)

Les expressions « sympathie secrète », « passion congénitale », « goût profond » suggèrent qu'un désir morbide est inscrit au cœur même de nature allemande. Il semble amplifié par la « volupté » (CEF, 140) qu'éprouve Quiquandon à exalter le suicide.

Philosophies nihilistes

Disciple des philosophies pessimistes et nihilistes, le professeur d'allemand est un admirateur inconditionnel d'Arthur Schopenhauer et de son héritier Friedrich Nietzche (dont l'influence s'accroît en Allemagne[93]). Il défend sa vision apocalyptique en s'appuyant sur la conception schopenhauerienne d'un monde essentiellement mû par une volonté aveugle, chaotique, indifférente aux individus :

> Le pessimisme entrait en scène. Pour Schopenhauer, la planète ne prendrait figure acceptable que le jour où, rasée, dénudée, elle ne constituerait plus qu'un vaste cimetière. A la fin du cours, nous voyions le globe ceinture de dynamite éclater comme une citrouille au milieu du système solaire. (CEF, 158-159)

Quiquandon valorise également les métaphysiques orientales – notamment le Bouddhisme introduit par Schopenhauer en Europe (CEF, 160) – qui suscitent un véritable engouement chez les Allemands[94]. Il valorise cette « mascarade hindoue » qui selon Vialatte, « [a] ravagé les milieux philosophiques (…) comme un manège de fête foraine quittant brusquement ses

---

[93] « Des expressionnistes au teint vert pré, les yeux cernés de lilas, s'absorbent dans l'étude de la misère et des tares congénitales. "Le nombre des anthologies, bréviaires de Dostoïevski, s'accroît dit le *Literarische Echo*, dans des proportions effrayantes." Sur le paysage barbouillé, plus de sol ferme : "Toute vie, toute vraie vie, est située au-delà du bien et du mal et unit en soi tous les contraires. Le devoir ne commence que lorsqu'on a perdu le contact avec le grand "Sens des Choses... " "*Même la volonté morale est condamnable*". » (BK, 39-40) Ce passage d'un article de *La Revue rhénane* de septembre 1923 – en partie repris dans *La Complainte des enfants frivoles* pour décrire un cours de Quiquandon (CEF, 161) – témoigne de la crise spirituelle des Allemands, de l'emprise des philosophies pessimistes et nihilistes sur les esprits.

[94] Dans ses articles rhénans, Vialatte critique l'attrait qu'exercent l'Orient et les philosophies orientales sur les Allemands (représenté dans *La Complainte des enfants frivoles* par M. Trasse). Il dénonce l'Asie remède. « Des milliers de Bouddhas de bronze s'élèvent aujourd'hui dans les maisons allemandes, entourés d'honneurs qui ressemblent à un culte. » Pour équilibrer la déroute des valeurs occidentales, on suscite des Tagore sans nombre (…) *Faust* est remplacé comme bréviaire dans la poche des lettrés chimériques par le *Sens et Réalité* de Lao Tseu » (BK, 40).

gongs » (BK, 80) et ce besoin d'évasion qui pousse les Allemands vers des « chapelles bouddhistes d'occasion » (BK, 103) :

> L'Allemagne allait chercher en Asie l'imagerie adaptée à la transformation de ses sensibilités ébranlées, et les principes (…) qui lui permettraient d'exploiter logiquement le grand chaos occidental. (CEF, 161)[95]

Cette quête de nouvelles croyances, de nouvelles mystiques témoigne de la perte d'identité culturelle, de la crise morale et spirituelle qui atteint l'Allemagne des années vingt. Elle se retrouve transposée à une moindre échelle dans *La Complainte*. Sous l'influence du professeur, la petite ville de Ribert « organis[e] des banquets hindous où les convives devaient être costumés en bayadères ou en fakirs » (CEF, 188). Madame Dumontel-Bourrissier demande à Quiquandon de traduire et de jouer *L'Embryon* « une pièce sérieuse, sociale, médicale, expressionniste, nordiste et instructive » (CEF, 189) qui « représente l'esthétique décadente et morbide de l'Allemagne moderne[96] ».

Au pays des penseurs nus

> Les hommes bouleversés par la guerre, l'industrie, la nervosité excessive, sont venus à nous comme au port. Nous sommes leur phare. Nous faisons appel à toutes les manifestations d'après-guerre susceptibles d'introduire des modifications raisonnables dans l'ordre de la société contemporaine. Vous rendez-vous compte, Monsieur, par exemple, de l'importance considérable, du bénéfice de l'homosexualité ? (PP, 161)

Quiquandon devient « l'apôtre du bananisme intégral » (PP, 164). Il reprend à son compte les préceptes du directeur de l'École de la Sagesse, exalte les bienfaits du « bananisme intégral », de la « phythérotique[97] ». Il prône le naturisme à ses élèves expliquant « la "nécessité du nu" considéré comme étape vers la liberté humaine » (CEF, 184). Certains, comme l'élève Mitaine, séduits par « le côté saugrenu des choses » (CEF, 184) se mettent à courir nus dans les bois. Le professeur enseigne également les « éléments de la psychochimie et les principes de phytérotique » (CEF, 173), science sur laquelle, selon le narrateur, « la pudeur nous oblige à glisser et c'est vraiment bien dommage » (CEF, 173)[98]. Celle-ci – déjà

[95] Ces propos de Quiquandon correspondent à une chronique (BK, 40).

[96] Alain Schaffner, *Le Porte-plume souvenir. Alexandre Vialatte romancier*, *op. cit*., p. 168.

[97] « Sais-tu bien ce que c'est que la phytérotique ? (…) Tu ne sais donc pas comment à Ceylan on distingue les garçons des filles ? Rien de plus simple pour nous. On les fait mettre tout nus dans un buisson et on les touche avec un bâton. Si le bâton plie, c'est un garçon ; s'il ne bouge pas, c'est une fille » (PP, 162).

[98] Dans un article intitulé « au pays des penseurs nus » du printemps 1927, Vialatte considère les

mentionnée dans un article de 1923 (BK, 41) – renvoie aux « flirts poétiques entre l'homme et les végétaux » et « permettrait la création d'une race nouvelle » (CEF, 174). Cette exaltation sadienne incite ses élèves enthousiastes à jouer à la firoustique. Ce « nouveau jeu inquiétant » (CEF, 174) est initié par le jeune Dastruc qui a dérobé à cette fin la canne de Quiquandon :

> – La firoustique, expliqua-t-il, c'est comme les nègres. C'est la manière qu'ils reconnaissent les garçons et les filles. Alors on les fait déshabiller nus et étendre tous sur les sables de l'île déserte, dit-il en montrant les dalles du préau, et on reconnaît les garçons des filles avec un bâton magique. (CEF, 176)

La firoustique semble empruntée à Alfred Jarry. Elle rappelle le bâton à physique du Père Ubu qui renvoie initialement au phallus dans l'univers verbal ultra-symboliste et hypersexualisé de *César Antéchrist*[99]. Partisan d'une sexualité débridée, considérant celle-ci comme le « pivot de toute science sensée » (CEF, 186), Quiquandon prône également les « gros bénéfices » (PP, 162) de l'homosexualité, c'est-à-dire ce qu'il nomme « les bienfaits d'une "hygiène sexuelle bien comprise" » (CEF, 170-71). Invitant à toutes les déviances, il affirme que « l'homosexualité est devenue en Allemagne une méthode pédagogique courante... » (CEF, 186) et entreprend de convertir Lamourette à « "l'aération intégrale de l'esprit" » (CEF, 170). Aération intégrale que l'on retrouve dans *Fred et Bérénice*, où « Monsieur Milch, poussé par les nécessités de la vie, était devenu, par la vertu de son éloquence, concierge d'un camp de nudistes » (F et B, 119)[100]. Vialatte reprend ses observations critiques des mœurs allemandes pour décrire l'enthousiasme que déchaîne le camp nudiste devenu un « Institut de la régénération par le nu » (F et B, 119) :

> L'ère du nu était venue. Sa cause exaltait monsieur Milch qui, ayant roulé une cigarette, prit possession de son royaume. C'était l'époque où le nudisme sportif et pédagogique commençait à ravager la conscience allemande, où des pasteurs dans la force de l'âge, hennissant à l'appel du nu, éprouvaient soudain le besoin de se mettre nus au fond des bois. (F et B, 120)

---

perversions de la société allemande à travers ce qu'il appelle « trois sadismes » : zoologie, botanique, mythologie et il montre notamment comment la vision d'une nature cannibale offre « à l'érotisme cérébral des masses des dérivatifs enthousiasmants » (BK, 169).

[99] A l'origine dans la geste du P. H., c'est la verge (baguette) du professeur. Jarry lui donne une signification explicitement sexuelle à « l'Acte héraldique » dans *César Antéchrist*. Parenté de ces faux prophètes avec Ubu (le professeur Quiquandon est doté d'une canne, Milch est nommé le Polonais).

[100] Le regard narquois du narrateur moque le personnage, en ajoutant : « Quand je dis concierge, c'est peu dire pour un tel homme ; il en était aussi l'interprète, le factotum et le génie. Il en était l'animateur, l'esprit, la loi, le feu sacré, il avait créé tout de rien. Il en était même le boulanger (...) » (F et B, 119).

Ce passage fait écho à différents articles de Vialatte, dans lesquels à plusieurs reprises l'exaltation du corps en Allemagne est abordée. Il parle en février 1925 des « érotismes sournois » (BK, 104) des Allemands, évoque en 1927 leur recours à la gymnastique Mensendick requérant la nudité (BK, 184) et il dénonce finalement cette mythologie du sport : « Le sport des Allemands descend de Wotan en passant par Nietzsche. Il correspond au goût du surhomme, de la bataille, de la victoire et de la force. » (BK, 186). Dans *Fred et Bérénice*, cette mode du naturisme est associée à la célébration de la nuit de Walpurgis, à la commémoration de l'ancien sabbat (F et B, 120-21) que le journaliste décrit dans plusieurs articles. Vialatte évoque ainsi en 1933 :

> (…) ces hordes d'étudiants carnavalesques qui escaladent le Brocken pendant la nuit de Walpurgis pour une parodie de Sabbat. Là-haut, sur la cime pelée battue des vents et des tempêtes, elles vont déchaîner un obscur appétit de rire noir et de chaos. (BK, 221)

Dans le camp de nudistes de *Fred et Bérénice*, le romancier met d'ailleurs en scène la danse bacchanale d'un vieux professeur « vêtu d'un simple cache-sexe d'étoffe noire et de ses lunettes d'écaille » (F et B, 140). Ce dernier se dénude et se livre à des exercices d'assouplissement sous le regard sérieux de Milch qui, sans être « le moniteur officiel de cette gymnastique » (F et B, 141), l'encourage, l'accompagne à la lyre, puis finalement entre dans la danse, « esquiss[e] un pas de boléro en agitant d'invisibles castagnettes » (F et B, 144).

Sciences et pratiques occultes

> (…) Je ne peux m'empêcher de revoir une de ces réunions mystico-bachiques. Dans la ténèbre d'une cave moyenâgeuse, un nain bossu à longs cheveux blonds – il s'est fait un nom dans l'expressionnisme – appelait l'Apocalypse en lui tendant ses bras grêles, comme un bébé vagit pour qu'on lui donne le sein. Une névrose acquise ou congénitale, avait envahi le subconscient de ce peuple (…). Cet état de transe chronique roidit la démarche et affole les sentiments. (BK, 103)

Vialatte, alors jeune journaliste, dénonçait en 1925 « cette exaltation raisonnable, cet enthousiasme fécond, cette orgie de science et de rêve » (CEF, 85), en décrivant les « réunions mystico-bachiques » (BK, 103) et expériences de sciences occultes auxquelles se livraient ses contemporains allemands. La fin du monde personnifiée apparaît ici convoquée à l'instar d'une mère nourricière. En soulignant les artifices de cette mise en scène (l'ivresse probable, l'obscurité du lieu, la double difformité de l'acteur, sa sollicitation avide), Vialatte dénonce le désir pathologique qui anime les Allemands, les amène à nourrir leur angoisse. Sciences et pratiques occultes suscitent alors l'engouement et la fascination d'une société

désorientée qui veut croire à une « immortalité démontrée par les raisonnements les plus irréfutables » (BK, 77).

Dans *La Complainte* Quiquandon se remémore ainsi ses « expériences de psychochimie appliquée sur des sujets en catalepsie » (CEF, 85)[101]. Il décrit une cérémonie célébrant la fin du monde avec un « Monologue de l'Ectoplasme » de David Meyer dans une cave de Berlin :

> Nous avons fait là des choses incroyables; vous n'imaginez pas à quoi peut arriver un subconscient de luxe soumis à un entraînement rationnel et scientifique. J'ai vu les portes de l'au-delà s'ouvrir dans leur gloire devant une petite vendeuse de chez Wertheim, nous l'avions coiffée de violettes, la seule fleur qui n'intimide pas les corps astraux... (…) Nous obtenions des résultats remarquables... (…). L'important, je vous l'ai dit, n'était pas là, mais dans cette exaltation raisonnable, cet enthousiasme fécond, cette orgie de science et de rêve, cette richesse que nous accumulions en nous comme une électricité surhumaine, et cette consolation immense... Béni soit Stengler qui nous a tous trompés. (CEF, 85)

Ces mises en scène étranges ne sont pas sans évoquer les « expériences occultes » racontées par Thomas Mann. On pense au jeune médium Willi, à son accoutrement (sa robe de chambre, ses babouches turques, son bandeau sacerdotal), à la musique qui accompagne cette « joyeuse mascarade[102] » réunissant une élite sociale et intellectuelle et finalement à l'apparition de Minna quand le « "moi" de Willi se scinde en deux personnes symboliques pour la représentation du rêve, une personnalité mâle et une féminine, qu'il appelle Erwin et Minna[103]. » Quant à Milch et Théo Gardi, ce sont des « hurluberlus » c'est-à-dire des saints imaginaires[104]. Comme l'ambitionnait le jeune romancier les habitants de la petite ville de

---

[101] Dans *Salomé*, Milch ambitionne modestement de mettre en scène « le rôle ambulant du subconscient » (S, 112) dans la pièce de l'institutrice : « Il était pour le subconscient. Il en mettait partout comme du sel dans la soupe. Il vous traçait avec la craie un grand rond blanc sur le plancher et disait : "Voilà le théâtre". C'était l'homme de génie qui ajoute du subconscient dans le cercle magique, avec le geste d'un homme qui verse du grain dans un sac, comme un épicier qui ajoute des lentilles pour faire le poids dans la balance. On ne pouvait pas faire le poids sans le subconscient. » (S, 108). Vialatte se montre ici satirique et ridiculise la posture de scientifique et cet engouement de l'époque pour le subconscient, faisant de Milch un homme de génie et un épicier, combinant ainsi deux visions incompatibles qui ridiculisent les propos du personnage. Sans méconnaître l'importance de l'apport freudien, Vialatte dénonce alors cette mode du « psy », cette défense du subconscient qui dans l'Allemagne de l'Entre-deux-guerres rencontrent un certain succès puisqu'elles déresponsabilisent l'homme, en le réduisant à ses pulsions, ses instincts.

[102] Thomas Mann, *Thomas Mann, Mario et le magicien, suivi d'Expériences occultes et autres récits*, [1930], trad. André Gailliard et Louise Servicen, préface de Jacques Brenner, Paris, Grasset, « Les cahiers rouges », 1994, p. 101.

[103] *Ibid*, p. 105.

[104] Ce mot attesté en 1564 renvoie initialement au nom d'un saint imaginaire (Rabelais). Le mot est d'origine incertaine, on postule notamment qu'il serait un composé de hurelu « ébouriffé » et de berlue

province « sont obligés de traiter comme des vrais voisins[105] » ces faux prophètes. Dans *Salomé*, Milch qui a rêvé de devenir prêtre, qui a réussi par le passé à duper des camarades de la marine, persiste à se dissimuler pour dire chaque jour la messe : « C'est là son vice et son opium » (S, 219).

> Et fallait-il qu'au bout de tout il y eût encore cette guerre, cette boue sous ce ciel de plomb ? Et tout le reste n'était rien devant cela. Il ne lui reste qu'à jouer l'homme génial pour un public de vieilles femmes et d'enfants. (…) Nul ne sait quel mirage il poursuit sombrement, quelle tentative éperdue ; cherche-t-il à sauver son âme, à la damner ? (…) Peut-être se prend-il pour Dieu ? (S, 219)

Dans *Salomé* puis *Fred et Bérénice*, l'attitude de Milch renvoie aux « prophètes-mendiants » de l'immédiate après-guerre comme semble l'indiquer sa déchéance progressive : « Il avait l'air d'une épave ; son heure était passée ; elle aurait dû se situer dans l'immédiate après-guerre ; dans un monde qui se stabilisait, il n'avait plus aucune ombre de chance » (S, 214). Dans *Les Fruits du Congo*, le prisonnier allemand de 1916 nourri par les métaphysiques orientales, « transport[e] dans son barda un énorme missel à rubans de toutes les couleurs, dont il tir[e] un vaniteux mystère! » (FC, 238). Comme son nom le suggère, il y a en Théo un « bedeau qui voudrait se prendre pour le pape » (FC, 238). Avec l'aide de Madame Irma, il imagine de mettre en scène des « messes de prospection » ou « d'accumulation de grâces » (FC, 238) :

> Il se vantait (...) de posséder la « main du lama » et autres secrets asiatiques. Bref, il aimait jouer au mage : c'était le Sâr Théo Gardi. Passer pour évêque défroqué lui paraissait le comble du bon goût. Je le vois mal résistant au désir d'en tirer de l'argent en jouant la comédie, ce qui ajoutait deux épices à la vanité chatouillée. Mettre une fausse barbe à trois heures du matin pour dire dans une cave humide une « messe de Saint-Antoine » à une femme de gendarme un peu flasque et de noir vêtue, semble le comble de l'inconfort dans le ridicule. Mais pour Théo, j'imagine assez bien que ç'ait pu être une volupté. Et s'il y avait l'encensoir et les cierges, j'en suis certain : c'était trop beau. (FC, 238-239)

Le « Sâr Théo Gardi » est un imposteur qui abuse de la crédulité des bonnes femmes. Son titre

---

« qui a la berlue, excentrique ». Il en vient à désigner une personne extravagante. Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires le Robert, 1992, p 1758-1759.

[105] Lettre du 8 mai 1926, *Correspondances Alexandre Vialatte - Henri Pourrat*, t. III, *Lettres de Rhénanie II, juin 1924- décembre 1927*, textes réunis et annotés par Dany Hadjadj, Catherine Milkovitch-Rioux et Alain Schaffner, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, « Ecriture de l'intime », cahier n° 14, 2004, p. 148.

de « Sâr » (mage) semble être une allusion à Joséphin Péladan (1858-1918), auteur français emblématique du milieu décadent. Cet écrivain excentrique s'adonnait à des pratiques de magie. Il fonda en 1888 « L'Ordre cabalistique de la Rose-Croix » auquel participaient de nombreux artistes symbolistes en quête d'un idéal spirituel. Dans *Le Vice suprême* (1884) premier roman de la *Décadence latine*, il s'octroie le titre de « Sâr Mérodack J. Péladan » devenant ainsi le propre personnage de son fantasme littéraire[106]. Le travestissement, l'imposture de Théo évoqueraient les « fakirs », les « messies » des années trente et l'apparition d'idéologies dangereuses et illusoires. Après la crise économique de 1929, le jeune Français découvre une Allemagne à nouveau « gonflée de mythes comme un furoncle de sanie » (BK, 229). La société allemande se laisse une nouvelle fois séduire par différentes formes d'irrationnel. Le « Sâr Théo Gardi » (FC, 238) ressemble à ces faux prophètes qui prétendent alors connaître l'avenir. On pense à certains mages comme le prophète Joseph Weissenberg – celui-ci, selon Vialatte, se fait « passer pour Dieu lui-même » (BK, 224), s'annonce comme un nouveau messie mais ressemble cependant à un « brave professeur de 3^{e} » (BK, 223) – ou comme le magicien, hypnotiseur Eric Jan Hanussen. On peut toutefois se demander si Théo Gardi ne renvoie pas à un autre « messie ». Vialatte voit dans l'avènement du nazisme l'aboutissement de la crise spirituelle et morale dont souffraient les Allemands dans les années vingt. Une angoisse profonde les incite non seulement à se tourner vers de nouvelles croyances, mais les amène aussi à désirer l'arrivée au pouvoir d'un homme fort :

> Cette conscience d'une crise provoquait à son tour des espoirs de délivrance, des idées de rénovation nationale qui culminaient dans la revendication d'un « guide » (*Führer*) politique[107].

Face à la dangereuse montée du nazisme, Vialatte établit alors clairement les liens entre pratiques ésotériques et exercice du pouvoir. Il dénonce les « magies noires » de l'Allemagne, considère qu'Hitler « n'a fait que ramasser comme un aimant toute la limaille mythologique qui traînait sur la table allemande » (BK, 231). Dans l'épilogue des *Fruits du Congo*, Théo qui

---

[106] Certains aspects déjà présents chez Milch (S, 79) sont davantage exploités chez Théo. Selon Mario Praz : « Sâr Mérodack J. Péladan (en rendant son nom magique, l'extravagant auteur s'est souvenu de Mérodack Baladan, roi de Babylone, *Isaïe*, XXXIX) est un personnage affublé d'une barbe et d'une tignasse impressionnantes enveloppé dans une vieille couverture qui lui descend jusqu'aux pieds. On a l'impression d'une mascarade improvisée en famille, avec les vieilleries de grand-mère, la peau de la descente de lit pour faire oriental, la blouse de la vieille tante en guise de surplis, le tout enveloppé dans des fumées de papier d'Arménie pour chatouiller les narines des esprits de la Terre et de l'Air, rôles tenus par le chat et le perroquet de la maison. » Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^{e} siècle*, *le romantisme noir*, [1966], trad. de l'italien par Constance Thompson Pasquali, Paris, Gallimard, « Tel », 1998, p. 273.

[107] Horst Möller, *La République de Weimar*, trad. Claude Porcell, Paris, Tallandier, 2005, p. 294.

s'est distingué en tant qu'engagé volontaire étranger pendant la Seconde Guerre mondiale, est devenu le directeur d'un château-école. Ce militaire est pressenti à de hautes fonctions politiques. Il a acquis un « génie studieux », une « gravité pâle » (FC, 420), « bref, le style de Napoléon celui qu'il saura garder quand il sera ministre… » (FC, 422). Toutefois ses propos sonnent creux : il entend libérer la pensée en commençant par la promotion de son « école d'Aération » (FC, 422). On retrouve certes « l'aération intégrale de l'esprit » prônée par Quiquandon. Mais l'évolution de Théo rappelle les pressentiments de Vialatte en 1933, à l'époque où Hitler prend le pouvoir : « La guerre n'était pas finie que les industriels déjà rêvaient de nous forger des canons, de nous fabriquer des wagons, de nous construire des avions modèles ! » (BK, 342). Sa réussite paradoxale évoque étrangement l'ascension d'Hitler, le culte du chef charismatique. Elle semble signifier implicitement que l'Histoire peut se répéter.

Quiquandon, Milch et Théo sont inspirés par la réalité historique, par les mysticismes fumeux d'une Allemagne devenant folle, plongée dans un intense sentiment d'irréalité. Cependant, Vialatte semble dépasser le cadre historique pour faire de ces faux prophètes des créatures monstrueuses.

2. Des figures fantomatiques

Ces différents personnages correspondent aux ambitions du jeune romancier de créer « des hallucinations précises ». Dès 1926, il manifeste son intention de concevoir un roman fondé sur l'extravagance de personnages schématiques et sans profondeur :

> Fabriquer des silhouettes comme celle de Cadet Rousselle et de tous ces héros de chansons : des types qui vous hantent par ce qu'ils ont de schématique, de définitif et d'ahurissant : des hallucinations précises. Le tout dans un milieu rustique et solide où les gens sont obligés de traiter ces hurluberlus comme des vrais voisins, des vrais contribuables, des vrais marchands, des vrais médecins. Des fantômes qui paient des impôts et qui portent des bretelles[108].

Alain Schaffner a déjà étudié le recours de Vialatte à une esthétique du guignol. Il considère les personnages réalistes grotesques comme des « personnages-marionnettes[109] » conciliant extravagance et automatisme bergsonien. Il montre comment le comique repose « souvent sur le caractère machinal d'un personnage extravagant, sorte de marionnette autour de laquelle la

[108] Lettre du 8 mai 1926, *op. cit.*, p. 148.

[109] A partir de l'analyse de E. M. Foster dans *Aspects du roman* (1927) qui distingue personnages en relief « *round characters* » et personnages plans « *flat characters* ». Alain Schaffner, *op. cit*., p. 177.

fiction s'élabore[110] », ce qui invite à penser les romans de Vialatte comme des « récits à personnage excentrique[111] ». Ainsi, « certains personnages plans jouent un rôle considérable, déformant en quelque sorte le récit autour d'eux par leur force de gravité[112]. » S'appuyant sur *L'Effet-personnage* de Vincent Jouve, il insiste également sur le jeu de « l'effet personnel » au détriment de « l'effet personne » : « le personnage devenu simple utilité se voit réduit à une pure fonction est dépourvu de profondeur humaine[113]. » Cette analyse peut être complétée par la réflexion critique de Xavier Garnier dans *L'Eclat de la figure, étude sur l'antipersonnage de roman* :

> Il arrive que sous les traits rassurants du personnage de roman vienne se dissimuler un monstre, et tout l'univers fictionnel bascule alors dans l'orbite de la figure. La figure est cette puissance du faux, cette illusion de personnage, qui circule dans le roman et ouvre une brèche par où font irruption de grandes forces inhumaines. Si les personnages, et le regard qu'ils posent sur le monde, permettent à la littérature de s'écrire à la mesure de l'homme, la figure est le principe dévastateur qui lui ouvre l'envers du monde humain[114].

Comment à travers Quiquandon, Milch et Théo l'univers fictionnel bascule-t-il dans l'orbite de la figure ? Pourquoi peut-on considérer ces personnages-marionnettes comme une « puissance du faux », comme un « principe dévastateur » qui nous ouvre « l'envers du monde humain » ? Xavier Garnier montre qu'à la différence du personnage au service de l'intrigue, « le personnage-figure ne vient pas alimenter l'intrigue, il la heurte de plein fouet, génère toute une série de distorsions, déformations, altérations qui vont fausser les schémas de représentations proposés par l'intrigue[115]. » L'ambition de Vialatte – fabriquer des « types qui vous hantent », des « hallucinations précises » – correspond à cette conception du personnage comme figure (en anglais : *figure* désigne un contour, une apparence), à ce personnage qui doit être envisagé comme une non-personne dénuée de for intérieur, d'intériorité. Il convient d'interroger le caractère spectral monstrueux de ces faux prophètes, d'insister sur leur aspect hallucinant, leurs traits fantomatiques afin de comprendre comment se révèle leur absence d'intériorité. Cette « puissance du faux », cet aspect imprenable sont notamment signifiés par

[110] Alain Schaffner, *op. cit.*, p. 176.

[111] Alain Schaffner, *Ibid*., p. 177.

[112] *Ibid.*, p. 179.

[113] *Ibid*.

[114] Xavier Garnier, *L'Eclat de la figure, étude sur l'antipersonnage de roman*, Bruxelles, PIE-P. Lang, 2001, quatrième de couverture.

[115] *Ibid*, p. 13.

le regard porté sur ces figures. Quiquandon, Milch puis Théo sont perçus comme des monstres qui suscitent fascination et effroi.

Quiquandon : un vampire des temps modernes ?

Lorsqu'il entre par une nuit d'hiver dans l'auberge de Jérusalem, Eugène Quiquandon apparaît aux yeux du jeune Jérusalem resté seul, comme un vampire :

> Alors la porte a semblé s'ouvrir toute seule sur la nuit dangereuse et derrière la porte, il y avait un homme debout dans la neige, tête nue. (…) C'était une apparition inquiétante. On eût dit d'une de ces macabres gravures du *Simplicissimus*, faites d'encre et de vermillon, où des larves au teint de betterave, qui tiennent de l'étudiant de « Korps » et du vampire, font des réflexions arrogantes du haut d'un col injustifiable en forme de cheminée d'usine. Son crâne chauve luisait dans la nuit comme une étoile; le vent qui soufflait par la porte faisait battre son raglan sur ses jambes comme le drapeau sur sa hampe au balcon du sous-préfet. Il y avait du sang frais sur sa tempe. Cette face blanche, ces lunettes noires comme des orbites de mort, ce sang, cette allure de colporteur fantomatique... On l'eût dit sorti fraîchement sorti d'un cercueil pour aller faire peur aux gens de la campagne. (CEF, 77-78)

Dans cette description en focalisation interne, Vialatte joue sur les codes d'apparition du vampire. Le cadre spatio-temporel annonce le surgissement tout à la fois pressenti et irrationnel de la créature. Il fait nuit, les frontières entre visible et invisible s'atténuent, la neige renforce également ce brouillage. L'apparition nocturne revêt une dimension onirique (Jérusalem en train de rêver sur une complainte de Laforgue contemple la montagne comme son royaume). Cependant, l'auteur traite cette arrivée sur un mode comique, il représente le personnage de manière caricaturale, parodique. Comparé à l'une « de ces macabres gravures du *Simplicissimus* », un hebdomadaire satirique allemand, le professeur n'est pas sans évoquer les dessins caricaturaux de Georg Grosz ou de Chas Laborde que connaissait et affectionnait l'auteur. Cette référence à une gravure trouve plus loin un écho, lorsque Jérusalem voit Quiquandon sur les hauteurs, pareil à un héros romantique shakespearien, révolté et solitaire :

> Quiquandon était posé tout en haut [du rocher de l'Homme mort], tête nue, pareil à quelque prophète horrible, on ne voyait que sa silhouette immense et un reflet rouge sur sa tête chauve qui brillait comme une lanterne pourpre au-dessus du long manteau battu par le vent… Quelque bec de gaz flageolant de la pensée sur la misère du monde… (…). Cette image n'a jamais quitté la mémoire de Jérusalem ; il l'a revu souvent ainsi, m'a-t-il dit comme un Hamlet apocalyptique, roseau tremblant sur un rocher de trois cents mètres,

> pyrogravé sur un couchant écarlate, un doigt levé, attendant au garde-à-vous la fin du monde (…). (CEF, 89)

Vialatte reprend et parodie ici la vision romantique sublime du *Voyageur contemplant une mer de nuages* (1818) de Caspar David Friedrich. Cette représentation stéréotypée du vampire correspond à son évolution historique. Pendant la période romantique, celui-ci apparaissait isolé. Seul au fond d'un château inaccessible, il révélait une certaine noblesse et des potentialités oniriques. Mais il devient dans les magazines populaires américains de l'Entre-deux-guerres un roturier[116]. Malgré ce traitement comique, l'apparition de Quiquandon demeure inquiétante. Selon Roger Bozetto et Jean Marigny, « le vampire est l'étranger total, il surgit. Au départ, on ne sait ni qui il est, ni d'où il vient, ni où il nous mène[117]. » Sa laideur physique, son aspect fantomatique et démoniaque rappellent le vampire Nosferatu (personnage éponyme du film muet de Friedrich Wilhelm Murnau datant de 1922). Dans ce film du cinéma expressionniste allemand, première adaptation cinématographique du *Dracula* de Bram Stocker (1897), le vampire doté d'oreilles pointues, de dents proéminentes, de longues mains griffues ressemble à une gargouille médiévale. Indissociable de la mort, il se promène dans son nouveau royaume (la petite ville où il va semer le trouble), portant son cercueil sous le bras. Quiquandon manifeste également l'ambivalence du « mort-vivant ». Alliant les contraires, mort et cependant vivant, il est dans un entre-deux. Il demeure dans une équivoque monstrueuse :

> Le vampire fait voir la mort comme elle est dans le mort. Il ne ressuscite pas d'entre les morts mais persiste dans la position de « l'exister-mort », exprimant la mort comme état et non comme passage. (…) Mort en sursis sans doute mais en ce sens qu'en lui la mort se prolonge, empêchant que se fasse le deuil : le vampire n'est pas dans l'au-delà (…) mais dans l'Ici et Maintenant de « l'évidence du corps cadavre »[118].

Quiquandon qui donne l'impression d'être « fraîchement sorti d'un cercueil », tient à la fois du squelette ricanant et du cadavre en décomposition. Il confronte le lecteur à « la mort comme état » – ce que suggère son aspect à la fois squelettique (la face blême, le crâne chauve, les lunettes noires « comme des orbites de mort ») et cadavérique (le corps larvaire évoquant la décomposition). Cependant, il demeure bien vivant, manifeste son appétit, son avidité : il a du « sang frais » sur la tempe. Contrairement à Nosferatu dont le mutisme est

[116] Roger Bozetto et Jean Marigny, *Vampires. Dracula et les siens*, introduction « Frères et sœurs de sang », Paris, Omnibus, 1997, p. III.

[117] *Ibid*, p. I.

[118] Jean Marigny, *Les Vampires*, Paris, Albin Michel, 1993, p. 33.

inquiétant, Quiquandon est un insupportable discoureur qui use et abuse avec suffisance d'un discours dogmatique.

Une parole du néant incarnée ?

Quiquandon est devenu à travers ses propos, l'un de ces « fakirs de Königsberg chargés par le subconscient de procéder à des expériences de lévitation » (BK, 80), l'un de ces orateurs qui, selon le journaliste, rivalisent pour « vous jett[er] à la tête des mots énormes, de véritables haltères d'entraînement ; le cosmique, le cosmologique, le microcosmique et le macrocosmique s'ébrouent avec des espièglerie de petits phoques dans des discours pompeux » (BK, 81-82). Cependant, Vialatte va plus loin puisqu'il fait de ce personnage un monstre qui parle et qui, parlant, se constitue précisément comme monstre.

> Vertige de l'autre. Non pas un autre parmi d'autres mais l'Autre en sa réalisation parfaite de l'essence même de la différence et de l'irréductible. Le monstre apparaît désormais comme le Tentateur parce que le plus différent et le plus séduisant aussi ; du moins celui qui est résolument de l'autre côté, ailleurs, là où rien n'est comme ici[119].

En enseignant ses élèves, Quiquandon impose avec autorité et éloquence ses visions et théories pessimistes plus qu'il ne les transmet : « Ce fut lui le pâtre insensé qui mena notre petit troupeau paître les herbes maléfiques sur les pâturages interdits » (CEF, 155). Ses cours « d'aération intellectuelle » (CEF, 157) donnent surtout et de manière ironique « un mal de tête de luxe que nous prenions pour un mal nécessaire à l'acquisition de la science » (CEF, 157). Pourtant, les discours du professeur sont imagés, tout du moins la narration leur donne un caractère animé. La parole de Quiquandon, sorte de monologue intarissable et vain, devient alors perlocutoire. Quand il expose la philosophie de Schopenhauer, dans ses propos, celui-ci « pass[e] au ralenti sur l'horizon, sage, pessimiste, narquois comme un escargot de cimetière » (CEF, 158). La métaphore filée donne une épaisseur concrète comique à ce « conseiller du néant » (CEF, 158). Le narrateur en éloignant comparé et comparant propose avec humour une vision inattendue qui fait du philosophe du vouloir-vivre un mollusque. De même, le professeur évoque l'Allemagne d'une manière vivante, suscite une forme de sidération, entraînant ses élèves dans un ailleurs fantasmé :

> A partir de ce moment, nous vîmes se dérouler interminablement (…) un film étonnant, classique et impossible, qui dépassait en inattendu, en merveilleux, en horrible et en romanesque tout ce que nous avions pu imaginer jusque-là. L'image de l'Allemagne

[119] Jean Burgos, « Le monstre, Même et Autre », art. cit., p. 17.

> monta comme une vapeur et se dessina comme une carte de la folie furieuse, commentée avec volupté par Quiquandon, et nous restâmes là comme la plaque de fer corrodée chaque jour par un acide. (CEF, 156-57)

On ne sait pas ce que montre ce film « étonnant, classique et impossible », mais la référence cinématographique transforme le pays en une réalité esthétique. Dans les propos hallucinés de Quiquandon, l'Allemagne surgit, emplit l'espace de la classe de ses brumes, se dessine « comme une carte de la folie furieuse ». Prenant elle-même une dimension hallucinante et irréelle, elle semble brouiller les frontières entre rêve et réalité et impressionne durablement les esprits paraissant corrodés par l'acide. Les différents discours de Quiquandon relèvent souvent de l'hypotypose. Il réussit à rendre vivants des sujets pourtant morbides. Il ne cache pas une attirance pour la mort, qui semble faire corps avec ses enseignements :

> Cet homme qui n'imaginait la terre que comme une boîte à cadavres, avec des étages, des rayons, des tiroirs pleins de morts, un champ à gratter, à fouiller, à creuser avec une bêche pour y poser les morts comme dans un écrin, creuser le trou pour le voisin, empiler les cadavres, aligner les membres, transporter les tas de squelettes, enfourner les os, préparer les fournées (...) (CEF, 141)

Dans ce passage, le professeur accomplit symboliquement le métier de son père fossoyeur (CEF, 222). Son imagination exaltée, ses paroles abondantes, saccadées suscitent le trouble, rendent visible la vision délirante d'une terre devenue tombeau. Vialatte pense peut-être aussi à la réalité sanglante des champs de bataille où s'entassaient les soldats morts. Lorsqu'il récite des vers de Maurice Rollinat, Théo est doué de la même éloquence morbide : « on eut de la tombe et du fantôme à pleines brouettes, de l'ortie, de la mare stagnante, de la vipère jaune et du minuit sanglant. » (FC, 45). La posture d'histrion qu'adopte Quiquandon amplifie sa démesure langagière. Pour le proviseur du collège, voyant à distance le nouveau professeur gesticuler et discourir auprès d'un Lamourette attentif :

> Quiquandon avait l'air d'un pasteur solidifié au moment le plus pathétique de son discours, d'un de ces pantins en bois qui ont des clous en guise d'articulations. Il y avait quelque chose de hoffmannesque dans ce spectacle. (CEF, 185)

On retrouve le caractère extravagant du personnage schématique et sans profondeur, dont a parlé Alain Schaffner. Quiquandon en tant que « premier membre de cette famille (…) à laquelle appartiennent le M. Milch de *Salomé* et le Théo Gardi des *Fruits du Congo* », « relève indéniablement de l'automatisme inquiétant[120]. » Quand il prend la parole,

[120] Alain Schaffner, *op. cit.*, p. 180.

Quiquandon est ainsi affecté d'une manie qui consiste à déclarer : « Un moment (...) en levant l'index de la main droite... [ce] qui donnait au mot dans ses discours une signification presque inquiétante » (CEF, 86). Ce personnage fantoche alliant automatisme et extravagance n'est pas sans rappeler certaines poses du Docteur Knock joué par Louis Jouvet dans l'interprétation cinématographique (datant de 1933) de la pièce de théâtre *Knock ou le Triomphe de la médecine* (1923) de Jules Romains. Quiquandon remplit l'espace de ses gesticulations, attire sur lui les regards pour accaparer l'attention de celui qui l'écoute. Comme le souligne Rémi Astruc au sujet de l'histrion :

> Son objectif est de déclencher une véritable fascination pour sa personne, c'est-à-dire d'occuper entièrement l'esprit des spectateurs et d'empêcher les regards de s'en détourner. En cela elle participe à la fois du clown et du pantin, ce qui est bien entendu le signe d'un vide intérieur : elle est pure pose, vide de contenu ; son existence relève de la pure *performance*[121].

A chaque fois, les propos péremptoires et dogmatiques, l'accent de la voix de Quiquandon déroutent, saisissent Jérusalem. Celui-ci se « sen[t] pris dans l'ombre glacée d'un fantôme géométrique » (CEF, 86-87) :

> (...) il pensait au ton de Quiquandon, à cette voix autoritaire qui martelait le discours pour énoncer des dogmes irréfutables, et il le trouvait odieux. Mais cet accent sourd, décisif, ces lèvres minces, cette basse profonde et rauque, harmonieuse cependant, ces gestes hiératiques et orgueilleux, cette foi en soi, cette infaillibilité hautaine, et la lourde plasticité de sa parole, cet art de parler avec insistance de choses difficiles à exprimer, c'était peut-être la Science. Il en ressortait une admiration ou un malaise (...). (CEF, 86-87)

Bien que l'expression antithétique de « fantôme géométrique » efface l'aspect évanescent normalement associé au fantôme, que signifie cette sensation d'être pris « dans l'ombre glacée d'un fantôme géométrique » si ce n'est le pouvoir d'envoûtement exercé par Quiquandon lorsqu'il parle ?

La parole du professeur est dérangeante parce qu'elle inspire tout à la fois fascination et malaise. Son éloquence, « la lourde plasticité de sa parole » attirent, séduisent Jérusalem. Les noms étrangers qu'il prononce éveillent dans l'esprit de l'adolescent une « fantasmagorie troublante » et donnent à ses propos le « parfum de l'aventure » (CEF, 88). Son discours martelé, sa voix « pesante et dure » avec « des "r" mal huilés qui traînaient au lieu de rouler,

[121] Rémi Astruc, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle, essai d'anthropologie littéraire*, Paris, Classiques Garnier, « Perspectives comparatistes », 2010, p. 157.

et des éclats de voix rauques quand il s'animait » (CEF, 139-140) semblent venir d'outre-tombe. Ses gestes hiératiques, son infaillibilité hautaine sont inquiétants parce qu'ils masquent l'absence d'intériorité du personnage. On retrouve dans ses paroles l'ambivalence du « mort-vivant ». Elles confrontent constamment le lecteur à la mort et au néant en prenant dans leur tournure un aspect concret, vif. Lorsque Quiquandon rend visite une seconde fois à Jérusalem, il pénètre dans sa chambre « silencieusement comme une abstraction transcendantale » (CEF, 139). Plus Quiquandon expose ses visions, et s'expose, plus il discourt, plus il semble obscur à l'adolescent :

> Jérusalem tout à coup se sentit gêné, envahi par un sentiment bizarre, seul en face de cet homme aux yeux de mort, au crâne chauve, qui faisait une ombre si longue pliée à quatre-vingt-dix degrés par le plafond, soudée au mur et grimpant comme un lierre ; et le bruit seul des paroles de ce fantôme (...). (CEF, 140)

L'« ombre si longue » de Quiquandon qui semble vivante, car rampante et parasite comme le lierre, manifeste son emprise sur le jeune homme. Elle apparaît comme un excès de visibilité, qui plonge Jérusalem dans la confusion. Selon Pierre Ancet dans *Phénoménologie des corps monstrueux* :

> Ce que nous appelons ici *l'ombre du corps* se déploie dans la perception elle-même, comme l'irruption d'un malaise interdisant une aperception claire de l'objet. (…) [L'ombre] se dégage au sein même de ce qui est vu, mais inadéquatement aperçu. Loin d'être coperçue, l'ombre appartient au corps trop perçu, atteint par un excès de visibilité dont on ne peut détacher le regard, dont la présence obsède longtemps encore une fois les yeux fermés[122].

Quiquandon devient une hallucination précise qui obsède durablement Jérusalem. L'adolescent ne sait pas comment considérer ce « mélange de visionnaire, de poète, de médecin, de philosophe, de confesseur, d'artiste et de pédagogue » (CEF, 87). Il se demande s'il est face à « un philosophe ou [à] un sadique » (CEF, 140). Ce personnage en qui se conjuguent humanité et animalité, abstraction et concrétude, est vain. Ses manifestations sont monstrueuses. Sa joie confine à la maladie, à la mort :

> L'allégresse de Quiquandon était une chose assez inquiétante et pénible dans sa rusticité faussement littéraire; elle se manifestait par une série de hennissements, entrecoupés d'affectations badines du plus déprimant effet; c'était une mauvaise caricature de la joie à l'usage d'hydrocéphales rustiques déformés par l'université; avec son front blafard trop

[122] Pierre Ancet, *Phénoménologie des corps monstrueux*, *op. cit.*, p. 19-20.

> haut, ses ébrouements métaphysiques, son teint de dissertation poussiéreuse, il avait l'air de mauvaise conscience et de maladie de foie chronique. (CEF, 223)

La « posture d'histrion » de Quiquandon révèle un être de pure extériorité. Sa parole vide s'avère cependant troublante comme le montre son attitude envers Lamourette : « Il l'abrutissait de conférences fumeuses, de discours grandioses, de prosopopées prophétiques, de ratiocinations ahurissantes et de récits déconcertants » (CEF, 170). Celui qui entreprend de « sévir dans le collège avec une frénésie désordonnée » (CEF, 173) est en réalité un être intérieurement vide et cependant avide. La dimension vampirique du personnage apparaît accentuée par ses propos, son comportement excessifs qui dévoilent un « caractère despotique et mortifère[123]. » Son attitude diabolique (qui divise au sens étymologique du mot) suscite angoisse et obscurité, révèle un appétit de pouvoir et de domination. Ce personnage intimement habité par la mort, le néant, dissimule sa démesure. Il s'apparente à « cet obscur ennemi qui nous ronge le cœur, du sang que nous perdons croît et se fortifie[124]. »

L'apparition de l'Antéchrist

L'érudition, le statut de professeur de Quiquandon imposent admiration naïve, engouement aveugle – s'il ne comprend rien à ses savants propos, le père de Jérusalem croit que « la Science habit[e] sa maison » (CEF, 107) – et reconnaissance sociale[125]. Toutefois, ses propos, ses mœurs suscitent vite le sursaut indigné de « la conscience de la ville » (CEF, 195). Certains « délégués aux revendications morales » (CEF, 203) de Ribert interviennent auprès du proviseur, rapportent les bruits qui courent, traitant tour à tour Quiquandon de Communiste, de franc-maçon, de Jésuite, de sadique, de Boche, de Janséniste, de Lénine (CEF, 196) dans un pêle-mêle d'accusations comiques. Ce réquisitoire révèle les peurs et préjugés traditionnels de la société bien-pensante (peurs du prolétaire, du Communiste, de l'étranger), mais aussi – et c'est plus étonnant dans une société provinciale certes marquée par la propagande républicaine mais présumée chrétienne – une farouche opposition à tous les représentants des dogmes. Xavier Garnier met en évidence la puissance de la rumeur[126]. Il

---

[123] Alain Schaffner, *op. cit.*, p. 181.

[124] Baudelaire, « L'ennemi », *Les Fleurs du mal*, *Œuvres complètes*, I, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 16.

[125] « C'est un monsieur correct, rasé, avec des lunettes noires, qu'on salue et qui écrit des livres chers, avec des préfaces, des notes et des tableaux synoptiques » (CEF, 222).

[126] Xavier Garnier : « La rumeur a cette faculté de happer des faits réels et de les transfigurer, de les hausser à une puissance inouïe. Toute l'énergie démultipliée par le traitement polyphonique de l'information se retrouve concentrée dans la figure forgée par la rumeur. » *L'Eclat de la figure, étude sur l'antipersonnage de roman*, *op. cit.*, p. 63.

souligne ainsi la « force d'une parole collective, anonyme et énergique[127]. » Selon lui, « La rumeur colporte l'inavouable, c'est-à-dire non seulement l'incorrect (…) mais aussi l'insensé (…)[128]. » C'est la parole fabulatrice d'une rumeur polyphonique et plurielle qui donne une consistance, une puissance de rayonnement à cette figure sans intériorité qu'est Quiquandon :

> La figure ne saurait apparaître autrement que sur fond d'un murmure collectif. A défaut de construire un personnage, l'auteur se limitera à capter une clameur qui s'élève depuis une rumeur collective. La figure est une voix singulière s'élevant de la multiplicité des voix confondues[129].

Quiquandon est finalement qualifié d'« Antéchrist en personne » (CEF, 197) c'est-à-dire de faux prophète qui selon l'Apocalypse viendra prêcher une religion hostile à celle du Christ. Cette vision de l'Antéchrist est peut-être celle qui correspond le mieux à ce personnage morbide et impie. Elle semble accréditée par les déclamations ivres du professeur après une nuit de débauche à Clermont-Ferrand :

> Je ne suis pas votre chemin, détracteurs de la chair, car vous ne me lancez pas de pont vers la patrie du surhomme. Si la chasteté vous pèse, il faut vous la déconseiller, pour qu'elle ne vous mène pas à l'enfer, c'est-à-dire à la boue de l'âme. (CEF, 225)

Vialatte joue sur l'homonymie des verbes « suivre » et « être », insistant ainsi sur la voie opposée que Quiquandon a choisie et sur le détournement caractérisé du sacré. Le personnage reprend et détourne en effet la sentence du Christ : « Je suis le chemin, la vérité et la vie[130]. » Il revendique la patrie du surhomme « au-delà du bien et du mal[131] », référence à Nietzsche dont il s'approprie la philosophie. Il valorise ainsi l'idéal de grandeur, l'appétit de pouvoir, de force, de succès, exalte un type supérieur d'humanité qui dominerait les autres par l'intelligence, la ruse, la force et l'adresse, et il se situe au-delà des valeurs morales traditionnelles. Vialatte connaît l'œuvre de Nietzsche qu'il sera amené à traduire[132]. Il en a

---

[127] Xavier Garnier, *op. cit.*, p. 66.

[128] *Ibid*.

[129] *Ibid.*, p. 18.

[130] Jn 5, 17.

[131] « Voilà mon univers dionysiaque, qui se crée et se détruit éternellement lui-même, ce monde mystérieux des voluptés doubles, voilà mon au-delà du bien et du mal, sans but (…) sans vouloir (…). » Nietzsche, *La Volonté de puissance*, [1885-1888], trad. Geneviève Bianquis, texte établi par Friedrich Würzbach, Paris, Gallimard, « Tel », 1995, p. 216.

[132] Il traduira d'ailleurs *Ecce Homo* en 1930, *Lettres choisies* en 1931 et *Le Gai savoir* en 1939, avec toutefois quelques scrupules.

mesuré l'influence galvanisante sur la jeunesse[133], et a constaté les incompréhensions que peut engendrer cette philosophie nihiliste. On retrouve dans cette invitation à assouvir ses instincts l'image du vampire qui incarne métaphoriquement la liberté sexuelle et le rejet de tous les tabous religieux. Quiquandon rappelle en effet Dracula qui « était tout à la fois l'ennemi de Dieu, l'étranger venu d'un pays barbare et corrupteur des esprits[134]. » Il correspond finalement à la figure du vampire telle qu'elle est définie au XIX^e^ siècle puisqu'il représente « une altérité monstrueuse, c'est-à-dire un système de valeurs totalement opposé à celui du lecteur – supposé blanc et chrétien, qui sur le plan religieux, était une forme d'Antéchrist, sur le plan clinique, représentait la perversion sexuelle et le péché, sur le plan sociopolitique enfin, symbolisait la rupture de l'ordre établi[135]. »

Milch et Théo des revenants fantomatiques

Si Milch et Théo ressemblent physiquement à Quiquandon[136] et se distinguent également par leur grande taille, leur maigreur, et leur crâne chauve, leur teint pâle, l'apparence nébuleuse et inconsistante de Milch l'oppose au squelettique mais bien incarné Quiquandon. Bienfaits du végétarisme ? D'après M. Trasse, le professeur « souffre de diarrhée verte et mange comme un oiseau » (CEF, 106). Tandis que Quiquandon s'apparente au « revenant en corps », c'est-à-dire à un mort qui sort de sa tombe avec son enveloppe corporelle et apparaît aux vivants sous l'apparence et la consistance physique qu'il avait vivant[137], Milch serait plutôt un esprit, c'est-à-dire un revenant désincarné qui se manifeste aux vivants par des moyens avant tout visuels. Outre son étrange pâleur (comme le suggère son surnom signifiant le lait en allemand), son apparence diaphane et nébuleuse de « Polonais fantomatique comme un clair de lune d'automne » (S, 193) – comparaison qui renvoie aussi à

[133] Il montre notamment cette influence sur les jeunes Français de la fin du XIX^e^ siècle, dans un article de mai 1926 consacré à ce philosophe.

[134] Roger Bozetto et Jean Marigny, *Vampires. Dracula et les siens*, introduction « Frères et sœurs de sang », *op. cit.*, p. III.

[135] *Ibid*, p. XVI-XVII.

[136] Milch « dans l'ombre de la montagne [a] l'air comique d'un lugubre hibou » (S, 84). Comme Quiquandon qui « est fait comme un hibou » (CEF, 52), il s'apparente à cet animal nocturne qui voit la nuit.

[137] Daniel Sangsue distingue les esprits des « revenants en corps » et montre que c'est un degré de matérialisation qui les différencie : « (…) les "revenants en corps" sont des morts qui sortent de leur tombe avec leur enveloppe corporelle et qui se présentent aux vivants non seulement sous l'apparence, mais sous la consistance physique qu'ils avaient de leur vivant. (…) Quant aux esprits, ce sont des revenants qui ont laissé leur corps dans la tombe, des revenants désincarnés qui se manifestent aux vivants par des moyens avant tout visuels (…). » Daniel Sangsue, *Fantômes, esprits et autres morts-vivants. Essai de pneumatologie littéraire*, Paris, Corti, « Les essais », 2011, p. 18-19.

la capacité de Milch à imiter « l'irisation du clair de lune » (S, 71) – fait de lui un être évanescent et immatériel :

> Tout commença du jour où il était venu, si blanc, si pâle en sa capote grise, avec les yeux d'une autre race et ce vague sourire au coin des lèvres minces, ces cheveux pâles comme une fumée blonde, et cette grande propreté qui était comme son atmosphère. Une atmosphère fantomatique et douloureuse, il faisait du vide autour de lui. (S, 182-183)

L'aspect fantomatique de Milch est accentué par ses manifestations toujours spectaculaires, par les rêves qu'il suscite. Il occupe une place à part, se « situe spontanément au carrefour de l'univers réel et de l'imaginaire[138]. » Milch et Théo à travers leur allure, de par leurs talents artistiques ont une parenté avec le clown. Cet aspect clownesque transparaît dans des détails vestimentaires : Théo porte ainsi un petit « chapeau de clown » (FC, 174), accessoire déjà présent chez ce « grand mâle à coiffure de clown qui contenait trop de mystère » (S, 53) qu'est Milch. Or, le clown qui vient de nulle part, dont le monde est ailleurs, possède également sa part d'étrangeté :

> (…) tout vrai clown surgit d'un autre espace, d'un autre univers : son entrée doit figurer un franchissement des limites du réel, et, même dans la plus grande jovialité, il doit apparaître comme un *revenant*[139].

Celui que l'on nomme le Polonais[140] surgit d'un « univers autre », il s'apparente bien au clown et au revenant. Malgré son indigence, sa progressive déchéance, Milch, en sa qualité d'artiste, donne forme et consistance aux rêves à travers la pantomime, la musique, l'affabulation. Son don pour la pantomime, ses mises en scène regorgeant de poésie et d'humour captivent ses spectateurs notamment lorsqu'il prend la « pose suppliante des fourmis » (S, 190), lorsqu'il s'arrache un cheveu imaginaire, ou met en scène l'appareil à fabriquer le clair de lune :

> Frédérique rêvait souvent de l'appareil à fabriquer le clair de lune, que M. Milch réussissait si bien, avec ses yeux et tout son corps. Et on croyait le voir descendre, avec ses rayons blancs et ses mains transparentes et ses larmes d'argent tissées par une fée, sur une échelle surnaturelle, et puis s'étendre sur la terre, il réveillait de ses mains blanches

---

[138] Gwenhaël Ponnau : « La figure de l'artiste qui occupe une situation en marge, hors des normes définies par la société, paraît, quant à elle, spontanément se situer au carrefour de l'univers réel et de l'imaginaire. » *La Folie dans la littérature fantastique*, [1987], Paris, P.U.F., « Ecriture », 1997, p. 106-107.

[139] Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Albert Skira, 1970, p. 136.

[140] Comme le Père Ubu devenu roi de Pologne, il ne vient de « nulle part ». En effet, la Pologne en tant qu'Etat n'existait plus depuis le XVIII^{ème} siècle, elle n'a été reconstituée qu'avec le traité de Versailles. Ce pays fait donc figure d'utopie, au sens propre, ou plutôt d'a-topie, de « monde virtuel ».

> les poissons des étangs, les enfants de la forêt, faisait pleurer les rossignols dans les rosiers. (S, 71)

Ses mimes réussissent à entraîner celui qui les contemple dans un monde irréel et inaccessible. Son talent pour la pantomime est renforcé par son apparence physique :

> (...) il avait le teint d'un Pierrot et le menton pointu, méchant, d'un personnage de comédie italienne. (S, 73). (...) Il tenait du forçat et du polichinelle et retournait encore parfois à ses pitreries de haut goût. (S, 74)

Or le personnage de pantomime n'est pas sans lien avec le fantôme, comme le souligne Daniel Sangsue : « La simple apparence du personnage central des pantomimes, Pierrot, avec son visage poudré et son large vêtement flottant d'un blanc lunaire, se détachant sur le noir ambiant, relève déjà du fantomatique. Dans son "Pierrot" de *Jadis et naguère*, Verlaine a évoqué cet aspect : " Et son spectre aujourd'hui nous hante, mince et clair"[141]. » Dans la première partie de *Salomé* intitulée « Les Millions d'Arlequin » – titre qui renvoie à la musique que joue Milch sur sa flûte –, le personnage est comparé à un « Arlequin de carton dans la cheminée de Noël » (S, 44), puis à « un grand Arlequin de poussière et de feu » (S, 77). Or la figure archétypale d'Arlequin s'apparente à celle du revenant. Jean Starobinski a ainsi montré comment le démon nocturne Hellekin qui au Moyen-Âge promenait sa troupe de morts-vivants, réapparaît sous la forme bénigne d'Arlequin[142]. Quand Milch joue « les Millions d'Arlequin », son air de flûte *charme* la petite Frédérique, la mélodie « reste dans son esprit comme le leitmotiv de sa brumeuse enfance, comme une guirlande de papier dans les sapins après la fête du village » (S, 53). Ce joueur de flûte qui ensorcelle une petite fille n'est pas évoquer la vieille légende allemande de « Hans le charmeur de rats » de Hamelin, ni la figure mythologique du satyre[143].

---

[141] Daniel Sangsue, « Le dix-neuvième siècle et la monstration des fantômes », *L'inquiétante étrangeté des monstres: monstruosité, altérité et identité dans la littérature française, XIX^e^- XX^e^ siècle*, Anne-Laure Milcent (dir.), Dijon, Editions universitaires de Dijon, « Ecritures », 2013, p. 29-30.

[142] « On sait qu'aux origines, selon les premiers documents médiévaux qui nous parlent de lui, Arlequin (sous le nom d'Hellekin) est un démon à face animale qui conduit dans les nuits d'hiver, au fond des forêts, sa *mesnie* hurlante de trépassés. Figure qui n'est nullement celle d'un sauveur, mais au contraire, celle d'une créature diabolique. (…) Au cours des siècles, la représentation théâtrale, la parodie conjureront son maléfice : de ce démon qui a traversé les limites de l'Enfer pour venir nous hanter, on fera une figure comique, dont le caractère essentiel de transgression se reportera sur les tabous de l'ordre social et de la discipline des mœurs. », Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, *op. cit.*, p. 128.

[143] Alain Schaffner a déjà souligné la référence récurrente et explicite au conte pour enfants intitulé « Hans, le charmeur de rats », dont l'action se déroule dans la ville de Hameln, en Allemagne. Hans étant venu débarrasser la ville des rats qui l'infestaient en les noyant à l'aide de sa flûte magique, les magistrats de la ville refusèrent de lui payer la somme convenue. Hans utilisa alors sa flûte pour conduire à la rivière tous les enfants de la ville. Il remarque également la parenté de Milch avec Pan :

Mû par « un besoin incoercible » de mentir, de faire travailler son esprit « toujours dans le sens du fabuleux » (S, 191), Milch est également doué d'un pouvoir d'affabulation qui séduit celui qui l'écoute. Dans chaque récit, Milch et Théo se révèlent prêts à revêtir différents masques, à se travestir au nom de rêves vains et illusoires. Selon Pierre Jourde, Milch « se résume lui-même à un conglomérat de rêves inaboutis[144] » : ce « rêveur déchu vit pleinement, *est* le non-être, sous toutes ses formes, mensonges, masques, fuites, regrets, exil, dérision[145]. » Le romancier s'amuse volontiers des multiples prétentions de ce vaniteux rêveur. Son exaltation pour le fromage[146] – ironie de Vialatte qui semble jouer sur les connotations « laiteuses » de son nom –, les évocations idéalisées de son pays le soir à la veillée font rêver : « on y croyait à moitié, comme ça, par politesse ou bien par enthousiasme, pour le plaisir de la chimère, on y croyait le soir à cause de Vénus, et du jet d'eau, et des belles montagnes, et du plaisir des grandes choses (…). Le matin on y croyait plus. On avait même un peu honte » (S, 71). Il raconte à Frédérique des histoires merveilleuses parfois inspirées des mythologies scandinaves peuplées de « bêtes fabuleuses, [d']animaux comme on n'en voit nulle part » (S, 184). Milch est l'une de ces figures vialattiennes qui « rêvent et sont rêvées, qui se dissolvent dans un emboîtement de rêves[147]. » Si la plupart des adultes n'est pas dupe de ses mensonges, ses mises en scène illusoires envoûtent la jeune Frédérique et l'amènent à considérer Milch comme un être doué de pouvoirs magiques qui « apprivois[e] la nature », « charm[e] les eaux et les vents », « dans[e] sur le vaste monde, au sommet des vieilles montagnes » (S, 54). Cet être fantomatique devient, aux yeux de l'enfant puis de l'adolescente, une figure du fantasme avec lequel il partage son étymologie[148]. Frédérique le confond avec une image mystérieuse dans laquelle se mêlent des « alchimies thermales » et des « ressouvenirs de l'Histoire sainte » (S, 79) :

> (...) le Polonais n'apparaissait jamais qu'au milieu d'un buisson de feu. Il s'entourait toujours d'images mythologiques. C'était le dieu des eaux cachées, l'esprit de la Terre, le

---

« Mais la flûte est aussi celle des Bergers des *Bucoliques* de Virgile et du chevrier de Théocrite (…). M. Milch n'est-il pas lui-même joueur de flûte, la flûte étant l'apanage traditionnel de Pan et des satyres ? » *Le Porte-plume souvenir. Alexandre Vialatte romancier*, *op. cit*., p. 275-276.

[144] Pierre Jourde, *L'Opérette métaphysique d'Alexandre Vialatte*, *op. cit.*, p. 36.

[145] *Ibid*., p. 35.

[146] « Et il montrait dans le lointain un fromage cosmique, beau et complet comme un paysage. L'existence répandait une odeur de fromage. Il définissait cette odeur. » (CEF, 75).

[147] *Ibid*., p. 36.

[148] Daniel Sangsue, *Fantômes, esprits et autres morts-vivants. Essai de pneumatologie littéraire*, *op. cit.*, p. 68.

> gnome puissant et fabuleux qui « faisait marcher l'eau minérale » comme disait M. Vignols. (S, 79)

Milch apparaît dans l'esprit de Frédérique comme une créature fabuleuse, une divinité de la nature, un génie nain et difforme ayant en charge, dans la tradition cabalistique, la terre et ses trésors. La figure du gnome l'apparente tout à la fois au bouffon et au magicien. D'emblée associé à la fumée, au brouillard, Milch apparaît dans *Salomé* de plus en plus désincarné. Il apparaît à la fois mort et vivant et semble devenir pour l'essentiel une réverbération, un flottement :

> Les vivants peuvent réaliser autour de nous, par la hantise, une présence tout aussi réelle et peut-être plus « magnétique » que les gens qu'on peut toucher du doigt. (…) M. Milch était donc resté présent pour nous, au milieu de nos camarades et de la vie de tous les jours, comme l'image du soleil, une fois qu'on l'a regardé, reste fixée devant nos yeux, sous forme de taches brillantes, vertes et dédoublées (…). Ainsi des absents : en fixant bien, il nous semblait les deviner comme au bout d'une jumelle qu'on tiendrait à l'envers, chacun de ces fantômes apparaissant suivant son secret génie. (S, 167-68)

On ne sait plus très bien si Milch manifeste une hallucination extérieure ou intérieure au sujet, s'il renvoie à une vision qui « s'appuie sur des éléments de la réalité, est étayée par une illusion des sens » ou à une hallucination pure « dans laquelle le fantôme n'est qu'une création de la psyché[149]. »

Cette « hallucination précise » suscitée par Milch rappelle la figure indécise du spectre :

> Car le spectre ne s'attache pas à un lieu particulier : il est évidemment errance et déshérence pures, état extrême de la désincarnation qui coïncide avec la délocalisation absolue (son territoire, c'est le *no man's land*). (…) Le spectre est en définitive l'individu détaché de tout : de la société, du corps, de la vie, du lieu. Le spectre est sans identité. Sans vie, sans mort[150].

Sa dimension fantomatique est accentuée par le motif de la tête symboliquement décapitée[151]. Ce motif sadien puis baudelairien apparaît disséminé d'une manière obsessionnelle dans l'ensemble de l'univers romanesque. Selon Alain Schaffner, il renvoie à une angoisse de

---

[149] Daniel Sangsue, *Fantômes, esprits et autres morts-vivants. Essai de pneumatologie littéraire*, *op. cit.*, p. 533.

[150] Rémi Astruc, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle, essai d'anthropologie littéraire*, *op. cit*., p. 152.

[151] Dans *La Dame du Job*, la tête du canard apportée par Robert dans la première partie et de manière fantastique, la tête de Tischmacher qui poursuit Frédéric dans la seconde partie.

castration[152]. A plusieurs reprises à la fin de chaque partie de *Salomé*, Milch se résume à une tête suppliciée. Celle-ci rappelle « Une martyre[153] » de Baudelaire :

> M. Milch est entré dans le rêve où les absents peuvent nous entourer. Il est resté assis dans la pièce voisine, sur ce grand fauteuil (…) M. Milch a posé sur l'étoffe précieuse sa belle tête de dictateur. (…) De temps en temps, il ferme les yeux. On dirait une tête de décapité, une tête de martyr offerte à quelque satrape sur un coussin, tant il est pâle et ses joues creuses, et son front immense et douloureux. (S, 85)

La « tête de martyr offerte à quelque satrape sur un coussin » rappelle certains mythes bibliques[154] et en particulier le mythe de Salomé demandant la décapitation de Jean-Baptiste. Ce récit biblique autour de la femme fatale a largement inspiré les artistes. Le mythe de Salomé[155] est repris dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle, notamment en littérature par Heine et Laforgue, auteurs que Vialatte apprécie. Salomé, la fille d'Hérodiade, ayant charmé le roi Hérode par sa danse peut obtenir de lui ce qu'elle souhaite. Sa mère l'incite à demander la tête de l'apôtre Jean qui lui est apportée sur un plateau. Comme l'a remarqué Alain Schaffner, cette référence biblique est omniprésente dans l'œuvre romanesque de Vialatte et entre autres dans le roman du même nom. Dans la seconde partie, Milch joue ainsi le rôle de saint Jean dans la pièce de l'école mise en scène par l'institutrice et intitulée « Salomé ». Cette pièce apparaît comme une véritable mise en abyme du roman et Milch se confond alors avec son rôle de théâtre et le personnage biblique. Lors de l'entracte, malgré les supplications de Frédérique qui joue Salomé, il s'enfuit sur une motocyclette en costume de saint Jean. A la fin du roman, il apparaît sur une photographie dissimulée par Madame Chaussier. Lorsqu'elle découvre le suicide de sa mère, Frédérique tombe sur cette photographie qu'elle contemple, intriguée :

> C'était saint Jean, assis dans un aéroplane. On ne voyait que sa tête qui dépassait du petit appareil. On se demandait comment ses jambes pouvaient tenir dans un si petit fuselage. L'aéroplane portait un nom en lettres noires : c'était *l'Oiseau du Paradis*. (S, 247)

Dans ce nom de l'aéroplane, on retrouve la mention du paradis déjà présente au début de *Salomé* pour qualifier « l'itinéraire extravagant » (S, 51) de Milch. Celui-ci repart de la station

---

[152] Alain Schaffner, « Salomé et la castration », *Le Porte-plume souvenir. Alexandre Vialatte romancier*, *op. cit*., p. 259-264.

[153] « (…) Son âme exaspérée/ Et ses sens par l'ennui mordus (…) » Baudelaire, « Une Martyre », *Les Fleurs du mal*, *Œuvres complètes*, I, *op. cit*., p. 111-113.

[154] On peut aussi penser à Judith tranchant la tête d'Holopherne.

[155] Comme l'a noté Alain Schaffner, *Le Porte-plume souvenir. Alexandre Vialatte romancier*, *op. cit*., p. 259-260.

de Sornepuy avec le fauteuil de M. Chaussier, s'éloigne dans les hauteurs, observé par des villageois intrigués et se « dissout dans le nuage » (S, 51). Le curé du village laisse alors supposer « qu'ayant abjuré ses erreurs le Polonais avait pris le plus court pour l'ascension du Paradis » (S, 51). On retrouve la même scène dans *Fred et Bérénice* où Milch semble avoir pris « le plus court pour l'ascension au paradis avec « la brouette » (F et B, 119). Les grottes que fait visiter Milch en sa qualité de guide touristique se trouvent sur « le Chemin-du-paradis » (CEF, 79). Le personnage « dans l'ombre de la montagne [a]–l'air comique d'un lugubre hibou » (S, 84), il s'apparente à cet animal nocturne qui voit dans la nuit. Face à la photographie de Milch, la jeune Frédérique ne peut s'empêcher de penser qu'il « est dans un avion, la tête coupée » (S, 248). Oiseau du paradis ? Oiseau nocturne ? Milch semble s'être définitivement envolé. Il apparaît symboliquement mort. En proie à l'angoisse, la jeune fille se sent perdue dans une « espèce de rêve », au « pays des morts ». (S, 248). Cette réécriture viendrait signifier la dimension ambivalente et machiavélique de Milch. Celui-ci apparaît comme un personnage mythique double et monstrueux conjuguant innocence et violence. Dans *Les Fruits du Congo*, Vialatte reprend « ce masque de mort intimidant, cette tête d'homme célèbre » (S, 219) de Milch[156] et cette image de la tête tranchée pour décrire Théo qui possède « une tête de mort dont il cultivait la pâleur, des yeux splendides, vingt ans de plus que son âge » (FC, 44). Paradoxe du temps ? Son visage dévasté, l'altération de ses traits – signe d'une existence désordonnée – lui confèrent une certaine dignité :

> Fred en éprouva une peur : c'était de sa dévastation que Théo tirait ses faux airs de grand homme, de sa calvitie, de ses joues creuses, de cette tête de mort qu'il avait par moments. (FC, 166)

Ce visage livide semble incarner la mort et l'annoncer, comme « la vieillesse qui méduse proprement les visages en les rigidifiant peu à peu y sculpte dans les rides la trace de la chose morte qui arrive et que nous devenons incessamment[157]. » Cette « tête de mort » n'est en effet pas sans évoquer le visage horrible et fascinant de Méduse. Milch, de même que Théo, représente un individu spectral qui n'est plus un mort revenant sur terre pour hanter les vivants, mais bel et bien un vivant qui paraît déjà hanté par la mort :

---

[156] Il semble que lorsqu'il écrit *Salomé*, Vialatte en imaginant le personnage fantomatique de Milch, en ait fait un survivant de la Grande Guerre, qui à son retour ne trouve plus sa place parmi les vivants, et finit par se considérer lui-même comme un revenant : « Quand un homme d'une certaine valeur (…) ne se crée plus de raisons de mourir, il n'a plus guère de raisons de vivre et ne devient qu'une caricature de lui-même. Je crois que Milch se rendait compte de cette dérision tragique et qu'il aimait à la souligner » (S, 214).

[157] Jean Marigny, *Les Vampires*, *op. cit.*, p. 33.

> L'être vivant sans vie, le cadavre ambulant, autrement dit la *présence absente* sont ainsi des héros récurrents des œuvres grotesques modernes. En effet, le spectre est non plus ce fantôme chargé du poids de l'existence d'un homme assassiné comme il pouvait l'être dans Shakespeare, mais bien désormais le vivant réduit à l'existence spectrale, et notamment l'homme qui ne parvient pas à trépasser *complètement*[158].

Milch et Théo relèvent tous deux du fantôme et du spectre. Ils donnent l'impression de ne pas parvenir à trépasser complètement. Si Milch sans contours, sans consistance apparaît comme un fantôme qui revient pour hanter les lieux et les esprits, Théo pour sa part ne correspond plus à la vision traditionnelle du fantôme. Selon Hélène Védrine, la fin du XIX^e^ siècle tend « à l'intériorisation de la figure spectrale, devenue image mentale[159] », de même, il semble qu'entre *Salomé* et *Les Fruits du Congo* (que séparent vingt ans), Vialatte tend à intérioriser le caractère spectral de Milch, rendant la figure de Théo plus énigmatique, plus inquiétante.

L'incarnation du destin

Quiquandon, Milch, Théo apparaissent comme des êtres vampiriques et fantomatiques dénués d'intériorité. Il s'agit de figures au sens où Xavier Garnier entend cette notion. Ils génèrent en effet toute une série de distorsions et heurtent de plein fouet l'intrigue qui tourne en quelque sorte autour de leurs excentricités. Ils apparaissent dès lors comme la manifestation du destin, un destin compris « comme irruption d'événements immanents dans l'Histoire[160]. »

> Parce qu'elle incarne le destin, la figure est anhistorique, elle ne s'inscrit dans aucune chronologie ni filiation. Elle fait irruption dans le roman comme un bloc de présence pur dégagé de toute forme de passé. Cet évidement de toute épaisseur temporelle est la condition de la puissance de la figure[161].

Il convient de souligner le pouvoir tragique de ces êtres obscurs. Dès son apparition, Quiquandon est en effet lié au destin, un destin lié à l'artifice, à l'illusion et à la mort :

---

[158] Rémi Astruc, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e^ siècle, essai d'anthropologie littéraire*, *op. cit.*, p. 150.

[159] Hélène Védrine : «"Qui m'a donné d'un trépassé qui épilogue encore… ?" : le spectre d'Hamlet au tournant des XIX^e^ et XX^e^ siècles (critiques, traductions, scénographies) », *Dramaturgies de l'ombre*, Françoise Lavocat et François Lecercle (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2005, p. 393.

[160] Xavier Garnier, *L'Eclat de la figure, étude sur l'antipersonnage de roman*, *op. cit.*, p. 153.

[161] *Ibid*., p. 153.

> (…) le destin pareil à quelque prophète horrible, égaré dans la montagne aux rouliers sanglants des complaintes, aux colporteurs d'images, le manteau battu par les vents, et, dans ce manteau, comme un cadavre d'enfant qu'on cache, notre vie. (CEF, 82)

Après le suicide de Lamourette perdu par l'influence néfaste de Quiquandon, le professeur vient admirer le corps étendu de son disciple. Il s'apparente au vampire qui possède sa victime après s'être penché avec avidité sur son tombeau, après s'être délecté de son sang : « Il a contemplé encore un instant le pauvre cadavre irréfutable comme le propriétaire d'un grand cru contemple une bouteille de sa marque » (CEF, 245). Vialatte, qui a fait de Quiquandon un monstre moral dont les théories poussent ses élèves à la débauche, et même au suicide, reprend alors cette image d'un destin tragique personnifié par Quiquandon :

> Le destin qui apporte (…) des danseuses berlinoises et des théories perfectionnées, le colporteur romantique de la mort et de l'érotisme, celui qui fait passer en fraude tous les spectres, les cœurs poignardés, les désespoirs et les phtisies d'une autre époque (…). (CEF, 222)

Ce destin incarné par ce « colporteur romantique de la mort et de l'érotisme » (CEF, 222) qu'est Quiquandon, prend une dimension morbide et terrifiante. Il suggère le trouble de l'attrait sexuel, confine au diabolique, à l'anéantissement. Dans *Les Fruits du Congo*, ce destin est personnifié par Théo Gardi « chaussé de pantoufles, dans une robe de chambre à carreaux » (FC, 155) :

> Le destin passe dans nos vies avec des semelles de feutre. Il se cache en ne se masquant pas. Ce qui empêche de l'identifier, ce sont ces gestes si quotidiens, cette absence de mystère et de cérémonie. On ne le reconnaît qu'une fois passé. Il faut donc excuser les enfants romanesques qui s'attendent à le voir venir entouré de foudres et d'éclairs, de ne pas sentir quand il arrive, quand sa main saisit le poignet sous leur pèlerine de collégien, d'un geste qui laissera des traces. (FC, 154-55)

En la personne de Théo, le destin a perdu son aspect insolite, son caractère romantique, son faste tragique pour se travestir, prendre une apparence quelconque et grotesque. Cette vision de Théo rappelle l'apparition du somnambule en tenue de jockey et en pantoufles dans la troisième partie de *L'Education sentimentale* de Flaubert[162]. Mais ce serait oublier les facultés

[162] « (…) quand tout à coup s'élança de la ruelle un grand jeune homme pâle, dont les cheveux noirs flottaient sur les épaules, prises dans une espèce de maillot à pois de couleur. Il tenait un long fusil de soldat, et courait sur la pointe de ses pantoufles, avec l'air d'un somnambule et leste comme un tigre. » Flaubert, *L'Education sentimentale*, [1869], *Œuvres*, II, texte établi et annoté par Albert Thibaudet et René Dumesnil, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1952, p. 316.

de métamorphose de Théo. La puissance de ces figures spectrales se voit en effet renforcée par leur capacité de métamorphose.

Des monstres engagés dans un processus de métamorphose

En effet, ces monstres se révèlent d'autant plus dangereux qu'ils sont susceptibles de se métamorphoser. Comparées à une image ou réduites à des formes sans épaisseur, évoquées à travers un référent visuel, ces créatures spectrales changent de forme au fur et à mesure qu'elles acquièrent davantage d'emprise sur les principaux personnages. Le romancier fait peu à peu de ces silhouettes de papier découpé des êtres fantoches, des automates inquiétants. Ces pantins qui oscillent entre inanité et humanité deviennent finalement des créatures hybrides, des figures intermédiaires entre humain et animal. Dans *La Complainte des enfants frivoles*, le professeur Quiquandon est d'abord perçu comme une image, comme une gravure macabre et caricaturale. Toutefois cette platitude initiale est suspecte. Entreprenant de séduire, d'envoûter Jérusalem, il devient semblable à un « fantôme géométrique » (CEF, 87), à « une abstraction transcendantale » (CEF, 139). Mais au fur et à mesure qu'il acquiert davantage d'emprise sur ses élèves, Quiquandon semble devenir de plus en plus incarné. Gesticulant lors de ses discours dogmatiques, il apparaît comme une marionnette. En s'incarnant, il s'animalise. Son allégresse se manifeste par « une série de hennissements » (CEF, 223). Il contemple le cadavre de son disciple Lamourette avec des « yeux de lapin blanc » (CEF, 244-245). Ce professeur vampirique perd sa platitude, son insignifiance pour devenir un être bestial. Par un processus analogue, Milch apparaît d'abord comme factice et irréel. Dans *Fred et Bérénice*, il donne avec son fauteuil d'invalide « l'impression du malheur vertueux » et il pourrait faire « une image pour illustrer Hermann et Dorothée » (F et B, 117). Dans *Salomé*, il est comparé à un polichinelle, à un « Arlequin de carton » (S, 44). Il devient cependant semblable à un « poisson des profondeurs abyssales que l'on promène à la lumière et qui soudain change de couleur » (S, 213), un poisson des eaux abyssales, une créature hybride « moitié smoking, moitié en vieux pardessus » (S, 213)[163], tout à la fois humaine et animale. Quand il réapparaît sous les traits du « Sâr Théo Gardi » dans *Les Fruits du Congo*, ce « poisson des profondeurs », « luisant d'un éclat minéral » devient une créature kafkaïenne :

[163] « J'ai souvent resongé à lui, tel que je l'avais vu dans la ténèbre de la cave, puis au grand jour des lumières du café, comme un poisson des profondeurs abyssales que l'on promène à la lumière et qui soudain change de couleur. Mais il y avait une autre incarnation de Saint Jean, un être hybride, moitié smoking, moitié en vieux pardessus, avec un chapeau cabossé et qui rôdait dans les eaux troubles entre minuit et deux heures du matin, inconstant, dissocié, désorienté. » (S, 213).

> Qui sait quel prodigieux insecte se cachait en Théo Gardi sous le smoking du violon tzigane ? J'avais déjà aperçu une fois, dans son placard, ses élytres violettes. – Mais qui sait quelles cuirasses, quelles membranes diaphanes et quels yeux à facettes on eût encore pu y trouver si c'était là le lieu de ses métamorphoses? Je l'imagine endormi dans son lit, vidé de lui-même, tandis que le vrai Théo Gardi veille dans le placard, caché aux yeux de tout le monde, un grand insecte au ventre mou, compliqué comme un cœur de chou, comme une oreille, comme un poisson des profondeurs, segmenté et articulé comme une machine industrielle, luisant d'un éclat minéral, vert et violet, comme une pierre précieuse, debout, le dos appuyé contre le fond du placard, l'emplissant tout, léthargique, important, inexplicable et triomphal. (FC, 239-40)

Dans ce roman, Vialatte se livre à une réécriture de *La Métamorphose* de Kafka[164] que Vialatte connaissait nécessairement pour l'avoir lue et traduite. Dans cette « histoire excessivement répugnante[165] » selon les propres mots de Kafka, l'écrivain parvient à transformer un petit employé de banque en « vermine ». A l'instar de Gregor Samsa, Théo paraît devenir un « prodigieux insecte ». Il pourrait bien nous confronter à une animalité *infigurable*[166]. La monstruosité réside ici dans une animalité étrangère à l'homme. Sous le smoking du violon tzigane se dissimulerait « quelqu'un d'inimaginable, celui qui remplit l'apparence mais qui demeure inconnaissable, celui qui gît dans la profondeur[167]. » Cependant, il s'agit des hypothèses du narrateur qui imagine les métamorphoses de Théo. Dans cette description – jeu de réécriture de Vialatte – ce monstre composite demeure irreprésentable. Cet insecte mou peut évoquer un monstre mythologique comme Argus. Il est aussi successivement associé au cœur de chou, à l'oreille, au poisson, à la machine industrielle, à la pierre précieuse. On retrouve cet excès de visibilité, cette perception subjective de la monstruosité dont parle Pierre Ancet. Théo devient une enveloppe vide, capable de revêtir tous les masques. Cette capacité de métamorphose – changements de règne, de nature – suscite la perplexité, incite à la défiance. Elle renforce le caractère hallucinant de ces figures. Engagés dans un constant processus de métamorphose, ces créatures *protéiformes* seraient insaisissables[168].

---

[164] Kafka, *La Métamorphose*, [1912], *Œuvres complètes*, II, trad. Alexandre Vialatte, édition établie par Claude David, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 192-244.

[165] Kafka, Lettre du 23-24 novembre 1912, « Lettres à Félice », *Œuvres complètes*, IV, sous la direction de Claude David, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 81.

[166] Philippe Zard, « *La Métamorphose* de Kafka », *L'Animal et l'homme*, *un thème, trois œuvres*, Marie-Christine Bellosta (dir.) Paris, Belin, « Belin Sup-Lettres », 2004, p. 196.

[167] Pierre Jourde, *L'Opérette métaphysique d'Alexandre Vialatte*, *op. cit.*, p. 44.

[168] Xavier Garnier souligne l'instabilité chronique de la figure qui ne saurait exister hors de la

Quiquandon, Milch et Théo, ces individus déviants, figurant l'étranger et l'étrangeté sont des représentants de ce romantisme allemand moderne tel que l'appréhende Vialatte dès les années vingt et trente. Directement inspirés des faux prophètes, des fakirs des années folles qui prophétisaient la fin du monde dans une Allemagne défaite, ils incarnent l'esprit décadent et morbide d'un pays profondément ébranlé. Ces êtres monstrueux « nous parlent d'ailleurs, et d'un autre sans commune parenté avec ce qui est nôtre[169]. » Au-delà d'une inscription historique, ces figures grotesques relèvent chacune à sa manière de l'hallucination, du fantôme. Elles dissimulent une absence d'intériorité qui leur confère un caractère hallucinant, une dimension monstrueuse, elles deviennent l'image déformée, dévoyée, de ce qui est.

Dans un second chapitre, il convient d'étudier comment le romantisme allemand vient contaminer la raison française à travers des « Français qui portent des moustaches, des lorgnons[170] ». Ceux-ci se révèlent aux prises avec les déchirements de l'âme allemande. Egalement inspirés par une situation de crise historique, ils témoignent de l'égarement, de l'aliénation de l'homme moderne.

métamorphose et il s'intéresse aux « monstres engagés dans un processus de métamorphose qui à cette condition relèvent davantage de la figure que du personnage. » *L'Eclat de la figure, étude sur l'antipersonnage de roman*, *op. cit.*, p. 71.

[169] Jean Burgos, « Le monstre, Même et Autre », art. cit., p. 18.

[170] Lettre du 24 novembre 1922, *Correspondance Alexandre Vialatte - Henri Pourrat*, t. II, *Lettres de Rhénanie I*, *février 1922- avril 1924*, *op. cit.*, p. 194.

CHAPITRE II

CHIMÉRIQUES ET FOUS FRISÉS

L'univers romanesque est également peuplé de « bourgeois tranquilles saisis par une passion, une manie, une obsession, un projet grandiose et ridicule[171]. » Contrairement aux faux prophètes – Quiquandon et Milch/ Théo – qui apparaissent comme des êtres marginaux au sein de la petite province, les personnages de chimériques, de « fous frisés » (FC, 396) participent de ce monde provincial immuable et monotone, auquel ils appartiennent et où ils semblent mener une existence anodine. Notre propos vise à démasquer ces êtres monstrueux qui se dissimulent dans les plis d'un quotidien *normal.* Si dans l'univers romanesque de Vialatte, bon nombre de personnages aiment rêver à « des choses grandes et magnifiques », se bercer d'illusions pour « le plaisir de la chimère » (S, 71), nuançant ainsi la notion de normalité, certains, se laissant emporter par leurs rêves sont toutefois broyés par leur esprit fantasque, se révèlent en proie à une folie accaparante et dangereuse[172]. Ces chimériques, ces fous qui peuplent l'univers romanesque – Chaussier dans *Salomé*, Balandrier dans *Le Fluide rouge*, Perrin-Darlin et Vingtrinier dans *Les Fruits du Congo* – peuvent être s'appréhendés ensemble. Comme le souligne Pierre Jourde : « Le chimérique, le fou, dans ses romans n'est jamais chez lui [Vialatte] qu'un seul personnage dont les attributs invariables se trouvent attribués en partie tantôt à l'un, tantôt à l'autre, Vialatte procédant par récupération et bricolage[173]. » Alain Schaffner a également insisté sur ce point[174]. Chapeau melon, « crayon chinois[175] », lorgnon d'optique, lampe Pigeon, locomobile passent ainsi du chimérique au fou,

---

[171] Pierre Jourde, *L'Opérette métaphysique d'Alexandre Vialatte*, *op. cit.*, p. 55.

[172] « Ses personnages sont des excentriques comme tout le monde, soit des êtres qui poussent la platitude et l'insignifiance jusqu'à l'extraordinaire, jusqu'à l'épique. Car c'est dans la platitude que l'homme, se défaisant de ses illusoires particularités, montre le soubassement, l'étrange indifférence dont il est fait. » Pierre Jourde, préface à *Fred et Bérénice*, (F et B, 29).

[173] Pierre Jourde, *L'Opérette métaphysique d'Alexandre Vialatte*, *Ibid.*, p. 58-59.

[174] « Leur parenté est attestée par un certain nombre d'accessoires ou de manies – obéissant au principe bergsonien du "mécanique plaqué sur le vivant" – qui passent de l'un à l'autre, comme si Vialatte élaborait, à partir d'un certain nombre d'éléments de base, toujours les mêmes, des alliages qui donnent naissance à ses différents personnages comiques. Parmi les personnages-marionnettes, il étudie le sinistre et grotesque Quiquandon, les éducateurs dépassés, la folie des grandeurs de Chaussier, Balandrier et Perrin-Darlin, M. Vingtrinier comme maniaque des mouches et Luc de Capri comme écrivain excentrique. » Alain Schaffner, *Le Porte-plume souvenir. Alexandre Vialatte romancier*, *op. cit.*, p. 179-180.

[175] Ce crayon chinois passe d'un personnage à un autre : Pour Balandrier dans *Le Fluide rouge*, « le coup du crayon chinois » (FR, 132) renvoie au renseignement que celui-ci prétexte pour s'échapper du foyer. Chaque soir, selon « une cérémonie en vigueur depuis des années innombrables » (FR, 30), à

et vice versa. Chimériques et fous ont tendance à se confondre – le chimérique devient en général fou et le fou révèle sur un mode hyperbolique des traits propres au chimérique. On peut opposer les extravagances, la déraison inoffensive de Chaussier, Balandrier, Perrin-Darlin au délire meurtrier de Vingtrinier dans *Les Fruits du Congo* (soudain emporté par une folie irrésistible, imprévisible et momentanée, il tue successivement Madame Perrin-Darlin et sa fille Dora avant de finir sa vie interné dans un asile). Mais malgré la complexité plus grande du personnage (en 1951 au moment où il écrit *Les Fruits du Congo*, Vialatte ne peut plus porter le même regard sur la folie à laquelle il a lui-même été confronté de manière intime et traumatique), il semble que *toutes* ses potentialités étaient déjà présentes dans les années vingt et trente – comme le confirment notamment des ébauches du personnage que constituent Maître Lévy dans *Les Amants de Mata Hari* (1936) et M. Chèvrelat dans un fragment inachevé *La Maison de M. Inhaber*[176]. Ce personnage de père de famille impotent tour à tour chimérique comme Balandrier (au caractère rêveur et vain, en proie à des manies excentriques mais sans conséquence) et fou comme Chaussier (dominé par une folie inaccessible) s'inscrit dans leur continuité, constitue la synthèse du chimérique et du fou. Il s'agit d'abord de montrer comment ces personnages sont des caricatures du bourgeois français de la III^e^ République. Ils se révèlent toutefois également inspirés par « les dogmatismes, l'esprit de sérieux, les mystiques fumeuses, le grandiose et le colossal[177] » que découvre Vialatte alors qu'il est expatrié en Allemagne pendant l'Entre-deux-guerres. Le jeune romancier est ainsi le témoin privilégié de la détresse grandissante de cette « Allemagne romantique et démâtée courant à ses destins tragiques sous les vents noirs d'une folie mythique » (BK, 221). Vialatte se nourrit des inquiétudes d'un monde en crise. Il exploite et met en évidence l'ébranlement de toutes les assises spirituelles, culturelles que connut l'Allemagne au début et dans la première moitié du XX^e^ siècle, auquel il répond par la force de l'imaginaire. Cependant, une nouvelle fois, Vialatte va plus loin. Il montre l'altérité radicale d'êtres dénués d'intériorité, traversés par les événements plus qu'ils ne les traversent.

---

peine le dîner terminé, Auguste Balandrier prétexte la nécessité de prendre un « petit renseignement » (FR, 30) pour aller passer sa soirée au Cercle littéraire. Dans *Les Fruits du Congo*, Perrin-Darlin parcourt l'Europe dix mois durant à la recherche du crayon chinois, Vingtrinier pour dessiner le Soufflex a plus modestement besoin d'un crayon bleu.

[176] *La Maison de M. Inhaber* est un texte écrit vers 1945 mais qui est demeuré inachevé. Il aurait dû constituer le début d'une seconde partie de *La Dame du Job*. On peut le lire dans *La Princesse de Portici* (PP, 43-51). « Comme M. Chèvrelat, M. Inhaber portait un bâton, une sorte de règle plate qui rendait la justice toute seule en égalisant à ras bords la mousse blanche des demis mousseux qu'emportait trois par trois une jeune fille surprenante vêtue en pêcheur à la ligne (…). Et le fait qu'avec son sceptre automatique, il ressemblait à M. Chèvrelat tuant les mouches au-dessus du monde, dans la fenêtre d'or qui dominait les toits. » (PP, 47).

[177] Pierre Jourde, « Articles de *La Revue rhénane* », art. cit., p. 133.

Il s'agit dès lors de mesurer comment ces êtres énigmatiques sont hantés par le néant, de comprendre comment se traduit le vide intrinsèque qui les habite.

1. Bourgeois chimériques et fous symptômes de l'Histoire

De même que Vialatte s'inspire des mystiques et idéologies dangereuses qui contaminent la société allemande des années vingt et trente pour imaginer des histrions prophétisant et incarnant le néant, il reprend ce goût du grandiose et du colossal que cultivent alors les Allemands pour donner une « allure somnambulesque » à ces personnages de pères impotents et fous. En 1922, dans sa correspondance avec Henri Pourrat, Vialatte en proie à la nostalgie, déplorant le caractère fantasque, mélancolique et fou des Allemands dont il va toutefois largement s'inspirer, évoque :

> (…) des Français qui portent des moustaches, des lorgnons, qui ne savent pas la géographie, qui n'attendent pas, comme les revues allemandes, une renaissance de l'Inde, qui boivent du vermouth-cassis (…), qui ne croient pas au spiritisme, qui n'ont pas le crâne rasé, qui mangent du pain, qui n'ont pas le teint blafard des gens d'ici qui ont toujours l'air de faire la nuit des choses mystérieuses, de marcher sur les gouttières, de se pendre à des réverbères périmés, tant la lecture d'Hoffmann (ou la misère) leur ont donné une allure somnambulesque…[178]

Ce passage éclaire rétrospectivement le projet romanesque de Vialatte. L'esprit français cartésien, imprégné de l'héritage des Lumières, marqué par la clarté, la précision s'oppose ici à l'âme allemande fantasque et trouble[179]. Vialatte confie alors son « besoin de raison, de cette raison qui transfigure les habitués du Café du Commerce, qui illumine les savetiers français… Cette raison qui fait de la France un pays terre à terre et sympathique…[180]. » Cette évocation rappelle la vision notamment défendue par Thomas Mann en 1918. L'écrivain allemand dans ses *Considérations d'un apolitique* (1918) opposait la France, pays de la littérature, de la démocratie, de la civilisation, à l'Allemagne, pays tiraillé entre des postulations contraires, déchiré en Occident et Orient, « champ de bataille spirituel des antagonismes

[178] Lettre du 24 novembre 1922, *Correspondance Alexandre Vialatte - Henri Pourrat*, t. II, *Lettres de Rhénanie I, février 1922- avril 1924*, *op. cit.*, p. 194.

[179] Hermann Wetzel observe cette vision clivée opposant le Français à l'Allemand chez Vialatte. Elle tient selon lui au fait d'être étranger dans un pays : « (…) l'Autre (et à plus forte raison l'autre nation) est toujours la négation du propre, négation non seulement abstraite mais également dévalorisante. (…) Si le Français est censé être (très) raisonnable, concis, clair, etc., l'Allemand par la force des lois intrinsèques qui dirigent la perception de l'Autre, doit être forcément le comble de l'irrationnel, du mystérieux et de l'obscur. » Hermann Wetzel, « L'image de l'Allemagne dans l'œuvre d'Alexandre Vialatte », *Géographie de Vialatte, de l'Auvergne à la Rhénanie*, *op. cit.*, p. 74.

[180] Lettre du 24 novembre 1922, *Ibid*, p. 195.

européens[181] ». Thomas Mann qui voyait son pays ébranlé dans ses assises, qui considérait la germanité comme « un abîme[182] », écrivait alors :

> Les antagonismes spirituels à l'intérieur de l'Allemagne sont à peine nationaux, ce sont des antagonismes presque purement européens qui s'opposent presque sans aucune coloration nationale commune ou synthèse nationale. L'âme de l'Allemagne porte les antagonismes spirituels de l'*Europe*, elle les porte, « comme une mère ses enfants », et ils s'y affrontent. C'est la vocation nationale effective. Sur le plan non plus matériel… mais spirituel, l'Allemagne est toujours le champ de bataille de l'Europe. Et quand je dis l'âme allemande, je n'entends pas seulement en gros l'âme de la nation, mais j'entends aussi, pris individuellement, l'âme, la tête, le cœur de l'individu allemand (…)[183].

Le déchirement intérieur à toute conscience allemande renvoie selon Thomas Mann à la situation géographique de l'Allemagne, au cœur des affrontements spirituels, philosophiques et politiques. Que signifie cette intrusion du pathologique dans l'univers romanesque de Vialatte si ce n'est la retranscription du délire qui s'empare alors de la société allemande ?

Le jeune romancier envisage alors de créer un univers romanesque qui tiendrait de « Hoffmann, d'Apollinaire et d'Henri Pourrat[184] ». Il ambitionne « une chose auvergnate et folle avec un solide paysage de province française pour décor[185] ». Vialatte décrit dans la plupart de ses romans une petite ville de province « saisie à une époque très datée : la France de l'entre-deux guerres, période que le romancier connaît de l'intérieur (…)[186]. » Vialatte s'inspire de ses souvenirs d'enfance, de son observation de l'Auvergne et de la petite ville d'Ambert qui selon ses propres dires, « [le] boit comme un buvard[187] » pour mettre en scène

---

[181] Thomas Mann, *Considérations d'un apolitique*, [1917], trad. Jeanne Naujac et Louise Servicen, introduction de Jacques Brenner, Paris, Grasset, 2002, p. 54.

[182] « On peut être allemand à l'extrême et en même temps extrêmement antiallemand, la germanité est un abîme… il ne présente qu'un étonnant, curieux exemple de degré auquel un Allemand, aujourd'hui encore… peut pousser le dégoût de soi et l'acclimatisation à l'étranger, la soumission au cosmopolitisme et le renoncement à soi. Peut-être conviendrait-il que la structure de son esprit est a-nationale. Toutefois, elle l'est dans la mesure où elle n'est pas nationale-allemande, mais nationale-française… » *Ibid*, p. 57.

[183] *Ibid*, p. 54.

[184] Lettre du 8 mai 1926, *Correspondances Alexandre Vialatte - Henri Pourrat*, t. III, *Lettres de Rhénanie II, juin 1924- décembre 1927*, *op. cit.*, p. 148.

[185] *Ibid*, p. 150.

[186] Dany Hadjadj, « Regard sur le monde romanesque d'Alexandre Vialatte. Le jeu du kaléidoscope », *Styles de l'esprit, mélanges offerts à Michel Lioure*, Simone Bernard-Griffiths, Sylviane Coyault, Robert Pickering et Jacques Wagner (dir.), Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrant, 1997, p. 180-181.

[187] « Cet Ambert me boit comme un buvard. » Denis Wetterwald, *Alexandre Vialatte*, Paris, Le Castor Astral, « Tombeau » 1996, p. 30.

son pays natal. Ce cadre semble « fidèle à l'idée d'une vieille félicité provinciale et française qui a dû péricliter autour de 1910 » (FC, 435-36). En s'appuyant sur une vision attendue de la province, sur les représentations collectives de son époque, Vialatte dessine les contours d'une province « passablement balzacienne[188] ». Son univers romanesque s'inscrit dans une perspective réaliste. Cependant, comme l'a déjà largement montré Alain Schaffner, le romancier procède à la reconstruction imaginaire de son pays natal, et joue sur une dialectique de l'ici et l'ailleurs[189] créant un espace romanesque tour à tour familier et dépaysant. Vialatte feint de s'étonner – « ces cantons n'ont pourtant pas l'âme romantique (…) comme au pays d'Achim von Arnim » (NC, 32) – mais il change bel et bien les latitudes, le climat de l'Auvergne pour lui donner les contours de l'Allemagne (comme en témoignent ses premiers textes fragmentaires, ses premiers romans : *Ligier Lubin*, *La Nuit du Carnaval*, *La Complainte des enfants frivoles*, *Battling*). Procédant à la déterritorialisation de l'Allemagne des années vingt, Vialatte rêve comme Giraudoux « la confrontation, les échanges, les réverbérations réciproques de deux pays de l'âme antithétiques[190]. » Vialatte transpose ainsi la crise de la conscience allemande en délocalisant en quelque sorte l'Allemagne romantique. Dans un univers romanesque largement inspiré de ce « pays terre à terre et sympathique » qu'est la France, il imagine et met en scène des « Français qui portent des moustaches, des lorgnons »[191] aux prises avec les déchirements de l'âme allemande. En effet, ce n'est pas la raison qui « transfigure », « illumine » Léopold Chaussier dans *Salomé*, Auguste Balandrier dans *Le Fluide rouge*, M. Perrin-Darlin et Etienne Vingtrinier dans *Les Fruits du Congo*, mais bien plutôt la folie, une folie tantôt spectaculaire tantôt ordinaire.

Une affligeante banalité

Sans les décrire de manière exhaustive, mais en s'appuyant sur l'univers de référence du lecteur, en y piochant des données physiques, sociales, Vialatte met en scène des personnages

---

[188] Pierre d'Almeida, « Province et poésie dans *Les Fruits du Congo* », *Alexandre Vialatte, Les Fruits du Congo et La Dame du Job*, Alain Schaffner (dir.), *Roman 20-50*, n°50, décembre 2010, p. 80. Selon Pierre Jourde, « le caractère désuet [du] décor [de la petite ville de province] paraît le garant de sa durée, de la solidité de son identité. » *L'Opérette métaphysique d'Alexandre Vialatte*, *op. cit.*, p. 55.

[189] Alain Schaffner : « Ces lieux sont habités par une dialectique de l'ici et de l'ailleurs, de l'immobilité et du mouvement, de la permanence figée et de l'arrachement qui se révèle particulièrement dans le cadre des romans d'adolescence. » *Le Porte-plume souvenir. Alexandre Vialatte romancier*, *op. cit.*, p. 45.

[190] Philippe Berthier, « Siegfried et l'Auvergne », *Géographie de Vialatte, de l'Auvergne à la Rhénanie*, *op. cit*., p. 66.

[191] Lettre du 24 novembre 1922, *Correspondance Alexandre Vialatte - Henri Pourrat*, t. II, *Lettres de Rhénanie I*, *février 1922- avril 1924*, *op. cit.*, p. 194.

réalistes (dotés de traits différentiels et distinctifs) sans envergure. Il esquisse le portrait du petit bourgeois de province, du respectable père de famille d'une manière caricaturale. Montrant ses personnages confortablement installés dans la vie (bien en chair ou en costume), se distinguant par une élégance artificielle et conventionnelle, il sollicite dans l'imaginaire du lecteur une représentation stéréotypée. Au début de *Salomé*, Léopold Chaussier, le père de la jeune Frédérique, le représentant en spiritueux de la maison Tavernier « Liqueurs, Spiritueux, Grandes Marques » (S, 5) – comme M. Perrin-Darlin, le père de Dora, représentant « des marques de liqueurs célèbres » (FC, 89) dans *Les Fruits du Congo* – revient de sa dernière tournée en Europe centrale, « avec sa barbiche, ses lorgnons, sa jaquette et son air sévère » (S, 5). De même dans *Les Fruits du Congo*, Etienne Vingtrinier porte « ce costume un peu fatigué, cette calvitie imparfaite, ce lorgnon, ce faux col à coins cassés et cette chaîne de montre à breloques qui sont l'uniforme de tout le monde » (FC, 194). A la description de leur physionomie, Vialatte mêle des caractéristiques vestimentaires, donne des détails précis et superflus (tels les lorgnons, la chaîne de montre à breloque), sature le texte de références inutiles, joue sur un excès d'illusion référentielle (usant souvent du zeugme), comme si ces personnages se confondant avec leurs accessoires, leurs attributs vestimentaires, se résumaient à ceux-ci. Alors qu'elle essaie de se souvenir de son père, de son activité, la petite Frédérique s'interroge en ces termes :

> Sa profession ? Il portait un chapeau melon, voilà. On l'appelait le Président. C'était un gentleman obligeant, affable, de teint rouge brique, avec des gros yeux verts de poisson rare, grand, gros, carré comme une armoire rustique, et une tête rouge comme une chambre à air, avec une petite moustache blanche en brosse à dents, et qui aussitôt levé, en pan de chemise, mettait son chapeau melon pour se préserver du froid. (S, 61)

Sans se départir de son allure, de ses habitudes de gentleman, M. Chaussier à moitié animalisé, à moitié réifié (la chambre à air rappelant son apoplexie à la vision d'un ballon rouge), apparaît comme un être hybride. Son allure clownesque, sa physionomie grotesque (chapeau melon, gros yeux, teint rouge brique, petite moustache blanche en brosse à dents) ne sont pas sans évoquer un autre fou frisé, Vingtrinier avec son nez « un peu rouge », ses « pommettes un peu violettes » (FC, 194), son « parapluie pensif » (FC, 255) et surtout sa « moustache (il faut bien être de son époque) à la Charlot » (FC, 195)[192] – qui lui-même

[192] On songe toutefois au portrait du cousin Pons dans le roman éponyme (1855) de Balzac : « Cette face grotesque, écrasée en forme de potiron, attristée par des yeux gris surmontés de deux lignes rouges au lieu de sourcils, était commandée par un nez à la Don Quichotte, comme une plaine est dominée par un bloc erratique. Ce nez exprime, ainsi que Cervantès avait dû le remarquer, une disposition native à ce dévouement aux grandes choses qui dégénère en duperie. Cette laideur, poussée tout au comique, n'excitait cependant point le rire. La mélancolie excessive qui débordait par les yeux

rappelle explicitement Charlie Chaplin. Vialatte renvoie ces « fous frisés » à l'univers du cirque, de la pantomime. Léopold Chaussier se résume à sa prédilection pour le chapeau melon, de même que Vingtrinier appréhendé par Fred dans *Les Fruits du Congo*, se définit par son attachement à son parapluie : « On voyait tout de suite, rien qu'à son air pensif, qu'il faisait partie de la race pour laquelle le parapluie est une chose qui tient une place dans l'existence. » (FC, 195). L'écrivain s'inspire du petit bourgeois tel qu'il est déjà mis en scène par des romanciers réalistes tels que Balzac, Zola, Maupassant, Flaubert. Eux-mêmes empruntent à l'art de la caricature de Daumier. Ils font du bourgeois un type au physique et à la physionomie reconnaissables. Il en est ainsi de M. Loiseau dans *Boule de Suif* qui présente « un ventre en ballon surmonté d'une face rougeaude entre deux favoris grisonnants[193] » ou de M. Roland dans *Pierre et Jean* qui possède un « gros ventre de boutiquier, rien qu'un ventre où semblait réfugié le reste de son corps, un de ces ventres mous d'hommes toujours assis, qui n'ont plus ni cuisses, ni poitrine, ni bras, ni cou, le fond de leur chaise ayant tassé toute leur matière au même endroit[194]. » Ils croquent un type dont les goûts vestimentaires se résument à quelques objets qui permettent de l'identifier comme les attributs (chapeau, redingote, souliers de castor, canne, tabatière) de Bouvard et Pécuchet, héros du roman éponyme de Flaubert.

Le comportement, les habitudes des bourgeois chimériques dévoilent également « des excentriques comme tout le monde[195]. » Balandrier ou Vingtrinier sont des êtres sans envergure, menant une petite vie rangée, ponctuée de certaines manies et excentricités. Chaque soir, selon « une cérémonie en vigueur depuis des années innombrables » (FR, 30), à peine le dîner terminé, Auguste Balandrier prétexte la nécessité de prendre un « petit renseignement » (FR, 30) pour aller passer sa soirée au Cercle littéraire : « Il attendait chaque soir, depuis dix-sept années, l'insaisissable renseignement (...) il l'attendait sans défaillance pendant trois ou quatre heures de suite sur les banquettes du Cercle littéraire, et rien ne marquait chez un homme aussi ferme, cette fébrilité impatiente, cette petite crampe excusable (…) » (FR, 30). D'une manière antiphrastique, Vialatte décrit avec ironie la constance, la ténacité, la fermeté d'un personnage veule et paresseux. Celui-ci donne également l'impression d'un être extrêmement prévisible, dépourvu d'originalité. Ainsi, Balandrier qui

---

pâles de ce pauvre homme atteignait le moqueur et lui glaçait la plaisanterie sur les lèvres. » Balzac, *Le Cousin Pons*, [1847], *La Comédie humaine*, VII, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, p. 485.

[193] Maupassant, *Boule de Suif*, [1879], *Contes et nouvelles*, I, texte établi, présenté et annoté par Louis Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 89.

[194] Maupassant, *Pierre et Jean*, [1887], *Romans*, édition établie par Louis Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p. 751.

[195] Pierre Jourde (F et B, 29).

se montre toujours à jeun « doux et paisible » (FR, 94) « ne réagit d'ordinaire en face des grands cataclysmes qu'à la façon d'un lapin de bazar dont on remonte la manivelle. Il soulève les oreilles, opère sur son tambour un petit roulement de pois dans une assiette, rabaisse les oreilles, oublie et retombe dans l'apathie » (FR, 67). Dans *Les Fruits du Congo*, Vingtrinier est également affecté d'un certain nombre de manies qui font de lui un personnage pittoresque de la petite ville provinciale. A l'image de Maître Lévy, personnage secondaire des *Amants de Mata Hari*, qui promène « autour du petit kiosque à musique, dans les rhododendrons du square Lombescure, ses cheveux frisés, son chapeau melon, ses lorgnons sales et son profil de mouton résigné » (MH, 18), Vingtrinier visite régulièrement le square Petermaës où il tourne « autour du mouflon corse à heures prévues » (FC, 149). Tous deux ont pris l'habitude de « tourner en rond ». Cette errance solitaire, centripète, et quotidienne fait d'eux des personnages emblématiques de la monotonie et la vacuité de l'existence provinciale. Ces personnages, associés au mouton ou au bélier, considérés comme des spécimens de zoo, semblent se confondre avec le décor artificiel et dénaturé du square inspiré par les « architectures des Iles océaniennes » (FC, 152). Ils paraissent même contribuer à son aspect faussement exotique. Décrire le « profil de mouton résigné » (FC, 152) de Vingtrinier permet à Vialatte d'insister sur son caractère grégaire, mou et doux – les Vingtrinier étant « doux à l'ordinaire, éloquents, maigres, paresseux » (FC, 62) –, de donner l'impression d'une extrême lisibilité et prévisibilité du personnage.

D'autres éléments permettent de constater la platitude de leur existence, leur ancrage dans un réel terre à terre. La parlure, les déclarations grandiloquentes mais vaines de Balandrier, l'éloquence classique mais creuse de Vingtrinier révèlent un « boniment sans fantaisie » (CEF, 111). Elles renvoient également à une représentation archétypale du petit bourgeois sous la Troisième République. Ayant passé son enfance « au pied d'un buste de Voltaire, sous les fortes leçons d'un père qui libérait le genre humain à chaque tournant de phase » (FR, 92), Auguste Balandrier dans *Le Fluide rouge*, est marqué par l'esprit des Lumières, les idéaux de la Troisième République. Par sa naissance, il appartient à la branche maigre de la race des Balandrier, qui « théâtrale, sentimentale et éhontée » (FR, 135), peut se risquer « aux sentiments extravagants, à l'emphase, à la poésie » (FR, 135). Il se révèle capable de « se griser de sa propre éloquence », de discourir avec « la force et la vitesse d'un député » – éloquence toute relative puisqu'elle consiste à sortir « tous ses proverbes comme une panoplie complète » (FR, 78). Lorsque sa femme lui annonce le refus de l'épicier, la faillite prochaine, il s'emporte avec violence et mauvaise foi. Pardonnant avec magnanimité ce qu'il considère comme une trahison de la part d'un ami d'enfance, il se déclare à la fois

« dégoûté de l'homme » (FR, 70) et éperdument humaniste[196]. S'appuyant sur des arguments fallacieux, il se drape dans sa dignité d'homme trahi, joue les victimes offensées et convoque dans son réquisitoire contre l'épicier « de vieilles querelles de famille, des griefs sucés jusqu'à l'os dont il gardait toujours un reste dans les dents » (FR, 72). Il reproche même à sa femme, qui tente de le ramener à la raison, « le jour de la langue de bœuf » :

> Le jour de la langue de bœuf était un jour terrible, il contenait un venin subtil tel un poison de la Renaissance ; on ne l'employait qu'à bout de ressources, quand on ne pouvait plus dire autre chose ; c'était l'argument massue ; il opérait de façon foudroyante. Il fut évoqué copieusement, retourné, recuit, distillé, raffiné par un tortionnaire. (FR, 72-73)

L'incident en lui-même n'est pas mentionné, ce qui lui confère une plus grande ampleur. Empruntant au registre culinaire et guerrier, Vialatte en montre la saveur c'est-à-dire la disproportion entre la trivialité (du sujet) et l'opiniâtreté (de celui qui se livre à une telle démonstration). L'écrivain prend l'expression au pied de la lettre, fait de Balandrier un phraseur intempestif et acharné, capable de manier la « langue » française d'une manière excessive et redondante. On retrouve cette éloquence vaine chez Maître Vingtrinier, avocat sans cause qui fait « perdre ses clients pour une belle phrase » (FC, 63). Le « boniment sans fantaisie » de ces personnages[197] rappelle ce que Thomas Mann nomme d'une manière satirique le « rhéteur-bourgeois », le « littérateur de civilisation[198] ». Cependant, cette très grande uniformité, cette allure « d'employé complaisant » (FC, 195) seraient plutôt le signe d'une monstruosité plus conséquente.

Folie et aliénations de ces bourgeois tranquilles

Comment se manifeste la folie de ces pères de famille extravagants ? De quelles aliénations sont-ils victimes ?

Esprit chimérique et folie se manifestent face à certaines réalités devenues irréelles et mystiques. Dans *Salomé* écrit entre 1929 et 1937, Léopold Chaussier revient fou de sa

---

[196] Il déclare ainsi à sa femme : « Rien ne ternira ma foi dans l'homme. Toujours bon, toujours généreux, toujours victime. » (FR, 70).

[197] On peut penser au discours prétentieux et monotone de M Trasse qui apparaît comme la figure archétypale du petit bourgeois suffisant. A travers lui, le narrateur dénonce une « hystérie cultivée en série », un « boniment sans fantaisie » (CEF, 111) qui lui semblent propres aux Français sous la III^{e} République. Le narrateur montre que ce besoin de briller ne réside pas seulement dans une parole abondante et creuse, mais transparaît également dans les choses les plus simples.

[198] « (...) le rhéteur-bourgeois "pacifique", "vertueux", "républicain", ce fils de la Révolution… » Thomas Mann, *Considérations d'un apolitique*, *op. cit.*, p. 36.

dernière tournée commerciale en Europe centrale. Il exulte face à « des nombres trop beaux ; non pas dix fois, cent fois, mais mille, mais cent mille fois, voire un million » (S, 5), signe un chèque de trois millions et demi pour réparer ce qu'il nomme avec enthousiasme des « erreurs magnifiques » (S, 5), s'absorbe dans des chiffres exorbitants. Il va jusqu'à « chercher trois millions à la banque » (S, 31), sans se rendre compte qu'au lieu des « cinq cent mille francs » annoncés par le caissier, celui-ci ne lui donne que « deux pièces de cinq francs toutes neuves » (S, 31). L'argent a pris pour lui un caractère abstrait, une dimension irréelle et mystique :

> Les nombres possédaient à ses yeux, par eux-mêmes, à partir d'une certaine grosseur, on ne savait quoi de frénétique, qui suffisait à combler l'homme ; leur éloquence se passait de tout appui. Leur vertige vous saisissait comme une flamme prophétique. (S, 5-6)

Possédé par des ambitions fantasques, il rend la vie de sa famille intenable. Il trouble la quiétude de la petite ville de province par ses multiples frasques, par sa « folie des grandeurs[199] ». Il ambitionne ainsi de livrer sa fille à « la contagion du génie » (S, 19) – c'est-à-dire de la soumettre à l'influence d'un enfant prodige d'un cirque de passage –, d'écrire sa biographie sur un mode épique, de se lancer dans la mécanique, d'offrir des festins onéreux. Influence, « effet du fluide rouge sur l'âme de Balandrier » (FR, 66) ? Dans *Le Fluide rouge*, Auguste Balandrier, le père de Joséphine, est un petit commerçant oisif qui possède la mercerie « Balandrier, Tulles et Dentelles » (FR, 25). Cet « esprit fort » (FR, 92) témoigne d'une « impiété notoire » (FR, 128) – il ne refuse toutefois pas les neuvaines de sa femme (cliché de la femme bigote et du mari libre-penseur d'ailleurs relayé par le couple Cornillon) – et il considère que le surnaturel fait concurrence à la Sainte Vierge. Initié aux vertus, à la force du « fluide rouge » lors d'une séance de spiritisme dont il est le médium, il se laisse dominer par ses rêves de grandeur. D'une manière analogue à Chaussier face aux chiffres, il se met à donner à certaines réalités concrètes une dimension transcendante. Malgré la menace de la ruine, il se range compatissant au raisonnement matérialiste de son créancier sans mesurer l'avarice qui motive la réponse de l'épicier : « L'Alimentation, dieu abstrait, entité pure, fétiche, vapeur métaphysique, était plus noble à opposer » (FR, 141). Dans son esprit, le pétrole devient « une substance abstraite, un concept éthéré, une puissance mythique et lointaine qui agitait le marché du monde, causait des ruines et des fortunes bigarrées » (FR, 152-53). Balandrier « s'organise dans la débâcle comme dans un spectacle coûteux dont il faut extraire un vertige, organiser les perspectives et tirer des sensations fortes » (FR, 151). Il

[199] Alain Schaffner, « Chaussier, Balandrier, Perrin-Darlin, ou la folie des grandeurs », *Le Porte-plume souvenir. Alexandre Vialatte romancier*, *op. cit.,* p. 183-188.

s'égare dans un affairisme forcené. Il multiplie les entreprises vaines, courant la journée, « de la poste à la banque, de la banque à la caisse d'épargne, de la caisse d'épargne au logis, emporté par le moindre souffle d'espoir comme une feuille au gré du vent », passant des heures à la banque à se perdre « dans la contemplation des cours de Bourse » (FR, 151). Le soir, il lit attentivement les nouvelles de l'*Argus des Finances*, le *Journal des Tombolas* (FR, 152) pour en extraire pronostics et indications : « Il semblait que la terre entière fût liée à sa bourse par mille liens compliqués et secrets, qui la faisaient enfler ou décroître suivant sa crainte ou son espoir » (FR, 152). La désinvolture, l'enthousiasme hyperbolique de ces pères de famille impotents – les « projets magnifiques » (FR, 152) de Balandrier –, leur égarement face à la réalité des chiffres – les « erreurs magnifiques » (S, 5) de Chaussier – semblent inspirés par le chaos, le sentiment d'irréalité qui saisirent les esprits allemands. Leur comportement rappelle l'atmosphère d'irréalité, de confusion qui s'insinue au sein d'une Allemagne ébranlée par une inflation galopante de 1918 à 1924. Dans son *Histoire d'un Allemand, souvenirs (1914-1933)* écrite en 1939, le journaliste allemand Sebastian Haffner raconte son enfance et son adolescence pendant la Première Guerre mondiale et la République de Weimar. Il montre comment les soubresauts et dérèglements économiques[200] ont obnubilé tout un peuple qui suivait médusé et impuissant les évolutions imprévisibles et fantaisistes des monnaies :

> Les oscillations du dollar étaient le baromètre qui permettait de lire en proie à un mélange d'angoisse et d'excitation, le cours du mark. On pouvait faire des observations supplémentaires : plus le dollar montait, plus nos envolées dans le royaume de l'imagination se faisaient hardies. (…) Mais voilà que le mark perdait la raison. (…) Nous suivions le déroulement des opérations en nous frottant les yeux, comme s'il s'était agi d'un phénomène naturel remarquable. Le dollar devint le sujet de conversation favori, puis un jour nous nous avisâmes que cet événement avait détruit notre vie quotidienne[201].

[200] Ce vide, ce malaise diffus devenant aliénation, le peuple allemand a dû l'éprouver plus profondément au sortir de la Première Guerre mondiale, puis malmené par des crises économiques successives (Après l'inflation, la misère, L'Allemagne a connu dans les années d'après-guerre un retour à la prospérité qui permet une forme d'innocence, donne une impression d'intense réalité avant que la crise de 1929 provoque un nouveau marasme économique) pendant l'Entre-deux-guerres.

[201] « Quel arrière-plan : imprévisible – inoubliable. En août, le dollar atteignit le million. Cette annonce nous coupa le souffle comme l'aurait fait celle d'un record incroyable. Quinze jours plus tard, nous aurions pu en rire, car le dollar, comme s'il avait puisé une énergie nouvelle en franchissant la barre du million, décupla de vitesse et se mit à grimper par paliers de cents millions, puis de milliards. En septembre, le million n'avait plus de valeur pratique, on comptait par milliards. Fin octobre par billions. » Sebastian Haffner, *Histoire d'un Allemand. Souvenirs (1914 - 1933)*, trad. Brigitte Hébert, Arles, Actes Sud/Babel, 2004, p. 87- 88 et p. 99.

Cette vision accrédite celle du jeune Français qu'est Alexandre Vialatte, qui observe aussi le désarroi moral et psychologique au sein de la société allemande des années d'après-guerre et mesure également l'influence décisive du phénomène de l'inflation perçue comme un monstre. Il décrit dans ses articles la perte des repères, les remèdes illusoires imaginés par les Allemands :

> Les possibilités frétillent comme des mouches dans la plombagine. Au milieu de ces tragédies et de ces opérettes sans gaieté, des efforts merveilleux, des réussites splendides, mais tout semble condamné d'avance par l'inflation. Les billets d'un million ne sont bons qu'à faire des « fidibus » pour allumer sa pipe. Ceux de cinq cents marks, qui ont le dos blanc, servent à la correspondance ; ils ne valent plus leur poids de papier ! Un simple tampon à l'encre rouge multiplie leur valeur par mille. Les prix changent trois fois par jour. Une pomme, bientôt, dans un bar, va valoir dix billions de marks, dix billions allemands, c'est-à-dire dix trillions. A ce prix la guerre de 70 n'aurait rapporté à la Prusse que deux cents pommes, et même pas, au cours du change ; disons un litre de bon cidre. (…) les retraités mendient ; les vagabonds tout neufs promènent de porte en porte la dignité professorale de leurs faux-cols de bourgeois distingués. Les « Schieber », profiteurs véreux, s'engraissent des résidus, le groin dans la poubelle. (PP, 63)[202].

Tout, selon Vialatte, « semble condamné d'avance par l'inflation » (PP, 63). Personnifiée, celle-ci apparaît comme une créature monstrueuse : « Et l'inflation, monstre à grelots et fanfreluches, mène le bal et lâche sur le tout comme un flux de ventre intarissable, la colique verte de ses marks » (PP, 63). Elle déverse ses billets comme des excréments provoquant une forme collective d'exubérance.

Outre le besoin de croire à « des êtres inquiétants qui sentent le soufre et qui ont barre sur le destin » (FR, 44), on retrouve également transposée dans l'univers romanesque cette atmosphère apocalyptique qui se traduit par le besoin de concevoir ruine ou misère comme une fatalité, comme un signe du destin. Balandrier puis Vingtrinier[203] attribuent volontiers à leur misère des dimensions mystiques. Les Vingtrinier ont une vision fataliste de leur indigence, considérant que leurs malheurs résultent « des grands mouvements historiques, des

[202] Vialatte ne cesse de dénoncer cette situation de crise dans ses articles d'alors : « Sous la double influence de l'inflation et de la demande, le prix de la banane montait de 300% par heure. Et des pères de famille, adeptes de la religion nouvelle, se coiffaient d'une sorte de shako rouge brodé de versets sanscrits. Tous les soirs, dans des chapelles bouddhistes d'occasion, Congrès de joueurs de quilles, Clubs de billard, Associations de fumeurs de pipe, Chorales et Philharmoniques attendaient en grand uniforme que le ciel tombât sur leur tête. » (BK, 103).

[203] « Quelle que fût jamais leur misère, ils en prirent toujours grand soin. Ils étaient doux à l'ordinaire, éloquents, maigres, paresseux. (…) il n'était rien autour des Vingtrinier qui ne fût semblable à ce brasier chimérique; ils se nourrissaient de lampes Pigeon. » (FC, 62).

astres, de la géographie » (FC, 60), s'étant fait « de leur ruine une espèce de drame sacré à force de lui attribuer des origines astrologiques. » (FC, 64). Aveuglement ou mauvaise foi ? Quand la folie s'empare de ces bourgeois pondérés, la ruine prend une dimension grandiose. Balandrier ayant sombré dans l'alcool, la déchéance et la folie, se fait le « barde de sa ruine », et en donne une version « de plus en plus belle, plus pathétique et stylisée » (FR, 182). Chaussier trouve à la faillite familiale « une grandeur comme un destin » (S, 33) y voit une « situation horriblement intéressante… une véritable aventure… une fin tragique… » (S, 34). Un vocabulaire emphatique est convoqué pour donner à la ruine un aspect triomphal, légendaire. Paradoxalement, alors que Balandrier et Chaussier vivent sur un mode onirique ou hallucinatoire leur propre décadence, semblent en oublier la portée, ils peuvent tenir des propos visionnaires, manifester un esprit positiviste[204]. Ils s'inscrivent dans la tradition de la folie qui fait de l'halluciné, du fou un visionnaire. Il s'agit là d'inventeurs fantasques et médiocres qui se perdent dans des inventions mirifiques ratées et vaines (comme le rouleau compresseur, la locomobile), des projets inaboutis (M. Perrin-Darlin, visionnaire exalté par ses inventions (la rave à fromage et le ramasse-poussière), n'en a hélas écrit que le mode d'emploi.

Même si cet aspect est moins ancré dans le contexte de l'Entre-deux-guerres, Vialatte a parfaitement conscience de la tyrannie de la matière, de l'aliénation de l'homme moderne au sein d'une société de plus en plus industrialisée. Les chimériques, les fous qui se perdent dans des inventions mirifiques ratées et vaines, des projets inaboutis, « déraillent » à l'instar des machines qu'ils entendent mettre en mouvement, se confondent alors de manière monstrueuse avec celles-ci. S'appuyant sur *L'Effet-personnage* de Vincent Jouve, Alain Schaffner insiste sur le jeu de « l'effet personnel » au détriment de « l'effet personne » : « le personnage devenu simple utilité se voit réduit à une pure fonction et [il est] dépourvu de profondeur humaine[205]. » Deux épisodes analogues racontant les déboires du rouleau compresseur de M. Chaussier dans *Salomé*, et de la locomobile du père de Dora dans *Les Fruits de Congo* illustrent ce dysfonctionnement. A la différence de l'automobile, du train, ces machines

[204] « Il expliquait que l'homme, depuis le XX^e siècle, était devenu si savant qu'il irait bientôt puiser la force électrique à des bornes-fontaines comme on va chercher un seau d'eau, et qu'il pourrait envoyer un obus dans la lune rien qu'en chargeant à ces fontaines un gros sou de cuivre (...). » (S, 24). De même, Balandrier, l'ivresse aidant, prophétise un « avenir grandiose » (FR, 164) : « il parla de machines à voler. Prédit qu'un jour l'homme se mettrait des ailes et prophétisa l'aviation, ce qui était hardi à son époque, mais il se sentait mille idées et les possibilités de l'homme lui paraissaient illimitées (…). » (FR, 164).

[205] Alain Schaffner, *Le Porte-plume souvenir. Alexandre Vialatte romancier*, *op. cit.,* p. 179.

agricoles n'ont vocation ni à la vitesse, ni au parcours de grandes distances[206]. Pendant « l'ère des grands achats et de la mécanique appliquée » (S, 23), Chaussier, tenté par la mécanique, achète un rouleau compresseur « afin d'en récupérer la force et [de] produire lui-même son courant » (S, 24). Enthousiaste, le personnage tourne autour de ce rouleau compresseur « en poussant des petits grognements », en « gonfl[ant] les joues et fais[ant] "pshuuutt" comme une soupape, pour encourager le moteur », s'identifie à la machine, se confond avec elle. Comme l'a analysé Alain Schaffner – en s'appuyant sur les remarques de Pierre Jourde et de Philippe Hamon – « la confrontation du personnage machinal avec la machine inutilisable est une scène de comique canonique, qui se voit ici soulignée par la mise en parallèle du "fonctionnement" de M. Chaussier et du rouleau compresseur : tous deux font le même bruit, tous deux sont encombrants (bientôt M. Chaussier sera dans un fauteuil roulant), tous deux sont écrasants et inutiles[207]. » Le rouleau compresseur malmené par la folie de Chaussier acquiert des qualités tout à la fois animales et humaines, et devient un monstre. Son enrayement mécanique s'apparente à un essoufflement physique, à un dépit, à une irritation humaine :

> (...) Le rouleau, à bout de patience, eut un soubresaut d'énergie; (...) à bout de souffle (...) [il] rendit l'âme dans un jet de vapeur brûlante qu'il urina de toutes ses forces sur les cailloux du cantonnier. Et ce fut le chant du cygne de ce saurien rhumatisant. (S, 25)

Cet épisode traité sur un mode burlesque n'est pas sans évoquer la fin tragique de la Lison dans *La Bête humaine* de Zola. Délabré, érodé par l'humidité, le rouleau qui « refus[e], vu ses infirmités, son grand âge et son expérience, d'aller courir des aventures si risquées » (S, 25), c'est-à-dire de faire le Tour de France, apparaît soudain doué de libre-arbitre. Il devient un pauvre monstre :

> Il resta là, devant la porte du jardin, dans la rouille qui l'envahissait, mirant son ventre monstrueux dans une flaque rose et verte. (...) le couchant lui composait parfois des apothéoses exaltées. Au clair de lune il avait l'air terrible, mystérieux et meurtrier. Avec ses cuivres qui luisaient dans les ténèbres, comme un couteau dans la main d'un apache, on aurait dit qu'il préparait un mauvais coup. (...) On le vit maigrir et s'enfoncer. Les oiseaux du ciel venaient boire dans les salières de sa poitrine. Le jardinier (...) fit pousser

[206] D'après les définitions, le rouleau compresseur est un engin automoteur à déplacement lent, employé pour le compactage des sols, composé de cylindres métalliques de grand diamètre et de poids élevé formant les roues et montés sur un châssis, la locomobile est une machine à vapeur montée sur des roues non motrices, qui servait à actionner les batteuses agricoles.

[207] Alain Schaffner, *Le Porte-plume souvenir. Alexandre Vialatte romancier*, *op. cit.*, p. 186-187.

> une jolie glycine sur son squelette. (...) et n'ayant plus à servir la science; le vieux rouleau consacra son grand âge à honorer la poésie. (S, 25- 26)[208]

Cette monstruosité aspectuelle est due à son humanisation physique (ventre, poitrine) et psychique. Le romancier prend ironiquement le contrepied d'un discours moderne valorisant la vitesse[209], puisqu'il exalte la machine immobile, se confondant avec la nature environnante, honorant la poésie[210]. Il se peut qu'en transformant ce rouleau compresseur en œuvre d'art, Vialatte ait pensé aux entreprises artistiques de ses contemporains qui dénoncent le vide, le défaut de sens de la machine : « Avec humour, c'est aussi cette vacuité que les machines absurdes des artistes proches du mouvement dada exhibent dans les années qui suivent (rouages qui tournent à vide, machines inutiles, infernales ou hypnotiques de Jean Crotti, Marcel Duchamp, Francis Picabia, Georges Ribemont-Dessaignes, etc.)[211]. » Ce rouleau compresseur réduit à néant par la folie de Chaussier, manifeste l'*hybris*[212] du personnage consacrant celui-ci en figure de savant fou. On retrouve les mêmes ambitions chez M. Perrin-Darlin, inventeur fantasque et médiocre exalté par des inventions (la rave à fromage et le ramasse-poussière), dont cet autre visionnaire n'a hélas écrit que le mode d'emploi. Sa fille Dora, évoquant « ce père grandiose et passionnant » (FC, 93), considère qu'il « était le seul lui qui avait de la tête là-dedans » et pourtant, ajoute-t-elle, « il était fou! » (FC, 251). Quand il est raconté de manière elliptique par Dora, cet épisode devient tragi-comique et légèrement terrifiant, puisqu'alors que Perrin-Darlin s'acharne sur la locomobile, celle-ci partant à reculons, échoue au fond d'un ravin et manque de le tuer. Après sa chute désastreuse, une conclusion plus universelle s'impose : « Tant il est vrai qu'une nuit plus belle que toutes les autres, l'homme finit toujours tôt ou tard par être mangé par sa chimère » (FC, 94). Malgré l'aspect comique de ces mésaventures, ces personnages de chimériques, de fous semblent

---

[208] Ce pauvre monstre n'est pas sans évoquer le « Manifeste du machinisme » de Bruno Munari qui écrit en 1952 : « La machine d'aujourd'hui est un monstre ! La machine doit devenir une œuvre d'art ! A nous de découvrir l'art des machines! » cité par Isabelle Krzywkowski, *Machines à écrire. Littérature et technologies du XIX^e^ au XXI^e^ siècle*, Grenoble, ELLUG, « Savoirs littéraires et imaginaires scientifiques », 2010, p. 7.

[209] « Les progrès techniques des moyens de locomotion aux XIX^e^ et XX^e^ siècles permettent à l'homme de voyager plus vite et modifient son appréhension du temps et de l'espace, donnant même l'illusion que « le Temps et l'Espace sont morts hier » (selon la vision futuriste de Marinetti) suscitant fascination de la vitesse, discours euphorique et lyrique. » Isabelle Krzywkowski, *Ibid*., p. 42.

[210] *Ibid.*, p. 39.

[211] *Ibid*.

[212] Le mot grec *Ὑβρις* que l'on transcrit aussi *hubris*, peut se confondre dans sa transcription *hybris* avec la notion d'hybride, hybridité, comme l'a remarqué Evanghélia Stead dans une partie intitulée « pour une langue de la décadence : des hybrides à l'hybris », *Le Monstre, le singe et le fœtus, tératogonie et décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2004, p. 32.

traduire le vide d'un monde moderne rationnel, fonctionnel. Selon Jean Baudrillard : « Face à l'objet fonctionnel, l'homme devient dysfonctionnel, irrationnel et subjectif, une forme vide et ouverte alors aux mythes fonctionnels, aux projections phantasmatiques liés à cette efficience stupéfiante du monde[213]. » Malgré l'aspect comique de ces mésaventures, Vialatte, enfant de son époque, pose un regard ambigu sur la modernité, se méfie des évolutions de la civilisation industrielle et dénonce une « humanité se soumettant aveuglément à la machine »[214].

Décrivant 1923[215], « année délirante » et décisive au cours de laquelle les Allemands basculèrent dans l'irrationnel, Sebastian Haffner évoque l'effondrement des valeurs, l'ébranlement profond de la société allemande :

> Toute une génération d'Allemands a ainsi subi l'ablation d'un organe psychique, un organe qui confère à l'homme stabilité, équilibre, pesanteur aussi, bien sûr (…) Aucun peuple au monde n'a connu une expérience comparable à ce que fut celle des Allemands en 1923. Tous ont connu la guerre mondiale, la plupart d'entre eux ont connu des révolutions, des crises sociales, des grèves, des revers de fortune, des dévaluations. Mais aucun n'a connu l'exagération délirante et grotesque de tous ces phénomènes à la fois telle qu'elle eut lieu en Allemagne en 1923. Aucun n'a connu ces gigantesques et carnavalesques danses macabres, ces saturnales extravagantes et sans fin où se dévaluaient toutes les valeurs, et non seulement l'argent. De l'année 1923, l'Allemagne allait sortir mûre non pas précisément pour le nazisme, mais pour n'importe quelle aventure abracadabrante[216].

On retrouve transposée dans l'univers romanesque de Vialatte cette « ablation d'un organe psychique » dont parle Haffner, cette maladie de l'esprit qui saisit le peuple allemand au sortir de la Grande Guerre. Comme l'a relevé Pierre Jourde, « Chez Vialatte, la démence construite en profondeur répond toujours au délire des apparences[217]. » Egarés par les chiffres, par les nouvelles idoles d'un monde matérialiste, ces pères de famille semblent répondre de manière mimétique et symptomatique à « l'exagération délirante et grotesque » de phénomènes qui les dépassent. La vision de sommes colossales, l'attrait pour les forces occultes, le besoin

---

[213] Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 1968, p. 80.

[214] Pierre Verdaguer, *L'Univers de la cruauté, une lecture de Céline*, Genève, Droz, 1988, p. 12.

[215] « Vint 1923. C'est sans doute cette année délirante qui a marqué les Allemands d'aujourd'hui de ces traits que le reste de l'humanité dans sa totalité considère avec une incompréhension mêlée d'angoisse, et qui sont étrangers au caractère du peuple allemand : cynisme débridé, nihilisme qui cultive avec délectation l'impossible pour lui-même, mouvement devenu but en soi. » Sebastian Haffner, *Histoire d'un Allemand. Souvenirs (1914 - 1933)*, *op. cit*., p. 83-84.

[216] *Ibid.*, p. 84-85.

[217] Pierre Jourde, *L'Opérette métaphysique d'Alexandre Vialatte*, *op. cit*, p. 84.

d'attribuer sa déchéance à des puissances supérieures font écho aux dérives d'un « pays d'essence tragique amoureux de son propre mal » (BK, 221), au déchirement identitaire allemand. Vialatte restitue ainsi le malaise grandissant d'une société profondément ébranlée dans ses assises spirituelles, culturelles. Dans son univers romanesque, les fous, les chimériques dessinent à leur tour le portrait d'individus déviants, symptômes d'une Histoire en train de devenir folle. Ils renvoient à une société allemande des années vingt et trente[218] aux prises avec des « gigantesques et carnavalesques danses macabres », avec des « saturnales extravagantes et sans fin ». Chaussier, Balandrier, Maître Lévi, Perrin-Darlin et Vingtrinier s'apparentent à la figure du bouffon : « en sa personne à la fois familière et étrange sont radicalisés la scission du moi et le caractère déroutant de la vie psychique : être fantastique et grotesque, ironique et sérieux, le bouffon dérange et inquiète en témoignant pour lui-même et pour les autres de l'aliénation universelle des hommes[219]. »

Au-delà de l'ancrage historique, Vialatte montre des êtres en proie à une folie accaparante et dangereuse. Ces êtres sont hantés par le vide, leur marginalité les rend monstrueux. Dans ces personnages grotesques, se dessine quelque chose de l'ordre du tragique moderne. A travers eux, Vialatte questionne la part d'ombre, d'excès, d'irrationnel que dissimule tout être humain. Restituant le malaise diffus de toute une époque, il interroge l'extrême fragilité de l'homme moderne face à un monde devenu chaos. Comment chimériques et fous traduisent-ils le vide qui les habite ? Comment dévoilent-ils ce monstrueux plus intérieur ?

2. L'altérité radicale d'êtres habités par le néant

Chapeau melon et puissance du faux : une élégance trompeuse

Ces bourgeois excentriques manifestent l'étrangeté qui les habite par une nature hybride ou une posture invraisemblable. Le regard qu'enfants et adolescents portent sur ces respectables figures paternelles laisse entrevoir l'hybridité suspecte, le caractère énigmatique de ces mammifères étranges et rares, de Perrin-Darlin ce « gros insecte rare » (FC, 90), Chaussier ce « grand mammifère d'une race disparue » (S, 63), Vingtrinier cet « incroyable mammifère » (FC, 316). Vialatte s'amuse peu à peu à faire poindre l'animalité chez les chimériques, les fous, sans les départir de leur costume mais en amalgamant attributs

[218] L'ambition de Vialatte relative à son projet autour de *La Complainte* – montrer « le romantisme allemand moderne inoculé à un petit collège français » – nous semble inscrite dans l'ensemble de l'œuvre romanesque.

[219] Gwenhaël Ponnau, *La Folie dans la littérature fantastique*, *op. cit.*, p. 143.

disparates d'animaux et attributs humains. Déclamant avec enthousiasme Schiller au clair de lune, M. Perrin-Darlin devient un étrange animal :

> Son madras se terminait dans le ciel par deux pointes qui lui faisaient un profil d'escargot. Bien pris dans sa jaquette marron, d'une coupe merveilleusement soignée, sur un caleçon blanc rayé de noir, il avait l'air d'un gros insecte rare, d'une espèce de hanneton cornu qui délirait au clair de lune. (FC, 90)

Paradoxalement, c'est son élégance qui dénonce et renforce son hybridité, sa nature incertaine de mollusque, d'insecte. Doté de « facultés optiques de poisson gras » (S, 62), M. Chaussier, comparé tour à tour à une carpe, à un hippopotame, à un pachyderme, est devenu un « père majestueux et gras [qui vit] dans un monde illusoire et magnifique, comme un poisson en smoking parmi les fêtes galantes d'une forêt sous-marine éclairée au magnésium » (S, 64). Vialatte emploie les mêmes expressions pour désigner M. Vingtrinier une fois le crime consommé, l'identifiant à une « sardine en jaquette » (FC, 316), le mettant également « en boîte ». Perrin-Darlin, Chaussier et Vingtrinier apparaissent d'autant plus apprêtés dans leurs costumes, que ceux-ci renforcent leur hybridité. Leur élégance vestimentaire révèle quelque chose de l'ordre de l'imposture. « Poisson en smoking », « sardine en jaquette », ces expressions comiques soulignent une proximité troublante de l'humain et de l'animal. On se souvient de la nature incertaine, de l'hybridité suspecte des faux prophètes. Transformant ces notables de province en êtres composites, reprenant de manière indirecte le motif mythologique de la sirène, Vialatte montre des personnages ambigus qui appartiennent à un monde intermédiaire, demeurent dans un entre-deux. Il nous oblige à les reconsidérer, à interroger leur banalité. Cet aspect hybride, composite dénonce le costume comme trompe-l'œil, renforce l'indétermination du personnage. A travers ces « individus en jaquette » marqués par la civilisation et ses artifices semble se négocier ce qui est le propre de l'homme. Comme le remarque Pierre Jourde, les « pères de Vialatte ont perdu le sens commun, et ils font leur apparition dans des costumes ou des postures saugrenues, des lieux séparés du monde, détachés de toute signification[220]. » Ainsi, ces bourgeois de province qui s'incarnent à partir de détails vestimentaires, ne se départissent jamais de leurs accessoires, même dans les moments les plus extrêmes. Après une brutale scène de ménage nocturne et un coup de feu lancé au hasard, Balandrier « pâle et tremblant » met « son melon sur sa tête à cause du courant d'air » et « rest[e] là, les yeux hagards, sa chemise flottant au gré de la brise comme

[220] Pierre Jourde, « Le satyre et le pharmacien », art. cit., p. 144.

un drapeau (…) immobile comme le génie de la Fatalité » (FR, 80)[221]. Chaussier, un soir d'orage violent, apparaît à sa fille dans la même posture insolite :

> Le Président debout devant la fenêtre (…) contemplait la tempête avec calme comme une grande invention de son cerveau. Il n'était vêtu que de sa chemise et son chapeau melon. Voilà : c'était un homme tout seul en chapeau melon devant un cataclysme, comme le capitaine de Conrad devant le typhon des mers de Chine. (…) A la lumière affolée de la lampe (…) il se détacha un instant sur ce palier comme une eau-forte ; son gros ventre imposant s'arrondissait, ombré comme une sphère, son sexe noir pendait entre ses jambes blanches comme une musette pleine de pommes de terre. (…) La petite, de retour dans sa chambre, songeait, avec une sorte d'effroi et d'étonnement, à ce père comme à un grand mammifère d'une race disparue, qui surgissait quelquefois dans le monde de l'enfance pour prononcer de grandes phrases énigmatiques (…). (S, 63)

Dans ce passage, en évoquant explicitement *Typhon* de Joseph Conrad, Vialatte actualise une nouvelle fois le personnage. Il réoriente, complète son identité intertextuelle. Dans cette nouvelle (écrite entre 1900 et 1902), le héros, le capitaine MacWhirr est d'emblée considéré comme un être quelconque d'une apparente timidité. Cet homme taciturne porte sous toutes les latitudes « un accoutrement peu marin[222] » comprenant chapeau melon et élégant parapluie – humour de la part de Conrad repris par Vialatte qui insiste également sur le « chic anglais » (FC, 199) qui caractérise ses bourgeois de province. Flegmatique, qualifié d'épais par ses subordonnés, le capitaine se révèle dépourvu d'imagination, incapable de se représenter « le courroux et l'emportement passionné de la mer » et les dangers qu'il fait courir à son navire[223]. D'un esprit obtus, il refuse obstinément de le dévier de sa course et entraîne tout l'équipage dans une terrifiante et violente tempête : « Les présages n'existaient point pour lui, et la signification d'une prophétie ne savait lui apparaître qu'après que l'événement l'avait surpris[224]. » Comme Chaussier, impassible face à l'ouragan, également impassible face aux troubles familiaux qu'il a provoqués, apparaissant dans une nudité grotesque et cependant

[221] « M. Balandrier restait pâle et tremblant ; il mit son melon sur sa tête à cause du courant d'air qui lui glaçait le crâne, et resta là, les yeux hagards, sa chemise flottant au gré de la brise comme un drapeau (…) immobile comme le génie de la Fatalité (…). » (FR, 80).

[222] Conrad, *Typhon*, [1902], *Œuvres*, II, édition sous la direction de Sylvère Monod, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1985, p. 313.

[223] « Il savait que cela existe, comme nous savons que le crime et les abominations existent. (…) Le capitaine MacWhirr avait parcouru la surface des océans, comme certaines gens glissent toute leur vie durant à la surface de l'existence, qui (…) n'auront rien connu de la vie, qui n'auront jamais eu l'occasion de rien connaître de ses perfidies, de ses violences, de ses terreurs. Sur terre et sur mer, il existe de ces gens ainsi favorisés – ou ainsi dédaignés par le destin et par la mer. » *Typhon*, *Ibid.*, p. 347.

[224] *Ibid.*, p. 316.

grandiose, le capitaine plongé dans l'obscurité, face « au courroux renouvelé des tempêtes » s'efforce de remettre le bouton de son ciré, « un peu moins placidement que de coutume[225] », et se contente d'exprimer son inquiétude d'une manière laconique[226]. Finalement Chaussier apparaît tout aussi énigmatique que le capitaine MacWhirr dans *Typhon*. Conrad se contente de donner à voir ce personnage qui s'est imposé à lui, de le montrer dans son étrangeté à lui-même. De même, Vialatte dessine cet être fantomatique en ombre chinoise et cette « ombre montre l'homme plaqué sur ce qui n'est pas lui, habitant de l'étrangeté[227]. » Les apparitions théâtralisées d'un Vingtrinier « armé de son bâton tue-mouches » révèlent aussi un être « puéril et insondable » (FC, 316), un être dénué d'intériorité :

> On l'y voyait seul, instructif, majestueux, automatique, au-dessus du monde, à la façon d'un saint dans un vitrail ou d'un guignol dans son théâtre. Il fallait lever les yeux. Il siégeait dans le ciel, machinal et de noir vêtu, énigmatique comme le destin. On aurait dit un signe du zodiaque. (FC, 220-221)

Vingtrinier « automatique », « machinal », est transformé en marionnette, en guignol[228]. On retrouve dans cette transformation du personnage en marionnette un aspect du grotesque romantique souligné par Mikhaïl Bakhtine, dans lequel le romantisme « place au premier plan l'idée d'une force inhumaine, étrangère, qui régit les hommes et les transforme en marionnettes (…)[229]. » Dans ces apparitions qui « ont l'air de parodies et de dégradations de la manifestation divine[230] », les pères de famille à la fois familiers et étranges ne sont personne. A l'instar des faux prophètes, ils ne semblent exister que comme « puissance du faux[231] » pour reprendre l'expression de Xavier Garnier. Selon lui, « (…) derrière le personnage peut se cacher non pas une personne, mais une figure, c'est-à-dire personne[232]. » Ces bourgeois dissimulent sous un nom propre, sous différents masques entre autres social et familial, sous

---

[225] Conrad, *Typhon*, Œuvres, II, *op. cit.*, p. 388.

[226] « Durant cet armistice tragique la tempête pénétrait la résistance de l'homme et lui descellait les lèvres. La voix de MacWhirr s'éleva dans la solitude et la nuit noire de sa cabine, comme s'adressant à un autre être qui se fût éveillé en lui-même. Il était (…) isolé, comme forclos du courant de sa propre existence, car des incongruités comme celle de se parler à soi-même n'y eussent sûrement pas trouvé place. » *Ibid.*, p. 384.

[227] Pierre Jourde, *L'Opérette métaphysique d'Alexandre Vialatte*, *op. cit*., p. 79.

[228] Image récurrente déjà soulignée par Alain Schaffner, *Le Porte-plume souvenir. Alexandre Vialatte romancier*, *op. cit.*, p. 189.

[229] Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, « Tel », p. 49.

[230] Pierre Jourde, « Le satyre et le pharmacien », art. cit., p. 140.

[231] Xavier Garnier, *L'Eclat de la figure, étude sur l'antipersonnage de roman*, *op. cit.*, p.16.

[232] *Ibid.*, p. 12.

le port en toute occasion d'un chapeau melon, un vide intrinsèque, une absence d'intériorité. Il s'agit de figures de pure extériorité, sans for intérieur, inquiétantes parce qu'imprenables. S'appuyant sur le portrait d'un personnage de Jean Genet dans *Les Pompes funèbres*[233], Xavier Garnier souligne que la « figure a aussi peu d'intériorité que le fût d'un canon. Elle dessine juste un dedans qui a pour fonction de donner une plus grande portée à la puissance d'une explosion[234]. » On pense ici « à l'envoûtement de ce regard glauque qui [tient] toute une maison courbée sous les lois de sa folie », à l'incompréhensible et désastreuse autorité de Chaussier, devenu une forme de présence pure qui cependant possède ce « on ne sait quoi de physiquement majestueux, de si imposant dans le geste » (S, 14)[235]. On peut établir un lien chez les chimériques, les fous dans les romans de Vialatte entre leur vide et leur puissance, ceux-ci exercent une grande puissance de fascination parce qu'ils sont des êtres dénués d'intériorité ou dont celle-ci « se fissure sous la pression de l'extérieur[236]. » Comment se manifestent cette absence, cette monstruosité psychique ?

Retour en enfance ou permanence de celle-ci

Ces pères impotents se révèlent monstrueux parce qu'incapables de trouver une place dans l'ordre social. Soit ils n'ont jamais quitté l'enfance, soit la folie qui les saisit les ramène à un état d'enfance. Auguste Balandrier dans *Le Fluide rouge* est un adulte qui a oublié de grandir. Ce « petit homme timide, gras, rose et chauve, bien qu'assez jeune » (FR, 40) a encore physiquement l'allure d'un poupin potelé « aux grosses joues, au teint rose et candide » (FR, 64). Son apparence physique témoigne de son état d'éternel enfant, d'un enfant qui a gardé « ce goût monstrueux, du rare, de la Russie, des "fluides rouges" de tous calibres et des bleus de Sèvres » (FR, 97). Celui qui petit garçon, rêvait de faire éclater une lampe à essence pour obtenir des réparations importantes de l'inventeur M. Pigeon – c'est-à-dire (forme d'obscurantisme ?) de faire symboliquement voler en éclats « la lumière du Progrès » (FR, 103) associée aux Lumières de la Raison, à la modernité (autant de visions

[233] « Le cortège s'arrêta une seconde et je vis le profil de la bouche de Paulo. Je songeais à son âme qui ne peut être mieux définie que par cette comparaison : on dit l'âme d'un canon, qui est la paroi, moins que la paroi même, intérieure du canon. C'est cette chose qui n'existe plus, c'est le vide brillant, acéré et glacial qui limite la colonne d'air et le tube d'acier, le vide et le métal – pire : le vide et le froid du métal. Je ne vois rien de plus essentiellement méchant. L'âme de Paulo était sensible par cette bouche entr'ouverte et ses yeux vides. » Jean Genet, *Les Pompes funèbres*, [1953], Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 1978, p. 24.

[234] Xavier Garnier, *L'Eclat de la figure, étude sur l'antipersonnage de roman*, *op. cit.*, p. 14.

[235] « On ne sait ce qui fait l'autorité. Elle provient en général de la médiocrité poussée, logique jusqu'à sa conséquence extrême. D'autres fois un impondérable la donne aux plus extravagants » (S, 14).

[236] *Ibid.*, p. 34.

défendues par un père républicain et progressiste) –, « pass[e] presque toute sa vie à faire éclater des lampes Pigeon » (FR, 105). Il y a comme une persistance de l'enfance chez cet adulte qui s'entête à vouloir « chevaucher l'incertaine chimère » (FR, 105-106), – à cavaler sur un monstre mythologique et composite, à donner libre cours à ses rêves – qui se laisse séduire par « l'idée » du fluide rouge :

> Qu'était-ce lorsqu'un colonel, venu du lointain de la Russie, en venait à créditer l'idée chez cet homme docile et vaniteux, prédisposé par un romantique souvenir d'enfance, qui acclimatait dans son esprit l'idée du fluide rouge, d'attribuer dans le destin des hommes une part énorme à des puissances surnaturelles, que son éducation voltairienne et son petit dada d'esprit fort enrichissaient d'une nuance de laïcité qui flattait ses manies intimes (…) (FR, 181)

On retrouve chez Balandrier des traits propres à l'enfance, à l'adolescence telles que Vialatte les a transposées dans son univers romanesque[237], mais chez l'adulte, ils sont appréhendés sur un mode grotesque :

- La fascination pour ce qui est apparemment insignifiant : Balandrier se révèle ainsi volontiers attiré par la « loufoquerie fascinante » de certains objets, par la force perlocutoire de mots attrayants. Alors qu'enfant, il dépense ses économies pour acheter un « vrai crachoir en caoutchouc vulcanisé[238] », adulte, il peut s'offrir un lorgnon d'optique ou un dabou-dabou « instrument de musique africain à cordes, qui le séd[uit] par son nom exotique et sa parfaite inutilité » (FR, 172).
- La fascination de l'image et l'optique du souvenir : Balandrier, petit garçon, a rêvé devant le portrait photographique de la tante Anaïs, avec « une ferveur émue », « interdit et remué » (FR, 25) par la mélancolie, le vide qui émanent de cette photo, croyant que la vie de cette femme d'un vieux sous-préfet – qui a préféré fuir avec son jeune amant – fut commandée par des tables tournantes.
- Le besoin d'insolite, d'aventure : Le fluide rouge revêt dans l'esprit de Balandrier une valeur exotique – l'attrait de la steppe, du lointain –, et il « satisfaisait également ce goût naïf de la chimère, du grandiose et de l'inattendu » (FR, 180). Si Vialatte s'inspire des théories mesméristes pour donner à l'expérience occulte un ancrage réaliste, la séance orchestrée, théâtralisée par le colonel apparaît comme une vaste imposture. Comme le souligne Gwenhaël

[237] Traits relatifs à l'enfance et à l'adolescence qu'Alain Schaffner a déjà mis en évidence et que nous reprenons ici.

[238] « Cracher dans un vrai crachoir en caoutchouc vulcanisé est pour lui une véritable occupation de grande personne, d'adulte, de prince à laquais dans une ville d'eaux. L'emphysème est une chose royale. » (FR, 99).

Ponnau, « ces mystifications n'atteignent que les êtres qui portent secrètement (et parfois inconsciemment) en eux la passion de l'insolite et du mystère[239]. »

- La crédulité dont fait preuve Balandrier « pétri de respect pour les colonels de l'armée russe » (FR, 27), incapable de discerner dans les propos du colonel, l'excès, la grandiloquence, le mensonge, se prêtant avec une foi aveugle aux indications et recommandations de celui-ci[240]. Balandrier n'est pas doté de forces magnétiques, mais ce médium d'une soirée se croit soudain en possession de forces occultes et démoniaques.

- Le désir de gloire, de reconnaissance habite Balandrier depuis l'enfance – l'enfant rêvait de « rendre sa famille millionnaire en détraquant la lampe Pigeon » (FR, 100) et d'apparaître en héros de conte, semblable aux "Traits de la vertu" d'un jeune prince dans les *Ornements de la Mémoire* » (FR, 101) – l'adulte imagine échapper à la ruine avec un billet de tombola nécessairement gagnant, et il a déjà préparé sa photo pour les journaux (FR, 178). La famille Balandrier mène d'ailleurs au grand dam des Cornillon une existence marquée par l'insouciance, la frivolité, l'ignorance du prix des choses :

> Tout leur plaisir était dans l'imagination. Ils avaient un esprit puéril et léger, qui entourait les moindres aspects de leur petite existence quotidienne d'une sorte de nimbe aimable, de bulles d'or et de rayons. Leur existence était couverte d'un duvet, d'un velours d'argent, comme la pêche. Elle était consistante, savoureuse et vermeille, gonflée de suc et de poésie. (FR, 130-131)

Cet esprit « puéril et léger » de Balandrier se vérifie lorsque refusant de croire à sa ruine pourtant inéluctable[241], il a d'abord recours à des procédés irrationnels pour y remédier. Il envisage ainsi une « opération magique » qui consiste à « 1. Chercher une idée ; 2. Consulter les étoiles » (FR, 143). Consulter « le destin » (FR, 144) implique selon lui, d'interroger « l'oracle » en plongeant dans l'Almanach Vermot et en se livrant à un jeu hasardeux de réponses, complété par l'horoscope du jour, du mois et des explications flatteuses sur son prénom, consultation qui suscite bien entendu félicité et réconfort : « Et tout le monde s'émerveilla de la sagacité de l'oracle » (FR, 148). Dans *Les Fruits du Congo*, les Vingtrinier se complaisent également dans de vaines activités à la lumière d'une lampe Pigeon agrémentée d'une plaque de mica rouge, un « feu de théâtre » (FC, 63) artificieux masquant la

---

[239] Gwenhaël Ponnau, *La Folie dans la littérature fantastique*, *op. cit.*, p. 145.

[240] Il accorde même du crédit aux conseils de l'antiquaire et croit avoir par la force de son magnétisme imposé à un membre du cercle de vider son verre.

[241] « Passé l'accès de peur subite, il n'y crut plus : c'était comme ces nouvelles qu'on lit dans les journaux et qui prédisent la fin du monde pour le 3 juillet, ou le 15 septembre, à 21h7 exactement. L'excès de rigueur de ces renseignements neutralise leur virus, chacun sait bien que les accidents n'arrivent qu'aux autres. » (FR, 94).

misère, le manque. Père et fils s'entourent d'un « brasier chimérique » et « se nourriss[ent] de lampes Pigeon » (FC, 63) c'est-à-dire d'illusions, de faux-semblant, d'impostures. De même, les manifestations de la démence qui s'empare de Chaussier dans *Salomé*, montrent que ce père est retombé en enfance. Il s'essuie avec une robe de poupée qu'il fait mousser dans sa poche de veste avec une coquetterie espiègle, transforme la maison « en terrain de chasse » (S, 30), ramène dans sa famille deux attractions d'un cirque de passage – Zéphir un gros chien-loup capable d'extraire des racines carrées et Marcello un enfant prodige violoniste et compositeur jouant des polkas – « deux hochets ramenés du pays des rêves », « deux jouets savants et compliqués à la taille de son importance » (S, 9). Perrin-Darlin, le père de Dora, non sans parenté avec Chaussier et Balandrier, se contentera de rapporter un comptoir acheté à des forains, de quitter plusieurs mois sa famille pour parcourir l'Europe à la recherche du crayon chinois. Vingtrinier dont le suprême divertissement consiste à tuer des mouches au nombre de vingt-trois au sommet de l'arche des David et qui goûte dans sa mansarde « des joies d'enfant qui a découvert pour ses ébats une cage à poules » (FC, 220)[242], révèle aussi à sa manière son caractère puéril. Les pères chimériques, fous semblent prisonniers de leur enfance. Exalté par le magnétisme du fluide rouge, par la gloire qu'il lui confère, effaré par la ruine qui menace sa famille, Balandrier se révèle incapable de se comporter en adulte, de faire face aux impératifs d'une réalité matérielle. Il sombre finalement dans l'alcool. Quant à Chaussier, il vit dans un état d'hallucination. En proie à certaine une torpeur, il évolue « au milieu des lions et des chiffres, des flûtes et des chiens savants » (S, 16) et donne libre cours à l'épanchement du songe dans la vie réelle. Ces êtres chimériques qui désertent le foyer familial selon des modalités différentes, qui possèdent un esprit « puéril et léger », s'avèrent bien incapables d'être pères. Une telle inaptitude, cette « paternité incongrue[243] » selon Pierre Jourde nous renvoient à la solitude du monstre dont parle Xavier Garnier :

> La monstruosité du personnage a partie liée avec sa solitude, son incapacité à trouver une place dans l'ordre social. (…) est monstrueux celui qui ne parvient pas à s'intégrer dans aucune histoire[244].

La marginalité monstrueuse de ces pères puérils rappelle les antihéros de l'univers kafkaïen. A la lecture de Kafka, Vialatte déclare ainsi : « Mystérieux, familiers, facétieux, écrasants, déformations du père, ils entraînent la panique. Ce sont des guignols qu'on respecte, d'une

[242] On retrouve dans ses multiples manies les habitudes des adolescents des *Fruits du Congo* (les îles, la recherche de la grande piste, le goût de la poésie, des livres de conquête) sur un mode dégradé.

[243] Pierre Jourde, « Le satyre et le pharmacien », art. cit., p. 142.

[244] Xavier Garnier, *L'Eclat de la figure, étude sur l'antipersonnage de roman*, *op. cit.*, p. 20.

injugeable majesté » (K, 77). Si Vialatte lisant Kafka appréhende la figure paternelle d'une manière caricaturale, ses figures paternelles ne sont pas sans évoquer le problème que se pose Kafka dans son œuvre : « est-il possible à un célibataire à l'état pur de vivre dans le monde[245] ? » Garnier illustre cette monstruosité du personnage en s'appuyant notamment sur la nouvelle *Joséphine la cantatrice*, dans laquelle Kafka insiste ainsi sur la prolifération, le grouillement des souris[246]. Comme elles se reproduisent trop vite pour constituer une famille, le peuple des souris se composerait uniquement de célibataires. Chez Vialatte, les pères s'apparentent à la figure du célibataire kafkaïen.

Les fastes de la monstruosité psychique

> Le fou est donc celui qui, à la suite d'un heurt ou d'une frustration, se réfugie au-dedans de lui pour bâtir un château sans portes ni fenêtres, ou une cellule aux murs nus, et y jouer, pour lui et pour lui seul les plus étranges fêtes[247].

Cette définition de Roger Bastide correspond à la folie de ces figures paternelles. Chaussier, qui manifeste une « folie des grandeurs », une folie spectaculaire se joue pour lui seul les plus étranges fêtes. Il déploie l'extravagance, la désinvolture, le goût du faste de Balandrier sur un mode hyperbolique. Quand Balandrier s'adonne à l'élaboration de son « château breton » (qui n'est pas sans évoquer l'engouement pour le breton-chinois des adolescents des *Fruits du Congo*), édifice en céramique constitué de multiples morceaux de verre incrustés un peu partout dans le plâtre, occupation fantaisiste considérée avec beaucoup de sérieux par ce « facteur Cheval », Chaussier rédige ses « Tableaux Synoptiques », c'est-à-dire « la fresque de la vie d'un honnête homme, le bouquet de ses belles actions, la tapisserie au petit point de ses exploits » (S, 20). Pour achever ce qu'il considère comme « l'œuvre de sa vie » (FR, 96), avec la complicité de sa famille, Balandrier se livre certains jours à de véritables expéditions, à une « exploration céramique » (FR, 131) auréolée de gloire[248] afin de trouver des « tessons d'assiettes historiées, des bouts de verre bleu ou rouge, des billes d'agate et des ronds de caoutchouc vert qui servent à la fermeture des bouteilles de limonade » (FR, 96). Quant à Chaussier, il entreprend l'« une de ces œuvres immenses,

[245] Xavier Garnier, *L'Eclat de la figure, étude sur l'antipersonnage de roman*, *op. cit.*, p. 83.

[246] Kafka, « Joséphine la cantatrice ou le peuple des souris », *Œuvres complètes*, II, *op. cit.*, p. 773-790.

[247] Roger Bastide, introduction, *Les Sciences de la folie,* Roger Bastide (dir.), Paris, La Haye, Mouton, « Publications du Centre de psychiatrie sociale », 5, 1972, p. 21.

[248] « Tous les départs de M. Balandrier s'entouraient de la même auréole. On aurait dit qu'il partait pour la gloire. (…) On aurait toujours dit qu'il allait rapporter quelque chose de solennel et d'infiniment distingué, de véritablement décisif de ses équipées. » (FR, 131-132).

comme la conquête de l'Asie, qu'un Alexandre ou un Napoléon se proposent au début de leur carrière » (S, 23). Cette « œuvre immense » consiste en réalité à résumer ses exploits sous une forme tabulaire. De même que la vie modeste de ce représentant en spiritueux détonne avec ses souvenirs grandioses, la forme très rationnelle, excessivement ordonnée et hiérarchisée mais morcelée qu'il a adoptée contraste avec son emphase, sa vision épique : « Tout devenait historique et grand ; la vente des liqueurs, dans cette biographie, s'auréolait d'une atmosphère de bataille » (S, 20). Faut-il voir dans ces compositions composites et insensées, dans cette folie du fragment et de l'unification, le désir inconscient de « compenser le morcellement du monde et de la personne[249] » ? Selon Pierre Jourde, « leurs noms en – *ier* suggèrent une fonction, une activité : le père est toujours d'abord celui qui produit, qui fait quelque chose, mais cette activité est délirante, dépourvue d'objet[250]. » Quand chez les Balandrier, on « festoie sans façon » dès le matin avec « les messieurs les plus distingués » (FR, 130), Chaussier entend régaler tous les habitués de l'hôtel des Ambassadeurs en commandant chaque jour à heure fixe, « un festin pantagruélique dont la truffe du Périgord était l'élément le moins coûteux » (S, 27) :

> Des paradis gastronomiques s'ouvraient béants autour de lui, dans la vapeur d'imaginaires victuailles, sur laquelle il flottait comme Jéhovah dans la fumée des sacrifices (…). (S, 27-28)

Chaussier qui s'est réfugié dans un monde de rêves, se prend pour un Dieu tout puissant. Il devient un roi dont les divertissements consistent à prodiguer d'imaginaires magnificences, à recevoir d'importantes personnalités comme l'empereur de Chine. Il fait comme par magie apparaître un autre monde, un univers utopique dont il occupe, par ses tours, ses excentricités, le centre. Il invite alors chacun à le comprendre et à le suivre dans son délire : « Allons, messieurs, disons-le tous ensemble, la Tour Eiffel est en satin broché. » (S, 27) exige-t-il des pensionnaires de l'hôtel. Non seulement comme le remarque Alain Schaffner, « son insolite monde intérieur [est] tout entier projeté au dehors, directement visible pour autrui[251] », mais il dispose aussi le reste de l'univers autour et à partir de lui. Plus qu'il ne l'organise, il devient spectacle, se transformant lui-même en monstre spectaculaire, en bête de cirque[252]. Séduit par les choses rondes et brillantes – « tout ce qui était rond et brillant avait le don de l'hypnotiser,

[249] Pierre Jourde, « Le satyre et le pharmacien », art. cit., p. 150.

[250] Pierre Jourde, *Ibid.*, p. 139.

[251] Alain Schaffner, *Le Porte-plume souvenir. Alexandre Vialatte romancier*, *op. cit.*, p. 184-85.

[252] Lorsque la famille se rend à la fête foraine, Chaussier éblouit d'ailleurs les spectateurs en révélant dans une attraction « le comble de la force » (S, 37).

de le plonger dans une extase. » (S, 31) –, il demeure fasciné par la suspension de la salle à manger, devenant à son tour cette lampe verte et cossue :

> C'était un objet important, mirifique, le seul qui comptât, rond comme un dôme, brillant, gonflé, luisant de reflets, nimbé d'or et irréfutable. Il lui sembla qu'elle pénétrait dans son cerveau, qu'elle l'envahissait tout entier, qu'elle prenait possession de son être. (…) Il n'était plus qu'une suspension, l'autre, la vraie, il ne la prenait plus que pour un reflet de lui-même dans un miroir imaginaire fait pour doubler son propre éclat. (S, 31)

Comme face au rouleau compresseur, le personnage devient un objet. Il n'est plus sujet, mais croit éclairer le petit monde familier qui l'entoure de son aura, de son éclat. Cette identification, cette « sorte d'idéal du moi[253] », ce dédoublement trahissent son vide intérieur. Paradoxalement, alors que Chaussier, emprisonné dans son propre univers, est absent à lui-même et aux autres, il demeure physiquement présent. Même si la « folie ordinaire[254] » de Vingtrinier[255] s'oppose à la folie spectaculaire de Chaussier, si ses manies excentriques mais inoffensives sont fort différentes des lubies délirantes du père de Frédérique, on retrouve cependant cette absence à soi-même et ce dédoublement chez cet avocat sans cause. Vingtrinier mène une existence misérable qui s'apparente à une lente déchéance. Il se laisse lentement dériver au gré des rituels excentriques et médiocres qui ponctuent sa journée :

> Car M. Vingtrinier ne faisait rien. Il est difficile de faire moins que ne faisait M. Vingtrinier, si l'on ne convient pas d'appeler faire quelque chose se réciter du Hérédia en face de son miroir à barbe, regarder sa chaussette percée, tuer des mouches par vingt-trois dans l'arche des David, ou compter les bons-primes d'une veuve gémissante. (FC, 224)

Ainsi l'existence Vingtrinier implique-t-elle notamment « les mouches, la lecture des *Trophées*, le mou exigeant de Petit-Monsieur (…) le mouflon corse et la plante brésilienne, la bibliothèque rustique et le pernod du soir chez Mme Perrin-Darlin » (FC, 230). Hormis la maison des Perrin-Darlin, les différents endroits qu'il fréquente régulièrement constituent des lieux insulaires. Ce personnage organise sa vie autour d'activités ritualisées et de lieux

---

[253] Alain Schaffner, *Le Porte-plume souvenir. Alexandre Vialatte romancier*, *op. cit.*, p. 195.

[254] Expression faisant référence à un très bel article d'Anaëlle Touboul intitulé « De la folie ordinaire à la folie meurtrière : M. Vingtrinier ou le "génie du néant" », *Alexandre Vialatte, Les Fruits du Congo et La Dame du Job*, *op. cit.*, p. 49-63.

[255] C'est un personnage effacé, discret dont les manies ne sont pas aussi spectaculaires que celles de Chaussier. Même pour visiter le château des Bergères qui constitue aux yeux de cet ivrogne, « sa halte, son point d'eau » (FC, 230), et boire en compagnie de Mme Perrin-Darlin, il s'invente des prétextes. De même que Balandrier qui a besoin de prétexter « un petit renseignement » pour se rendre chaque soir au Cercle, M. Vingtrinier, tient « à son prétexte » (FC, 231) et impose par conséquent leçons d'italien, lectures de plaidoyers, dictées classiques.

symboliques qu'il investit d'une manière insolite. Il va lire différents ouvrages d'histoire et de conquête dans ce qu'il nomme sa « bibliothèque rustique » (FC, 149), c'est-à-dire d'anciennes latrines situées au fond du jardin de la maison du Grand Tournant. Comme dans cette bibliothèque rustique, « latrines inspirées » où l'on peut contempler l'horizon à travers les planches disjointes et divaguer, l'arche des David est un non-lieu. Il constitue une « fenêtre en soi[256] », conjuguant « vide pur, vertige pascalien » (FC, 220). A cette hauteur, Vingtrinier domine la ville, il est à la fois coupé du monde et au-dessus de lui. Dans sa mansarde, il « puise quelque lyrisme » dans « de sordides festins de charcuteries roses » agrémentés de café, de croûtons, de saucisse froide, et « [d'] un petit calvados, dans un mélange de fixe-chaussettes et de déshabillé bourgeois » (FC, 223). Vialatte semble illustrer sur un mode prosaïque un fantasme de repli sur une intériorité insulaire. Il révèle la solitude radicale d'un être dont la vie est également rongée par le néant. Vingtrinier visite également régulièrement le square Petermaës qui constitue paradoxalement pour lui (et pour Maître Lévy dans *Les Amants de Mata Hari*) un lieu intime et élégant : « Ce boudoir de la botanique grisait M. Vingtrinier d'effluves surnaturels (…) il y délirait comme un chat dans l'odeur de la valériane » (FC, 153)[257]. Il vient y humer l'odeur ammoniacale de la plante brésilienne (FC, 147), le parfum de frangipane du palmier nain de Tasmanie (FC, 153), pour « suivre la trace d'on ne sait quel oiseau, l'odeur d'on ne sait quel rêve fragile » (FC, 147). L'ambition de cette promenade journalière est en effet de « ressusciter » les sensations matinales éprouvées lors d'une « longue cérémonie » qui consiste à « vider les eaux des toilettes » :

> Il avait des acides terribles dans des bouteilles qui fumaient. Ces odeurs le faisaient rêver tandis qu'il promenait sur l'émail, avec un secret plaisir, des balais et des brosses. (…) Comme autour du mouflon corse et de la plante brésilienne, il lui venait dans ces odeurs bizarres le souvenir d'on ne sait quoi d'oublié dont il pensait à tout instant retrouver le secret perdu. (…) C'étaient ses Îles… Un petit balai dans une main, une bouteille de drogue dans l'autre, pensif, comme dédoublé, il vivait un moment sous la caresse d'un grand espoir. (FC, 229)

« Avatar dégradé » des adolescents chimériques, Vingtrinier « s'invente une existence fantasmée et se dédouble en un moi réel et un moi "fictionnel"[258] ». Cette recherche de

[256] Pierre Jourde, *L'Opérette métaphysique d'Alexandre Vialatte*, *op. cit.*, p. 20.

[257] Réécriture d'un passage déjà mentionné dans *Les Amants de Mata Hari* : « Ce boudoir de la botanique grisait Maître Lévy d'effluves cosmiques. Il y délirait comme un chat dans l'odeur de la valériane, avec sa canne d'argent imitation. » (MH, 19).

[258] Anaëlle Touboul, « De la folie ordinaire à la folie meurtrière : M. Vingtrinier ou ou le "génie du néant" », art. cit., p. 55.

correspondances, ce besoin d'évasion dévoilent un personnage clivé, comme scindé entre un dedans et un dehors. Dans cette expérience certes triviale mais d'une troublante intimité, dans cet au-delà qu'il semble atteindre, il se révèle aliéné, incapable de coïncider avec lui-même. Selon Pierre Jourde, « En réalité, le chimérique vit sur le mode extrême de la folie l'aliénation qui est au cœur de tous les objets et de tous les personnages. Il demeure incapable de coïncider avec lui-même, de saisir sa vie et de la vivre[259]. » A l'image de Chaussier qui est prisonnier de sa folie, Vingtrinier témoigne d'une rupture radicale avec le monde qui l'entoure. Il se révèle en proie à une monstruosité ontologique. Ses manies montrent un être vide attiré par le néant, se jouant pour lui-même un carnaval sensoriel. Cette attitude romantique d'un être grotesque replié sur lui-même, retranché dans sa tour d'ivoire, d'un être devenant lui-même monde évoque ce que Bakhtine qualifie de « grotesque romantique », c'est-à-dire « un grotesque *de chambre*, une manière de carnaval que l'individu vit dans la solitude, dans la conscience aiguë de son isolement[260]. » Vialatte est d'ailleurs conscient de la négativité, de la stérilité de cette attitude romantique, de cet « isolement *solipsique* de la conscience du héros[261] », et il souligne la mélancolie qui peut broyer cet être rongé par l'alcoolisme. Vingtrinier est capable le matin à jeun d'excès de tristesse :

> Il ne regardait que la terre, et plus spécialement sa chaussette, le trou, dans ce trou, l'orteil et dans cet orteil, l'ongle spectacle encore plus déprimant, car la bordure de cet ongle était noire comme un présage. Il passait un caleçon qui était la tristesse même, raclait les miettes de tabac... demeurait assis... fumant une cigarette bossue; il regardait l'ongle noir, et il souffrait de la vie. Ce caleçon de veuf..., ces chaussettes de célibataire..., cet ongle de découragé... Il se sentait orphelin de ses enfants... Tous ses malheurs lui retombaient sur l'œsophage... l'espoir absent (FC, 221)

Ce gros plan sur l'orteil est source d'étrangeté. Il révèle le personnage étranger à lui-même. Accablé par le manque, la solitude, cet être en déshérence contemple son « caleçon de veuf », ses « chaussettes de célibataire ». Il se sent « orphelin de ses enfants ». C'est un « homme sans âme, comme un escargot sans coquille » (FC, 152). Celui qui d'ordinaire se tient à la fenêtre dominant la ville, semble redescendre parmi ou en dessous du commun des mortels, dans un enfer prosaïque et quotidien. Ce *desdichado* ne contemple pas les étoiles pour y lire l'avenir, mais avec une terrible lucidité son ongle crasseux, noir « comme un présage » et il

---

[259] Pierre Jourde, *L'Opérette métaphysique d'Alexandre Vialatte*, *op. cit.*, p. 59.

[260] Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 47.

[261] Bakhtine à propos de l'origine de la catastrophe tragique chez Dostoïevski, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p. 37.

semble s'engouffrer dans ce trou de chaussette, dans le noir de cet ongle de pied[262]. Ce mouvement de repli sur soi, cette soudaine acuité face à sa déchéance semblent signifier qu'il n'y a plus de regard tourné vers l'extérieur, plus d'accès possible au ciel. De même que Vingtrinier se perdant dans des effluves surnaturels, « vit sous la caresse d'un grand espoir », Balandrier croit que son erreur est « d'avoir éparpillé son espoir » (FR, 173). Ce dernier devient un être romantique et grotesque perdu dans une folie mélancolique[263]. Il apparaît hanté et véritablement possédé par le fluide rouge, ultime remède à son infortune : « Et, peut-être aussi, vague espoir, orgueil secret, mirage; chimère, le "fluide rouge" du colonel » (FR, 169). Au seuil de la folie, il « traîn[e] son fluide » et il s'y « cramponne » « en vertu d'un cyclothymisme qui le faisait passer alternativement de l'incrédulité à la foi et de l'exaltation au désespoir » (FR, 181). Le fluide rouge[264] devenu aliénation, suscite symboliquement une bile noire sur laquelle Balandrier ne peut pas avoir de prise.

> Mais que dirait de tout ça l'agenda du lendemain ? (FC, 309)

Cette folie mélancolique semble accentuée chez M. Vingtrinier. Son aliénation au temps illustrée par un agenda chronophage le révèle en proie au néant ou plus exactement la proie du néant. Parmi les multiples manies auxquelles se livre cet être au comportement excentrique, « l'heure solennelle de l'agenda » (FC, 223) occupe une place importante. Ce « damné du désœuvrement » (FC, 224) consacre chaque jour un temps infini à mettre en ordre son agenda[265]. M. Vingtrinier nourrit l'ambition légitime d'organiser sa vie et ainsi de maîtriser le temps. De manière paradoxale, l'agenda, outil qui devrait lui donner la possibilité de se confronter au réel, de l'organiser, lui permet de fuir ce réel.

---

[262] Vialatte procède comme Flaubert à une extériorisation des sentiments à travers les objets, cette vision en gros plan certes sur un mode burlesque, rappelle un passage de *Madame Bovary* : « Mais c'était surtout aux heures de repas qu'elle n'en pouvait plus, dans cette petite salle au rez-de-chaussée, avec la poêle qui fumait, la porte qui criait, les murs qui suintaient, les pavés humides ; toute l'amertume de l'existence lui semblait servie sur son assiette, et, à la fumée du bouilli, il montait du fond de son âme comme d'autres bouffées d'affadissement. » *Madame Bovary*, [1857], *Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 351.

[263] « (…) dans le grotesque romantique la folie acquiert la nuance sombre, tragique de l'isolement de l'individu. » Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 49.

[264] « (...) Balandrier traînait son fluide, et c'était une des plus belles choses qu'il eût jamais faites de sa vie, une occupation magnifique, gratuite, et parfaitement paisible, qui l'égalait aux colonels de l'armée russe » (FR, 181).

[265] Cette manie compulsive de l'agenda apparaissait déjà dans *Salomé* sous la forme des « Tableaux Synoptiques » de M. Chaussier : « Sa vie entière devait tenir en mille cases : grand A, grand B, petit a, petit b, A', B', alpha, iota, etc. Des accolades à l'encre rouge et des renvois à l'encre bleue. Grand O, e', gamma, III en chiffres romains : "14 juin : je réponds à Tavernier : prenez Leipzig, je garde Vienne". » (S, 20).

> Sa journée était un néant, mais il n'y a jamais eu de néant si distribué, si ramifié, si réparti et si souvent chronométré. (FC, 224)

Ce « gros livre relié de noir, à tranche marbrée » (FC, 223) apparaît comme la cause d'une aliénation extrême, d'une abdication totale de toute liberté. Alors même que cet agenda l'accapare le dépossède de sa vie, M. Vingtrinier le considère comme une représentation de la vie :

> Mais dans les mains de M. Vingtrinier, l'agenda s'était transcendé. Il était devenu une grande institution, une représentation de la vie, et finalement la vie même. M. Vingtrinier s'y vouait. C'était une mystique. Il ne vivait plus que pour ce fétiche d'or et de ténèbre, pour ce dieu d'une morale tatillonne sans obligations ni sanctions. Il était entré dedans, il y avait disparu comme Alice dans l'envers de la glace. Sa vie terrestre n'était plus qu'un alibi. Sa vraie vie était celle de ce fantôme surmené que l'agenda traînait à une cadence de rêve, de page en page, de grands projets en grands travaux... (FC, 224)

L'agenda devient un « fétiche d'or et de ténèbre »[266]. A l'image des héros qui « se voient dépossédés de leur identité, Vingtrinier se voue tout entier à ce maître tout puissant auquel il accorde une dimension métaphysique, disparaissant alors lui-même dans le néant du dédoublement (...)[267]. » « La vraie vie » de Vingtrinier se joue ainsi « au-delà des apparences dans les vierges espaces quadrillés de rouge et de bleu » (FC, 225). Il s'évade dans « les rêves, les imaginations, les belles pensées, les vastes tâches, les mille occupations d'une existence savante soutenues d'ambitions distinguées » qui « se prennent et gazouillent comme des oiseaux des îles dans les rets bleus et rouges d'un agenda bien fait » (FC, 225). L'« oisiveté chronométrée » de Vingtrinier, « sa course contre la montre » (FC, 228) – ses préoccupations constantes face à ses différents retards, ses notations scrupuleuses et ses tentatives pour rattraper le temps perdu – rappellent le lapin blanc aux yeux roses portant une redingote et une montre à gousset, qui court constamment après le temps dans *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*. Vingtrinier a d'ailleurs disparu dans l'agenda comme « Alice dans l'envers de la glace » (FC, 224), référence explicite à l'œuvre de Lewis Carroll[268]. Il devient un être fantomatique symboliquement englouti par l'agenda :

> Au lieu de vivre il écrivait sa vie. Il s'en racontait le conte de fées dans le noir agenda, ces Mémoires d'un Fantôme. (FC, 228)

---

[266] Comme la grande négresse devenant un fétiche noir (FC, 150) pour les adolescents.

[267] Anaëlle Touboul, « De la folie ordinaire à la folie meurtrière : M. Vingtrinier ou le "génie du néant" », art. cit., p. 54-55.

[268] *De l'Autre côté du miroir* (1871) de Lewis Carroll est la suite des *Aventures d'Alice au pays des merveilles* (1865).

Si l'on retrouve dans ce rêve de disparition dans un monde féerique, le désir de se détourner du monde, l'agenda ne dissimule cependant rien de merveilleux. Ses différents classements, ses multiples ramifications dévoilent un être pris dans un système faussement rationnel, un être confronté à « un néant constaté, additionné et comptabilisé » (FC, 227).

> Ce néant était si multiple qu'il n'arrivait à travailler que lorsqu'il égarait ses feuilles. Le jour où se présentait par hasard un client, tout était bouleversé. Il devait se rattraper le lendemain en répartissant le « temps perdu » (c'était le nom qu'avaient fini par prendre les obligations de son métier !) sur toutes sortes de semaines et sous toutes sortes de rubriques déjà occupées par autre chose. Sisyphe n'y eût pas suffi. (FC, 226)

L'angoisse face au défaut de consistance de son existence, le besoin de combler ce vide poussent Vingtrinier à remplir son agenda. Il peut ainsi oublier la misère de sa condition. Le fait de passer son temps à essayer de ne pas le perdre et même – d'une manière excessive – celui de répartir le temps perdu lui permettent de surmonter l'horreur du vide. Cependant, cette obsession scrupuleuse, cette hypertrophie du classement semblent faire de lui un être aliéné. Retrouver un semblant de liberté implique d'oublier, d'égarer cet outil de formalisation extrêmement sophistiqué. En comparant cette entreprise titanesque à celle de Sisyphe, Vialatte souligne toute l'absurdité de l'entreprise de M. Vingtrinier, le travail suscité par la mise à jour de l'agenda devenant « non seulement le rocher de Sisyphe (...) mais un rocher de Sisyphe qui faisait boule de neige » (FC, 227). Vingtrinier paraît englué dans son propre néant, semble avoir abdiqué toute liberté :

> Il avait réussi à se faire un tel bagne de son oisiveté chronométrée que lorsque par hasard il faisait quelque chose, il éprouvait l'impression de se tricher, car c'était tricher l'agenda (…) Il s'était condamné à n'avoir plus jamais la sensation du devoir accompli. (FC, 228)

Celui qui « tourne en rond » comme dans les cercles de l'enfer, semble symboliquement dévoré par le « néant ramifié » de son agenda. Cette aliénation au temps impliquerait le meurtre comme libération. Vingtrinier paraît en effet dominé par une force qui le pousse à rechercher l'horrible. Au cours de l'intrigue, il sombre dans une folie meurtrière, devient un meurtrier en série qui rappelle la figure de la Barbe bleue[269]. Pour cet être en proie à l'angoisse du vide, tuer apparaît comme un divertissement suprême. Vingtrinier serait un « roi plein de misère » selon la leçon des *Pensées* de Pascal. Il renverrait à la monstruosité essentielle de l'homme. Se livrant à un tragique divertissement, il chercherait à fuir le néant du quotidien, à conjurer l'ennui, l'inconsistance fondamentale de sa vie. Il échapperait au vide par la cruauté,

[269] M. Vingtrinier habite « rue Quattrebarbe » (FC, 61), comme l'a déjà signalé Alain Schaffner, *Le Porte-plume souvenir. Alexandre Vialatte romancier*, *op. cit.,* note, p. 258.

la démesure. Seule l'intensité du divertissement – surtout si celui-ci est de nature monstrueuse – semble en mesure de remédier à l'insuffisance de l'être. Cette monstruosité démesurée serait un remède au néant. Dès lors, cet homme du commun devient cruel, pervers, sadique par *ennui*. Cependant, comme l'a remarqué Michel Viegnes en s'appuyant sur son étymologie : « l'ennui (*in-odiare*) c'est fondamentalement la haine, et plus particulièrement la haine de soi[270] ». Le criminel romantique est ainsi analysé par le clinicien Jacques Hassoun en ces termes :

> C'est ainsi que nous pouvons entendre ce qu'il y a de cruauté mélancolique : le mélancolique n'est pas moins cruel à l'égard de son entourage que de lui-même. Il l'est enfin dans la mesure où, pour susciter de l'objet, pour que l'objet-cause-de-désir advienne, il est constamment soumis à une nécessité, celle du meurtre de ce qu'il atteint au cœur même de sa subjectivité, le lent meurtre de ceux qu'il aime[271].

Cette haine de soi implique de nier l'autre, d'exercer sa cruauté pour exister, pour trouver une certaine modalité d'être. En contemplant Dora étendue sous les fleurs, Vingtrinier ne déclare-t-il pas qu'elle est « le cadavre préféré » (FC, 351) ?

Ces crimes provoqués par une soudaine folie, attisés par l'ivresse et la peur, ont quelque chose de gratuit. Vingtrinier donne cependant un sens esthétique à la mort. Il passe ainsi deux nuits à recouvrir les cadavres de Dora et de sa mère de fleurs blanches. Il chante même le « *Dies irae* » conférant une dimension sacrée, liturgique à ses gestes. Ce criminel se comporte en artiste[272]. En recouvrant les cadavres en décomposition de « lys, de roses blanches et de pivoines » (FC, 290), il semble refuser l'emprise, la déchéance de la mort. Il paraît vouloir donner un sens, une dimension esthétique à son acte meurtrier. Dès lors, l'un des modes d'être de Vingtrinier ne serait-il pas esthétique[273] ?

Ces pères chimériques et fous se sont tous réfugiés selon des modalités différentes « dans la folie, comme dans un au-delà suprême, plus inaccessible que jamais » (S, 18), mais chacun évolue dans « la solitude radicale qu'engendre l'attirance du néant[274]. »

---

[270] Michel Viegnes, *L'envoûtante étrangeté*, *Le fantastique dans la poésie française (1820-1924)*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2006, p. 223.

[271] Jacques Hassoun, *La Cruauté mélancolique*, Paris, Flammarion « Champs », 1997, p. 78, cité par Michel Viegnes, *Ibid*., p. 223.

[272] Il écrit d'ailleurs des complaintes horrifiques sous le nom de Silvio Marina. Malgré son petit succès, il dissimule soigneusement ce talent d'écriture.

[273] Nietzsche, « L'existence et le monde ne sont justifiables qu'en tant que phénomènes esthétiques. » *La Naissance de la tragédie*, [1872], trad. Geneviève Bianquis, Paris, Gallimard, « Idées », 1970, p. 160.

[274] Denis Labouret, *Le Monstrueux dans les* « *Chroniques* » *de Jean Giono*, *op.cit*., p. 489-490.

Des êtres traversés par des « myriades d'impressions »

De même que Quiquandon, Milch et Théo Gardi, les pères de famille – Chaussier, Balandrier, Perrin-Darlin et Vingtrinier – sont des figures dénuées d'intériorité. L'approche de Xavier Garnier permet une nouvelle fois d'approfondir la notion de figure. Ce dernier développe notamment sa réflexion à partir de *La Traversée des apparences* (1915) premier roman de Virginia Woolf. Il montre que l'auteur n'appréhende plus roman et personnages selon une conception classique dans le roman occidental, c'est-à-dire en termes d'extériorité et d'intériorité (à l'intériorité d'une conscience répond l'extériorité du monde). Le personnage ne peut plus se définir comme un réservoir d'intériorité. Il n'est plus une conscience percevant un monde qui lui est extérieur et le restituant au lecteur selon son point de vue. Dans *La Traversée des apparences* (dont le titre anglais *The Voyage out* « le voyage dehors », « le voyage hors de » rend mieux compte de cette intériorité menacée), Virginia Woolf détourne la traditionnelle scission du roman réaliste entre intériorité de la conscience et extériorité du monde. Des touristes anglais traversent l'Atlantique pour se rendre en Amérique du Sud. Constituant une petite société raffinée, ils évoluent dans un univers policé et savourent un bien-être, un calme qui sont en réalité factices et constamment menacés. D'ailleurs, ils « sentent de plus en plus intensément la pression exercée par l'immensité sauvage qui les environne[275]. » Un personnage évoque ainsi les grands monstres blancs des abîmes qui vivent dans les profondeurs inexplorées de l'océan, des monstres blancs, nus et aveugles « qui se tiennent lovés sur les arêtes de sable au fond de la mer, et qui exploseraient si on les remontait à la surface : faute de pression suffisante, leurs flancs éclateraient, dispersant au vent leurs entrailles[276]. » Cette évocation fait écho à la conception de Woolf, à son intention esthétique de livrer constamment ses personnages à « la pression d'une réalité extérieure informe et inhumaine », « cette pression du Grand Dehors » étant « la condition d'existence d'une intériorité[277]. » Le sujet romanesque est toujours menacé d'éclatement « soit par implosion, lorsque la pression est trop forte, soit par explosion, lorsque la pression faiblit[278]. » Il doit son existence à cet entre-deux, d'où l'interrogation de Xavier Garnier :

> A partir du moment où toute intériorité est ouverte aux quatre vents du Dehors, se pose la question du statut du personnage. La fluidité que l'on accorde à la conscience des

[275] Xavier Garnier, *L'Eclat de la figure, étude sur l'antipersonnage de roman*, *op. cit.*, p. 34.

[276] Virginia Woolf, *La Traversée des apparences*, [1915], trad. Ludmilla Savitski, Paris, GF-Flammarion, 1985, p. 39.

[277] Xavier Garnier, *Ibid.*, p. 35.

[278] *Ibid*.

> personnages de Woolf ne leur vient-elle pas de dehors ? Ces « myriades d'impressions » qui les traversent viennent d'un réel qui n'a pas été mis en forme[279].

Cette immersion dans l'univers romanesque de Woolf que Vialatte convoque de manière intertextuelle dans *Salomé*, l'analyse de Garnier montrent que les faux prophètes, les bourgeois fous ou chimériques de Vialatte risquent à tout moment d'être broyés par les forces extérieures d'un réel qui les dépasse. Eux aussi sont constamment menacés d'implosion ou d'explosion. Le calme apparent d'« un canton étiqueté sans vie dans le dictionnaire Larousse » (S, 85), la quiétude pesante mais rassurante d'une province désolée sont tout aussi factices chez Vialatte :

> Les rêves passent au fond des ténèbres, les rêves défilent au fond des eaux comme des poissons maléfiques, brillants, que nos mains effarouchent, que nos torpeurs rendent hardis. La nuit descend, avec ses fards et ses opiums, et révèle l'envers du monde. Le Larousse n'a jamais rien su. Le jour brise comme la foudre ceux qui ont pris la nuit pour patrie. La nuit, patrie internationale, qui ne souffre pas de trahison ; océan pur d'où le poisson ne peut sortir sans mourir ; le soleil foudroie les nocturnes, les mythiques. On dit qu'il existe au fond des profondeurs abyssales des poissons merveilleux; s'ils remontent vers le soleil, trompés et séduits par l'ombre d'un navire, ils éclatent comme des bombes et rien ne reste de leurs entrailles dispersées. (S, 86)

Faux prophètes, bourgeois fous ou chimériques seraient des poissons « maléfiques » et « merveilleux » venus des eaux abyssales. S'ils s'approchent trop de la surface, ils risquent d'éclater, d'être dispersés en morceaux épars. Ainsi, Milch dans l'univers où il évolue – dans une petite ville de province après la guerre – semble condamné à l'errance, à la perdition, il apparaît « inconstant, dissocié, désorienté » (S, 213). C'est dans ce vertige des apparences, dans cette « myriade d'impressions » qui traversent les fous, les chimériques que se constitue leur monstruosité psychique, leur folie. Léopold Chaussier, qui avait trouvé dans une pression extérieure (sociale et familiale), un équilibre, une forme d'intériorité, est comme pénétré par des forces extérieures qu'il ne connaît, ni n'explique. Il apparaît comme un monstre des abîmes, un poisson merveilleux. Happé par l'obscurité, ce tranquille bourgeois a pris « la nuit pour patrie ». S'il quitte les profondeurs abyssales pour s'approcher de la surface, ce « grand mammifère d'une race disparue » (S, 63) risque d'éclater, d'être dispersé en morceaux épars. D'ailleurs, avant d'être paralysé, avant de « pass[er] de vie à trépas, dans le décor le moins propice à un acte aussi important » (S, 57), il explose littéralement face à un ballon rouge

[279] Xavier Garnier, *L'Eclat de la figure, étude sur l'antipersonnage de roman*, *op. cit.*, p. 36.

gonflé d'hélium. « Médusé », les yeux révulsés, il prononce des mots incohérents avant de faire une attaque :

> Cette parfaite rotondité... Cette chose immense et magnifique… Toréador… Bref en un mot et pour tout dire… » Ses yeux nageaient à l'horizon sur des gloires et des triomphes; des mondes le gonflaient soudain; des pourpres affolaient sa rétine éblouie; des volcans, qui craquaient jusqu'au centre du monde, fendant le nombril de la terre, crachaient des gerbes d'écarlate à travers son cerveau brûlant, vidaient leurs entrailles de feu ; des vermillons hurlaient à travers les espaces ; et des toréadors cosmiques, prenant le soleil par les cornes, s'inondaient de son sang de feu. (S, 38-39)

« L'hypertrophie de la parole emphatique et vide[280] » de Chaussier laisse entendre l'excès, la démesure, mais aussi le chaos de pensées contradictoires, insaisissables. Avant d'étouffer puis de tomber inanimé, il glisse définitivement hors du langage. Il prononce des phrases inachevées, apparaît en proie à la sidération d'une vision complètement irréelle. De même, Vingtrinier, gagné par une folie meurtrière révèle une conscience de plus en plus éclatée. Ayant accidentellement participé à une course en montgolfière[281] pendant la fête foraine, l'ayant involontairement gagnée, celui-ci devient avant l'heure – avant la révélation du crime qui le rendra également incohérent – l'objet de tous les regards. Intérieurement pris de vertige, il « flott[e] comme une épave » (FC, 308) :

> Il se demandait encore comment tout s'était fait, mais il se le demandait peu. C'était une question secondaire parmi celles qui tournaient ce soir-là, comme de grands squales gélatineux, au fond de son âme noyée de pernod, à des profondeurs abyssales, avides de viandes, agiles et mous, au milieu de phosphorescences... Mais que dirait de tout ça l'agenda du lendemain ? (FC, 309)

Tiraillé par plusieurs questions « inhumaines », Vingtrinier apparaît en proie à un délire de persécution. Dans cette dislocation interne de la conscience, c'est comme si plusieurs instances s'exprimaient en lui, à travers lui, comme s'il était traversé par une « myriade d'impressions ».

---

[280] Alain Schaffner, *Le Porte-plume souvenir. Alexandre Vialatte romancier*, *op. cit.,* p. 185.

[281] La fuite de Vingtrinier en montgolfière rappelle les *Aventures sans pareille d'un certain Hans Pfaall* de Poe (1835) où le voyageur-narrateur est un héros grotesque qui fuit le monde en ballon dirigeable pour se débarrasser de ses créanciers et échapper à la prison. Il prétend atteindre la lune et se faire accueillir à son retour en héros et en savant. C'est un fabricant de soufflets rappelle le Soufflex de Vingtrinier. Or le soufflet est un des attributs traditionnels du fou médiéval, perpétuel « esventé » hors de son bon sens. En latin classique *follis* signifie soufflet.

3. L'apparition du cauchemar

> L'homme est cette nuit, ce néant vide qui contient tout dans la simplicité de cette nuit, une richesse de représentations, d'images infiniment multiples dont aucune précisément ne lui vient à l'esprit ou qui ne sont pas en tant que présentes. C'est la nuit, l'intérieur de la nature qui existe ici – *pur soi* – dans les représentations fantasmagoriques (…). C'est cette nuit qu'on découvre lorsqu'on regarde un homme dans les yeux – on plonge son regard dans cette nuit qui devient *effroyable*, c'est la nuit du monde qui s'avance ici à la rencontre de chacun[282].

Avec ce « guignol fantastique » (FC, 304) qu'est M. Vingtrinier, Vialatte est conscient de la puissance dévastatrice du néant. Il va approfondir une autre forme de monstruosité. On l'a vu précédemment, à l'instar de Maître Lévy[283], Vingtrinier ressemble « à s'y méprendre – avec ses oreilles compliquées, feuilletées, rabattues en cornets, roulées comme un gâteau arabe – à un bélier de jardin des plantes, un petit bélier timide » (MH, 18). Il n'est cependant pas anodin que Maître Lévy soit comparé à un « bélier inoffensif des plages océaniques sorti d'un cauchemar de Loti » (MH, 19). Vialatte imagine de transformer ces créatures grégaires et veules que sont Lévy et Vingtrinier en « hallucinations précises ». L'auteur renvoie ici de manière intertextuelle au *Mariage de Loti* (1880)[284] de Pierre Loti. Dans ce roman, au-delà des poncifs autour du mythe de Tahiti, au-delà de l'évocation d'une île paradisiaque chargée de tous les fantasmes d'évasion, Loti évoque avec insistance le surnaturel polynésien et les « terribles Toupapahous[285] », « des fantômes tatoués qui sont la terreur des Polynésiens[286] ». Son héros initié à l'effroi que suscitent ces revenants, va se confronter à l'un de ces démons nocturnes :

---

[282] Hegel, *La Philosophie de l'esprit : de la Realphilosophie*, [1805], trad. Guy Planty-Bonjour, Paris, P.U.F, « Epiméthée », 1982, p. 13.

[283] Réécriture de Vialatte dans *Les Fruits du Congo* M. Vingtrinier avec ses oreilles curieusement biscornues « compliquées, feuilletées, rabattues en cornet, roulées comme un gâteau arabe » apparaît comme un « bélier du Jardin des Plantes » (FC, 153).

[284] *Les Amants de Mata Hari* serait une réécriture de cet archétype du roman colonial et exotique dans lequel Pierre Loti usant de tous les poncifs, reprend le mythe de Tahiti en tant que paradis insulaire où se mêlent exotisme, sensualité, érotisme. Le héros et narrateur, lieutenant de la marine anglaise Harry Grant surnommé Loti alias l'auteur, découvre les voluptés polynésiennes, tombe amoureux de Rarahu, une très jeune indigène maorie qu'il épouse. Quand il l'abandonne pour retourner en Angleterre, la jeune vahiné sombre dans la drogue, la prostitution et finalement meurt. La jeune fille dont les adolescents sont tous éperdument amoureux et qu'ils nomment Mata Hari si elle n'a pas l'innocence de Rarahu, connaît son destin, sa transfiguration sordide et monstrueuse et elle revient « hanter » ceux qui l'ont aimée.

[285] Pierre Loti, *Le Mariage de Loti*, [1880], Paris, Flammarion, 1991, p. 107. Ce roman inspirera à Paul Gauguin son tableau *L'Esprit des morts veille* (*Manao tupapau*, 1892).

[286] *Ibid.*, p. 74.

> (…) la nuit quand je me trouvai seul dans le silence et l'obscurité, un rêve sombre s'appesantit sur moi, une vision sinistre qui ne venait ni de la veille, ni du sommeil, – un de ces fantômes qui replient leurs ailes de chauves souris au chevet des malades, ou viennent sur les poitrines haletantes des criminels[287].

Analysant cette intrusion de l'esthétique cauchemardesque au sein du roman, Bernard Terramorsi montre comment Loti se réfère à la croyance occidentale du cauchemar, comment il use d'une esthétique gothique, mêlant surnaturel polynésien et surnaturel européen[288]. Malgré son profil de mouton résigné, en dépit de son aspect inoffensif, Maître Lévy s'apparenterait donc à une vision onirique terrifiante. Il deviendrait un fantôme écrasant et diabolique, un spectre revenant du pays des morts[289]. Dans le personnage de Lévy se profile une dimension spectrale reprise et amplifiée chez M. Vingtrinier. Dans *Les Fruits du Congo*, persuadé d'avoir tué accidentellement Dora, Fred se rend deux nuits d'affilée chez elle. Il voit à deux reprises « un homme en bras de chemise, en pantalon rayé, à silhouette de bureaucrate » (FC, 290) cueillant des fleurs au clair de lune. Hanté par cette vision insolite et répétée, il ne sait plus distinguer songe et réalité[290]. Il se croit « en proie à une idée fixe » (FC, 305) :

> Ce Vingtrinier qui cueillait des fleurs au clair de lune, qui veillait des cadavres frais au plus haut étage des maisons, ce tueur de mouches ... on le voyait s'enfoncer dans le ciel... Il se montrait entouré de soleils d'or, de croissants de lune, de losanges verts et bleus. Il envahissait l'horizon armé d'un bâton à physique ... semblait poursuivre les mouches. (FC, 307)

---

[287] Pierre Loti, *Le Mariage de Loti*, *op. cit.*, p. 227-228.

[288] « Dans la dernière partie du texte et de son séjour tahitien, le héros initié à la peur va faire l'expérience traumatisante d'un corps à corps immonde qui tranche avec ces ébats voluptueux complaisamment rapportés jusque-là. Malgré la célébration de l'exception tahitienne – bout du monde que la société judéo-chrétienne n'a alors pas encore normalisée – ; en dépit aussi des gloses pseudo-ethnologiques sur les Toupapaous, et de l'immersion profonde dans la société traditionnelle polynésienne, Loti le décivilisé se réfère spontanément à la croyance occidentale du cauchemar quand le monde lui pèse… » Bernard Terramorsi, « La figure mythique du cauchemar », *Cahiers de recherches médiévales* [En ligne], 11, 2004, mis en ligne le 06 mars 2008, disponible à l'adresse suivante : <http://crm.revues.org/1723> (consulté le 18 Juillet 2013).

[289] Comment expliquer son destin glorieux ? « Maître Lévy, grâce à son fils, est depuis longtemps préfet dans une ville importante. Il ne tourne plus comme un bélier du Pacifique autour du kiosque hawaïen. Il collectionne des porcelaines coûteuses, il a fleuri sur notre humus à la façon des roses d'automne…Dans l'épave des "Doreurs de Proue". C'est bien la seule que nous ayons vraiment dorée… » (MH, 94).

[290] Fred « recommençait son rêve et refaisait ses gestes de la nuit précédente, comme dans ces songes où il semble qu'on a déjà vécu ailleurs la scène qui se passe et où tout n'est que réminiscences. Tout n'était-il que réminiscences ? » (FC, 321).

Vialatte développe les potentialités de la figure énigmatique et monstrueuse de M. Vingtrinier. Ce personnage insignifiant apparaît comme une sorte de dieu absurde « puéril et insondable » (FC, 316). Il semble devenir l'un de ces « singes extra-humains… dont l'expression au-delà de la peur, de l'étonnement, de l'agressivité, de tout : le mystère animal dans le paroxysme de son énigme » (CGH, 291). Vialatte s'est peut-être inspiré de l'imaginaire fin-de-siècle[291] où le singe apparaît alors comme le frère monstrueux de l'homme, l'avatar difforme d'une espèce elle-même anormale. Symbole de l'art fin-de-siècle, il révèle alors à quel point : « (…) le concept de la fixité de l'espèce humaine est détruit, sa vulnérabilité et son animalité sont accentuées[292]. » Reprenant ce motif décadent, l'auteur mettrait en évidence un double grimaçant de l'homme, tout à la fois grave et grotesque, un être qui singe volontiers Dieu[293]. Le double meurtre de M. Vingtrinier rappelle en effet « L'Assassinat de la rue Morgue », nouvelle d'Edgar Poe dans laquelle l'assassin sanguinaire de deux femmes s'avère être en réalité un orang-outang. Selon l'auteur, « Dès que l'homme s'oublie, en effet, il devient cosmique, ou bestial, ou même parfois métaphysique, de toute façon irrationnel » (CM, I, 838). M. Vingtrinier semble à son tour comme « sorti d'un cauchemar de Loti ». Ce meurtrier apparaît comme une altérité écrasante dont la présence vient hanter de manière diabolique celui qui se laisse dépasser par ses rêves.

Les bourgeois chimériques et fous que Vialatte met en scène dans son univers romanesque renvoient également aux folies de l'Histoire. Ils traduisent la singularité du regard de l'écrivain sur un monde précaire, sur une Histoire en train de dérailler. Le romancier montre des « hommes sans qualités » impliqués dans un monde et un moi étrangers. Ces figures monstrueuses (les bourgeois chimériques mais aussi les faux prophètes) qui reposent sur une projection de la représentation collective de la « décadence », révèlent la difficile condition de l'homme moderne. Elles permettent au romancier de refléter les tendances contradictoires traversant son époque. Chaussier, Balandrier, Maître Lévi, Perrin-Darlin et Vingtrinier se révèlent hantés et constamment menacés par un monstrueux psychique. Chez ces êtres en déshérence « se profile le spectre de la solitude essentielle de l'être condamné à

[291] « Le monstre, le singe et le fœtus sont donc intimement liés pour un imaginaire qui se place sous les feux croisés du darwinisme, de l'évolutionnisme et de l'embryologie. » Evanghélia Stead, *Le Monstre, le singe et le fœtus : tératogonie et décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, *op. cit.*, p. 14. Baudelaire, dans « De l'essence du rire » (qui établit la caricature comme genre), pour illustrer le caractère du comique absolu qui est de s'ignorer lui-même, évoque la gravité des singes : « Les animaux les plus comiques sont les plus sérieux (…). » « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », *Œuvres complètes*, II, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 582.

[292] Evanghélia Stead, *Ibid.*, p. 14.

[293] *Ibid.*, p. 397.

toujours se chercher[294]. » Vialatte montre des hommes sans qualité, des figures mélancoliques enfermées dans une solitude radicale. Prisonniers de la folie, ces pères impotents accèdent à l'histoire par la mort ou la déchéance. Avoir recours à un divertissement sanglant semble à Vingtrinier l'ultime moyen de conjurer le néant. A travers ce personnage excentrique, Vialatte montre comment un homme comme les autres peut commettre un crime monstrueux. L'écrivain souligne l'étrange contraste entre l'apparente normalité de cet être effacé et la monstruosité de son crime. Il nous confronte à « la nuit du monde », à ce « néant vide » dont parle Hegel.

L'empreinte de l'histoire, le romantisme allemand tel que l'appréhende l'écrivain, semblent également perceptibles chez les principaux personnages des romans de Vialatte. Dans un troisième chapitre, il convient d'étudier la monstruosité des enfants et adolescents vialattiens. Si le caractère monstrueux des faux prophètes, des bourgeois chimériques semble facile à identifier – leur altérité, leur folie étant montrées, dénoncées – enfants et adolescents ne sont pas représentés de manière grotesque. Il ne s'agit pas de figures monstrueuses dénuées d'intériorité. Le lecteur s'attache et s'identifie à ces personnages enthousiastes et rêveurs. Dès lors en quoi réside leur monstruosité ?

[294] Jean Burgos, « Le monstre, Même et Autre », art. cit., p. 20.

CHAPITRE III

LES ENFANTS DU BROUILLARD : DE LA RÊVERIE ROMANTIQUE À LA FOLIE SUICIDAIRE

Le complément d'un monstre, c'est un cerveau d'enfant[295].

Enfants et adolescents sont les héros d'Alexandre Vialatte dont les textes romanesques s'inscrivent dans « la tradition des romans fondés sur la perte des illusions de l'enfance et de l'adolescence[296]. » Hormis *Le Fluide rouge*, *Le Fidèle Berger*, *La Maison du joueur de flûte*, Vialatte s'attarde surtout sur le temps de l'enfance ou de l'adolescence[297]. Il décrit les exaltations de la jeunesse, ses rêves, son désœuvrement dans une petite ville de province française des années vingt, son mépris face aux adultes et ses illusions perdues. Ses principaux personnages sont donc des « écoliers chimériques » (CEF, 40), c'est-à-dire des enfants ou des adolescents excessivement rêveurs, en proie à leurs chimères, « au vertige de l'illusion », attirés par les « choses grandes et magnifiques » (FC, 19), qui portent un regard poétique sur le réel, favorisent « l'épanchement du songe dans la vie réelle[298] » et ont tendance à se créer un monde à part, au cœur de la réalité commune à tous les personnages. En dehors de *La Maison du joueur de flûte* qui est une fable et de *Camille et les grands hommes* qui s'achève bien, la structuration de l'intrigue apparaît toujours la même : les jeunes gens aspirent à vivre intensément, ils se laissent entrainés par leurs rêves chimériques et finalement ils meurent. Dans la plupart de ses romans, l'écrivain ne cesse de qualifier ses principaux personnages de « rhétoriciens chimériques » (LL, 22), « d'écoliers chimériques » (CEF, 40), d'« enfants frivoles » (CEF) (MJF), d'« enfants romanesques », (FC, 154), d'« enfants obstinés » (FC, 314), d'« enfants du brouillard » (FC, 314). Comment appréhender cette constellation de mots renvoyant à l'illusion ? Comment comprendre ce champ notionnel

[295] Valéry, « Au sujet d'Adonis », *Variétés II*, Paris, Gallimard, 1930, p. 81.

[296] Alain Schaffner, *Le Porte-plume souvenir. Alexandre Vialatte romancier*, *op. cit*., p. 86.

[297] L'écrivain avait prévu très tôt un ensemble de romans consacrés à l'adolescence. Il en parle en ces termes avec Joseph Desaymards dès 1928 : « Si ça [*Battling*]vous plaît franchement, je récidive ; c'est déjà commencé : *La Complainte des Enfants Frivoles* ; on y verra les sous-préfectures tourner comme des chevaux de bois dans l'odeur du gaz et de la sciure ; et il y aura une histoire de collégiens tout à fait chanson populaire ; là-dessus un N° 3 : *L'Auberge de Jérusalem* ; là tout fout le camp dans les étoiles ; et un N° 4, *La Récréation de Minuit* que je ne tiens pas encore, mais qui serait, s'il plaît à Dieu, une sorte de Watteau moderne, de fête galante, romanesque et fantomatique, dans un collège hanté. » Lettre du 14 février 1928, *Lettres à Joseph Desaymard*, *Cahiers Alexandre Vialatte*, n° 5, p. 52. Ce projet romanesque lui tient à cœur puisqu'il y revient dans sa correspondance avec Jean Paulhan. Voir notamment la lettre du 18 septembre 1943 avec l'évocation de l'ensemble intitulé « les enfants du labyrinthe », *Alexandre Vialatte - Jean Paulhan, Correspondance 1921-1968*, édition établie et annotée par Denis Wetterwald, Paris, Julliard, 1997, p.137-142.

[298] Nerval cité par Alain Schaffner, *Ibid*., p. 240.

associant l'enfance à l'inconsistance du rêve ? Si Vialatte dénonce chez l'adulte cette persistance de l'esprit d'enfance en le représentant de manière grotesque, condamne-t-il des tendances, des traits propres à l'enfance et à l'adolescence ?

Ces qualificatifs appliqués à des enfants ou des adolescents donnent l'impression de tournures pléonastiques. Le propre de l'enfance, de l'adolescence n'est-il pas de se nourrir de songes, d'illusions, de repaître son esprit de chimères, de refuser la réalité de la vie au nom d'un monde autre qui tient du mythe, de la légende ? L'enfant étant étymologiquement celui qui ne sait pas encore parler (*in-fans*), n'est-il pas nécessairement aux prises avec des « confusions magnifiques » (DJ, 37) ?

Cependant, si « chacun de nous caresse un rêve, un espoir fou, une chimère brillante et fragile » celle-ci « se dissipe au souffle du matin » (S, 220). Comment le rêve devient-il monstrueux ? Ce questionnement à travers le motif de la chimère et le qualificatif « chimérique » hante toute l'œuvre romanesque de Vialatte. Face aux chimères de poètes comme Hugo et Baudelaire, Michel Viegnes montre que ce motif de la chimère interroge la dualité, la réversibilité du rêve : « Comment le rêve, principe générateur de la vie elle-même peut-il se muer en monstre ? Comment l'éros de la création imaginaire se retourne-t-il en thanatos[299] ? »

Un tel questionnement peut s'appliquer aux « partisans décidés du mystère » (FC, 99) que sont les enfants et adolescents frivoles de Vialatte. Pourquoi ces enfants et adolescents sont-ils voués à une fin tragique, violente ? En quoi sont-ils des êtres monstrueux ? Quelle part d'ombre dissimulent-ils ?

1. Les « enfants du siècle » : inspirations historiques et littéraires de Vialatte

> Trrremblez… enfants de ce siècle frivole, adonnés aux plaisirs du siècle et à des rêveries impies… (F et B, 116)

Vialatte parodiant ici le sermon d'un prêtre portant une barbe prophétique invite le lecteur à interroger « ce siècle frivole » et ses plaisirs, à revenir sur les « rêveries impies » qui devraient faire trembler ses héros. Le choix de l'excessif qui mène ses principaux personnages au suicide ou à la fuite semble lié au malaise d'une époque. Dans *La Maison du joueur de flûte*, le narrateur, propriétaire d'une insolite maison, désorienté par de turbulents locataires, prétend ne pas comprendre ceux qu'il nomme les « Enfants frivoles ». Il s'interroge :

[299] Michel Viegnes, *L'envoûtante étrangeté*, *Le fantastique dans la poésie française (1820-1924)*, *op. cit.*, p. 104.

> De quelle école extravagante, de quelle chanson populaire, de quelle complainte de fête foraine sont-ils sortis ? De quel square de sous-préfecture ? De temps en temps, l'un d'eux se noie, se pend ou part pour l'Amérique. Je ne me suis jamais expliqué qu'ils puissent être aussi frivoles et aussi tragiques à la fois. Ils n'ont jamais choisi de la vie que l'excessif ou le parodique : dans l'amour le suicide, dans l'armée les Spahis. Sans doute sont-ils nés en province à cette époque de la fin de l'autre guerre qui transforma tant d'enfants en soldats (…) (MJF, 113-114)

En réalité, Alexandre Vialatte, évoquant la Grande Guerre, amorce une réponse. Ses principaux personnages sont, comme l'auteur lui-même, les enfants d'un siècle marqué par les guerres, les crises économiques et politiques. Ses années en Allemagne « où il s'est réveillé de [s]on adolescence » (CCB, 53) constituent une expérience décisive pour penser ces enfants et adolescents chimériques. Dans un feuillet intitulé « Fumées sur l'Allemagne » datant de 1936, s'appuyant sur sa lecture du *Journal de Pétra ou Brouillons d'une jeunesse écrite sous la dictée tyrannique du Temps*, l'écrivain décrit une jeunesse sacrifiée par le « *"Diktat"* du temps » :

> Une jeunesse désaxée, perdue, désorientée par le chômage et les privations de la guerre. Des enfants qui ont appris, depuis 1917, à faire la contrebande des vivres pour alimenter leurs parents ; il en est qui ont formé ces étranges armées de « lansquenets » qui pillent le paysan, ou ces corps francs qui rôdent aux frontières comme les bandes du Moyen Âge quand on licenciait les armées. (PP, 62)

Vialatte perçoit les « sournoises fermentations » (PP, 62) qui risquent de déborder l'Allemagne, le sentiment belliqueux qui persiste dans les consciences allemandes. Enfants et adolescents marqués par les efforts de guerre puis par les crises successives d'un régime instable, évoluent dans un monde précaire. Ils ont bien vite perdu l'insouciance de leur jeune âge. Enrôlés comme lansquenets[300] ou dans les milices des corps francs à la fin de la Première Guerre Mondiale, ces jeunes, à peine sortis de l'enfance à l'intensité, furent confrontés à la violence de la guerre. L'écrivain allemand Ernst Jünger qualifie ainsi ces soldats mercenaires d'« hommes nouveaux sortis des tranchées, [d']une nouvelle race d'hommes, une race d'acier, pleine d'énergie, toujours prête à se battre, incarnant un modèle de virilité agressive[301]. » Pour

[300] Le mot « lansquenet » désigne initialement les mercenaires des armées allemandes du Moyen-Âge, il est repris d'une manière ambivalente par Ernst Jünger dans son récit *La Guerre comme expérience intérieure* (1922), réécriture de son journal de guerre *Orages d'acier* dans laquelle il transforme son expérience personnelle en un événement vécu par une collectivité, en une aventure de solidarité virile.

[301] George L. Mosse, *De la grande guerre au totalitarisme, la brutalisation des sociétés européennes*, trad. Édith Magyar, [1999], Paris, Hachette littératures, 2003, p. 184.

ceux-ci, « le combat restait breuvage d'ivresse, offert dans la coupe de l'instant[302]. » D'une manière analogue, Ernst von Salomon[303] décrit une camaraderie fondée sur l'activisme, légitimée par un sentiment patriotique : « Nous formions une bande de combattants ivres de toute la passion du monde, pleins d'appétits, exultant dans l'action[304]. » Dans ce pays au bord du chaos en ces années d'après-guerre, Vialatte mesure également avec lucidité comment le fascisme se déploie en mêlant romantisme et brutalité[305]. Il voit s'amplifier la sublimation de la mort guerrière. Des valeurs exaltant le combat – la camaraderie, le sens du devoir et du sacrifice, l'héroïsme et l'attitude virile liés à la volonté de domination – se répandent. Elles ne peuvent que répondre aux rêves des plus jeunes. Le jeune Français saisit certainement mieux les illusions dangereuses que suscite une guerre sacralisée. L'étude de George L. Mosse[306] intitulée *De la grande guerre au totalitarisme, la brutalisation des sociétés européennes* porte sur ce « mythe de la guerre », sur cette dissimulation de l'horreur. Elle met en évidence ce double mouvement de sacralisation et de banalisation de la guerre[307]. Vialatte observe ce « grand appétit de sensations dramatiques » (BK, 121) qui hante des enfants et adolescents allemands. Aisément manipulables, ils sont trompés par leurs lectures, sollicités par les sociétés secrètes. Ils se voient acculés au meurtre et voués à la mort :

> Il y a malgré tout, une tristesse dans la destinée de ces gamins qui finissent au coin d'un bois, dans une tombe mal recouverte, parce que le génie étrange de leur race les poussait à des jeux malsains, et parce qu'un soir de leur adolescence, trompés par des lectures,

---

[302] Ernst Jünger, *La Guerre comme expérience intérieure*, [1922], préface d'André Glucksmann, trad. François Poncet Paris, Christian Bourgois, « Titres », 2008, p.60.

[303] Il était dans les corps francs aux prémisses de la République de Weimar, quand ceux-ci furent chargés d'écraser les révoltes de Berlin et de Munich, de défendre les frontières orientales de l'Allemagne, et il participa à l'assassinat du ministre juif Walter Rathenau.

[304] George L. Mosse, *De la grande guerre au totalitarisme, la brutalisation des sociétés européennes*, *op. cit.,* p. 191.

[305] Selon les propos d'Otto F. Best : « (…) dans ce pays, le fascisme venait de s'établir sous la forme d'un "mélange de romantisme et de brutalité". » « Giraudoux et les crises d'identité des Allemands », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°5-6, Septembre – Décembre 1983, p. 750.

[306] Après 1918, malgré la réalité des tranchées, malgré ou à cause du traumatisme d'un conflit massif et meurtrier, la guerre est sacralisée. Etudiant la mémoire déformée du combat, George L. Mosse parle du « mythe de la guerre » : « Le mythe de la guerre avait pour fonction de masquer le réel et de le légitimer. La mémoire de guerre fut, (pas toujours il est vrai) remodelée en une expérience sacrée qui pourvoyait la nation d'une nouvelle et profonde religion, mettant à sa disposition un catalogue de saints et de martyrs, des lieux de culte, un héritage à entretenir. » George L. Mosse, *Ibid.*, p. 12.

[307] George L. Mosse montre comment l'entreprise de banalisation de la guerre pendant l'Entre-deux-guerres passe par la fiction que livrent notamment littérature, cinéma, jeux et jouets pour enfants qui évitent de montrer avec réalisme les horreurs sanglantes et les souffrances de la guerre véritable mais exaltent son côté romanesque.

> séduits par des étiquettes menteuses, ils sont entrés sans trop le savoir à l'auberge des mauvais garçons. (BK, 121-122)

Vialatte a été lui-même un adolescent exalté. Toutefois il considère avec lucidité les désirs qu'il voit naître chez les jeunes Allemands, les illusions mortelles dont se berce une jeunesse avide de vivre. Il prend certainement conscience de la vulnérabilité de la plus jeune génération[308] dans un contexte pré-hitlérien. Selon lui, l'engagement militaire, la fuite lointaine, qui attirent alors les jeunes Allemands s'apparentent au suicide :

> La légion étrangère, mirage du Sud, porte de l'aventure, ou de la mort, soulagent ces imaginations nordiques (…). Il faut avoir vu ces adolescents, minces, longs, propres, avec leur tailles fines, leurs yeux mystiques, l'uniforme en papier-feutre, la casquette en carton fantaisie, le ceinturon blanc, la petite épée de « panoplie complète » et leur air pas vrai de soldats de plomb, écouter au garde-à-vous le jazz des brasseries, aux *Zelten*, pour comprendre ce qu'il peut y avoir en eux de perméabilité aux sentimentalismes désespérés propagés par la musique, le dimanche, ou le climat. (…) C'est la mort qui vient les accueillir en familiers dans ses brasseries éternelles. (BK, 155)

Les adolescents allemands nourrissent des rêves d'infini, d'intensité. Pourtant le caractère artificiel, illusoire de leur costume rappelle un jeu pour enfants (soldats de plomb, « panoplie complète »). Ce déguisement diminue la gravité de leur engagement comme si tout ceci relevait d'une vaste mascarade. L'opposition entre l'Orient, « mirage du Sud » et l'Occident caractérisé par « ses imaginations nordiques », les « yeux mystiques », les « sentimentalismes désespérés » des jeunes Allemands rappellent un passage des *Somnambules* (1928-1932) :

> Leur nostalgie est un mal des lointains, vise des lointains, elle a pour objet des lointains d'une clarté toujours plus grande, jamais plus accessible. Et il y aurait là sujet de s'étonner, puisque ce sont des hommes d'Occident, c'est-à-dire des hommes dont le regard se porte vers le couchant, comme si se tenaient là les portes de la lumière et non la nuit. Sont-ils tant épris de clarté parce qu'ils pensent avec rigueur ou simplement parce qu'ils ont peur dans l'obscurité[309] ?

Hermann Broch évoquant ces êtres épris de clarté s'appuie sur un mythe fondateur de l'Occident, celui du « soleil couchant ». De même, les impressions de Vialatte semblent influencées par l'idée selon laquelle « les Allemands qui vivent dans les forêts sombres noyées dans la brume, sont profonds et mystérieux. Comme ils sont presque constamment

[308] La jeunesse allemande a perdu les hommes en âge de lui servir de modèles et de l'initier aux réalités du monde, puisqu'elle ne côtoie que des vieillards ou d'anciens combattants blessés.

[309] Hermann Broch, *Les Somnambules* (*Die Schlafwandler*, 1928-1931), trad. de l'allemand par Pierre Flachat et Albert Kohn, Paris, Gallimard, « Tel », 1990, p. 333-334.

plongés dans la brume, ils recherchent le soleil et sont de véritables *Lichtmenschen* (littéralement gens de lumière)[310] ». Cette vision romantique fondée sur « la relation de l'âme humaine avec son environnement naturel, avec l'"essence" de la nature[311] » est exacerbée au XX^e^ siècle. « Affaire de latitude » ? « Voix des lacs allemands » (BK, 155) ? Vialatte perçoit le peuple allemand comme une « race amère et dure qui s'abrutit sur l'idée fixe favorisée par le spectacle nocturne des rues de Berlin (…) dévalant en pente douce, de boîte en boîte, vers l'agence Cook des départs définitifs. » (BK, 154). Il semble une nouvelle fois inspiré par la vision d'une âme allemande double, tiraillée entre des postulations contraires, par cette germanité semblable à un « abîme »[312] dont a parlé Thomas Mann. Un « génie étrange » (BK, 121) pousse les jeunes gens allemands à devenir mercenaires à la fin de la Première Guerre mondiale, à s'enrôler dans des sociétés secrètes dans les années vingt et trente et à s'engager dans la légion étrangère. Ce serait le propre de l'âme allemande. Vialatte condamne ces échappatoires qu'il juge illusoires:

> Certainement c'est une affaire de latitude. Il y a ici un accent, un son indéfinissable, un écho, la dernière vibration d'un diapason qu'on a choqué quelque part. (…) À la hauteur du rocher de la Lorelei, une âme allemande n'y résiste pas. A Berlin, c'est un ordre brutal auquel on obéit d'enthousiasme. C'est l'invitation aux jeux périlleux, l'appel aux expériences mortelles. C'est la voix des lacs allemands. (BK, 155)

« L'invitation au voyage » devient Outre-Rhin « invitation aux jeux périlleux ». L'Allemagne moderne, berceau du Romantisme, apparaît envoûtante et envoûtée. Cet envoûtement germanique rappelle une nouvelle fois la pensée *völkisch* telle que l'a notamment étudiée George L. Mosse dans *Les Racines intellectuelles du Troisième Reich*. L'idéologie *völkisch*, directement issue du mouvement romantique de l'Europe du XIX^e^ siècle[313] sous-entend que la nature de l'âme d'un peuple est déterminée par son paysage d'origine. Etudiant le passage du Romantisme au *Volk* au sein d'un pays ébranlé par de multiples crises, Mosse montre comment cette pensée va permettre au nazisme de se déployer. Philippe Berthier évoquant les jeunes Allemands tels que les voit alors Vialatte souligne :

---

[310] George L. Mosse, *Les Racines intellectuelles du Troisième Reich*, *la crise de l'idéologie allemande*, trad. Claire Darmon, Paris, Seuil, « Points. Histoire », 2008, p. 43.

[311] *Ibid*.

[312] Thomas Mann, *Considérations d'un apolitique*, *Ibid*, p. 57.

[313] « La pensée völkisch utilisa le romantisme en l'exacerbant (…). Comme cette forme qui émanait du cosmos, se transmettait à travers le Volk, il était impératif que l'individu participe de l'unité de ce Volk. Ce mode de pensée répondait au problème de l'aliénation par la société en postulant une unité supra-sociale à laquelle il était indispensable d'appartenir. Dans ce contexte, l'appartenance à quelque chose de plus vaste que l'individu était une vertu indispensable au salut personnel. » *Ibid.*, p. 60.

> Ces « enfants du vide et de la nuit » savourent avec une délectation malsaine le goût douceâtre du désespoir. Pour Vialatte, quatre mots éclairent, ou plutôt obscurcissent l'Allemagne… Mort, Destin, Emphase et Enigme[314].

A partir de sa propre expérience, de ses lectures et de sa vision de l'Allemagne de l'Entre-deux-guerres, Vialatte perçoit « une jeunesse battue au vent des contrecoups européens[315] », « une jeunesse sacrifiée, vouée comme la plupart de celles de cette époque au simple rôle de sismographe » (PP, 65). Le romancier est semblable à ces écrivains sur lesquels se penche Philippe Chardin dans *Le Roman de la conscience malheureuse* : « (…) les états psychiques qu'ils dépeignent sont la caractéristique d'une époque et non pas seulement le fait d'un individu. La conscience de leur héros est pour eux un prisme qui reflète les multiples tendances contradictoires traversant son époque[316]. » Cependant, si Vialatte s'inspire de son observation de la jeunesse allemande de l'Entre-deux-guerres, s'il part des troubles de son époque, il inscrit également ses héros « romantiques et shakespeariens » dans une tradition artistique et littéraire où les mots « mort, destin, emphase et énigme » sont loin d'être absents.

> Déjà, pleins d'une force désormais inutile, les enfants du siècle raidissaient leurs mains oisives et buvaient dans leur coupe stérile le breuvage empoisonné. Déjà tout s'abîmait, quand les chacals sortirent de terre. Une littérature cadavéreuse et infecte, qui n'avait que la forme, mais une forme hideuse, commença à arroser d'un sang fétide tous les monstres de la nature. Qui osera raconter ce qui se passait dans les collèges ? Les hommes doutaient de tout : les jeunes gens nièrent tout. Les poètes chantaient le désespoir : les jeunes gens sortirent des écoles avec le front serein, le visage frais et vermeil, et le blasphème à la bouche[317].

« Privés de malheurs illustres », les adolescents vialattiens connaissent « cent façons d'être mélancoliques, cent façons d'être heureux par la mélancolie, cent contre-façons de l'amertume » (FC, 28). Ils sont semblables aux « enfants du siècle » décrits par Musset. Dans ses *Confessions d'un enfant du siècle* (1836), l'écrivain s'appuyait lui-même sur les réflexions de Chateaubriand dans le *Génie du Christianisme*. Le mal est contracté, selon Chateaubriand,

---

[314] Philippe Berthier, « Siegfried et l'Auvergne », art. cit., p. 65.

[315] « La Dactylo des patriotes. Souvenirs du premier coup d'Etat hitlérien » article de 1926 publié dans *La Princesse de Portici* qui résume une lecture de Vialatte *Le Journal de Pétra ou Brouillons d'une jeunesse écrite sous la dictée tyrannique du Temps* de Paula Schlier (PP, 63).

[316] Philippe Chardin, *Le Roman de la conscience malheureuse, Svevo, Gorki, Proust, Mann, Musil, Martin du Gard, Broch, Roth, Aragon*, Genève, Droz, 1998, p. 15.

[317] Alfred de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, [1836], *Œuvres complètes en prose*, texte établi et annoté par Maurice Allem et Paul Courant, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 75.

« lorsque nos facultés, jeunes, actives, entières mais renfermées, ne se sont exercées que sur elles-mêmes, sans but et sans objet » ; il se développe dans une civilisation qui « rend habile sans expérience. On est détrompé sans avoir joui ; il reste encore des désirs, et l'on n'a plus d'illusions. (…) sans avoir usé de rien, on est désabusé de tout[318]. » On retrouve cette « aigreur des passions étouffées qui fermentent toutes ensemble[319] » chez les héros de Vialatte. Dans *Ligier-Lubin*, premier roman écrit alors qu'il était surveillant aux collèges de Thiers puis d'Ambert en 1921 et 1922, finalement abandonné après son départ en Allemagne, Vialatte présente déjà des adolescents en proie à une tristesse incompréhensible. Ces « rhétoriciens chimériques[320] » « s'assignent des tâches sublimes comme de draguer les comètes dans un filet ou de baptiser des trillions d'étoiles avec des noms de monstres marins » (LL, 22). Leur âme est bouleversée par les propos d'un nouveau professeur venu des îles. Le romancier use de thèmes devenus traditionnels depuis l'époque romantique. Il a recours au motif baudelairien de la rêverie sur les cartes qui apparaît dans l'œuvre romanesque de manière récurrente[321], à l'image de la vie comme navigation. A vingt ans, il se « place dans l'ombre tutélaire des grands écrivains romantiques[322] » – comme le soulignent les citations de Clemens Brentano, Benjamin Constant en exergue de *Ligier-Lubin*. Il évoque également volontiers l'emprise de Baudelaire, Shakespeare[323] : « Baudelaire y rôdait dans l'ombre, Shakespeare s'y sentait comme chez lui. (...) Nous cultivions les tristesses du roi Jean (triste comme la lune) » (FC, 28). Le désœuvrement, l'amertume morale étreignent déjà ses premiers personnages. Ces « enfants plus chimériques qu'orgueilleux » (LL, 25) révèlent un tempérament excessivement rêveur qui se manifeste par des sentiments exaltés, un désir d'évasion. Doués d'un « goût d'espace et de folie » (LL, 30), ils entendent « forcer le destin aux plus étranges aventures, comme le croyant de La Mecque crée le miracle par sa foi » (LL, 22), et aspirent à partir sur « les routes du Romantisme » (LL, 27). L'adolescence est vécue sur un mode onirique. Le

---

[318] Chateaubriand, « Du vague des passions », *Génie du christianisme ou Beauté de la religion chrétienne* [1802], *Essai sur les révolutions – Génie du christianisme*, texte établi, présenté et annoté par Maurice Regard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, p. 714.

[319] *Ibid*., p. 715.

[320] Titre que devait porter *Ligier-Lubin* appartenant à un ensemble plus vaste intitulé *L'Auberge de Jérusalem Cahier Alexandre Vialatte* n°17 : « 1ère partie : Les rhétoriciens chimériques, 2e partie : la complainte des enfants frivoles, 3e partie : le dragage du Rhin, 4e le désert en Valjouffrey » (LL, 14).

[321] Alain Schaffner, *Le Porte-plume souvenir. Alexandre Vialatte romancier*, *op. cit*., p. 54.

[322] Sylviane Coyault ajoute : « en exergue de *Ligier-Lubin* figurent des citations de Brentano et de Benjamin Constant. Heine est souvent invoqué (…). Vialatte convoque toute une mythologie romantique : Gaspar Hauser, la Lorelei, Hamlet et Ophélie. » « Vialatte le pathétique », *Alexandre Vialatte, au miroir de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 338.

[323] « (...) notre existence (...) devint plus lamentable et lancinante, et dédorée. Nous étions comme des comédiens qui ne croiraient plus à Shakespeare » (F et B, 101).

héros éponyme Ligier-Lubin cherche les « jalons d'une route chimérique » (LL, 28), « les chemins du Pathétique » (LL, 41). Il veut « s'embarqu[er] sur les mers d'Utopie à la recherche des pays du Tendre » (LL, 57). Devenu maître d'études, Ligier-Lubin est « comme dans une barque qui vacille loin des phares, et rêv[e] de départs marins » (LL, 75). Il sent bien que « c'[est] un destin de son âme de ne se plaire qu'aux départs » (LL, 75) et rappelle un auteur conscient de son désœuvrement. Vialatte raconte à travers ce « chimérique garçon » (LL, 42), ses propres rêves d'évasion, son besoin de « domestiquer ciel et terre » (LL, 22), de battre « tous les coins de la planète » (LL, 61) et ses ambitions avortées. Fils et frère de militaire[324], il envisagea longtemps une carrière militaire dans la marine mais dut y renoncer à la suite d'un accident. Dans ce récit écrit sur un cahier d'écolier, demeuré fragmentaire, on trouve déjà les grands traits romantiques qui caractérisent les adolescents vialattiens : ils attendent de vivre[325] et souffrent de ne poursuivre aucun but important auquel consacrer leur force vitale. Désœuvrés, ils se réfugient dans la rêverie, sont attirés par un ailleurs envoûtant. Ils ont l'impression d'une existence marquée par la fatalité et manifestent une étrangeté à soi, une mélancolie sans cause précise. Ainsi Ligier-Lubin ce « romantique ami » (LL, 91), d'une « humeur lunaire et d'un cœur naïf » (LL, 91) apparaît-il comme un héros habité par le *Sturm und Drang* qui possède un :

> (…) génie chimérique et doux qui lui donnait à l'ordinaire des airs d'enchanteur désœuvré. Qu'y a-t-il de certain dans ces folles histoires ? Bien fin qui le démêlerait. Il aimait à se composer une existence d'anachronismes, et par l'esprit vivait dans le passé ou le lointain. (LL, 93)

Le chimérique renvoie ici à cette attitude romantique qui consiste à « s'abreuv[er] d'amertume et se [repaître] de chimères » (LL, 51). Comme le déclare le père de Ligier-Lubin à son fils : « Je ne conçois point quelle humeur inquiète vous agite, ni ce cerveau fumeux plein de rêves étranges, de visions cornues et de billevesées » (LL, 52). Une telle incompréhension rappelle celle d'un Philippe Strozzi dans *Lorenzaccio* analysant la cause du

---

[324] Il a vu son père, Michel Vialatte, malade, obligé de démissionner de l'armée en 1914 et démobilisé à la veille de la Première Guerre Mondiale, ce que relate Ferny Besson « Pour un officier patriote à qui la santé interdit d'aller au front, la situation est moralement tragique ». Il a aussi admiré Pierre de deux ans son aîné, qui s'est engagé dans l'infanterie marine en 1916, est devenu officier dans l'armée, combattant successivement en Indochine, en Syrie et au Maroc. Ferny Besson, *Alexandre Vialatte ou la complainte d'un enfant frivole*, [1981], Paris, JC Lattès, 1999, p. 23.

[325] « L'"attente" et le "souvenir" déterminent les deux attitudes complémentaires que l'on trouve dans les romans de Vialatte, où les personnages adolescents vivent dans l'attente des "choses grandes et magnifiques" (FC, 19), tandis que le narrateur ne vit que dans le regret de son passé. » Alain Schaffner, *Le Porte-plume souvenir. Alexandre Vialatte romancier*, *op. cit*., p. 140.

mal être de Lorenzo : « Votre esprit se torture dans l'inaction ; c'est là votre malheur[326] ». L'être chimérique de Vialatte sombre facilement dans la mélancolie. Il est possédé par des rêveries inintelligibles et stériles. Ligier-Lubin découvrant la vanité de ses rêves[327], songeant « aux bourrasques de l'aventure qui feraient encore claquer sa pauvre baroque de vie sur les oripeaux de ses souvenirs fantastiques » (LL, 84-85), apparaît en héros désenchanté, voué à l'errance. Ce récit de jeunesse marqué en exergue par la citation de Clemens Brentano « …Hélas, nous n'avions rien nourri que notre imagination, et elle avait commencé à nous dévorer nous-mêmes » (LL, 14) est emblématique des aspirations et influences de l'auteur. Certes, Vialatte dénonce à travers ses héros une tendance à l'irrationnel et à l'émotionnel qu'il a observée de manière privilégiée en Allemagne. Dans une certaine mesure, ses principaux personnages semblent inspirés par les incertitudes existentielles, les désirs excessifs des jeunes Allemands dans les années vingt et trente. Cependant, l'auteur est lui-même un « enfant frivole ». Si le romancier a su révéler avec brio les questionnements de l'enfance, restituer les tourments, les exaltations fiévreuses de l'adolescence, (proposant par là même au lecteur une pénétrante analyse de celle-ci), c'est qu'il apparaît hanté par la nostalgie de sa propre jeunesse. Il semble écrire les versions successives d'un roman unique, le roman de l'adolescence et de ses songes. Comme l'ont déjà constaté nombre de spécialistes, la majorité des romans de Vialatte trouvent leur origine dans sa propre expérience de l'adolescence, une adolescence vécue sur le mode de l'imaginaire. Toute sa vie, l'auteur se souvient avec nostalgie de l'insouciance de ses années de collège, de la fantaisie, des rêves qui l'habitaient alors et il investit de manière biographique son univers romanesque[328]. Imprégné par ses lectures, ayant lui-même éprouvé ce sentimentalisme maladif, Vialatte montre des enfants et adolescents en proie à ce « mal du siècle » que fut le romantisme. Et de fait, même s'ils s'en défendent et ne se voient pas comme « des gens aux cheveux pleins d'orage, avec des redingotes romantiques et des attitudes excessives » (CEF, 70-71), les adolescents vialattiens sont terriblement romantiques. Ils semblent possédés par leurs rêves, voués à une mort tragique comme le montrent déjà la « pauvre baroque de vie » (LL, 84) et la fin de Ligier-

[326] Alfred de Musset, *Lorenzaccio* [1834], *Théâtre complet*, édition établie par Simon Jeune, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, p. 250.

[327] Comme le souligne ce passage de *Ligier-Lubin* : « Et il tomba dans une profonde rêverie, songeant à la vanité de son existence puisque la terre était petite comme une orange qu'il aurait tenue dans sa main, et dont rien ne pouvait plus rester mystérieux » (LL, 72-73).

[328] « Vialatte est un homme qui ne peut guérir d'une adolescence trop belle. Très tôt, dès l'exil forcé au collège de Dole, entre quinze et dix-sept ans, il connaît la nostalgie des années ambertoises, qui l'habitera encore durant le long séjour rhénan et dont il ne parviendra jamais à se délivrer totalement. » Dany Hadjadj « Le roman-mirage. A propos de la création romanesque chez Alexandre Vialatte », art. cit., p. 52.

Lubin, véritable pierrot lunaire. Ce premier roman qui révèle des êtres en proie à des rêves inconsistants, dévoile l'itinéraire désabusé d'un jeune homme à « l'âme forcenée », évoque une atmosphère opaque et ténébreuse dans laquelle le romantisme s'est complu.

Dès lors, comment enfants et adolescents vialattiens sont-ils à la fois inspirés par l'héritage romantique de Vialatte et par sa sensibilité à un monde en pleine décomposition ? Comment le romancier restitue-t-il ce double ancrage dans ses romans ? Comment transpose-t-il des dérives observées en Allemagne – les « sentimentalismes désespérés propagés par la musique, le dimanche, ou le climat » (BK, 155) – tout en conférant une dimension universelle à ses enfants et adolescents ? Comment parvient-il à donner un caractère atemporel à ce qui paraissait au départ une simple « affaire de latitude » (BK, 155) ?

2. Les aspirations romantiques des enfants et adolescents

L'ici : le vieux collège chimérique

> Il est étrange que je ne puisse considérer cette aventure qu'avec ce vieux collège pour fond, pour germe, pour odeur. Alors que j'ai connu jusqu'au dégoût les moindres coins du décor étranger où elle s'est déroulée, alors que j'ai passé des nuits dans les Weinstube romantiques (…) c'est dans le vent du vieux collège que je la revis comme une séance de prestidigitation donnée pour les pensionnaires par ces magiciens de passage (…). « Le vieux collège » (NC, 20)

Pour Vialatte, nourri « de culture germanique, l'Allemagne demeure le pays romantique par excellence[329] ». Il devient même celui « de l'"exagération sentimentale"»[330]. Dans ses romans, le lieu principal de l'action porte les traces de cet envoûtement germanique. L'ensemble romanesque initialement prévu intitulé *L'Auberge de Jérusalem* outre *Les rhétoriciens chimériques* (*Ligier-Lubin*) en première partie, comprenait ainsi une troisième partie ayant pour titre *Le dragage du Rhin* (LL, 14). Dans *La Nuit du Carnaval*, le « vieux collège » emblématique de sa jeunesse se situe ainsi « au bord du grand fleuve [le Rhin], dans l'odeur obsédante des Pêcheries Métaphysiques » (NC, 20). Peu à peu la référence à l'Allemagne devient implicite. L'ambition de Vialatte est surtout de faire du collège « le théâtre d'une extravagante féerie-bouffe[331] », comme il le confie à Henri Pourrat dans sa

[329] Sylviane Coyault, « Vialatte le pathétique », art. cit., p. 338.

[330] Pierre d'Almeida, « Le ténébreux et le pathétique », *Alexandre Vialatte, au miroir de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 355.

[331] Lettre du 3 mai 1923, *Correspondances Alexandre Vialatte - Henri Pourrat*, t. II, *Lettres de Rhénanie I, février 1922- avril 1924*, *op. cit.*, p. 234.

correspondance. La vieille institution scolaire devient ainsi une maison hantée par des revenants venant jouer aux cartes[332] ou un « collège-navire » irréel et hallucinant. Dans *La Complainte*, le collège présente les collégiens comme un équipage en partance : « Vieux collège, toi qui te dressais par les nuits d'automne avec tes hublots enflammés, comme un paquebot dans la brume, sous quelles étranges latitudes ne nous as-tu pas promenés ? » (CEF, 25) Interpellé avec familiarité et complicité, ce « collège-navire » rappelle bien sûr *Fermina Marquez* (1910) de Valery Larbaud et le *Grand Meaulnes* (1913) d'Alain-Fournier[333]. Ce « bateau ivre » porte en lui des promesses d'aventures. C'est du moins le rêve du narrateur de *Battling*, adolescent faussement studieux qui s'ennuie dans la salle d'étude :

> Oh ! pourquoi n'était-ce pas le ronflement de quelque moteur surnaturel qui nous eût emporté tous, avec les murs de collège, vers un océan glauque et divin, tous les internes sur le pont, pareils, dans leurs uniformes bleus, à quelque chimérique équipage, avec Erna Schnorr au gouvernail et Rétine en gibus à la proue, tel que le voient d'ici mes yeux, trouble, immense et majestueux, lisant le devoir de Chouleyre… (B, 102)

Si l'on retrouve les ambitions avortées de Vialatte à travers ce « chimérique équipage », c'est l'artiste allemande Erna Schnorr qui tient la barre et le médiocre surveillant Baladier surnommé Rétine qui se tient à la proue. L'une évoque les extravagances de l'Allemagne des années vingt[334], l'autre apparaît comme un « homme sans fantaisie qui ni[e] l'imagination par

---

[332] Dans le premier chapitre de *La Complainte des enfants frivoles* intitulé « Les mauvais anges », le trio adolescent que constituent Jérusalem, Lamourette et le narrateur contemple les soirs d'équinoxe, à la lueur de la lune, les « corps flous et transparents comme une fumée » (CEF, 24) de revenants nommés Tancrède et Octave, ils voient passer « dans le pré de la chèvre l'ombre de l'ancien élève romantique, le corps astral du répétiteur d'autrefois » (CEF, 24) : « C'était à peine si l'on distinguait, sur ces corps flous et transparents comme une fumée, les boutons d'or de la tunique de Tancrède, ses cheveux noirs, sa bouche ironique et le reflet bleu posé par la lune sur la visière carrée de son képi. Octave inclinait la tête sur l'épaule, ses cheveux blonds partagés par une raie droit fil tombaient sur les revers immenses d'une redingote de drap noir qui ne cachait cependant pas, au-dessus de la haute cravate, un collier rouge dans la peau de cire du garçon ; il portait un chapeau de soie sur son bras et déclamait dans le vent les strophes, sans doute, de ses stances à la duchesse Eulalie. » (CEF, 24-25). Les revenants s'introduisent dans l'école, « ouvrent avec des clefs d'or les vieilles classes » (CEF, 25) et « jou[ent] aux cartes sur le petit pré, entre la salle de gymnastique et le laboratoire de chimie » (CEF, 25). Cette vision annonce l'issue tragique du roman.

[333] Intertextes remarqués par Alain Schaffner, *Le Porte-plume souvenir. Alexandre Vialatte romancier*, *op. cit.*, p. 50.

[334] Par le passé, pour gagner sa vie, Erna dessinait des « pantins pour les catalogues de Wertheim, et des pis de vache » (B, 191). Lorsqu'elle arrive dans la petite ville française, sa carrière d'« épisodiste transcendantale » (B, 41) est déjà bien amorcée, l'artiste berlinoise est connue et reconnue dans les différents mouvements artistiques (l'école souabe, l'expressionnisme, l'épisodisme pictural). Vialatte moque à travers le personnage d'Erna diverses tendances artistiques allemandes qui intellectualisent la peinture, donnent des noms savants à toute forme d'art en discutant « du constructivisme idéaliste, du psychisme pur, des états plastiques et des vertiges chromatiques de l'interstellarisme anecdotique » (B, 38).

sa seule présence » (B, 20). Pourtant, Erna incarne les rêves des adolescents et Rétine dissimule « un passé colonial frivole, joli, coquet, colorié, verni comme une image sur un plumier neuf » (B, 137). De même, dans *La Complainte*, sous l'influence sulfureuse du professeur d'allemand, le collège peut devenir « une maison de débauche, un asile d'aliénés, une sorte de signe précurseur de la fin du monde » et danser sur « un océan en furie » (CEF, 186). Comme l'a souligné Sylviane Coyault « Toute apparition de l'"étranger" – Erna Schnorr, Lily ou Quiquandon – opère pareil bouleversement (…) "déterritorialisant", il entraîne un désordre des sentiments une désorientation délicieuse de l'être[335]. » Vialatte s'éloigne progressivement de l'ancrage germanique, préférant décrire « un décor de Shakespeare où il se passe des choses insolites et désespérées » et où trône la statue de Blaise Pascal en « contrôleur des légendes enfantines » (CEF, 14). Cependant, le collège apparaît toujours comme un lieu « chimérique », ce que sous-entend le narrateur de *La Complainte* :

> Vieux collège, (…) lorsque blanc comme la craie, tu te dresses sous le soleil exaspéré du mois d'août, je songe que l'âme inexplicable de tes années romantiques, c'était sans doute cette chèvre étrange qui passait à midi, lentement parmi les blés horriblement ouverts devant elle, cette chèvre maléfique (…). (CEF, 26)

Vialatte place le vieux collège sous le signe de la chimère, la chèvre nous renvoyant au monstre antique[336] à un « monstre lié au Feu, à la fois chèvre, lion et serpent, dont le caractère premier était l'aspect *composite*[337]. » Selon Michel Viegnes :

> Loin d'ouvrir le sens et d'amener le lecteur à reconsidérer la nature et l'extension du réel, l'animal fabuleux [la chimère] apporte d'emblée une certaine clôture générique, enfermant le texte dans la catégorie du mythe, de la légende, et se référant à un monde autre (…)[338].

Or, cette chèvre dans le roman semble « avoir l'esprit du mal » (CEF, 19). En effet, il y a « (…) quelque chose de mythique et de démoniaque dans sa couleur, son regard sournois, sa face mince et ses cornes rondes, attirait et inquiétait à la fois » (CEF, 20). Vialatte complexifie

---

[335] Sylviane Coyault, « Vialatte le pathétique », art. cit., p. 339.

[336] « La Chimère… (…) peut apparaître comme l'emblème de tous les monstres, puisqu'à elle seule elle incarne au plan de la création artistique, tout le champ des possibles de la représentation et, au plan de la réflexion philosophique, l'inquiétude face aux productions d'une imagination débridée. Ce contrôle de l'imagination qui salue l'avènement de la nouvelle *épistémè*… » Danièle James-Raoul, Manfred Kern et Peter Kuon, introduction, *Le Monstrueux et l'humain*, *op. cit.*, 2012, p.12.

[337] Yves Vadé au sujet des *Chimères* de Nerval, *L'Enchantement littéraire. Ecriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1990, p. 347.

[338] Il nous semble que cette analyse de Michel Viegnes peut également s'appliquer au poème et au roman, *L'envoûtante étrangeté*, *Le fantastique dans la poésie française (1820-1924)*, *op. cit.*, p. 103.

le motif de la chimère, donnant à cette chèvre des allures de bouc démoniaque. Cette chèvre maigre, étique qui ne se nourrit que de vieux os est-elle cannibale ? Si par temps d'orage, elle va se cacher sous le lit du principal, elle mène sa vie à sa guise. Malgré son nom français de Louise Labé, elle n'obéit « respectueusement qu'à un maître d'étude taciturne, venu de Nuremberg » (CEF, 20), effrayant à cause de son pied-bot[339]. Une telle association qui n'est pas sans évoquer Esméralda et le boiteux Quasimodo de *Notre-Dame de Paris*, montre l'omniprésence et l'influence de l'Allemagne. Cette « chèvre maléfique » révèle symboliquement le collège comme un lieu diabolique et suggère le dangereux romantisme qui y domine[340].

> Sordides splendeurs, folies, merveilles, littératures, réalités !... (FC, 22)

Dans *Les Fruits du Congo*, le collège demeure un univers légendaire et chimérique. Il dévoile un monde tout à la fois familier et étrange :

> Le soleil tapait sur les têtes, les jardins débordaient de roses et de pivoines... Les poules nourries de phosphore continuaient à cracher du feu dans la prairie, et les dalles à sauter dans le préau surchauffé... Telle était l'atmosphère romantique et brûlante du collège Parmentier-Maussert à la fin de ce troisième trimestre. Et les examens approchaient ! (FC, 232)

On retrouve ainsi le motif de la chimère, fille de Typhon, dans l'aspect volcanique du collège Parmentier-Maussert où se déroulent les aventures des principaux personnages. A cet ici en quelque sorte contaminé par une atmosphère chimérique s'oppose un ailleurs fantasmé, évoquant l'aventure.

Le Romantisme des brumes : la nostalgie de l'inconnu

> Nous lisions des romans chinois et les œuvres d'Alain-Fournier, nous attendions la fin du monde sur le pont du Nord, sur les conseils de notre professeur d'allemand, et nous allions rôder parfois sur la grande place où s'installaient les bohémiens aux roulottes vertes. (F et B, 107)

Le « mal des lointains » des jeunes Allemands apparaît également dans les rêveries des

[339] Obscure silhouette allemande qui n'est pas sans annoncer celle de M. Fougerat dans *Camille et les grands hommes*, le mari de la directrice du collège mutilé d'une jambe même si celui-ci, de par son aspect comique, semble inoffensif : « Il roulait doucement sur la crête, barbiche et tout, en jambe de bois et en sac tyrolien, en bicyclette orthopédique à contre-poids, orné de tous ses accessoires : la ligne pour la truite, et le panier de fraises, le mouchoir pour les champignons. » (CGH, 73).

[340] On retrouve la chèvre dans *Camille et les grands hommes* : un mouton plus ou moins gros se trouve sur le papier à lettres de la directrice (CGH, 13).

principaux héros. Le romancier transpose l'inexplicable nostalgie « d'imaginations nordiques » en montrant des adolescents désœuvrés, en proie à une mélancolie sans cause précise. Comme l'illustre la morale de la chanson « Sur l'pont du Nord » (intertexte notamment repris dans *Les Amants de Mata Hari*, *Les Fruits du Congo*)[341] : « Voilà... le sort des enfants obstinés » : attendre sur un pont qui va s'écrouler, cette fin du monde qui obsède alors tant les esprits allemands. On retrouve dans les mirages que contemplent enfants et adolescents « cette nostalgie de l'inconnu, cette vague intuition du magique universel, cette espèce de mysticisme décanté », qui selon Franz Hellens, « est la marque des romantiques allemands[342]. » Les héros vialattiens aspirent à prendre un soir certaines routes « avec leurs tournants, leurs lacets, leurs espoirs, leurs carrefours...; les routes qui tournent autour de la terre, comme une corde sur une toupie, tendues comme l'espoir des hommes... » (CEF, 39). Ils vouent leur cœur « à la mer, à l'horizon, à l'au-delà » (MH, 28) et éprouvent cette « nostalgie de l'inconnu » dont parle Franz Hellens. L'ailleurs fantasmé devient un lointain inaccessible et merveilleux. Les adolescents des *Fruits du Congo*, dont l'imaginaire est nourri de littérature coloniale, aiment « tout ce qui était lointain, brûlant et inutilisable » (FC, 25). Ils rêvent d'aventure en contemplant des îles arides, désertiques :

> Car les Iles étaient à nous, par affinité élective. En été, nous venions parfois avant la classe pour les voir sortir petit à petit de la grosse chenille de brouillard qui marquait au loin le cours du fleuve. Quand la tour du moulin émergeait de ce coton, c'était une émotion profonde. Nous rêvions d'elles, juchés sur le rempart, à la récréation de quatre heures, une main sur les yeux à cause du miroitement. Elles nous parlaient. Il n'y avait que nous pour les entendre, mais c'était un secret prodigieux. (FC, 24)

Associées au mirage, les Iles avec une majuscule révèlent un monde imaginaire façonné par une vision subjective. Evoquant la conquête, l'exotisme d'îles foisonnantes, cet espace désolé devient un paysage onirique. Si leur caractère factice est dénoncé avec humour – « il n'y eut jamais rien de si plat, de si nu, de si blanc, de si aveuglant, de si infécond, de si désolé, si ce n'est le fond d'une assiette du collège Parmentier. Mais la distance et notre bonne volonté se conjuguaient pour en tirer merveille, et c'est par là que tout a commencé » (FC, 23) – la

[341] L'idée d'un dénouement sous la forme d'une chanson populaire, le motif de la chanson intitulée « Sur l'pont du Nord » sont très tôt présents pour Vialatte comme en témoigne sa correspondance avec Joseph Desaymards : « Je travaille à *La Complainte des Enfants Frivoles* et à *L'Auberge de Jérusalem*, ça serait deux autres couplets du thème *Battling*, un en rouge, jaune et noir, l'autre en vert, en blanc et en or. Et les dénouements de chanson populaire : un bal sur le pont du Nord avec une chorale de collégiens. *Voujoux* progresse aussi, et *La Récréation de Minuit*, et d'autres. Mais j'ai les nerfs à plat, car il faut que d'ici juillet j'aie fini de traduire trois livres. » Lettre de mai 1928, *Lettres à Joseph Desaymard*, *op. cit.*, p. 58.

[342] Franz Hellens, *Le Fantastique réel*, Bruxelles, Amiens, SODI, 1967, p. 14.

possession fictive de « ce bien lyrique » choisi « par affinité élective » devient, pour les adolescents du Club des Plaisirs de Corée, primordiale. A l'image de Maître Vingtrinier qui s'est constitué un monde insulaire peuplé d'odeurs étranges, les jeunes gens se composent un univers clôt, totalisant et autarcique en marge de la réalité[343]. Ils y délirent « comme le chat dans la valériane » (FC, 25). Vialatte prend aussi en compte un merveilleux moderne en montrant les nostalgies que suscite ce « monstre d'airain » (S, 200) qu'est le train. Comme l'a déjà remarqué Alain Schaffner, le train est le « motif qui représente le plus souvent le désir du départ [des adolescents]. (…) Le passage du train associe de manière significative la violence et l'extase du voyage, avec une sensualité mêlée de nostalgie[344]. » Le train oppose l'illimité à un monde familier et circonscrit. Il vient bouleverser l'existence ordinaire des personnages. Il pénètre même l'intérieur domestique, « déchirant la quiétude du foyer » (DJ, 28). Son passage, sa vitesse suscitent ainsi l'exaltation des enfants de *La Dame du Job* :

> Il arrivait comme un bolide, de très loin, brusquement, d'un tournant de l'espace comme pour nous écraser soudain avec des flammes, dans un cyclone, puis s'éloignait, rapetissait, assourdissait son tonnerre inégal qui était devenu soudain métallique sur le pont et finissait dans l'espace comme la dernière vibration d'une corde de violon. L'émoi, la peur, la fièvre, le désir et l'extase, puis le regret accompagnaient son bref passage dans nos oreilles, prolongeaient le roulement estompé dans nos cœurs. (DJ, 26)

Le temps et l'espace sont abolis par le mouvement de l'express qui revêt une dimension cosmique. Comparée à une météorite, la machine donne le spectacle visuel et sonore d'une nature déchaînée. Vialatte reprend souvent l'image du train qui surgit « comme la foudre » (CGH, 17), et suscite un chaos de sensations et d'impressions fulgurantes dans l'esprit d'enfants immobiles : « Nos pensées s'enfuyaient, prises dans des remous comme des papillons de papier dans l'ouragan » (DJ, 28). Absents au monde immédiat qui les entoure, les enfants participent à la dynamique de l'express. Ils sont transportés par des rêveries dans l'espace. Malgré le cycle indéfini de réapparition du train, son spectacle symphonique demeure insolite et troublant. Le « bref passage » (DJ, 26) de ce train

[343] « Seuls Fred et moi persistions à errer dans leurs aridités humides ou brûlantes comme sur la piste des choses "Grandes et Magnifiques". Et il fallait l'inquiet génie qui nous portait à chercher en tous lieux, comme des chiens dans un taillis, l'impalpable trace du grandiose ou le remugle du Grand Songe, pour nous lancer sur ces pistes stériles. C'est avec des frissons de setter que nous errions parmi ces buissons désolés, ces herbes pâles dont nous mâchions les feuilles pour en extraire un philtre amer. Ces sables nous donnaient la fièvre. Nous délirions dans le soleil comme le chat dans la valériane. Car déjà nous aimions le désert pour lui-même. Déjà... la sécheresse du fortin, le lyrisme des dunes, nous grisaient derrière nos pupitres... Nous aimions le Sahara et l'Extrême-Orient, tout ce qui est lointain, brûlant et inutilisable. Nous aurions aimé l'île au Diable... » (FC, 25).

[344] Alain Schaffner, *Le Porte-plume souvenir*, *op. cit*., p. 63.

personnifiant l'ailleurs oppose en effet à l'entrave, à la clôture de la maison, l'envol, l'expansion au dehors. Salomé couchée dans son « grand lit mélancolique » (S, 199) est également émerveillée par l'express qui arrive avec la lumière du jour :

> Mais, le matin, quand elle s'éveillait, une colonne de lumière diaphane se tenait toute droite au milieu de la chambre, pétrie de neige, d'or, d'argent, de fleurs de lavande; et les voitures empanachées du petit chemin de fer tournaient autour de cette subtile merveille, comme donnant le départ d'une course de chevaux de bois, saluées par les employés qui levaient leur chapeau gibus; et les ruraux enthousiasmés, au bord des bois où les sapins pointus protègent les chalets-souvenirs, regardaient le monstre d'airain qui s'enfonçait dans la forêt (…). (S, 199)

Le train, dans ce monde miniaturisé, prend une dimension féérique. Il épouse le rythme berceur de la rêverie comme le montre le retour régulier et doux des voyelles nasalisées en [an]. La tonalité poétique de ce passage est également signifiée par la fumée de la locomotive qui semble pénétrer dans l'espace intime de la chambre, la métamorphoser (on ne sait pas si c'est la colonne ou la chambre qui est « pétrie de neige, d'or, d'argent, de fleurs de lavande »)[345]. A cette subtile correspondance de couleurs, de parfums s'ajoutent les « voitures empanachées » qui semblent ondoyer. L'apparition fantastique du train colore les rêves étranges de la jeune fille, la laisse grisée : « Splendeurs, folies, merveilles, voyages, locomotives » (S, 199). Vialatte reprend en partie une chanson populaire qui célèbre « une idole (…) une gondole au cœur de feu[346] ! » La locomotive idolâtrée revêt un caractère sacré. Elle devient un monstre au sens de prodige. Insérée en italique dans le texte, la chanson personnifie en « maîtresse bien aimée » (S, 200) la locomotive et révèle sa beauté sulfureuse. Bien que ces couplets soient attribués à une femme « la tante Nancy » (S, 200), bien qu'ils renvoient à une époque révolutionnaire, la locomotive ainsi incarnée revêt par son mouvement à la fois alerte et lent une dimension érotique. Marcel Raymond dans *Romantisme et rêverie*, souligne comment « la rêverie est constamment alimentée par un rêve diffus où se mêlent les fantasmes du souvenir, de l'attente, de l'angoisse et du désir[347]. » Cette locomotive apparaît finalement comme une personnification des rêves et des désirs de Salomé :

---

[345] On pense à « Aube » de Rimbaud qui renvoie également à l'univers du conte de fées, raconte l'avancée de la lumière, la déception du jour.

[346] « La locomotive » chanson joyeuse et populaire Paroles de V. Rabineau et musique de A. Macquerie *Trésors des chansons joyeuses et populaires anciennes et nouvelles recueillies des plus célèbres auteurs chansonniers*, Paris, Bernardin-Béchet, Librairie Quai des Augustins, 1861.

[347] Marcel Raymond, *Romantisme et rêverie*, Paris, Corti, 1978, p. 13.

> Chimère d'un matin perdu... La fumée du monstre d'airain emporte les rêves d'une petite fille, le wagon-poste emporte dans ses flancs tous les désirs de Salomé vers des haltes surnaturelles, dans le ciel pur d'un or intransigeant où la cheminée de la locomotive crache du charbon, de la neige et du corail. (S, 200)

Cependant, le « monstre d'airain » est une « chimère », la « chimère d'un matin perdu ». Le train devient au sens mythologique, un monstre fabuleux et composite, et au sens abstrait, il dénonce la vaine imagination du personnage. En effet, ce « train fantôme », avec son « ombre formidable et longue qui pass[e] dans un grand fracas, zébrée d'or » ne va pas « arracher [Salomé] au royaume des ombres et la transporter dans la vie » (S, 229).

Le Romantisme de l'aventure

Enfants et adolescents sont fascinés par des visions lointaines et imaginaires dont ils expérimentent progressivement la vacuité. A l'image des jeunes Allemands, ils se laissent également abuser par des lectures ou des « étiquettes menteuses » (BK, 122). Ils sont enclins à confondre la vie et ses représentations[348] qu'ils prennent pour la réalité. Une telle confusion entre le réel et ses représentations est une tendance qui trouve son origine, selon Alain Schaffner, dans l'enfance[349]. De même que Vialatte qui reconnaît dès son premier roman inachevé la « saveur chimérique » et empoisonnée de ses lectures[350], les principaux personnages se laissent séduire par « l'autorité incontestable des livres[351] ». Outre les « romans chinois et les œuvres d'Alain-Fournier » (F et B, 107), les jeunes gens dévorent des œuvres d'écrivains romantiques (Rimbaud, Laforgue), des ouvrages exaltant la France et ses colonies[352]. Dans son univers romanesque, Vialatte fait une large part aux réminiscences livresques, aux rêveries de l'enfance et de l'adolescence, mais c'est surtout le pouvoir des images qu'il entend dénoncer. Comme Jérusalem dans *La Complainte* qui a tendance à donner

---

[348] « La créance en une coïncidence possible de la vie et de sa représentation » Alain Schaffner, *Le Porte-plume souvenir. Alexandre Vialatte romancier*, *op. cit.*, p. 86.

[349] « Le malentendu ontologique résulte de la confusion qui s'opère chez l'enfant entre la représentation et la vie, et qui persiste chez l'adolescent chimérique... » *Ibid.*, p. 88.

[350] Ces « vieux romans que je dévorais sous la lampe, et dont la saveur chimérique me fit boire les premiers poisons de l'inquiétude » (LL, 96).

[351] *Ibid.*, p. 104.

[352] *Le Tour de France par deux enfants*, *L'Appel des armes* du petit-fils de Renan, Ernest Psichari restituent également le climat d'une époque où l'Allemagne apparaissait comme un ennemi héréditaire (perte de l'Alsace-Lorraine en 1871 et occupation allemande), où la guerre associée à une cause juste était convoquée. Ainsi, dans *L'Appel des armes* – roman lu par l'un des personnages des *Fruits du Congo* – le héros, fils d'un instituteur socialiste et pacifique, en devenant soldat, retrouve dans l'exemple de son capitaine les traditions nationales.

une épaisseur à la réalité « en raccordant des images de cinéma, des souvenirs de lecture, des fragments de réalité et des souvenirs d'émotions » (CEF, 113), enfants et adolescents se montrent « sensibles aux choses qui vivent, et aux images » (CEF, 38). Ils se laissent également *posséder* par de multiples images reproduites en série qui constituent à leurs yeux le « lieu d'un secret et d'un insondable mystère[353] ». Cette « optique faussée » (FC, 295) fonctionne pleinement avec des publicités destinées à la propagande militaire. Celles-ci frappent de stupeur des jeunes gens séduits par l'univers de la conquête coloniale :

> Jérusalem, porte des horizons chimériques, capitale du sable et du désir. Devant une enseigne des montagnes le petit garçon se prépare une âme nomade, il gouverne d'un cœur nostalgique des empires surnaturels. (CEF, 42)

Cet enfant fasciné par des horizons lointains rappelle les « yeux mystiques » (BK, 155) des jeunes Allemands mais également le « roi de Jérusalem », intertitre de *Simon le pathétique* de Giraudoux. Doué d'un enthousiasme et d'un dédain illimités, un adolescent surnommé « roi de Jérusalem » par ses camarades rêve lycéen d'accomplir de grandes choses. Pourtant l'adulte devenu répétiteur semble mort à lui-même[354]. Contempler l'affiche publicitaire revient à nier la réalité immédiate, à se laisser transporter dans un ailleurs exotique.

> Une sournoise fermentation annonçait le désordre des âmes, le lyrisme des temps nouveaux, la confusion. (F et B, 108-109)

L'univers romanesque de Vialatte débordant de clichés romantiques rappelle non seulement certaines visions du XIX^e^ siècle[355], mais évoque également « le romantisme de l'Aventure[356] »

---

[353] Alain Schaffner, *Le Porte-plume souvenir. Alexandre Vialatte romancier*, *op. cit.*, p. 91.

[354] « C'est sur Gontran pourtant, plus encore que sur moi, que j'avais misé jadis nos espérances, sur son enthousiasme, sur son dédain illimités. C'étaient les formules répandues à foison dans ses devoirs que j'avais recueillies dans mon carnet : "Mourir n'est rien, il s'agit de ne mourir qu'une fois. " "Conquérir une ville, sauver un enfant, et mourir …." Ou encore : "Moi simplement lycéen, je regarde le soleil, le vide, la mort, et beaucoup d'autres choses en face ! " Nous l'appelions "roi de Jérusalem". Et Jérusalem, Gontran ? – Pardonne-moi, Simon il m'est arrivé un grand malheur. Depuis ce jour-là, je suis mort. Pas même un enfant sauvé ! Je le regardai (…) Il avait bien définitivement renoncé à Jérusalem, à Québec, à Metz. » Giraudoux, *Simon le pathétique*, *Œuvres romanesques complètes*, I, édition sous la direction de Jacques Body, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, p. 304.

[355] On retrouve chez Vialatte des aspects du romantisme des années 1830 que Flaubert fustige avec ironie dans *Madame Bovary* (excès de lectures, souvenirs de romances, prestige des noms mystérieux de villes étrangères ou exotiques, prestige de la couleur locale). Son attitude face à ses personnages adolescents rappelle la dualité de Flaubert qui confie à Louise Colet : « Il y a en moi, littérairement parlant, deux bonshommes distincts : un qui est pétri de *gueulades*, de lyrisme, de grands vols d'aigle, de toutes les sonorités de la phrase et des sommets de l'idée ; un autre qui fouille et creuse le vrai tant qu'il peut, qui aime à accuser le petit fait aussi puissamment que le grand, qui voudrait vous faire sentir presque *matériellement* les choses qu'il reproduit ; celui-là aime à rire et se plaît dans les

présent chez Pierre Mac Orlan. Vialatte reprend à ce romancier qu'il admire un « bric-à-brac de l'aventure qui correspond au bric-à-brac du romantisme[357]. » Il montre ainsi dans ses romans le prestige des soldats, la fascination qu'inspirent les noms mystérieux de pays étrangers (l'Allemagne) ou exotiques (les mers du Sud, le Sahara et l'Extrême-Orient) et la force mystérieuse d'airs populaires, de certaines complaintes amoureuses comme « Ne rendez pas les hommes fous » (CEF, 229). Il souligne l'attrait de chansons militaires, comme « The Road to Mandalay » chanson de Kipling, issue de « Mandalay », poème datant de 1890, et l'associe à l'exotisme bon marché de calendriers, d'affiches publicitaires :

> Près de la façade de la mairie, il y avait des affiches bariolées qui invitaient les jeunes gens à s'engager, leur promettant des chameaux, des tortues, des palmiers et des Sahara, sans compter le santal des pays orientaux, les longues routes de la jungle indochinoise, et cette aube qui, dit Kipling, « vient de Chine comme un tonnerre en passant à travers la baie ». (F et B, 126)

L'écrivain joue dans l'univers romanesque sur une sentimentalité tout à la fois populaire et moderne. Comme le souligne Marcel Raymond au sujet de la rêverie : « (…) les choses s'estompent, s'entourent d'un halo, se fondent en une espèce d'irréalité qui correspond intimement à la réalité interne du rêveur et en dévoile l'image. L'activité rêveuse s'avancera peu à peu aux confins du rêve éveillé[358]. » Vialatte a très tôt pris conscience du pouvoir de la publicité qui, selon Rosner, « mise sur l'émotivité du public, sur ses aspirations, ses espoirs et ses craintes, ses associations d'idées et sa nostalgie[359]. » Le romancier entremêle image et musique, « imagerie du recrutement » et refrain militaire. Le « regard absent de ses prunelles encore aveuglées du mirage », l'adolescent « frileux comme un intoxiqué », « se fredonne le

---

animalités de l'homme. » Flaubert, *Correspondance*, II, juillet 1851-décembre 1858, édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, Lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852, p. 30.

[356] Expression de Roger Cros dont l'étude de 1934 montre l'influence de Mac Orlan sur Vialatte, « Pierre Mac Orlan et le Romantisme Moderne », *The French Review*, vol. 7, n°6, mai, 1934, p. 449.

[357] « Mac Orlan s'amuse à nous donner l'inventaire du bric-à-brac de l'aventure qui correspond au bric-à-brac du romantisme. Il ne se fait pas d'illusions sur la valeur des éléments qui le composent ; il note entre autres certains détails assez prosaïques : le pavillon noir des pirates, l'ancre des soldats de l'armée coloniale, le prestige de certains corps comme la légion étrangère. De meilleure qualité lui semble l'attrait mystérieux de certaines villes africaines, des grands ports et de tout le pittoresque rapporté par les soldats (…) » Roger Cros, *Ibid*., p. 449.

[358] Marcel Raymond, *Romantisme et rêverie*, Paris, Corti, 1978, p. 14.

[359] C. Rosner, préface de *Graphis annual*, 1958-59, p. 11, cité par Gilbert Lascault, *Le Monstre dans l'art occidental, un problème d'esthétique*, *op. cit.*, p. 71.

refrain magique qui amorça tant de destinées » (FC, 146)[360]. Cette fascination erronée de l'image amène l'adolescent à des constructions imaginaires. Elle l'entraîne sur les routes poussiéreuses du mirage colonial, de la guerre et de la mort :

> C'est que l'or du mirage a des lueurs tenaces. La nuit de l'adolescence en reste éclaboussée, et quand on touche l'idole elle déteint sur les doigts. Depuis qu'il existe en Europe des enfants qui rêvent sur des cartes, on n'a pas trouvé mieux que de leur promettre, comme un bain bleu, comme une récompense totale et le fruit même de leurs insomnies, cette nuit coloniale qui se garde imperméable, dans ses ombres aromatiques, pour ses esclaves et ses dieux. Qui n'a été cet enfant visionnaire ? (FC, 146)

De même que Mac Orlan qui « comprend encore mieux pour l'avoir ressentie lui-même, la force mystérieuse contenue dans certains airs populaires, chansons d'amour, chansons militaires comme "The Road to Mandalay" (…)[361] », Vialatte a été cet « enfant visionnaire » envoûté par la frivolité de certaines complaintes, fasciné par le caractère dérisoire de certaines images apparemment futiles. A l'instar de son aîné, l'écrivain révèle à son lecteur « mille merveilles de l'insignifiance » (FC, 70), donne d'autres formes à cette arbitraire beauté.

Le Romantisme moderne : le pouvoir maléfique de femmes faussement exotiques

Des femmes étrangères artificielles mais parées d'un certain exotisme cristallisent les désirs des adolescents. Leur beauté, leur singularité proviennent de souvenirs d'enfance, d'images trop longuement contemplées, d'évocations dominées par la synesthésie. Pour les jeunes gens qui ne discernent pas leur artificialité, elles jouent ainsi le rôle d'« affiche-réclame » (B, 134), annonçant la puissance maléfique des déesses en papier. Dans *Battling*, Vialatte met en scène l'Allemagne sous la forme d'Erna Schnorr, une artiste extravagante. Pour les adolescents, la jeune femme allemande devient « pareille, dans le ciel limpide, à la figure de proue de [leur] espoir... » (B, 47). Ils rêvent de la voir *apparaître* :

> (…) nous nous obstinions tous les jours, avec la fidélité des prisonniers dans les chansons populaires, à fouiller l'horizon décevant auquel nous réclamions son image comme un

[360] « Le refrain de la chanson ne rate jamais son effet. Le collégien s'approche à ses accents comme un serpent qui entend la flûte. L'élève le plus fort en football qui reste, par tradition, le dernier en géométrie, s'attarde plus longtemps que les autres. C'est la race des enfants de la nuit promise à toutes les malarias. Quand il s'en va enfin, traînant dans la neige sale ses semelles défoncées par le choc du ballon, frileux comme un intoxiqué, et promenant sur nos vitrines insignifiantes le regard absent de ses prunelles encore aveuglées du mirage, il se fredonne le refrain magique qui amorça tant de destinées : « N'entends-tu pas les rames qui clapotent de Rangoon à Mandalay ?... Emportez-moi pour n'importe où à l'est de Suez, là où le meilleur vaut le pire… Sur la route de Mandalay, où volent les poissons volants, où l'aurore, à travers la baie, vient de Chine comme un tonnerre… » (FC, 146).

[361] Roger Cros, « Pierre Mac Orlan et le Romantisme Moderne », art. cit., p. 449.

> signe précieux du destin, là-bas du côté où, le matin, les brouillards de l'étang patrouillaient lentement (…). (B, 54)

Cette « étrangère indifférente » (B, 90) est idéalisée par Battling. Dans la solitude et l'accablement, celui-ci repense à son apparition, imagine « sa forme blanche » et « rougit » (B, 63). Son apparition s'apparente à une hallucination : « Erna, absente, devient une forme blanche de l'imaginaire, née de l'ombre : un processus de rêverie, une image mentale, elle-même inaccessible, référant à l'inaccessible (...)[362]. » Cette forme indécise évoque une femme à la fois réelle et irréelle, révèle les illusions voluptueuses du jeune homme. Pourtant, contredisant les clichés romantiques, Erna est laide. Son idéalisation, l'amour que lui portent les jeunes gens trouvent leur origine dans des images factices. Comme le remarque Dany Hadjadj, « l'écrivain a recours à la vision distancée "des magazines bien illustrés de tendances internationales" pour la révéler aux trois adolescents (…) mais surtout, refusant avec éclat les poncifs, il fait de sa séductrice une femme laide[363]. » L'artiste allemande possédée par Manuel perd son aspect magique « c'était moins l'enseigne de notre espoir qu'une affiche-réclame assez riche en l'honneur de Manuel » (B, 134). Cette métaphore et cette métamorphose soulignent son caractère illusoire. De même, Mata Hari, qui dans *Les Amants de Mata Hari* doit son nom à une photographie de magazine, suscite les rêveries des adolescents :

> Qu'elle était belle, Mata Hari, dans la torpeur de ce grenier torride, surgie de la fumée de nos pipes littéraires par la vertu de nos bonnes volontés et des ferments des produits d'outre-mer ! (…) elle se tordait au milieu de la pièce comme une sirène prise au filet, ses cheveux sentaient le girofle, un reflet de feu prémédité demeurait peint sur sa joue gauche, comme sur celle de la dame de Job dans ces calendriers-réclames qui figent à tout jamais sur une rétine d'enfant l'esthétique des mondes lointains dans l'attitude d'une dame exagérée qui fume une cigarette dont on voit la couture. Telle elle était, revue par Baudelaire et les paysages dorés de la chicorée du « Pélican ». (MH, 29)

Le souvenir nostalgique d'images populaires où « les parfums et les sons se répondent[364] » se mêle à la vision de cette séductrice façonnée par un regard poétique. A travers cette figure fantasmée se réapparaissent les motifs de la danse, de la Lorelei.

Lily Strasse, une danseuse de cabaret venue de Berlin et fiancée à Quiquandon, suscite également la fascination des adolescents, plus particulièrement de Jérusalem dans *La*

---

[362] Jean-Claude Brun, « Vivre d'images », *Alexandre Vialatte, au miroir de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 128.

[363] Dany Hadjadj, « Rêves de femmes. L'élaboration des "mythologies" féminines dans l'univers romanesque d'Alexandre Vialatte », *Alexandre Vialatte, au miroir de l'imaginaire*, *op. cit.*, 175.

[364] Baudelaire, « Correspondances », *Les Fleurs du mal*, *Œuvres complètes*, I, *op. cit*., p. 11.

Complainte des enfants frivoles. Le jeune homme qui garde intacts ses émerveillements d'enfant, voit ressurgir ce « rêve de son enfance où la dame du Job tenait un rôle poétique et exaltant[365] » et confond la jeune femme blonde avec la dame du calendrier de la poste :

> (…) il découvrit face au ciel, les yeux ouverts, ses cheveux blonds répandus dans la neige et sur son manteau de fourrure noire, la dame de l'auberge de Pichoir, la dame du Job elle-même, oui la petite fille qui monte au ciel dans le conte norvégien. (CEF, 80)

Jérusalem voit ainsi Lily à travers ses réminiscences et n'imagine pas son inauthenticité, son artificialité. Différentes images se superposent, parmi lesquelles le souvenir d'une bohémienne, d'un conte, la Lorelei. Elles ne dissipent pas ses illusions[366], mais semblent à l'inverse les renforcer. L'étrangère lui apparaît « semblable à ses rêves, conçue au chant des rossignols romantiques dans les jardins de Magdebourg » (CEF, 130). Découvrant la photo de Lil Dagosary « dernier miracle du Kabarett Sans-Souci, mais si différente, [de] Lily Strasse qu'il avait trouvée dans la neige de sa montagne à lui » (CEF, 130), il ne parvient pas à appréhender la duplicité de la jeune femme allemande, à mesurer à quel point elle est vaine et illusoire : « Lily, vous dont il existe à Vienne, à Berlin, cent mille exemplaires en série dans des magasins aux stocks inépuisables (…) il ne fallait pas ouvrir la porte à ce moment » (CEF, 133). Selon Dany Hadjadj, « ce personnage ambigu de séductrice perverse (…) est donné pour l'incarnation des délires et des rêves d'une certaine jeunesse allemande qui révère le pèlerinage au Blocksberg[367]. » En effet, celle qui évoque avec enthousiasme les Wandervögel[368], révèle peu à peu son « goût secret et assez germanique de civilisée décadente pour les forces primitives, le bête, la montagne, la force, le danger et le sadisme » (CEF, 100). Elle incarne un romantisme allemand alors exacerbé par la pensée völkisch. Selon George L. Mosse, ce romantisme est « fondé sur le paysage natal, la vitalité primordiale et la conscience

---

[365] « A cause de son odeur panachée, Jérusalem se rappela d'une façon aiguë un rêve de son enfance où la dame du Job tenait un rôle poétique et exaltant. Elle se confondait inexplicablement avec l'image de Carola et celle de la petite Norvégienne du conte; ce devait être chez Pichoir qu'il avait "pris ce rêve" à force de voir la dame du Job les jeudis quand il était tout petit et qu'il accompagnait son père aux provisions. » (CEF, 74-75)

[366] « Ni la dame du Job, ni Carola, ni la petite Norvégienne du conte, ni Gabrielle Prim n'avaient pu le préparer à cela » (CEF, 100).

[367] « Ce personnage ambigu de séductrice qui cède à la sensualité et à la sauvagerie que réveillent en elle le paysage des "montagnes anciennes" dans lesquelles elle s'est égarée et la présence d'un "jeune sauvage" est donné pour l'incarnation des délires et des rêves d'une certaine jeunesse allemande qui révère le pèlerinage au Blocksberg. » Dany Hadjadj, « Rêves de femmes. L'élaboration des "mythologies" féminines dans l'univers romanesque d'Alexandre Vialatte », art. cit., p. 177.

[368] Mouvement de la jeunesse allemande marqué par « une allégeance au Volk, à la foi germanique, à la tradition, à l'héroïsme, à la connaissance de la nature et à son identification avec les qualités esthétiques de l'homme nordique » George L. Mosse, *Les Racines intellectuelles du Troisième Reich, la crise de l'idéologie allemande*, *op. cit*., p. 290.

du passé allemand[369]. » Les propos délirants de Lily, « son germanisme » éveillent « le lyrisme "cosmique" » (CEF, 148) de Jérusalem :

> Et puis il entrevit – c'était toujours sous l'influence sournoise de Lily qu'il évitait d'évoquer mais qui l'enfermait dans un filet de pensées dont toujours elle tenait les mailles serrées – les grands sabbats du Blocksberg avec les sorcières et les cérémonies maléfiques. (CEF, 149)

La jeune Allemande acquière également une dimension mythique. Comme l'a remarqué Dany Hadjadj, Vialatte se réfère implicitement au mythe de Lilith[370]. Lily ressemble ainsi à la première femme d'Adam, représentant l'Eve maléfique :

> là aussi se tapira Lilith
> pour y trouver le calme en compagnie des chats sauvages des hyènes, des
> satyres, de la vipère et des vautours[371].

Quand elle retrouve Jérusalem au sortir de la forêt, la nuit de Noël, Lily se présente vêtue d'« un manteau de fourrure superbe, qui entourait ses cheveux d'or, sa tête de cire et ses yeux d'émail comme une tête de décapitée » (CEF, 149). Vialatte montre le caractère inauthentique de cette séductrice. Sa tête de cire, ses yeux d'émail rappellent la poupée Olympia dans *L'Homme au sable* de E.T. A Hoffmann. Dany Hadjadj insiste sur les longs cheveux blonds, la « bouche sanglante » de Lily, « signe de sauvagerie et de dévoration associé à la fourrure » et elle souligne combien « ces attributs physiques, associés à la sensualité, la perversité, la nudité et la sauvagerie sont caractéristiques de l'Eve primitive[372]. » En effet, à l'époque romantique, Lilith, ange déchu devient une femme sensuelle qui aspire à la suprématie et au pouvoir. Victor Hugo rappelle notamment l'aspect hideux de « buveuse de sang » de cette femme fatale[373]. Celle que Jérusalem a portée comme un ange, dissimule sa nature de démon. Méphistophélès n'invite-il pas Faust à la prudence : « Tiens-toi en garde contre ses beaux

---

[369] George L. Mosse, *Les Racines intellectuelles du Troisième Reich*, *la crise de l'idéologie allemande*, *op. cit*., p. 291.

[370] « Le mythe assez peu connu de Lilith lui a sans doute été révélé par la tradition germanique, le *Faust* de Goethe en particulier, au cours du long séjour qu'il fit en Rhénanie. » Dany Hadjadj, « Rêves de femmes. L'élaboration des "mythologies" féminines dans l'univers romanesque d'Alexandre Vialatte », art. cit., p. 177.

[371] Ancien Testament, Livres des Prophètes, Isaïe 34/4. Première mention de Lilith dans ce poème apocalyptique cité par Brigitte Couchaux, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Pierre Brunel (dir), nouvelle édition augmentée, Paris, Editions du Rocher, 1988, p. 959.

[372] Dany Hadjadj, *Ibid*., p. 178.

[373] Dans *La Fin de Satan* (1886) Hugo la confond avec Isis et la fait apparaître devant l'ange de la liberté : « La fille de Satan, la grande femme d'ombre/ Cette Lilith qu'on nomme Isis au bord du Nil… » « Je suis Lilith-Isis, l'âme noire du monde », citée par Brigitte Couchaux, *Ibid*., p. 961.

cheveux, parure dont seule elle brille : quand elle peut atteindre un jeune homme, elle ne le laisse pas échapper de si tôt[374] » ?

Lily révèle finalement au jeune homme son érotisme démoniaque, son désir de sang. Elle use de ses charmes, tente véritablement d'ensorceler le jeune homme. Elle chante l'amour innocent, oppose la « débauche cérébrale » de Berlin à ce « climat définitif de l'équilibre » qu'ils contemplent tous deux. Jérusalem se sent « engourdi par sa voix, ses gestes, ses parfums, son contact » (CEF, 151). Mais la jeune Allemande entend assouvir ses désirs : « (…) tu crois aux légendes, aux chansons ; malgré tes muscles, tu es d'une race qui rêve ; je serai tout pour toi, la nixe des eaux, la femme des premiers âges, l'initiatrice… Prends-moi dans la neige et fais-moi mal » (CEF, 152). Les propos de Lily la révèlent fée et sorcière, nymphe des eaux et Eve maléfique. Ils montrent son sado-masochisme, sa nature vampirique. Humiliée, furieuse face au refus, à la pudeur de Jérusalem, elle se dénude et se met à danser nue dans la neige, lui jouant son numéro de « wunderschön Tanzerin Lil Dagosary » (CEF, 153). Quand elle entreprend de danser avec le chien Marceau, celui-ci est pris d'une soudaine férocité qui oblige son maître à le tuer. Le sang vient ternir un paysage de contes de fées. Pendant la messe de Noël, Jérusalem revoit « une tache de sang sur la neige, et la tête d'ange de Lily dans le ravin » (CEF, 154). Il ne parvient pas à faire coïncider ces deux visions, l'obscénité, la perversité de Lily et son allure innocente. Longtemps après cet épisode, l'adolescent dissimule dans son pupitre une photo de Lil Dagosary (CEF, 204). Plus tard, il partira en Allemagne sur les pas de la danseuse berlinoise. Erna a un statut quelque peu à part, toutefois Mata Hari et Lily semblent annoncer certaines déesses de papier. L'une ressemble à la grande négresse, affiche des *Fruits du Congo*, l'autre à la dame du Job (l'image d'un calendrier dans *La Complainte des enfants frivoles* et *La Dame du Job*. Ces personnages d'affiches publicitaires vont exercer sur les adolescents une emprise diabolique.

L'Attrait de la guerre

> La Guerre… la grave promise de notre adolescence. (DNH, 118)

L'engagement dans l'armée demeure une obsession des enfants et adolescents vialattiens. *Battling*, *Fred et Bérénice*, *La Dame du Job*, *Les Fruits du Congo*, certaines nouvelles de *Badonce et les créatures* évoquent l'attrait que suscite la guerre. Une telle fascination pour une guerre auréolée de gloire, pour le combat considéré comme un acte noble semble liée aux propres aspirations de l'auteur. Enfant dans une France imprégnée par un

[374] Goethe, *Faust*, I, [1797] édition établie par Pierre Grappin, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 1230.

nationalisme de droite, l'écrivain fut élevé dans l'exaltation du courage, de l'héroïsme. Adolescent pendant la Première Guerre mondiale[375], Vialatte se considère lui-même comme un « enfant désinvolte et patriote[376] ». Historiquement, le retour à la paix intensifie cette idéalisation de la guerre. Après la Première Guerre mondiale, chacun aspire à l'oubli[377]. L'Europe semble se perdre dans un tourbillon de plaisirs, de divertissements. Vialatte dénonce l'atmosphère de fête foraine[378] qui domine alors l'Europe et condamne les conséquences délétères de ce retour de la paix :

> La guerre était finie depuis quelques années, et la paix se répandait comme une kermesse foraine. Elle allumait dans toute l'Europe, sur un cimetière d'illusions, ses carrousels et ses lanternes vénitiennes. (CM, I, 363)

On retrouve cette condamnation transposée de manière romanesque dans *Fred et Bérénice* :

> L'après-guerre s'était installée sur l'Europe ; elle allumait ses tirs forains, ses baraques, ses panoramas ; elle montait ses cinémas, ses drames filmés par Mac Orlan ; elle était ivre, elle était saoule, elle montrait son cul aux passants. Un à un, posément, avec des gestes sûrs, elle étranglait les petits rentiers allemands, elle lançait à l'assaut de mirages bon marché des troupes pâles d'adolescents déconcertés par une brusque dénivellation du potentiel ; elle brouillait les cartes, elle changeait les atouts, elle était venue trop brusquement, c'était midi avant l'aurore et ce soleil subit nous laissait divagants. (F et B, 92)

Personnifiée, l'après-guerre lui apparaît folle, ivre, obscène. Marquée par l'excès (excès d'ivresse, de provocation), elle tue sournoisement. Au regard de l'atmosphère délétère d'après-guerre, la guerre revêt ainsi une dimension noble, un caractère sublime. Si l'inscription historique des romans s'estompe avec le temps, Vialatte ne s'inspirant plus aussi clairement de sa vision de l'Entre-deux-guerres, la guerre – comme la légion étrangère –

---

[375] Dans un contexte de guerre massive, de mobilisation générale, alors que les hommes valides étaient réquisitionnés dans l'armée et partaient au front, que la population à l'arrière notamment les femmes devait participer à l'économie de guerre – satisfaire les besoins des armées, notamment en armes – et pallier le manque de main-d'œuvre dans l'industrie et le monde rural, les plus jeunes restaient entourés par des femmes et des vieillards, étaient éduqués par des hommes moins compétents. Vialatte accomplissait alors ses études secondaires en pension au lycée de Dole dans le Jura.

[376] Cité par Pascal Sigoda, « L'archéologie du frivole et la cruauté mélancolique », *Alexandre Vialatte*, Pascal Sigoda (dir.), *op. cit.*, p. 8.

[377] Selon Mac Orlan, « la plupart des hommes se sentirent légers comme des ballons rouges dont une main bienveillante eût coupé les ficelles. La gaité sensuelle, cynique et primitive de la foule fut celle des condamnés à mort qui reçoivent leur grâce au matin même s'ils doivent être tués. » *Villes*, [1929], Paris, Gallimard, 1966, p. 173.

[378] Cette « mascarade hindoue », qui selon Vialatte, « [a] ravagé les milieux philosophiques (…) comme un manège de fête foraine quittant brusquement ses gongs » (BK, 80).

exerce une véritable fascination sur les jeunes gens. Dans *Fred et Bérénice*, elle apparaît comme un passage obligé vers l'âge d'homme :

> La guerre était un métier qu'il faut faire après le bachot, quelquefois un peu avant. (…) C'était l'honneur d'un jeune homme, c'est là ce que fait un garçon. (…) Nous étions tellement prêts que ce fut la paix qui nous surprit. Je crois que ce qui a désaxé toute une partie de cette génération, nourrie de Corneille à des fins précises et qui voulait être dure à soi-même, c'est qu'on ne lui a plus trouvé d'aussi haute raison de mourir. A quoi bon les raisons de vivre quand on n'a plus de raison de mourir ? Nous regardâmes, déconcertés, nos mains sans fusil, nos tabliers que nulle balle n'avait percés, nos poignets sans plaque d'identité ; nous n'étions pas encore nés à la guerre qu'elle était déjà partie. (F et B, 91)

Cette « jeunesse désaxée, perdue, désorientée » (PP, 62) que Vialatte a observée en Allemagne prend dans ses romans l'allure de jeunes Français nourris de tragédie antique, élevés dans le culte de la nation et du sacrifice[379]. Nombreux sont les héros de Vialatte en proie à cette « fureur de vivre »[380]. Ils sont obsédés par les valeurs chevaleresques, la dimension héroïque que semble promettre le combat. Comme le souligne Pierre Jourde, la guerre dans les romans :

> (…) est ce chaos distant, ce feu permanent semblable à un dieu dévorateur, à un destin. De loin, la guerre a l'intensité de ce réel dont ont soif les adolescents. Mais la rencontre sera manquée. (…) [les jeunes gens] reviennent à un monde privé de consistance, parce qu'on l'a privé de néant[381].

Les adolescents vialattiens sont, pour la plupart, marqués par les prestiges de l'enfance, habités par l'attente de quelque « drame » grandiose et exaltant qui donne à la vie l'intensité de la mort. Ils sont attirés par la guerre, incarnation d'un destin. Ils se voient entraînés de manière tragique vers une vie aventureuse et fallacieuse, vers leur propre néant : « Sans doute, déjà, portaient-ils au fond d'eux cette mort violente et ce destin brutal qui devait les jeter dans la nuit et dans la gloire – une gloire obscure qui ne payait pas (…) » (MJF, 114). Se souvenant

---

[379] A titre anecdotique, on peut rappeler qu'à l'époque, le catéchisme, l'école primaire enseignaient le culte de la nation et du sacrifice, le caractère absolu des grands devoirs. Dès 1881, la devise de la Ligue de l'enseignement fut : « Pour la patrie, par le livre et l'épée. » Pierre Vallaud, *14-18 la première guerre mondiale*, volume I, Paris, Fayard, 2004, p. 55.

[380] Comme l'a remarqué Alain Schaffner : « la présence de la guerre, hantise de l'adolescence est bien antérieure à sa propre expérience de la vie militaire. » Vialatte, âgé de dix-sept ans à la fin de la Première Guerre Mondiale, « transcrit l'inquiétude de toute une génération qui a attendu la guerre pendant vingt ans et se voit inopinément rattrapée par elle... » Alain Schaffner, *Le Porte-plume souvenir. Alexandre Vialatte romancier*, *op. cit.*, p. 34.

[381] Pierre Jourde, (F et B, 15-16).

de sa vision d'adolescents allemands « trompés par des lectures, séduits par des étiquettes menteuses » (BK, 122) et rattrapés par la mort, l'auteur évoque « la liste dorée de ces enfants dociles qui savaient réciter Corneille jusqu'à ce que mort s'ensuivît » (BC, 47). Les adolescents vialattiens « encore tout saupoudrés de latin, tatoués d'équations, humides d'encre de Chine » (MJF, 114-115) rêvent de s'engager dans l'armée et de partir au combat. Ils portent en eux un désir d'infini, fuient une vie de « compromis », de « demi-mesures », et imaginent trouver dans le combat l'intensité de la « vraie vie ». La guerre doit substituer à une existence longue et morne, une vie brève, intense. Il s'agit d'une forme paroxystique de l'être. Cet « appel aux expériences mortelles » (BK, 155) auquel les adolescents ne peuvent résister, montre combien la « jeunesse est téméraire et orgueilleuse » (FC, 133). Vialatte fut lui-même attiré par le combat. Cependant, en constatant l'horreur de la Grande Guerre, comment n'aurait-il pas pris ses distances face à ses propres exaltations adolescentes ?

> Nos professeurs étaient des restes : il leur manquait un bras, une jambe ; d'autres avaient une tête violacée, plus couturée qu'un ballon de football. (DNH, 119)

La Première Guerre Mondiale à laquelle Vialatte assiste de loin lui offre une première preuve tragique de la crise de l'humanisme qui touche l'Europe. Elle inscrit l'horreur au cœur du quotidien. Elle mutile, fragmente les corps. Si, âgé de dix-sept ans en 1918, il n'a pas pris part au conflit de manière directe, il ne peut ignorer la réalité poignante des combats. Il a commencé à écrire dans un contexte où :

> Le retour de la multitude des mutilés dans la société civile, l'expérience généralisée de l'amputation, le spectacle du corps démembré et la fréquentation quotidienne du cadavre, la profondeur du trauma et de la souffrance psychique inscrivent la défiguration et la vulnérabilité au cœur de la culture perceptive[382].

Ayant vu les corps mutilés des anciens combattants, signes vivants du conflit, marques aberrantes et insoutenables de l'horreur des combats, Vialatte ne peut ignorer les conséquences meurtrières de la Grande Guerre[383]. Bien qu'il n'ait pas connu la réalité des champs de bataille, l'enfer des tranchées, le jeune homme a pu imaginer l'horreur et l'absurdité de cette guerre. Il a mesuré les progrès de la technique au service de la mort en

[382] Jean-Jacques Courtine, « Le corps anormal. Histoire et anthropologie culturelle de la difformité », *Les mutations du regard. Le XX^ème^ siècle*, Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (dir.), *Histoire du corps*, t. III, Paris, Seuil, 2006, p. 238.

[383] Comme le souligne Courtine : « La déficience corporelle entre alors tout à la fois dans un univers de culpabilité et d'obligations morales, et dans une culture morale et sociale de la réparation. La difformité humaine devient "une déficience à compenser". Le voyeurisme ne peut dès lors plus s'exercer avec l'innocence cruelle et l'indifférence ludique qui étaient il y a peu les siennes. » *Ibid*., p. 238.

France et en Allemagne[384]. A plusieurs reprises dans ses romans, il évoque de manière romanesque des « gueules cassées ». Dans *Le Fidèle Berger*, le héros se souvient ainsi de ses professeurs :

> Il revoyait leurs bras coupés par l'autre guerre, leurs pantalons bleu horizon qui dépassaient leurs soutanes anonymes, les molletières des « deuxième classe », et leurs médailles militaires, et celui dont la tête n'était plus qu'une bouillie. C'étaient des hommes, et des Français. Leurs jambes de bois et leurs figures de trépanés. (…) sa tête surnageait, sans nez, sans sourcils et sans lèvres, sous forme d'une boule blanche et rouge, couverte de coutures comme un ballon de football. (FB, 140-41)

Si Berger insiste sur le sens du devoir, sur l'engagement patriotique de ces soldats qui ont accompli leur devoir d'hommes, les êtres dont il se souvient ne sont physiquement plus humains. Ils sont en morceaux, révèlent des corps fragmentés. Dans la nouvelle *Badonce et les créatures*, Vialatte décrit le visage fracassé de l'un des pères enseignants, ce « restant calciné de ce qui fut un homme » :

> L'autre porte des molletières au-dessus de ses gros godillots ; sa gueule cassée, fendue de rouge et de lilas de l'oreille droite à l'oreille gauche, lui donne un air épouvantable ; sa bouche est si mal réparée qu'il bave dans son mouchoir de poche ; il est trop grand, il est trop maigre, il est trop jeune ; ses yeux dévorent, sous sa toison de novice, le peu qui reste du visage et qui est encore étoile de mauve par d'autres brûlures : le front ressemble à une cravate à pois. Si noir, si rouge, à peine sorti du four, ce restant calciné de ce qui fut un homme fait songer au tison fumant. Comment ne mettrait-il pas le feu ? (BC, 10)

Le romancier présente la vision faussement désinvolte d'un être devenu physiquement monstrueux, dont visage et corps portent les séquelles dérangeantes, les marques aberrantes et insoutenables de ce cauchemar que fut la Grande Guerre[385]. Ce visage sans visage rappelle *Les*

---

[384] Dans *Le Journal de Pétra ou Brouillons d'une jeunesse écrite sous la dictée tyrannique du Temps* (1926) traduit de l'allemand par Vialatte dès sa parution en Allemagne en 1926, Paula Schlier raconte notamment son expérience en tant qu'infirmière de guerre en Allemagne. Agée de dix-sept ans en 1916, elle devient infirmière de guerre volontaire dans un hôpital appelé par les soldats convalescents « Le Cirque ». Confrontée à des soldats grièvement blessés (paralytiques de la face, grands brûlés, amputés), elle contemple souvent impuissante la douleur, le délire, la fièvre et la mort qui s'emparent de ces hommes. Elle raconte les corps, les visages méconnaissables, les nuits sans sommeil, l'angoisse se dessinant dans le regard des mourants. Vialatte a certainement mesuré notamment à travers le témoignage de cette jeune Allemande, les conséquences d'une guerre aux armes nouvelles. Paula Schlier : « Que de fois, pendant ces trois ans, des hommes ont pris ma main (…) m'ont regardé du dernier regard, le regard d'angoisse, se sont détendus et sont morts ! Que de fois j'ai lutté avec eux, côte à côte, pendant ces nuits, auprès de ces mourants rongés par l'inquiétude, qui ne pouvaient rester au lit, qui ne savaient où ils étaient, voulaient regagner leur pays, et dans leur songe, ils embrassaient leur femme et abattaient leur capitaine… ! » *Cahiers Alexandre Vialatte* n°29, 2004, p. 41.

[385] Les blessés de guerre furent marqués physiquement par les armes nouvelles expérimentées et

Joueurs de cartes (1920) d'Otto Dix. Le peintre allemand montre lui aussi des « gueules cassées » ayant perdu leurs traits, leur identité. Vialatte a certainement côtoyé des blessés de la Première Guerre mondiale, et eut peut-être lui-même de pareils maîtres, signes vivants de l'enfer du combat, anciens combattants définitivement défigurés, mais – ironie de l'Histoire – à défaut d'être morts, dont les soutanes apparaissaient « criblées de médailles » (BC, 10).

Aussi les adolescents frivoles – ces « enfants obstinés » qui ont rêvé de faire preuve d'un héroïsme sublime – sont-ils souvent voués à une mort grotesque. Le « petit Perceron qui venait de passer le bachot, en col marin et en culotte garçonnet » apparaît « étendu au fond de sa tranchée comme un petit guignol aux ficelles cassées, gazé comme les copains, la gueule déjà verte » (MJF, 114), Badonce « tomb[e] comme un Arlequin dont on a coupé les ficelles » (BC, 47)[386]. Le romancier multiplie les détails sordides et pathétiques pour montrer le sort tragique, la mort atroce réservée à certains de ses héros. L'élève ignorant les règles de physique chimie est tué par les gaz : Doret « refusé aux examens de passage au seuil abrupte de la rhéto pour n'avoir pas su définir l'odeur du chlore, tomba devant Verdun, asphyxié » (F et B, 32). L'élève qui souffre de sa petite taille est mortellement touché à la tête : une balle blindée fait « sauter le crâne » de Badonce (BC, 47). « Sa mère regretta de l'avoir fait si petit. S'il avait été de taille normale, la balle se serait peut-être égarée dans le poumon » (BC, 47). Devenus soldats, les jeunes gens meurent stupidement. Ils deviennent dans la mort semblables à des pantins désarticulés, à des guignols macabres. Vialatte renoue avec une thématique romantique[387], entend signifier que « l'homme est un polichinelle dans les mains du destin[388] ».

---

déployées sur le champ de bataille (dont l'apparition des gaz asphyxiants en 1915, comme l'ypérite appelé le « gaz moutarde » à cause de son odeur, suscitant des morts atroces, ruinant définitivement des vies. Cette arme chimique acheva de déshumaniser les combats, fit 1 297 000 victimes dont 91 000 morts durant la guerre. Nombreux sont ceux qui atteints par une bombe, furent amputés, gardèrent dans leur chair des éclats d'obus, ou victimes des gaz virent leurs poumons, leurs yeux, leur peau ravagés par les effets non contrôlés des gaz. Amputés, blessés de la face virent leur vie brisée, perdant identité et virilité, suscitant crainte et rejet. Pierre Vallaud, *14-18 la première guerre mondiale*, *op. cit.*, p. 230.

[386] Ce sont les collégiens les plus jeunes, les plus petits, les plus policés qui sont voués à une mort grotesque : le petit Bonheur, surnommé par antiphrase « la grande Veine » qui était l'enfant modèle, honteux des gants blancs que sa mère l'obligeait à porter, apparaît jaune comme un vieux gant. Il meurt « sordidement, dans un port d'eaux sales, quelque part, peu importe où, pesant trente-trois kilos et jaune comme un vieux gant ; rongé de maladies mortelles dont une au moins ne lui faisait pas honneur. » (MH, 71).

[387] Comme le remarque Isabelle Krzywkowski : « Le rapport de l'homme à son destin a longtemps été envisagé à travers le motif du "jouet", symbole de l'incapacité de l'homme à maîtriser sa propre vie : les cortèges des danses macabres, l'image du "théâtre du monde" accompagnent les méditations sur le défaut de libre-arbitre et invitent à penser l'homme comme une marionnette. » *Machines à écrire. Littérature et technologies du XIX^e^ au XXI^e^ siècle*, *op. cit.*, p. 74-75.

[388] Lettre du 30 août ou du 10 septembre 1942, *Correspondance Alexandre Vialatte - Henri Pourrat*, t. VI, *Les Temps noirs. I, août 1939-décembre 1942*, textes réunis, présentés et annotés par Dany

Dans *Battling*, cette déréalisation tragique fait l'objet d'une mise en scène fantastique. Le romancier raconte ainsi les « morts furtifs » (B, 115), les disparus entrés dans « l'ombre amère » (B, 115) réduits à l'état de cadavres irréels. La vision fantaisiste des adolescents est transformée par l'apparition macabre et grotesque de revenants :

> (...) leurs mains d'ombre, lavées par les eaux du tombeau, leurs pieds gelés, leurs jambes grises, et ces pauvres têtes épouvantables d'où les vers sortent par les yeux, ces crânes chauves, poreux et fragiles, les copains au soir de la rentrée (...) (B, 116)

Selon Pierre Jourde :

> Ce qui sonne si juste, et de manière si émouvante dans ce passage, c'est qu'il se tient à mi-chemin entre la complaisance de l'horreur macabre et un discours purement abstrait sur la mort. Les morts de *Battling* restent des corps, et déjà deviennent des fantômes sans substance. Ils disent, ils animent cette vérité inépuisable de la mort : quelqu'un n'est plus quelqu'un. Tout ce qui le faisait être demeure, il ne manque rien, mais ce n'est plus lui[389].

A l'horreur que peuvent susciter ces cadavres en putréfaction s'oppose l'expression affective « les copains au soir de la rentrée » (B, 116) qui renforce le pathétique de ce retour fictif des morts. Pour Marie-Hélène Raynaud, insistant sur la « relève » que constitue « l'arrivée des ruraux silencieux », « Vialatte met "les enfants perdus" en garde contre les dangers permanents du romantisme, mais en induisant l'idée sous-jacente d'une sorte de maléfice récurrent[390]. » La fin de *Battling* marque d'ailleurs l'apothéose du carnaval macabre avec l'apparition de deux revenants qui sont les camarades du narrateur, les héros de l'intrigue. Le narrateur adulte revient sur les lieux de son adolescence et voit apparaître un « monde extra-terrestre » (B, 233) peuplé par les personnages fictifs que lui et ses amis s'amusaient à mettre en scène. Apparaissent alors Manuel et Battling qui semblent venir d'un univers imaginaire, de « la rue des Merveilles » (B, 235), (un ailleurs fantasmé par Battling[391] et qu'il a rejoint dans la mort[392]). Manuel, qui s'est engagé comme soldat vient entouré de deux femmes. Vêtu

---

Hadjadj, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, « Ecriture de l'intime », cahier n° 21, 2012, p. 180-181.

[389] Pierre Jourde, *L'Opérette métaphysique d'Alexandre Vialatte*, *op. cit*., p. 158.

[390] Marie-Hélène Raynaud, « Les jardins d'Alexandrie », *Alexandre Vialatte, au miroir de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 46.

[391] A partir d'images d'un livre illustré, Battling, enfant, avait rêvé d'un étrange passage éclairé par des lanternes vénitiennes, traversé par des marchands turcs : « (...) la vie s'ouvrait comme une rue glissante, pleine d'ombres et de prodiges, cette rue qu'il avait vue dans un livre, pavoisée de lanternes vénitiennes sous lesquelles passaient des marchands enturbannés dont le nez en yatagan jetait une grosse virgule d'ombre sur la figure. » (B, 68).

[392] Battling « descen[d] sur l'aile du vent la rue pleine de marchands turcs et de lanternes vénitiennes. » (B, 202).

en prince oriental, il est d'une allure somptueuse. Il porte un manteau pourpre, des galons d'or, des bottes rouges qui de loin « flamb[ent] dans la lumière des bazars » (B, 233). Mais, à la lueur du feu, il perd son faste et révèle un visage terne, marqué par le temps, la mélancolie :

> (...) à mesure qu'il approchait de l'ombre, son image se ternissait de plus en plus; quand il s'assit devant le feu pâle du Sachem, il avait l'air si vieux, si triste et si fané, qu'on l'aurait pris dans son burnous pour un paquet de linge sale (...). (B, 235)

Le héros semble vieux, usé. Il montre « un visage de marlou maigre avec de grandes cernes mauves autour de deux yeux fiévreux. » (B, 236). L'image ternie de Manuel, sa tête « cruellement stylisée » (B, 236), la position symétrique des deux femmes, la référence à la « Vie Parisienne » rappellent l'univers du dessin, de la représentation. Manuel est devenu une silhouette en papier découpé. Son costume – sa « panoplie complète » – ne fait pas illusion. Il apparaît comme un « habitant de l'étrangeté[393] ». Un autre personnage fantomatique s'approche à son tour. C'est l'ombre de Battling. Le jeune homme qui s'est suicidé apparaît dans son costume des grandes vacances, portant sa poitrine dans les mains. Il chancèle, trébuche et a perdu « son allure souple et lourde qui lui [a] valu le surnom de Battling » (B, 64) :

> (...) une autre ombre s'approcha en chancelant. Elle était vêtue comme Battling aux grandes vacances; des souliers blancs avec une tâche rose, un pantalon de toile grise et un veston bleu. Il tenait à deux mains sa poitrine fragile qui avait éclaté comme une noix de coco; son crâne était tout gris, sans cheveux, tout lisse, pareil à une vieille balle en caoutchouc. (...) il s'assit en trébuchant à la place vide et tendit ses mains à la flamme; je ne voyais que son dos bleu en haut duquel dodelinait sa tête vide (...) il fredonnait à demi-voix. (B, 236)

Cet adolescent orgueilleux et sentimental exécute-t-il de la sorte une forme de danse macabre ? Ce revenant apparaît dans un état intermédiaire – entre la mort définitive et la vie. Ce guignol macabre manifeste une forme hybride (il ressemble à un squelette à cause de son corps démembré, décomposé, du balancement de sa tête lisse et vide, mais aussi à un cadavre, puisque sa poitrine est fragile, et son crâne gris et mou). Il suscite l'horreur, peut remettre profondément en cause celui qui le « voit », ce qu'a souligné Julia Kristeva : « Le cadavre (*cadere*, tomber), ce qui a irrémédiablement chuté, cloaque et mort, bouleverse plus violemment encore l'identité de celui qui s'y confronte comme un hasard fragile et fallacieux[394]. » Lors de cette apparition morbide, Battling fredonne un air de Baladier repris en

[393] Pierre Jourde, *L'Opérette métaphysique d'Alexandre Vialatte*, *op. cit.*, p. 79.

[394] Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, *op. cit.*, p. 11.

chœur par tous. Ce refrain militaire tourne définitivement en dérision les rêves des adolescents. Manuel et Battling reflètent chacun une forme de déchéance différente. Cette vision fantastique est l'une des premières mises en scène de ce destin tragique qui attend les adolescents à « l'école de l'Amour et à l'école du Magnifique » (FC, 132). Ces jeunes gens pleins de vie, volontiers insolents qui aspiraient à une vie extrême, fulgurante, sont morts. Comme le souligne Pierre Jourde, « l'irréalité de l'existence, que les enfants et les adolescents de Vialatte fuient dans le rêve, ne reçoit aucune compensation : au bout du parcours, on retombe sur l'irréalité de la mort (...)[395] ». « De quelle école extravagante, de quelle chanson populaire, de quelle complainte de fête foraine sont-ils sortis ? De quel square de sous-préfecture ? » (MJF, 113) Vialatte répond notamment à cette question en s'inspirant d'une génération hantée par la guerre et en montrant des enfants et des adolescents avides de vivre, fascinés par des horizons lointains. Ces personnages facilement séduits par un romantisme imprégné des multiples expériences de l'auteur, appartiennent à la « race des enfants de la nuit promise à toutes les malarias » (FC, 146).

3. Les dérives monstrueuses des enfants et adolescents

Cependant, enfants et adolescents vialattiens dissimulent en eux une mélancolie, un attrait pour la mort qui les portent vers l'abîme. Comment sont-ils eux aussi habités par le néant ?

Le suicide : une menace omniprésente

> Lamourette s'est pendu dans un tilleul touffu.
> Les abeilles y vinrent et trouvèrent son corps
> Roidi et mort entre les fleurs de miel.
> Ses yeux miroitaient sous le soleil
> Comme deux morceaux de verre cassé[396].

En réalité, tous les héros vialattiens semblent voués à une fin carnavalesque. Une autre réponse de Vialatte à « l'affreuse désespérance[397] » dont parle Musset est le suicide. Peut-être Vialatte fut-il influencé par l'« épidémie de suicides » (BK, 154) précédemment évoquée (avec les discours de Quiquandon) qui touche alors l'Allemagne. Dans *La Complainte des enfants frivoles*, Jérusalem puis Lamourette se laissent entraîner par les propos péremptoires et nietzschéens de Quiquandon. Face aux discours fumeux de ce professeur du néant, Jérusalem sent « un être inconnu naître en lui, un hôte étrange qu'il reconnaissait sans l'avoir

[395] Pierre Jourde, *L'Opérette métaphysique d'Alexandre Vialatte*, *op. cit.*, p. 87.

[396] Vialatte, *La Paix des jardins, poèmes*, Paris, Les Belles Lettres, 2000, p. 49.

[397] Alfred de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, *op. cit.*, p. 75.

jamais rencontré… qui s'installait dans son cerveau, dans son cœur, inadmissible et pourtant irréfutable » (CEF, 145). Lamourette pour sa part pense à l'« Hôte inconnu » :

> (…) l'Hôte inconnu, qui est-ce ? Où est-il celui qui nous hante ? Le destin qui apporte dans les auberges et dans les vieux collèges de province, des danseuses berlinoises et des théories perfectionnées, le colporteur romantique de la mort et de l'érotisme, celui qui fait passer en fraude tous les spectres, les cœurs poignardés, les désespoirs et les phtisies d'une autre époque (…) ? (CEF, 222)

Vialatte fait vraisemblablement référence à *L'Hôte inconnu* (1917) de Maurice Maeterlinck. Dans cet essai portant sur les manifestations surnaturelles, Maeterlinck étudie apparitions, hallucinations, maisons hantées, phantasmes des vivants et des morts. « L'hôte inconnu » évoque « tour à tour et assez indifféremment, l'inconscient, le subconscient, le subliminal[398]. » Maeterlinck ne sait pas si ce personnage évasif existe :

> On dirait des coups frappés du dehors par un inconnu plus inconnu que celui que nous croyons connaître, un inconnu qui n'est peut-être pas celui de l'univers dont nous avons fait peu à peu un inconnu de tout repos, comme nous avons fait de l'univers une sorte de province de la terre, mais un étranger qui vient assez sournoisement troubler la quiétude satisfaite où nous nous endormions, bercés par la main ferme et vigilante de la science classique[399].

Cet « hôte inconnu » est familier et étranger. On croit le connaître, on le laisse entrer. Comme il porte en lui nos désirs les plus intimes, il possède le pouvoir de nous ébranler profondément. Les rêves qui bercent doucement les adolescents vialattiens les révèlent étrangers à eux-mêmes. Ils peuvent les hanter au point de les inciter à suivre un destin diabolique, un « colporteur romantique de la mort et de l'érotisme » (CEF, 222). Lamourette, cet adolescent aux yeux candides, indéchiffrables « brûl[e] toujours d'un feu intérieur pour les abstractions ». Ce « garçon doux, secret et taciturne » est « lâché dans l'existence dangereuse comme un lapin blanc dans un laboratoire de chimie » (CEF, 68). Il est en effet livré à des expériences chimiques dangereuses. Celui qui dissimule « une âme de feu, une âme intransigeante d'apôtre, de prosélyte et de mystique » se laisse séduire par « deux religions coordonnées » (CEF, 165) incarnées par Gabrielle et Quiquandon. L'amoureux éconduit par Gabrielle qu'il croit enceinte, l'élève « cuirassé de philosophies hétéroclites » (CEF, 217), se

[398] Maurice Maeterlinck, *L'Hôte inconnu*, [1917], Paris, Fasquelle, « Bibliothèque Charpentier », 1953, p.171.

[399] *Ibid.*, p.11-12.

sent alors envoûté par une voix dionysiaque, une pensée nietzschéenne qui exalte le surhomme. Il perd tout repère, reste abîmé face à ses désillusions :

> Son âme qui avait un besoin indispensable d'absolu, se trouvait littéralement aux abois. (…) Battu dans le monde, rejeté du sein de l'Eglise, Lamourette, tout agité d'un tremblement métaphysique, cherchait une issue comme un rat effrayé. (CEF, 217)

Le jeune homme qui « cherch[e] son chemin à l'aveuglette, comme une chauve-souris qui se bute partout et s'accroche où elle peut » (CEF, 216) est assimilé dans son égarement, à un animal nocturne. Il a perdu l'innocence du lapin blanc. Celui qui lutte contre « ce moi exigeant et terrible au fond de lui dont il [a] peur comme d'un gouffre » (CEF, 219) devient le « bourreau de soi-même[400] ». Il choisit le suicide. Dissimulé dans les toilettes le jour de la remise des prix, il se pend « au portemanteau, avec sa ceinture » (CEF, 242). Il rejoint alors symboliquement les « anges du désespoir romantique » (CEF, 245) :

> Tous les anges du désespoir romantique, Werther et Kleist et Maria Lux et tous les autres, étaient là sans doute, invisibles, pour escorter leur camarade, ceux dont les corps dorment au fond du Rhin, verts et gonflés, ceux dont la tempe est percée d'un trou, ceux dont les lèvres… (CEF, 245)

Vialatte inscrit son personnage dans la lignée des jeunes héros romantiques allemands parmi lesquels il convoque le Werther de Goethe et Heinrich von Kleist[401]. Le nom de Maria Lux renvoie peut-être à la figure historique de Rosa Luxemburg, militante révolutionnaire assassinée par les corps francs lors de la répression des soulèvements révolutionnaires de Berlin en janvier 1919[402]. A travers cette victime de la révolution, Vialatte actualiserait le romantisme allemand. Il évoquerait implicitement les jeunes Allemands victimes de suicides ou de meurtres politiques à la fin de la guerre[403], ces « générations aux yeux bleus » qui vont

---

[400] En référence au poème « L'héautontimorouménos » de Baudelaire : « Je suis la plaie et le couteau ! (…) Et la victime et le bourreau ! », *Les Fleurs du mal*, *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, p. 78-79. On peut également penser à la manière dont Vialatte comprend l'œuvre de Kafka : « un même homme pouvait être sa victime et son bourreau » (K, 37).

[401] Cet écrivain rêveur en mal de vivre fait figure de « poète maudit » allemand, il se suicida à l'âge de trente-quatre ans (1777-1811).

[402] Son cadavre fut retrouvé en mai dans le canal de l'armée territoriale. Elle est devenue une figure historique de la révolte, emblématique du socialisme allemand. Sa mémoire fut saluée par Brecht dans une Épitaphe 1919, Johannes R. Becher qui chanta « Rosa la rouge », Lionel Richard, *La Vie quotidienne sous la République de Weimar (1919-1933)*, *op. cit.*, p. 43-44.

[403] Comme le rappelle Lionel Richard : « Ces attentats, ces assassinats, ces troubles, ces manifestations qui marquent surtout la République de Weimar à son début, constituent l'arrière-plan de l'atmosphère générale. (…) Partout les oppositions sont si tendues, exacerbées, qu'on a l'impression d'un univers fantastique, d'un monde irréel. (…) Cabarets, théâtres, cinémas regorgent de monde, pendant qu'à côté

« s'engloutir au pas de parade dans la mort libre comme une armée dans un marais bourbeux » (CEF, 157). Lamourette aimait imiter Gaspar Hauser (CEF, 215), ce garçon ingénu de complainte populaire[404]. Il a confondu son « amourette » avec le grand amour, s'est laissé séduire par des « hérésies frénétiques » (CEF, 219). Il rejoint symboliquement « le Pays de la Mort » mis en scène par Quiquandon en choisissant une mort « pour laquelle toute âme germanique éprouve une sympathie secrète, une passion congénitale, un goût profond » (CEF, 157). Comme lui, d'autres héros vialattiens choisiront le suicide : Battling se perfore le poumon avec un vieux fusil, Lévy Pantoufle est retrouvé dans sa baignoire « déjà raidi, le robinet à gaz du chauffe-bain ouvert » (MH, 91).

Vialatte a ressenti en Allemagne « cette atmosphère étouffante de sentimentalité, cette tendresse envers le mythe, et ce conflit entre rationalisme et irrationalisme[405]. » L'écrivain qui « connaissait bien le penchant allemand pour la stylisation du Moi, et ce mythe du Moi[406] », met en scène le déchirement de la conscience allemande de manière tragique. Enfants et adolescents vialattiens se ressemblent, non seulement parce qu'ils portent souvent les mêmes noms – Frédéric, Lamourette – mais aussi parce qu'ils héritent d'une nature tourmentée. Ils semblent hantés, possédés par des forces extérieures, invisibles. Ils dissimulent une « conscience malheureuse scindée à l'intérieur de soi »[407]. Ce conflit entre rationalisme et irrationalisme n'est pas étranger aux propres questionnements et inquiétudes de Vialatte. Dans un feuillet de *Ligier-Lubin* écrit alors qu'il est en Allemagne, le narrateur évoquant Octave (le double de Ligier-Lubin), révèle combien il est lui-même intérieurement déchiré :

> En attendant, poussé d'aventure en aventure, et forcé par la rigueur du destin, j'erre sur les routes neigeuses de l'Allemagne. La soif des désirs les plus insensés brûle mes veines ; le génie d'Octave m'agite et, quand je retrouve un moment lucide, c'est pour mesurer la distance qui sépare ma vraie personne de cet être inquiet et fantasque auquel une fatalité inexplicable m'a condamné à être assimilé. (LL, 97)

---

non la vie, mais la survie, est à l'ordre du jour, face au chômage, à la détresse morale, à la misère. » *La Vie quotidienne sous la République de Weimar (1919-1933)*, *op. cit*., p. 59.

[404] Référence au poème de Verlaine consacré à Gaspard Hauser. Verlaine dans son recueil *Sagesse*, fait de cette figure légendaire, un personnage de complainte populaire, un garçon ingénu « riche de [ses] seuls yeux tranquilles », mais inadapté, parce que « né trop tôt ou trop tard » rejeté par tous, et même par la mort. « Gaspar Hauser chante », *Œuvres poétiques complètes*, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, édition révisée et complétée par Jacques Borel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 279.

[405] Otto F. Best, « Giraudoux et les crises d'identité des Allemands », art. cit., p. 747.

[406] *Ibid*., p. 747.

[407] Hegel, *Phénoménologie de l'esprit* citée par Philippe Chardin, *Le Roman de la conscience malheureuse*, *op.cit*., p. 33.

Comme le souligne Sylviane Coyault, « le glissement à la première personne, le changement soudain de perspective, la souffrance et la crainte de la folie montrent sur quel cruel déchirement intérieur s'édifie la lutte contre le pathétique (…)[408]. » Le romancier s'inspire à la fois des tendances contradictoires de son époque et de son expérience intime pour mettre en scène cette étrangeté à soi. Il dépasse ainsi un malaise historique, montre à travers des adolescents chimériques l'aliénation universelle des hommes. Le destin n'est pas toujours un « colporteur romantique ».

Une imagination maladive, un cannibalisme latent

> L'enfant, Victor Hugo et bien d'autres l'ont vu ange. C'est féroce et infernal qu'il faut le voir. (…) Il faut casser l'enfant en sucre (…)[409].

Au sein d'une province où affleure le néant, enfants et adolescents, victimes du « grand opium du dimanche provincial » (FC, 193) s'abandonnent à une imagination morbide et cannibale. Ils contemplent fascinés les « spectacles répugnants et scientifiques » (FC 263) des vitrines. Des membres dispersés (jambes amputées, pieds et têtes coupés) peuvent être exposés à la vue de tous, dans la devanture des magasins. La pharmacie Chapron expose ainsi « des yeux en verre et en carton gros comme une tête (sanglants et coupés comme des viandes) pour se maintenir à l'avant-garde du progrès par des spectacles répugnants et scientifiques » (FC 263). Cette devanture rappelle la pharmacie de Homais dans *Madame Bovary* où se trouvent des bocaux de fœtus pourrissants. Cependant, comment comprendre la présence de ces yeux disséqués « sanglants et coupés comme des viandes » ? De même, dans la devanture de Bergmann-Compiègne, une « tête de décapitée » (S, 210) trône entre une « vipère dans un bocal » et « l'appendice de M. Quattrefeux » (S, 210) :

> (…) cette tête étrange de carton, cette tête de décapité derrière le faste miteux des rideaux de peluche orange ; le figuier vert qui poussait devant à côté mettait une note crue, avec son feuillage comme on en met autour des autels des saints. (S, 210)

Le figuier vert donne à l'ensemble « une note crue » (S, 210), suggérant que cette exposition n'est pas aussi innocente qu'il n'y paraît. Ces éléments en apparence anodins et prosaïques impliquent d'entendre le mot « cruauté » dans son origine étymologique, de redécouvrir la dimension « incarnée » du concept. Le mot cruauté renvoie à ce qui est cru. En grec *kreas* et en latin *caro-carnis*, le « cru » signifie la chair saignante. Le mot latin *cruor* désigne le sang

[408] Sylviane Coyault, « Vialatte le pathétique », art. cit., p. 343.

[409] Jules Renard, *Journal*, *1887-1910*, texte établi par Léon Guichard et Gilbert Sigaux, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 54.

répandu et, par métonymie, la chair sanglante. Le morceau de chair morte, par opposition au sang du vivant qui coule dans les veines (*sanguis*), était à l'origine prélevé lors des sacrifices[410]. Comme l'a souligné Pierre Jourde, « l'enfant, en particulier, paraît facilement en proie à des instincts cannibales chez Vialatte[411]. » Selon Blanchot, « Quiconque est fasciné, on peut dire de lui qu'il n'aperçoit aucun objet réel, aucune figure réelle, car ce qu'il voit n'appartient pas au monde de la réalité, mais au milieu indéterminé de la fascination[412]. » C'est bien dans ce « milieu indéterminé de la fascination » qu'évoluent enfants et adolescents vialattiens. Dans *Salomé*, des petites filles se réunissent à « l'heure de l'adoration païenne » (S, 209), devant la devanture de l'épicerie pour contempler la tête de décapité de saint Jean-Baptiste devenue une « divinité mystérieuse » (S, 210). Dans un « éclairage distingué » (S, 209), dans un décor tout à la fois artificiel et raffiné, devenu un « étrange sanctuaire » (S, 210), cette tête de carton suscite une fascination scopique ambiguë, une religieuse adoration : « On ne savait pas ce qu'elles y faisaient pendant les cinq longues minutes qu'elles y passaient, les yeux grands ouverts, la bouche bée (…) » (S, 210). Que signifie cette forme de voyeurisme ? Une attirance effrayée pour le mal ? Un désir de voir qui dans son aspect dévorateur révèlerait un désir de décapitation ?

Dans *La Dame du Job*, les enfants offrent des funérailles à « une tête de canard enveloppée dans un mouchoir sanglant » (DJ, 56). Cet « animal mythique » (CCB, 32) emporté par Etienne comme le « saint sacrement » (CCB, 32), repose sous une cloche à fromage dans *Le Cri du canard bleu*[413]. Cette tête décapitée est également une « sorte de fétiche » (S, 209) que le petit Robert a conservé comme « une relique et comme une attraction », « par une espèce d'affreux amour » (DJ, 56) :

---

[410] Selon Alain Rey, le mot cruauté « vient du latin *crudelis* [cruel] signifiant qui fait couler le sang, qui se plaît dans le sang, [qui est] impitoyable. » Ce mot est lui-même dérivé de *crudus*, signifiant « cru ». Parmi les dérivés de *cruor – crudus* exprime l'état saignant et l'action qui fait couler le sang. Il renvoie à celui qui aime le sang, *crudelis* signifiant « qui fait couler le sang », « qui se plaît dans le sang », « qui est impitoyable » dit le caractère inhumain d'une action, *crudelitas*, qui a donné cruauté, implique la volonté de faire souffrir. *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*, p. 965-966.

[411] Pierre Jourde, « Le satyre et le pharmacien », art. cit., p. 146.

[412] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, [1955], Paris, Gallimard, « Folio-essais », 1988, p. 29.

[413] « Etienne (…) le déposa sur la cheminée de sa chambre, écrivit en tirant la langue, sur une étiquette, à la plume ronde : "Canard bleu de Colombie", la cloua sur le socle et, le soir, s'endormant dans cette ombre augurale, fit des rêves qui l'exaltaient. Il réussit par des bassesses, à obtenir de l'horloger une espèce de cloche à fromage dont il couvrit cet animal mythique (…) pour lui donner l'optique des trésors liturgiques. » (CCB, 32).

> Je revois encore ses plumes vertes et bleues, la modestie définitive de ses paupières abaissées, le renflement que formait la tête au-dessus des yeux et le bec jaune qui avait quelque chose d'humoristique et de familier. (DJ, 56)

Plus tard, les enfants de *La Dame du Job* reviennent « déterrer avec pompe, ornés de masques de carton, la pauvre tête de canard » et cette mise en scène suscite « d'affreux plaisirs » (DJ, 70). Dans *Camille et les grands hommes*, Louise et Camille sont fascinées par une jambe amputée qu'elles découvrent dans le grenier du Collège pratique : « la jambe était sous la lune, aussi nette que sur une épure, irréfutable, ineffable, comme un remords dans une tête d'assassin » (CGH, 20). Il s'agit en réalité de la « jambe orthopédique de rechange » (CGH, 21) du directeur, M. Fougerat. Celui-ci apparaît dès lors à Camille comme « un grand carnassier », comme « une grande araignée à jambe de bois, pleine d'un sang vert comme les sauterelles, un monstre mou qui l'[attend] au fond de sa toile derrière la porte chocolat » (CGH, 57). Lorsque Camille fuit à Paris, elle se retrouve dans un train bondé. Ce train se métamorphose en dangereuse attraction au sein de laquelle les passagers devenant une matière indifférenciée, s'y entassent : « Il fallait en forcer le couvercle pour faire entrer encore une élève, un marin, une mortadelle ou un Breton » (CGH, 80). Enumération loufoque de Vialatte, procédé que l'on retrouve abondamment dans les chroniques, toutefois la mortadelle préfigure une certaine cruauté. L'héroïne ne peut pas bouger, se sent absorbée par une masse compacte. Elle voit alors un « spectacle gênant » :

> (…) par la fenêtre du compartiment, on jeta une femme tout entière sur nos têtes, du quai de la gare, en lui faisant l'étrier. (Elle put quand même entrer dans le tas, verticalement, jusqu'à hauteur de poitrine. Mais longtemps son buste et sa tête continuèrent à dépasser les voyageurs de la plus haute taille, on eût dit un monstre de foire, c'était un spectacle gênant). (CGH, 106)

La mortadelle semble annoncer la transformation de la voyageuse, mise symboliquement en pièces. La femme qui parvient à entrer dans le train est réifiée. Elle semble désarticulée, réduite à différentes parties de son corps, elle devient un monstre par excès, aux organes excessivement développés et cette créature marquée par la difformité physique ressemble à un phénomène de foire[414]. Or c'est Camille qui contemple ce corps démembré et éprouve cette gêne. Il y a une part de projection dans sa vision : c'est elle qui ressent le monstrueux et qui le donne à voir. Ces motifs de corps démembrés suggèrent les morbides désirs des enfants et adolescents. Ils ne se contentent d'ailleurs pas de contempler fascinés ce qui relève du

[414] Cette évocation d'un train bondé et cette mise en morceaux au moment où Vialatte écrit ce roman (1951) seraient peut-être à mettre en lien avec ses découvertes de 1945.

démembrement. Inspirés par certaines attractions foraines comme la femme sauvage, ils singent volontiers la « barbarie ». Créature emblématique de la fête foraine, la femme sauvage est supposée mettre en évidence « pour le bénéfice de foules "civilisées" le grotesque des apparences, l'animalité des fonctions corporelles, la cruauté sanglante des mœurs, la barbarie du langage (…)[415]. » Mais dans l'univers romanesque, malgré une mise en scène savamment orchestrée[416], son altérité absolue est mise doute. Elle se contente de dévorer un lapin « cru ». C'est davantage Jean « le gosse excité » (S, 36) désireux de la nourrir qui apparaît comme un être cannibale, barbare. Il s'animalise même quand il maintient sa grand-mère, en « serrant son bras squelettique comme un homard qui tient sa proie » (S, 37). Le romancier souligne souvent avec humour les tendances morbides et cannibales de ses héros. Dans *Le Fluide rouge*, la petite Joséphine tient le rôle de « la femme sauvage » : « (…) ce qui consistait à surgir derrière le judas grillagé en poussant des cris monotones, cependant que Félix battait la caisse, tirait la chaîne et rugissait "Arskilimadinder !" comme le forain de la Fête-Dieu qui présentait l'anthropophage des Caraïbes » (FR, 109). Le petit garçon devient « montreur de monstre ». Abusant d'une gestuelle et d'un langage barbares, il semble plus monstrueux que le monstre lui-même, exprime ainsi une violence intérieure. Dans *Les Fruits du Congo*, des « enfants blafards qui s'ennuyaient au fond de leur cave », (rappelant les anthropophages des caves de *La Maison du joueur de flûte*) imitent « l'histoire du journal » (FC, 186). Ils se livrent ainsi symboliquement à « une fête sauvage, un festin de cannibales » (FC, 186). Sur le sol, les enfants dessinent à la craie le contour d'une femme nue. En poussant des cris effrayants, ils livrent symboliquement cette effigie à la débauche, au massacre :

> Il ne restait au fond de la cour silencieuse que la tête de la femme sacrifiée, séparée de son long corps plat, relief du sauvage festin, avec son chignon enfantin, ses tempes frisées de raides tire-bouchons et sa face en forme de lune. (FC, 187)

Cette esquisse de corps dessiné à la craie sur le sol annonce l'empire ensorcelant de la grande négresse, convoque symboliquement cette déesse cannibale.

Le festin cannibale n'est pas simplement dessiné à grands traits sur le sol. La nouvelle intitulée « Le rêve de Forcebœuf ou l'école du frisson » suggère implicitement les liens entre

---

[415] Jean-Jacques Courtine montre que ce type d'exhibition révèle « la subsistance d'un fond anthropologique extrêmement tenace, une confusion ancienne entre le difforme et le lointain, qui fait de la monstruosité corporelle la mesure de l'éloignement spatial et le signe de l'altérité raciale. » Jean-Jacques Courtine, « Le corps anormal. Histoire et anthropologie culturelle de la difformité », art. cit., p. 204.

[416] « [Elle] apparaissait à la fenêtre en poussant de grands hurlements. Des affiches peintes montraient sa capture aux tropiques, au milieu des roseaux géants : des matelots levaient des haches d'abordage, un nègre gisait dans son sang, et il fallait trois hommes pour l'enchaîner » (S, 36).

érotisme, sensualité et cannibalisme. Avant même son apparition, la femme colosse Carmencita, adopte un caractère appétissant, suggéré par les boniments et les décors. Un bonimenteur vante les « alléchants mystères » d'une « baraque peinte et fermée d'un rideau de pourpre » (BC, 141), tandis que l'« obèse majesté de la tente aux rideaux de pourpre » (BC, 143) apparaît au sein d'un « sanctuaire », décor ayant certes un aspect sacré mais également sacrificiel. Carmencita au patronyme évocateur[417] est exhibée d'une manière indécente. Elle est mise en scène dans un costume inadapté à son âge et à sa corpulence, « mutinement vêtue d'une robe de fillette, une robe d'été blanche à pois bleus » (BC, 141), et apparaît représentée dans un déguisement faussement exotique, sur « une carte postale qui la montrait en falbalas sur un trône de reine noire » (BC, 142). Vialatte mime le discours du bonimenteur amplifiant le caractère insolite, extraordinaire de cette curiosité anatomique : « Ce n'était plus une femme, c'était un continent, un résumé des montagnes d'Asie » (BC, 141). Le romancier souligne ironiquement le caractère inquiétant de cette exhibition où regard et toucher sont sollicités, où le corps n'est plus saisi dans son unité. Cette femme obèse semble devenir consommable. Son corps est segmenté, réduit à une chair fraiche : la « suprême attraction » consiste en effet à « tâter la cuisse que la mignonne enfant dévoilait avec minauderie jusqu'à la hauteur de sa jarretière » (BC, 142)[418]. Forcebœuf, héros au nom emblématique, aux mains d'hercule[419], au torse de bouvier, est présenté comme un être avide et mélancolique. Constamment affamé, il « engraisse muettement » (BC, 141) engloutissant « sans idéal des kilomètres de saucisse » lors de « saturnales » (BC, 140). « Pétrifié » par la vision de cette femme aux proportions monstrueuses, il touche à plusieurs reprises la « cuisse monstrueuse, à hauteur de la jarretière », une « masse » qui se reconstitue « en tremblotant comme une gélatine bien faite » (BC, 142). Forcebœuf tombe éperdument amoureux de cette « femme-record » pesant « 480 livres » (BC, 142). Sa gloutonnerie carnassière est traitée sur un mode humoristique. Il se révèle prêt à devenir à son tour un monstre de foire pour suivre l'objet de ses désirs. En mettant en scène cet ogre rongé par l'ennui, soudain épris de ce corps

[417] Héroïne suscitant un amour tragique. Il peut s'agir d'une danseuse américaine de la fin du XIX^{e} siècle, ce qui sous-entend donc l'existence d'un lien avec Salomé.

[418] Possible réécriture de *La Rue* de Jules Vallès : « Les collégiens se donnaient rendez-vous dans la baraque, il y avait des conciliabules, des paris, on causait amour et conformation… Le Grand Chose disait que son cousin l'avait vue sans voile, et nous tenait essoufflés, haletants au récit de sa visite. Ah ! Sa jambe nous trottait dans la tête ; son menton et sa poitrine firent dans la classe de seconde bien des amoureux et des jaloux. » « La femme à barbe », *La Rue*, *Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 733.

[419] Steve Murphy rappelle que le héros Hercule a une réputation considérable dans la littérature satirique et érotique de l'époque. Il cite un sonnet obscène de Rimbaud : « D'ailleurs l'homme au plus fier mammifère est égal ; / L'énormité de leur membre à tort nous étonne. » *Logiques du dernier Baudelaire, Lectures du Spleen de Paris*, Paris, Champion, 2003, note p. 664.

consommable, Vialatte mêle sexualité primitive et désir de dévoration bestiale. Il révèle l'avidité, la voracité du mélancolique, qui peut devenir symboliquement cannibale. Dans *Les Fruits du Congo*, Fred apparaît ainsi animé par une « macabre lubie » (FC, 101). « Influence de magazines jaunis » (FC, 101) ? Il prolonge l'histoire inventée par Dora avec un certain monsieur Badiche, lui donne une fin « étrange, merveilleusement découragée » (FC, 101). Dans une série de dessins, il anticipe le double meurtre de l'héroïne et de sa mère en dessinant deux cadavres « plats comme des limandes » (FC, 101) et imagine un festin de cannibales :

> Il y avait ensuite un festin chez le charcutier de la rue de la Lunette, et le plat central était une tête de veau dont l'air humain procurait un malaise. (FC, 101)

Simple tête de veau ? Motif de la tête de décapité ? Le plat central suscite en tout cas un trouble indistinct, grandissant. La « horde de frénétiques » (FC, 36) que composent enfants et adolescents vialattiens révèle des héros attirés, fascinés par ce qui est morbide, ce qui relève du sacrifice sanglant. Ces jeunes gens désœuvrés dissimulent des instincts anthropophages. Leur imagination cannibale serait un remède à l'ennui qui les ronge. Ils taisent en effet un « génie amer et taciturne » (B, 91), sont habités par une monstrueuse mélancolie. Vialatte décrit des êtres facilement enténébrés, enfantômés. Leurs rêveries, leur imagination monstrueuse les font sombrer dans un monde irréel, les portent vers l'abîme. Outre la fascination, il existe une autre forme d'absence à soi. Les héros se découvrent ainsi « somnambuliques ».

Les ténèbres de la folie et de la mort

Un passage lacunaire de *Fred et Bérénice* intitulé « Somnambulisme de Lamourette » reprend et amplifie la crainte de la folie. Il dévoile un être déchiré entre amour de la lumière, désir de clarté et peur diffuse de l'obscurité, hantise de ses ténèbres intérieures :

> Il se demande quel est cet étranger en lui qui lui veut tant de mal et qui le harcèle, et qui ne lui laisse ni paix ni trêve, et qui remet tout en question à chaque instant. (…) Il sent qu'il y avait des moments où il ne fallait pas lui résister mais se mettre en boule comme le hérisson et le laisser faire jusqu'à ce qu'il se lassât. (…) Il y avait des heures où l'ombre venait, amenant son cinéma terrible (…). Chaque jour il lui fallait une nouvelle provision de courage pour affronter l'empire nocturne, mais il ne prenait jamais conseil des ombres ; il ne voulait prendre ses consignes que du jour ; pourtant il fallut bien que cette servitude se payât ; on ne refuse pas impunément d'obéir à son maître ; et il fallut qu'il payât son tribut à la nuit ; qu'il fit son service aux ordres des ténèbres. (F et B, 25)

A travers des antithèses classiques (ombre et lumière, nuit et jour), Vialatte montre un jeune homme assiégé, harcelé par un étranger qui rappelle la figure romantique du *Doppelgänger*. Ce double fantastique dévoile l'identité conflictuelle, le moi romantique de l'adolescent. Il le confronte à une altérité absolue. Lamourette est prisonnier d'un monde nocturne, inquiétant parce qu'équivoque. La nuit source de confusion, d'obscurcissement renvoie aux peurs primitives. Nous plaçant hors du champ de la représentation, elle possède le pouvoir de rendre indistincte toute forme, de démesurer le monde et même de l' « abolir ». « Noire, redoutable, liée à la Mort (…) à la tromperie, au mensonge, la Nuit est alors du côté du sommeil de la raison (…)[420]. » Lamourette apparaît comme un être ténébreux non seulement parce qu'il est aux « ordres des ténèbres », mais aussi parce qu'il voit des ombres, que celles-ci semblent s'animer, le livrer à de terribles fantasmagories. Le héros semble aliéné, prisonnier de cette servitude. Toutefois, comme du point de vue des enfants et adolescents vialattiens, « les choses n'[ont] de prix que quand elles ne [sont] pas réelles » (CEF, 134), ce sont eux qui ont tendance à chercher le vertige, le « sommeil de la raison ». Frédéric dans *La Dame du Job* est ainsi à « l'Ecole du vertige » :

> Frédéric prenait le goût du vertige et le besoin de jouer avec ce qui fait peur. Il devint de bonne heure la proie voluptueuse des choses qui promettent la terreur et habile à les susciter au fond de son imagination pour le plaisir de jouer avec elles. Au fond des caves de son esprit l'enfance apprivoise les fantômes. Elle les engraisse ; elle se compose une ménagerie sans crainte d'être dévorée. Mais quelque jour ils risquent d'être trop. Quelque jour, le dompteur surpris peut rester au milieu des ombres. (DJ, 94-95)

Selon le narrateur de *La Complainte*, « (…) les ombres sont toujours plus éloquentes que les hommes, elles déforment et multiplient » (CEF, 39). Cette éloquence des ombres, « ce sommeil de la raison qui engendre des monstres », traverse toute l'œuvre romanesque. *Le Songe de la raison engendre des monstres* (1797-1798) de Goya montre un artiste victime des monstres que la part incontrôlée de lui-même a engendrés. Sa raison endormie lâche prise, laissant libre cours à ses fantaisies noires, à ses caprices. Les monstres sont des animaux nocturnes (des chauves-souris, des hiboux, un lynx et un chat noir) qui ont pour point commun de voir dans le noir, de rendre visible l'invisible. Nombre d'enfants et d'adolescents vialattiens sont « de la race des hiboux, cette race douce au toucher qui s'éveille à la nuit et voit des choses dans l'ombre » (DJ, 85). Non seulement ils possèdent le pouvoir de rendre les ombres éloquentes c'est-à-dire de grossir, d'enfler la réalité, de rendre visible l'invisible, mais ils perçoivent la nuit des formes monstrueuses, indistinctes. Dans un *Caprice* de Goya, un

[420] Gilbert Lascault, *Le Monstre dans l'art occidental, un problème d'esthétique*, *op. cit.*, p. 387.

hibou tente d'interrompre l'inactivité du rêveur en ramassant un porte-crayon. En est-il de même pour les héros de Vialatte ? Sont-ils en mesure de ne pas sombrer, de ne pas se laisser encercler, abuser par des ombres ?

Les errances nocturnes de Fred dans *Les Fruits du Congo*, son impression de voir un « monde mécanique men[er] son train à l'intérieur de l'autre, et indépendamment de lui, et s'approch[er] d'une façon menaçante » (FC, 296) semblent démontrer l'emprise toute puissance des ténèbres :

> Il se mit à suer d'angoisse, parce qu'au lieu d'avoir à se battre contre des hommes ou des choses, c'était contre des illusions qu'il avait à se démener, contre les fantasmagories qui s'entre-niaient, s'entr'engendraient et s'entre-détruisaient encore.... être ailleurs. (FC, 311)

Abîmé par une imagination qui engendre des hallucinations et des monstres impossibles, le jeune homme apparaît comme somnambule (FC, 299). Dépossédé de lui-même, il préfère fuir, s'égarer dans une réalité devenue labyrinthique[421]. Toutefois les ombres « nous jettent hors de nous, errants à la surface du monde, sans lieu fixe et sans demeure[422]. »

> Au seuil de notre jeunesse, les jeux sont faits, rien ne va plus; peut-être sont-ils faits depuis l'enfance : telle inclination, enfouie dans notre chair avant qu'elle fut née, a grandi comme nous, s'est combinée avec la pureté de notre adolescence et, lorsque nous avons atteint l'âge d'homme, a fleuri brusquement sa monstrueuse fleur[423].

Le désir d'être un autre trouve son origine dans l'enfance. Il entraîne à l'adolescence une mue périlleuse et impossible. Certains adolescents comme Fernand Larache / Battling, Frédérique/ Salomé, Marthe/ Dora sont marqués par la dualité (inscrite dans leur surnom). Ils se désirent et s'imaginent « autres ». Leur enfance ou leur adolescence sous le signe du manque, les porte vers le néant. Comme le souligne Pierre Jourde, ils « sont frénétiques, idéalistes, incongrus, frivoles, hantés par quelque chose de noir à quoi on ne parvient pas à donner un nom : "Il eût inventé le malheur plutôt que d'accepter l'idée de ne point en périr un jour" » (F et B, 24).

Dans *Battling le ténébreux ou la mue périlleuse*, l'adolescence est d'emblée associée à la mue, c'est-à-dire à la modification physiologique de certains animaux qui changent de peau, de carapace à une époque donnée, ou à la transformation du timbre de la voix humaine

---

[421] Le train comme terrier peut être une référence à la nouvelle de Kafka, « Le terrier », *Œuvres complètes*, II, *op. cit.*, p. 738-772.

[422] Pierre Jourde, *L'Opérette métaphysique d'Alexandre Vialatte*, *op. cit.*, p. 77.

[423] Mauriac, *Le Désert de l'amour*, [1924], initialement intitulé *La vengeance de Narcisse*, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, I, édition établie, présentée et annotée par Jacques Petit, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, p. 846.

affectant les garçons au moment de la puberté. Cette mue qualifiée de périlleuse évoque une métamorphose subie et inéluctable, un trouble face à soi-même. Le qualificatif signifie le passage difficile de l'enfance à l'âge adulte et souligne une altérité déroutante. Cette mue périlleuse semble en effet marquée par la difformité. Malgré une excessive élégance, les jeunes gens des *Fruits du Congo* apparaissent ainsi comme des êtres difformes, des créatures physiquement monstrueuses marquées par l'excès, le manque :

> (...) le petit Bonheur honteux de ses mollets nus, le trop grand, le trop petit, le trop gros, le trop maigre, celui qui souffre de furoncles, et celui qui a une tête de fin de race. Le rôle de gnome était tenu par Brévier qui était un peu cagneux, assez nettement bossu, avec des membres filiformes. On lui aurait donné douze ans à voir sans poitrine, et vingt-cinq à regarder sa tête : il en avait dix-huit (…). Il portait la poitrine en pointe comme les poulets, ce qui rejetait sa tête en arrière et rendait son air prétentieux. Il n'était que faux col, cravate et gomina, mais il avait gardé ses bas et sa petite culotte de boy-scout sous une pelisse de millionnaire. (FC, 40-41)

Les adolescents occupés à se jouer par devant eux-mêmes un rôle d'hommes faits, sont incapables de coïncider avec eux-mêmes, incapables de faire preuve d'authenticité. Ils sont doués d'une conscience inquiète qui les rend sournois et méchants. Inexpérimentés et ignorants, ils se créent une fausse carapace, se protègent en feignant et en exagérant l'indifférence, le cynisme, la cruauté. Comme le souligne Manuel, l'adolescent est un être hybride, perdu entre deux âges, entre deux eaux, un être sous le signe du manque parce que « ni chair, ni poisson » : « A qui la faute ? Et moi je dis que c'est à ces idiots solennels qui ne savent pas comment nous traiter, qui nous prennent tantôt pour des hommes et tantôt pour des enfants, ni chair ni poisson, suivant les intérêts de l'école et jamais suivant les nôtres » (B, 217-218). Comme l'a remarqué Musset dans *La Confession d'un enfant du siècle* : « Se railler de la gloire, de la considération, de l'amour, de tout au monde, est une grande consolation, pour ceux qui ne savent que faire ; ils se moquent par-là d'eux-mêmes et se donnent raison tout en se faisant la leçon[424]. » Pour ces « enfants du siècle » que met en scène Vialatte, le cynisme – tel que l'a exprimé Manuel dans l'ensemble du roman, alors qu'éclatent enfin sa révolte, son désarroi – n'est qu'une pitoyable défense face à son impuissance. Le héros éponyme Battling illustre cette difficulté à être. Son surnom évoque en anglais la notion de combat (*to battle against* signifiant lutter contre), l'emploi du gérondif révèle un adolescent en train de combattre. Mais contre qui le jeune homme est-il en train de lutter si ce n'est contre lui-même ? Battling se bat et se débat face à ses propres contradictions. Il possède une

[424] Alfred de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, *Œuvres complètes en prose*, *op. cit.* , p. 76.

« âme hypertrophique et encombrante » qu'il tente tant bien que mal de dissimuler[425]. Elevé dans « une sorte de trou noir » (B, 65), abandonné à sa propre solitude, aux côtés d'étranges divinités parentales, un « géant borgne » et une « dame aux lunettes » qui de toute évidence ne le voient pas et le traitent avec indifférence, Fernand Larache alias Battling « [s'est] fait dans cette ombre crasseuse (…) une âme orgueilleuse, méchante, sournoise et triste (…) » (B, 67-68). Cette âme hypertrophique, cette monstruosité par excès, naît d'un manque, d'une haine de soi. Face à une solitude angoissante, il se confronte à la personnification démoniaque de son enfance : il « retrouv[e] cruellement installée auprès de lui [une période pas vraie de son existence] avec son sourire pervers et malheureux » (B, 90). Battling, blessé par la réalité mesquine de son enfance, meurtri par ses propres désillusions amoureuses demeure marqué à jamais par sa première jeunesse. Hanté par la vision dégradante de la femme aimée, par le mépris de soi, il semble possédé par une exaltation et une inclination à commettre le mal : « (…) c'était un garçon qui aimait à se faire mal, peut-être parce qu'il avait tant souffert sans le savoir de la misère de son enfance qu'il avait réussi à trouver une volupté dans la douleur » (B, 77). Au cours de cette « enfance banalement anormale » (B, 67), sa mère disparaît, quitte l'estaminet familial sans explication. Une jeune paysanne – Sophie rebaptisée Maria par le père Larache – la remplace et trouble l'existence terne du garçon. Derrière la caisse, elle « [a] l'air d'une lampe en porcelaine posée sur le comptoir » (B, 70). Elle détonne dans ce décor sordide et semble éclairer par sa présence, son attitude, l'âme trouble de Fernand Larache : « (…) dès que le jour tombait, elle devenait mélancolique et lente, une douceur semblait ruisseler d'elle, une sorte de lumière laiteuse qui rappelait à Fernand les clairs de lune (…) il restait (…) captivé par cette atmosphère étrange de paix et de tristesse qui se dégageait de Maria, et qui le transportait bizarrement au seuil de la rue des merveilles (…) » (B, 71). La tristesse résignée et languissante qui émane de la jeune femme renvoie l'enfant à sa propre solitude, à son propre désœuvrement. Elle porte en elle une forme de pureté, d'innocence. Ses gestes de tendresse surprennent le jeune garçon, le laissent tremblant « d'extase et de ravissement » (B, 72). Ils le révèlent à lui-même autre qu'il ne se croyait. Vialatte construit ce premier roman autour de la vision et de l'interdit. A la « vision extatique » (B, 72) de Maria qui émerveille l'enfant replié sur lui-même, succèdent un spectacle érotique, une exhibition dévoilant son caractère charnel. Pour l'enfant, la jeune femme ne s'apparente plus à une

[425] « Ses secrets étaient fermés à triple tour. Il avait une âme hypertrophique et encombrante avec laquelle Dieu l'avait chargé de se débrouiller dans la vie comme il pourrait ; il la traînait comme un sac de fantassin sur la fin d'une marche, d'un pas lourd et résigné, en serrant les dents, le souffle court ; il imaginait pouvoir arriver à la cacher ; s'il pensait qu'on risquait de la voir, il mettait la main devant et se félicitait de sa ruse. » (B, 57).

divinité auréolée de lumière, à la figure sainte de Marie, mais à une créature. En découvrant que Maria peut être l'objet et le jouet des désirs de M. Charles, Battling se sent trompé. Comme le remarque Jean-Claude Brun, cette vision « dans un registre burlesque, relie regard et souffrance, attirance et répulsion, fascination et souffrance : "une sorte de perversité le clouait sur place"[426]. » Par son voyeurisme pervers, Battling se rend complice de cette mise en scène dégradante. Elle provoque chez lui une cruauté verbalisée qui dénature la femme idéalisée : une lettre grossière, outrageante et anonyme adressée à Maria le condamne irrémédiablement. « Gorgone a fait son œuvre, un instant médusé, l'enfant a connu son origine et sa fin[427]. » Son enfance obscure soudainement éclairée par la présence de Maria, sa désillusion de l'ordre de la révélation, sa violence aveugle apparentent Battling à un héros tragique tel qu'Œdipe. Et « Le roi Œdipe a un/ œil en trop peut-être[428] ». Rongé par cette blessure narcissique initiale, l'adolescent « sous ce mépris général du sentiment, du lyrisme, du romanesque et des femmes » cache « la plus grande candeur » (B, 59). Espérant séduire Erna, il lui écrit ainsi un « hymne à la laideur » d'inspiration romantique[429] :

> Peut-être, comme le disait Manuel, cet Hymne à la Laideur où Battling avait mis ses rancœurs, sa misère, ses sournoiseries et sa violence était-il très émouvant. Ce devait être en tout cas une chose assez âcre faite pour les estomacs solides, une sorte de Bateau Ivre entrelardé de nietzchéismes acides, un âpre cocktail de liqueurs fortes capables de fracasser les genoux d'un athlète en pleine vigueur. Mais Erna Schnorr goûterait-elle un breuvage aussi agressif ? (B, 97)

Son hymne – dans lequel l'adolescent qui se trouvant laid comme Erna célèbre la laideur de la jeune Allemande – précipite son échec sentimental. Cette humiliation amoureuse l'incite à se suicider, à descendre « vers l'Agence Cook des départs définitifs (…) » (B, 202). Battling est finalement comparé à la figure mythologique du Laocoon :

> Ce Laocoon aux muscles excessifs, n'est-ce pas l'âme de ce pauvre Battling, cette âme hypertrophique et tourmentée luttant contre des boas invisibles, dans un combat dont il

[426] Jean-Claude Brun, « Vivre d'images », *Alexandre Vialatte, au miroir de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 129.
[427] *Ibid*.
[428] Hölderlin, remarque sur Œdipe, cité par Gilbert Lascault qui lui-même s'appuie sur *Un œil en trop* d'André Green, et formule ainsi : « Œdipe voit trop, interprète trop : il est donc un monstre à trois yeux. » *Le Monstre dans l'art occidental, un problème d'esthétique*, *op. cit.*, p. 390.

[429] Référence explicite par son titre au poème XXI des *Fleurs du Mal* de Baudelaire intitulé « Hymne à la Beauté ». La beauté est personnifiée, apostrophée, et constamment interrogée sur son origine : est-elle divine ou satanique ? Cet hymne présente une conception moderne et inquiétante du beau, en accord avec l'inspiration des *Fleurs du Mal*. La beauté exaltée dans ce poème est marquée par des dualités dévastatrices, et révèle un génie de manipulation et de domination. *Œuvres complètes*, I, *op. cit*., p. 24-25.

est mort ? (B, 232)

Selon Pierre Grimal, Laocoon est un « prêtre d'Apollon qui s'attire la colère du dieu en s'unissant de manière sacrilège avec une femme devant la statue consacrée. Mort étouffé par deux énormes serpents sortis des eaux qui vont se lover au pied de la statue d'Athéna[430]. » Mais l'évocation par Vialatte de ce personnage homérique semble plutôt faire référence à la sculpture se trouvant au Musée du Vatican et au débat autour de la représentation esthétique comme l'indique la gravure (débat esthétique mené notamment par Lessing[431] en 1766 dans *Le Laocoon ou des frontières de la peinture et de la poésie*). Le personnage du Laocoon ne crie pas tandis que le serpent l'étouffe. Au paroxysme de la violence, des passions, comme Battling, il se maîtrise. Au nom d'un Beau idéal, les cris et les douleurs ne doivent pas être représentés en peinture et en sculpture. Cette représentation détruirait l'harmonie esthétique, produirait un choc sur le plan moral. Battling se croyait laid mais dans sa lutte désespérée contre lui-même, dans ses passions extrêmes, il était beau. A-t-il rejoint le monde irréel des images par cette évocation de la gravure ? *Vermischte Empfindungen*… La figure mythologique du Laocoon s'avère importante pour le romancier qui la convoque à plusieurs reprises (comme on le verra, on la retrouve dans *Le Fidèle Berger*). Elle lui permet de mettre en scène des personnages dépossédés d'eux-mêmes, de signifier une lutte désespérée livrée contre soi-même.

Parmi les adolescents, Battling n'est pas le seul à se retrouver en proie à une douloureuse solitude, à nourrir une « âme hypertrophique ». Dans *Salomé*, la petite Frédérique Chaussier vit à l'ombre d'un père devenu fou et d'une mère égoïste. Livrée très tôt à la « contagion du génie » (S, 19), elle s'échappe d'un réel contraignant, oublie sa situation misérable en revêtant différents masques. De même, Dora dans *Les Fruits du Congo* dissimule son prénom de Marthe et le dénuement de son existence. Elle se déclare « la reine des Iles, du Labyrinthe, des Maisons Roses, des Maisons Mortes et du Moulin à Vent » (FC, 56) alors qu'elle n'est peut-être qu'« une espèce de cheftaine bienfaisante qui dirigeait un étrange patronage » (FC, 126-27) :

---

[430] Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, cité par Alain Schaffner, *Le Porte-plume souvenir. Alexandre Vialatte romancier*, *op. cit.*, p. 91. Cette image est peut-être empruntée à Giraudoux dans *Simon le pathétique* : « Du monde où nous étions, où le cœur n'avait plus sa pesanteur, le langage ses trois dimensions, la famille Boncerf nous transporta dans une vie de manuel. Tous les sentiments elle les fit jouer avec affectation et sans en oublier un seul sur son groupe, et sans qu'il en souffrît d'ailleurs, comme des serpents apprivoisés autour du Laocoon et des siens. Que les Boncerf risquaient peu à vivre ! et pourtant en une minute il fut prouvé par eux que rien d'humain ne leur était étranger. » *Œuvres romanesques complètes*, I, *op. cit.*, p. 390.

[431] Lessing refuse la thèse de Winckelmann selon laquelle Laocoon ne crie pas parce que la noblesse de l'âme serait incompatible avec l'idée de crier.

> Mais savait-on avec Dora ce qu'il fallait croire ? Ce qui était vrai de son âme solennelle de petite fille qui veut qu'on la prenne pour la reine... ou de femme qui fuit un songe dans d'autres songes ? Dora, pardonne-moi aujourd'hui d'avoir douté des cartes, des épingles, du prophète et des Choses qui Volent. Je te vois encore au bord de l'eau... comme une petite fille s'entoure de ses bons points pour s'enfermer dans un château, pour s'entourer d'une barrière bleue. (FC, 73)

Les petites filles devenues femmes se prennent pour des reines, des danseuses. Mais, « fuir un songe dans d'autres songes » revient à enfanter des formes monstrueuses, des fantômes confus que l'on subit impuissant. L'adolescente qui s'est identifiée à son rôle de théâtre, est devenue Salomé. Mais les lettres anonymes qu'elle a envoyées à sa mère, lui prêtant une liaison avec Milch (l'imaginant ou la pressentant), entraînent le suicide de celle-ci. La jeune fille elle-même tente en vain de se suicider. Alain Schaffner évoque ainsi l'égarement tragique de Frédérique/Salomé : « (...) comme dans *Battling*, le personnage tente de ressaisir la représentation qu'on lui impose pour réduire l'écart qui la sépare de la réalité. (…) [Frédérique] tente alors de se réfugier dans la fiction en recherchant une mort théâtrale, voisine de celle d'Ophélie, – mais la réalité lui résiste encore[432]. » :

> Et Salomé, qui s'était cherchée dans ces personnages divers qu'elle créa, par ses lettres anonymes ou sa fugue à la ville, Salomé se replie affolée devant les formes monstrueuses qu'elle a enfantées. Comment conjurer les maléfices ? L'étang clapote doucement ; l'air de flûte s'élève au loin ; le pas de Mme Chaussier fait résonner les couloirs vides ; Salomé tremble dans sa chambre. Ô Lune, au fond de ton miroir si pâle, quels sont ces reflets monstrueux qui passent sur ta face inerte ? Ni les fleurs du jardin qui embaument, ni les lumières au loin, comme des gouttelettes, de cette ville qui dort, ne peuvent conjurer les fantômes confus qui naissent de la solitude des vieux bourgs de la montagne. (S, 237-238)

Quant à Dora, sa royauté semble la vouer à la mort : la « Reine des Choses-qui-Volent » chantée par les enfants, adulée par les adolescents, tombe « sous le bâton d'un maniaque dans la boîte de pastilles Valda » (FC, 363). Elle devient semblable aux mouches que collectionne Vingtrinier[433]. La correspondance entre la réalité et la fiction ne s'opère que dans le néant. Les

[432] Alain Schaffner, *Le Porte-plume souvenir. Alexandre Vialatte romancier*, *op. cit.*, p. 105

[433] Vialatte n'épargne pas les jeunes femmes. Comme les adolescents intransigeants, il leur réserve une mort grotesque (suicide ou meurtre) qui les transforme en pantins ou en images de complaintes populaires : « Mais tu étais descendue sous la terre avec une mère assassinée dans le pernod... Dora, comme tu nous a trompés! Comment fis-tu pour devenir cette marionnette épouvantable, cette victime grecque du pur Fatum ?... Qui t'avait dit que tu serais la Reine des Choses-qui-Volent ? Tu tombes sous le bâton d'un maniaque dans la boîte de pastilles Valda. » (FC, 363).

adolescents romantiques se découvrent obscurs et vides. Enténébrés, ils semblent voués à la folie, à la mort.

Vialatte crée « des personnages aux âmes hypertrophiques, des somnambules angoissants[434] » inspirés de ses lectures, de sa sensibilité au monde. Aux prises avec un romantisme quasi pathologique, révélant au sens pascalien une non-coïncidence avec eux-mêmes, ils font « monde à part ». Grisés par des rêveries qui ne sont pas toujours innocentes, ils dissimulent une imagination maladive, un cannibalisme latent. Ils peuvent devenir « somnambuliques », poursuivre des chimères ou se retrouver à combattre des ombres, des fantasmagories. Leurs rêves les laissent en proie au néant, à l'abîme. Cette négation de soi, ce dédoublement impliquent de manière tragique la dépossession de soi, les ténèbres de la folie et de la mort.

[434] En 1927, dans sa correspondance avec Jean Paulhan, il décrit ainsi *La Roncière* d'Aufrecht-Rüda : « un style sec, objectif, stendhalien ; mais un freudisme, un goût de la souffrance très germaniques ; des personnages aux âmes hypertrophiques, des somnambules angoissants, des gens qui tuent par besoin de savoir ; et tout ça raconté avec une clarté et une netteté qui font penser à Stendhal. » Lettre du 14 décembre 1927, *Alexandre Vialatte - Jean Paulhan, Correspondance 1921-1968*, *op. cit.*, p. 30.

DEUXIÈME PARTIE

LE MONSTRE COMME FIGURE MYTHIQUE

> Comme ces êtres fantastiques, gardiens de trésor ou maîtres des passages, le monstre donne l'accès à l'envers d'une société, où sourdent ses angoisses et où se fabriquent ses cauchemars. Il en révèle aussi l'endroit, l'humanité scandaleuse, l' « inquiétante étrangeté » de l'autre, au sens freudien (*unheimlich*), la possible transgression des lois se faisant négatif des normes partagées et miroir inversé des rêves de perfection de la forme, du désir d'ordre et de la sûreté de la conscience de soi[435].

Les personnages réalistes de l'univers romanesque d'Alexandre Vialatte – faux prophètes bourgeois chimériques et excentriques, enfants et adolescents romantiques – sont des figures monstrueuses, symptômes d'une Histoire qui déraille. Dès les années vingt, Vialatte perçoit « l'étrangeté qui s'empare du monde[436] ». Il découvre les conséquences tragiques de la Grande Guerre, la folie qui s'empare de l'Allemagne de l'entre-deux-guerres. Son observation attentive et lucide de cette époque, sa sensibilité à un monde délétère au bord de l'implosion (et qui implose effectivement) imprègnent ses romans. Elles lui permettent de créer des personnages réalistes qui reflètent la monstruosité de son époque. Le romancier cherche restituer de manière esthétique à travers ces figures réalistes hantées par le néant ce sentiment de décadence, cette impression de fête macabre qui domine les années folles.

Dans l'univers romanesque, d'autres figures monstrueuses participent de ce « merveilleux incroyable et vraisemblable » qu'ambitionnait Vialatte comme jeune romancier. Des créatures fantastiques imaginées par les enfants et adolescents s'immiscent en effet dans la fiction. Comme l'a noté Alain Schaffner :

> L'« épanchement du songe dans la vie réelle » prend dans les romans de Vialatte une forme inédite dans le roman moderne. Le goût du mystère et du surnaturel conduit en effet les collégiens à s'y inventer un monde imaginaire qui se déploie parallèlement au monde réel, une « mythologie », selon le terme qu'emploie Vialatte. Il s'agit de la constitution de personnages poétiques, érigés progressivement en divinités tutélaires et

[435] Anna Caiozzo, Anne-Emmanuelle Demartini, « L'histoire des monstres : questions de méthode », art. cit., p. 24.

[436] L'auteur fait personnellement et intimement l'expérience d'une réalité qui se dérobe et lui devient étrangère. Cette expérience effective de la scission du monde rappelle les analyses de Wolfgang Kayser dans *Das Groteske : seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, ouvrage dans lequel celui-ci part de son expérience esthétique et existentielle face aux œuvres de Vélasquez, Goya, Bosch et Breughel. Pour lui, « le grotesque, c'est l'étrangeté qui s'empare de notre monde. » Cité par Elisheva Rosen, *Sur le grotesque, l'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1991, p. 116.

dont l'histoire est racontée parallèlement à celle des personnages réalistes, mais sur un autre plan[437].

Le lecteur est mis en présence de deux mondes : le monde réel dans lequel évoluent les personnages principaux – les héros que sont les enfants et les adolescents – et le monde imaginaire complexe crée par leur imagination, par leur soif d'illusion. Ces « empires surnaturels » (CEF, 42) sont déjà esquissés dans *La Complainte des enfants frivoles*, toutefois c'est dans *Battling* que le terme prestigieux et ambigu de « mythologies » (souvent employé au pluriel) prend une dimension décisive. Les mythologies vialattiennes révèlent notamment le pouvoir démiurgique d'adolescents chimériques. Les êtres imaginaires qu'ils imaginent renvoient à la définition du mythe, rappellent sa fonction de récit explicatif qui remonte aux commencements. Gilbert Durand montre ainsi que le mythe est un système dynamique qui tend à devenir récit[438], alors que pour Mircea Eliade, il raconte « une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des "commencements"[439]. » De même, André Jolles souligne dans *Formes simples* que le « mythe est le lieu où l'objet se crée à partir d'une question et de sa réponse (…) le mythe est le lieu où, à partir de sa nature profonde (*Beschaffenheit*), un objet devient *création*[440]. » Même si ces créatures façonnées par des esprits fantaisistes semblent également douées d'une fonction de révélation, Vialatte n'hésite pas à souligner le caractère très fabriqué, la dimension ludique de ces personnages poétiques et à les présenter comme les « inventions d'écoliers désœuvrés » (FC, 391). Dans la « mythologie » des héros, on peut ainsi distinguer les déesses de papier issues de sources populaires (de publicités) et les créations fictionnelles – comme le Père Ubu et M. Panado – entremêlées de réminiscences littéraires. Cependant, malgré, ou à cause de leur irréalité constitutive, ces monstres « mythologiques » se métamorphosent. Ils se révèlent doués d'une autonomie, d'une consistance et d'une volonté propres. Leur évolution fait alors ressurgir la crainte d'une confusion du rêve et de la réalité. Dès à présent on peut se demander

[437] Alain Schaffner, *Le Porte-plume souvenir. Alexandre Vialatte romancier*, *op. cit.*, p. 240.

[438] Gilbert Durand : « Nous entendons par mythe un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit. Le mythe est déjà une esquisse de rationalisation puisqu'il utilise le fil du discours, dans lequel les symboles se résolvent en mots et les archétypes en idées. » *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire*, [1960], Paris, Dunod, 1983, p. 64.

[439] Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, « Idées », 1963, p. 15. Eliade ajoute : « Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Etres surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment : une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution. C'est donc toujours le récit d'une "création" : on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à *être*. Le mythe ne parle que de ce qui est arrivé *réellement*, de ce qui s'est pleinement manifesté. » *Ibid*.

[440] André Jolles, *Formes simples*, [1930], trad. Antoine Marie Buguet, Paris, Seuil, 1972, p. 84.

ce que signifient ces figures « mythologiques », si elles sont également le *signe* d'une effraction à l'ordre des choses. La caractéristique la plus importante du monstre étant son aptitude à « incarner les fantasmes fondamentaux de l'individu[441] », on peut également interroger les fantasmes que cristallisent ces monstres. Pourquoi et comment ces déesses de papier, ces créatures mutantes et despotiques, semblent-elles révéler « l'humanité scandaleuse », raviver des peurs ancestrales que chacun porterait en soi et en dernier lieu, trahir des fantasmes propres à l'auteur ?

[441] Claude-Claire Kappler, *Le Monstre, Pouvoirs de l'imposture*, *op. cit*., p. 30.

CHAPITRE I

LA BEAUTÉ DES SIMULACRES DE PAPIER

> Il n'est point de serpent ni de monstre odieux
> Qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux[442].

Enfants et adolescents qui rêvent le vaste monde à partir de leurs observations lointaines et sentimentales[443] sont émerveillés par des « affiches, aussi dorées que regrettables » (CCB, 18) c'est-à-dire par des images populaires reproduites en série (calendriers des postes, affiches publicitaires). Ces images artificielles, mais riches en suggestions rêveuses sont façonnées au gré de leurs rêveries au point de susciter une fascination irrationnelle. Malgré leur artificialité, elles acquièrent dans l'imaginaire en effervescence de ceux qui les regardent, le statut de déesses, de divinités tutélaires. S'émancipant de leur support papier pour mener une existence autonome, elles deviennent physiquement monstrueuses (en passant du règne inanimé au règne animé). Elles se révèlent également moralement monstrueuses en exerçant sur les enfants et les adolescents une emprise diabolique. Ces dames de papier deviennent symboliquement telles les Parques qui filent le destin des personnages réels. Comme l'a souligné Pierre Jourde :

> Ses adolescents rêveurs et idéalistes, les Badonce, les Battling et les Lamourette, sont menés par les décrets obscurs de déesses dévoratrices, qui prennent l'aspect insignifiant de la dame du papier à cigarettes Job[444].

Comment ces déesses diaboliques prennent-elles progressivement une épaisseur « réelle » ? Pourquoi une représentation insignifiante et artificielle devient-elle un simulacre puis un monstre spectral et dévorateur ?

Aux personnages réalistes[445], séductrices vaines mais auréolées d'exotisme, que sont Lily Strasse, Erna Schnorr, Mata Hari, se substituent donc peu à peu des figures féminines

---

[442] Nicolas Boileau, *Satires, Epîtres, Art poétique* [1701], Paris, Gallimard, « Poésie », 1985, p. 240.

[443] Alain Schaffner note ainsi comment l'attrait de l'ailleurs et le goût de l'exotisme incitent enfants et adolescents à recomposer « la carte poétique de la contrée, au mépris de toute exactitude géographique » à refuser la réalité empirique au nom d'un « univers semblable à [leurs] vastes appétits ». *Le Porte-plume souvenir. Alexandre Vialatte romancier*, *op. cit.*, p. 55.

[444] Pierre Jourde, (F et B, 23).

[445] Ces séductrices annonçaient déjà cette souveraineté des images. Vialatte montre leur inauthenticité en les comparant constamment à des images, des réclames. Selon Dany Hadjadj, « La création [des

d'affiches publicitaires comme la Dame du Job (*La Complainte des enfants frivoles*, *La Dame du Job*), la grande négresse (*Les Fruits du Congo*). Comment ces dames de papier deviennent-elles sacrées puis maléfiques ?

1. L'invasion des images

> Il n'y avait rien de plus tragique que de voir l'avant-guerre, vidée de sens, se prolonger dans les salles de café, dans des calendriers en fer-blanc, des réclames de pyrogènes, toutes ces épaves qui perpétuaient des personnages démodés d'une mythologie commerciale qui ne signifiait plus rien du tout, vestiges d'un temps où les produits industriels se faisaient symboliser par des déesses joufflues, des bébés adipeux, des moines qui chauffaient l'alambic, des couturières qui sonnaient de la trompette, emportées par leur enthousiasme, à côté de leur machine à coudre, et des diables qui crachaient du feu en se tenant du coton sur le cœur. (K, 21)

L'univers romanesque de Vialatte est saturé de multiples références visuelles renvoyant souvent aux « personnages démodés d'une mythologie commerciale » d'avant-guerre. Le romancier essaie de ressusciter un monde apparemment disparu, de saisir les vestiges d'une époque révolue. Les réclames publicitaires figurent en bonne place dans ce monde d'images, comme l'a en effet souligné Dany Hadjadj :

> D'un livre à l'autre, circulent avec insistance les mêmes airs – musique militaire, romances des carrefours, complaintes des rues ou derniers succès des artistes de variétés – mais aussi les mêmes gravures et surtout les mêmes affiches (…) ces éléments (…) fonctionnent comme signes de reconnaissance pour le lecteur, circulent au sein d'un même ouvrage mais surtout d'un livre à l'autre, contribuant à créer une intertextualité constante, constitutive de l'univers romanesque de Vialatte[446].

Vialatte aime percevoir et appréhender la réalité à travers des reflets de celle-ci[447]. Les multiples affiches qui se déploient dans son univers romanesque sont autant de modèles

---

mythologies] résulte d'essais progressifs et variés. A peine est-il besoin de signaler qu'elles n'entretiennent que des liens lointains et parfois ténus avec les mythologies classiques, même s'il arrive parfois à l'écrivain de faire quelques emprunts à celles-ci, aux mythologies bibliques surtout, pour créer des personnages féminins exclusivement, comme Lily ou Salomé. » « Les "Mythologies" selon Alexandre Vialatte », *Histoire(s) et enchantements, hommages offerts à Simone Bernard-Griffiths*, Pascale Auraix-Jonchière, Eric Francalanza, Gérard Peylet et Robert Pickering (dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2009, p. 664.

[446] Dany Hadjadj, « Regard sur le monde romanesque d'Alexandre Vialatte. Le jeu du kaléidoscope », art. cit., p. 180-181.

[447] Dans sa correspondance avec Pourrat, Vialatte décrit l'Alsace. Elle est ainsi saisie à travers son reflet en mouvement dans un miroir sphérique : « Dans le globe de la lampe, miroir sphérique, se reflétait le paysage, à l'envers (…) et comme il semblait filer dans la vitre, dans la lampe il semblait

empruntés au monde des arts graphiques, à des publicités de l'époque. Différents critiques comme Pascal Sigoda[448] et Dany Hadjadj ont déjà présenté Vialatte comme un « grand amateur de dessins en tout genre que lui livrent ses lectures (…) illustrations des livres et des journaux pour la jeunesse, estampes, images d'Epinal, affiches-réclames qui relèvent plus souvent de l'art populaire que de l'art savant[449]. » L'écrivain, sensible aux mouvements artistiques de son époque, manifeste un vif intérêt pour les peintres, les dessinateurs de son temps[450]. Il « ne cessera de s'intéresser aux arts graphiques, en particulier à l'art de l'affiche, un art populaire nouveau, né des besoins de la société moderne où elle est largement représentée[451]. » Ce procédé favorise l'ancrage réaliste des romans, dévoile un écrivain curieux du monde qui l'entoure[452]. Pour reprendre les propos de Baudelaire, Vialatte s'amusant des aspects insolites de la société de consommation, devient le « peintre de la vie

---

tourner. Comme si on avait mis un globe de l'Alsace sous un verre percé d'un trou, et qu'on eût vu tourner la terre. (…) C'est ainsi que j'ai vu toute l'Alsace, tournant dans un globe de lampe, à l'envers, et traversée par un Equateur brillant bordé d'arbres exotiques comme par une voie lactée. C'est le 1er pays plat que j'ai levé les yeux pour voir. » Lettre du 30 avril 1922, *Correspondances Alexandre Vialatte - Henri Pourrat*, t. II, *Lettres de Rhénanie I, février 1922- avril 1924*, *op. cit.*, p. 114.

[448] Pascal Sigoda, « Images, réclames et commerces dans l'œuvre de Vialatte », *Alexandre Vialatte, au miroir de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 133-144 ; « La mythologie publicitaire », *Quoi de neuf ? Vialatte !*, *op. cit.*, p. 20- 31.

[449] Dany Hadjadj, « Rêves de femmes. L'élaboration des "mythologies" féminines dans l'univers romanesque d'Alexandre Vialatte », art. cit., p.181.

[450] Parmi les dessinateurs qu'apprécie Vialatte, Pascal Sigoda cite Grosz, Gus Bofa, Benjamin Rabier, Chas-Laborde, Sem, Gen Paul, plus tard Bosc, Chaval, Allary, Sempé, Wolinski, Copi ; parmi les publicitaires : Mucha (« La Dame du Job »), Capiello (« Thermogène », 1907 et « Kub », 1931), Loupot (« Saint-Raphaël », 1937), Cassandre (« Dubonnet », 1932) et Savignac (« Monsavon », 1950 et « Aspro », 1964). Il rappelle aussi l'effervescence artistique des années vingt en Allemagne : « Souvenons-nous que c'est en 1912 que Picasso peignit un *Paysage aux affiches* où l'on pouvait reconnaître les marques Léon, Pernod fils et Kub. Les avant-gardes dadaïstes et futuristes, l'école du Bauhaus en 1923 dans l'Allemagne de Weimar, conquises par les méthodes et la typographie de la publicité vont l'associer à leurs démarches artistiques. C'est ainsi qu'un nouveau pont a pu être ménagé entre ces courants et un Vialatte fasciné par la descendance moderniste de la réclame. », « La mythologie publicitaire », art. cit., p. 31.

[451] Dany Hadjadj, « Les "Mythologies" selon Alexandre Vialatte », art. cit., p. 667.

[452] Selon Pascal Sigoda « L'image publicitaire circule dans ses livres sacrés – *Catalogue de la Manufacture des armes et cycles de Saint-Etienne*, *Album du vin Mariani*, *Album Félix Potin* ou *Almanach Vermot*. Elle règne sur les bons-primes du Familistère, les vide-poches publicitaires, les annonces et les pseudo-concours, les enseignes d'artisans qui font quinze métiers, les appareils distributeurs de prédictions astrologiques, les photos "avant/après", les papiers à lettres et toute la menue monnaie mercantile. Il cite d'ailleurs un extrait de *L'Auvergne absolue* : « Mon enfance fut mal informée : quant aux images que l'on trouvait dans les paquets de chocolat, elles proposaient de l'Auvergnat une version si extravagante que j'en restais hypnotisé. Sur un fond d'or – comme dans les toiles des primitifs – un gnome hydrocéphale aux favoris de bois supportait un sac d'anthracite ; il avait l'air aplati d'un coup de pelle. » « La mythologie publicitaire », art. cit., p. 26.

moderne », « le peintre de la circonstance et de tout ce qu'elle suggère d'éternel[453]. » Il serait également à l'instar de Mac Orlan, « l'inventeur d'un nouveau pittoresque » :

> Nous sommes inconsciemment (…) les inventeurs d'un nouveau pittoresque. Il faudra bien s'habituer aux singuliers paysages artificiels que le génie de l'homme compose chaque jour. Il faudra bien en découvrir les beautés si l'on ne veut pas souffrir exagérément. Dans quelques années, la beauté popularisée par les artistes et rendue assimilable par la disparition du vieux paysage, permettra de fumer sa pipe, les yeux chavirés sur d'élégantes combinaisons d'acier et de ciment armé[454].

Celui qui considère que « l'insolite commence à nous-mêmes, l'incroyable est à notre porte, [que] nous vivons un monde délirant » (CM, II, 324), aime mettre en scène la « beauté popularisée » d'une époque qu'il a connue enfant. Bien que ce goût pour les arts graphiques se retrouve également dans les romans et les chroniques et que les échos entre ces deux univers soient nombreux, Charles Dantzig distingue le romancier nostalgique du chroniqueur devenu le « tapissier des temps nouveaux »[455]. Selon lui, quand « (…) Vialatte commence à écrire ses chroniques : l'almanach Vermot change de présentation, il ne reste plus d'affiches de la machine à coudre Singer que dans les campagnes éloignées. Cette époque s'est effondrée pendant la Grande Guerre, après quoi elle a mis une cinquantaine d'années à mourir[456]. » La « Dame de la Machine Singer » trône cependant dans les deux univers :

> Et l'affiche des machines Singer qui enferme dans un grand S rouge une couturière échevelée en robe bleue aux manches à gigots, qui joue de la trompette par pure satisfaction, en pédalant sur sa machine, ne suffisait plus à calmer dans les cœurs d'incohérentes nostalgies. (S, 104)

---

[453] « Observateur, flâneur, philosophe, appelez-le comme vous voudrez ; mais vous serez certainement amené, pour caractériser cet artiste, à le qualifier d'une épithète que vous ne sauriez appliquer au peintre des choses éternelles, ou du moins plus durables, des choses héroïques ou religieuses. Quelquefois il est poète ; plus souvent il se rapproche du romancier ou du moraliste ; il est le peintre de la circonstance et de tout ce qu'elle suggère d'éternel. » Baudelaire, « Le croquis de mœurs » chap. II, *Le Peintre de la vie moderne*, [1863], *Œuvres complètes*, II, *op. cit.*, p. 687.

[454] Nous renvoyons ici à un passage de *La Vénus internationale* dont la suite est : « Les choses sont déjà avancées, il n'y a aucun mérite à le prévoir. Le pittoresque d'un pays influence la sentimentalité populaire; nous vivons dans une atmosphère de pittoresque chrétien. La sentimentalité nouvelle, que je n'arrive pas à imaginer naîtra probablement des arabesques reposantes du fer travaillé et de l'acier jaillissant à l'endroit même où doit mourir le dernier arbre, rachitique et stérile. » Pierre Mac Orlan, *La Vénus internationale*, [1923], *Œuvres complètes*, t. 2, édition établie par Gilbert Sigaux, Paris, Cercle du Bibliophile, 1970, p. 328-329.

[455] Charles Dantzig, « Alexandre Vialatte (un paravent avec un fermoir) », *Alexandre Vialatte*, Pascal Sigoda (dir.), *op. cit.*, p.15.

[456] « Car leur vrai sujet, celui sur lequel il revient sans cesse, c'est la nouvelle époque qui est en train de naître et de croître. (Celui de ses romans est principalement le vieux temps, avec l'adolescence et ses songes. » *Ibid*., p. 16.

> Est-ce la muse d'Alfred de Vigny ? Est-ce la déesse de l'Isolement ? Non, c'est la dame de la Machine Singer. (…) Tout en poussant la pédale du pied gauche, pour ne pas perdre le bénéfice d'une si « rentable » gymnastique, cette couturière exaltée brandit le tuba de la main droite et proclame les progrès de la civilisation. L'air est pur, la route est large, son clairon sonne toujours. (CM, I, 92)

Décrivant les affiches publicitaires, croquant cette dame de la Machine Singer devenue une déesse chantant le lyrisme des temps nouveaux, Vialatte semble osciller entre amusement et défiance. Il s'apparente aux écrivains décadents qui constatant l'importance grandissante de la réclame publicitaire cherchent à s'approprier ces moyens d'expression, à les incorporer à leurs textes. Mais en même temps, il semble implicitement se moquer de cet engouement populaire. Selon Evanghélia Stead, « (…) la réclame représente aussi bien "la plaie suprême des siècles" que le défi d'un musée établi en pleine rue, d'une exposition permanente et éphémère, en proie aux intempéries, apanage d'un artiste soumis au jugement du public, sans l'intermédiaire du jury, de la galerie ou du critique d'art[457]. » Elle cite notamment un article de Beardsley qui attise le débat entre beauté et laideur dans le paysage urbain fin-de-siècle :

> Londres resplendira bientôt de réclames, et les enseignes célestes traceront contre le ciel de plomb l'arabesque de leurs formes. La Beauté a assailli la ville et les fils télégraphiques ne seront plus l'unique objet de satisfaction de notre sens esthétique[458].

Dans les chroniques, Vialatte décrit les divinités qui président la société des années vingt :

> Au sommet des buildings, le Bébé Cadum se savonne ; le « silence éternel des espaces infinis » ne l'effraie pas un seul instant ; son sourire exprime le bien-être. Descendons sous la terre : voici la Vache qui Rit qui nous accueille au fond des entrailles du métro, tandis que la Vache Monsavon reste engluée dans le bloc de son propre produit. (…) Ainsi la vie nous poursuit-elle des petits Dieux d'un commerce implacable ; la vie est devenue un musée ; les affaires une mythologie. Notre bébé Cadum remplace l'Enfant Hercule, la dame du Pétrole Hahn succède à Astarté, Bibendum c'est Vulcain dans sa grotte volcanique. (CM, I, 92)

La chronique intitulée « Affiches » date de 1953 et porte sur une exposition en cours. Invitant le lecteur à se remémorer ses souvenirs d'enfance, Vialatte évoque les « images survivantes »[459] d'un temps déjà révolu. Il montre bien comment notre vie quotidienne est

---

[457] Evanghélia Stead, *Le Monstre, le singe et le fœtus : tératogonie et décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, *op. cit.*, p. 171.

[458] *Ibid*., p. 171.

[459] Pour renvoyer au titre et à l'analyse de Georges Didi-Huberman dans *L'Image survivante*, *histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*.

peuplée par les « petits Dieux d'un commerce implacable » qui seraient les avatars modernes des dieux de la mythologie antique. Dans les chroniques, le terme « mythologie » renvoie explicitement aux mentalités, aux objets contemporains. On pense bien sûr à l'entreprise de Roland Barthes[460], à ses *Mythologies*, recueil de textes caustiques écrits entre 1954 et 1956. Evoquant une période d'après-guerre marquée par la fièvre de la consommation, Barthes met en scène des divinités étonnantes (catcheurs, gangsters, coureurs cyclistes). Son analyse sémiologique s'intéresse notamment à la DS Citroën dont le sigle peut se prononcer « déesse ». A l'instar de Barthes, Vialatte semble montrer avec malice que « le sacré loin d'avoir disparu de la vie quotidienne du monde de la consommation, la crible de ses vestiges[461]. » Le romancier sensible à une sentimentalité populaire nouvelle, à la « frivolité dérisoire »[462] des réclames publicitaires, explore à travers la mise en scène d'« affiches bariolées » (F et B, 126) « une beauté popularisée ». Il « édifie un monde romanesque imprévu, marqué du sceau de l'artificialité et de la modernité[463]. »

Les dessous de la beauté : une beauté publicitaire

Les affiches bariolées qui trônent dans son univers romanesque sont ainsi appréhendées de manière réaliste. L'auteur aime considérer l'affiche dans sa platitude initiale (son absence d'épaisseur, sa banalité) et lui restituer son poids de matérialité constitutive. Vialatte est parfaitement conscient que la publicité liée à de nouveaux procédés de fabrication, tirée d'une reproduction en série, ne procède pas d'un usage exclusif. Il rappelle son caractère sériel, souligne son aspect factice. La finalité commerciale des publicités n'est jamais gommée. Les réclames publicitaires montrent ainsi les « besoins de la grande épicerie » (FC, 135), peuvent « concrétiser dans l'espace le mérite de ses cornichons » (FC, 137). Elles sont également liées à un contexte historique d'expansion coloniale, aux « nécessités du recrutement » (FC, 142). Elles évoquent alors le « la lointain de l'Orient », en « restitue la fièvre » (F et B, 127). Le romancier rappelle la dimension éphémère des publicités murales « toutes luisantes de colle fraîche » (CCB, 20) qui ornent les lieux publics de la ville. Dans *Les Fruits du Congo*, la « négresse luisante » (FC, 145) implique un duel avec la bise pour être collée sur le mur de mairie, tandis que dans *Le Cri du Canard bleu*, la danseuse étoile de l'affiche peu à peu érodée par le temps, est « mise en morceaux » et tend progressivement à disparaître :

[460] Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1957, p. 140-141.

[461] Naomi Schor, *Lectures du détail*, [1987], Paris, Nathan, « Le texte à l'œuvre », 1994, p. 124.

[462] Expression empruntée à Vialatte (PP, 79).

[463] Dany Hadjadj, « Les "Mythologies" selon Alexandre Vialatte », art. cit., p. 662.

> Le vent d'hiver emporta par morceaux l'étoile des Ballets Féériques, un bout de mollet, la main, le diadème. Une chèvre lui mangea un pied qui se détachait et cette bête parut se complaire au goût de la colle. (CCB, 22)[464]

Privilégiant les représentations anthropomorphiques, Vialatte croque des personnages de papier – comme la dame des Pilules Orientales qui fait « jaillir sa belle poitrine dans le coin de la page » (FC, 158) –, dans des situations plus ou moins prosaïques, des postures plus ou moins caricaturales. Le personnage de papier semble obéir aux desseins de son dessinateur, il « obé[it] languissamment à ces lois d'un art inflexible qui a de tout temps courbé sous son joug despotique les dames brunes des calendriers » (DJ, 108).

Vialatte évoque volontiers les mille artifices graphiques qui contribuent au « dynamisme de l'affiche » (FC, 138). Il retrace ainsi la genèse complexe de la « dame plate, l'icône, la déesse de papier, de l'affiche des "Fruits du Congo" » (FC, 135). Les deux artistes Hussonnet et Lafargue, également surnommés les « Frères-Sisters », entreprennent de concevoir une publicité destinée à la gloire de l'épicerie « des Fruits du Congo ». S'inspirant de la plastique et de la beauté de Noémi, une jeune femme noire « comme un fond de poêle, splendide, luisante, bâtie en long, avec des reflets de piano d'ébène » (FC, 137), ils imaginent le modèle de l'affiche et donnent vie à la grande négresse, personnage éponyme de la deuxième partie des *Fruits du Congo*. Ces deux artistes travaillent longtemps sur ce dessin et jouent avec les formes et les couleurs pour lui donner des perspectives, du relief :

> (...) il fallut la porter longtemps, l'allaiter, la lécher encore comme un jeune ours; la déformer, l'altérer, la fausser, la travailler comme un nain de Bohême, un pied de Chinoise ou une femme-serpent, lui enseigner la boxe de la beauté, le dynamisme de l'affiche. (FC, 137-38)

On remarque d'emblée l'ambiguïté de cet « être de papier » : la grande négresse désigne par métonymie l'affiche, mais l'on constate qu'elle s'émancipe progressivement de ce support papier, prend peu à peu une épaisseur romanesque. Elle oscille constamment entre une apparence matérielle – il s'agit d'une publicité longuement travaillée pour être rendue « plus plate » – et une apparence humaine comme le soulignent ici des verbes évoquant la gestation, les balbutiements, l'apprentissage d'un être vivant. La mention de toutes les étapes qui contribuent à son élaboration, ainsi que l'évocation des différents procédés graphiques et picturaux auxquels ont recours les deux artistes, mettent en évidence son caractère de création

[464] Mise en morceaux reprise dans *Les Fruits du Congo* : « Le vent de mars emporta par morceaux l'étoile noire des nuits africaines, un bout de mollet, la main, les fruits. Une des chèvres (...) mangea un pied qui se détachait, et cette bête parut se complaire au goût de la colle. » (FC, 149).

artistique. Les verbes déformer, altérer, fausser, travailler, montrent ici le travail artistique au sens étymologique de « torturer, tourmenter » : « On la mit à l'endroit, à l'envers, en travers, dans tous les sens, on la secoua par les pieds et on la fit vomir » (FC, 138). Dans l'imagination des Frères-Sisters et dans celle du lecteur, cette « négresse de dix centimètres » (FC, 139) existe effectivement. Elle est soumise à « toutes les gymnastiques du monde » (FC, 138), doit apprendre à prendre « la pose » :

> Elle apprit à porter des jarres sur sa tête et des pièces d'or au cou comme les Ouled-Naïls, à jongler avec les citrons et à marcher sur des œufs d'oiseau-mouche. On la cerna de papier de diverses couleurs. On lui fit lever les bras, les mains horizontales dans une pose hiératique qui faisait jaillir sa poitrine et la projetait hors de l'affiche. (FC, 138)

Les deux artistes se confondent et disparaissent derrière le « on » impersonnel. La négresse semble traitée comme une esclave noire. Elle apparaît soumise, ses mouvements sont contraints, son corps se voit malmené. Le passé simple accentue cette succession d'actions rapides, donne l'impression d'une marche forcée. Son apparence humaine, sa présence physique troublante (le parfum de sa peau) semblent susciter le zèle, l'intransigeance de créateurs tyranniques et réveiller en eux une certaine brutalité[465]. D'une manière péremptoire, ils la déclarent « vulgaire » (FC, 139), la comparent à « la mère la Colique » (FC, 140). Le récit de cette création visuelle, de cette naissance laborieuse donne à voir les formes, l'allure de la « dame plate » (FC, 135).

Vialatte décrit les dames de papier en manifestant un goût prodigieux pour le détail, en poussant la description à son comble. Sa représentation excède le réel parce qu'elle s'appuie sur la typographie, a recours à d'autres médias. La publicité de la dame du Job met en scène une « femme libérée (…) qui n'hésite pas à goûter un plaisir habituellement réservé aux hommes[466]. » Sa pose ostentatoire est accentuée par une cigarette d'un réalisme « photographique[467] » :

---

[465] La « négresse de dix centimètres » (FC, 139) devient pour eux un être de chair et de sang qui suscite leur aversion : « [Hussonnet] en voulait à cette femme de les avoir fait travailler si longtemps. Et puis tant de nègre les gênait à cause de souvenirs qu'ils n'aimaient pas. Il leur semblait sentir, venue de nuits tragiques, l'odeur lourde, un peu écœurante qui montait des corps noirs, au repos, sous le drap mouillé des capotes jaunes. Car ils avaient fait division avec les noirs, et ce parfum ramenait les autres, le remugle des masques à gaz, le chloroforme et les tisanes, mêlés de profils de fantassins et de tac tac de mitrailleuses. » (FC, 140-41).

[466] Dany Hadjadj, « Rêves de femmes », art. cit., p.182.

[467] « Cette cigarette avait l'air d'une photographie; on en voyait la couture, la cendre, le feu, l'ombre bleue. » (CEF, 75) « (...) une cigarette bleutée dont les détails avaient l'air d'être photographiques : l'endroit collé ressemblait à une couture et on discernait dans la cendre, des parties rouges, des parties bleues, des parties grises. » (DJ, 108).

> Elle avait mis une rose rouge dans ses cheveux et elle tenait, au bout de ses longs doigts, entre l'index et le majeur, une cigarette bleutée dont les détails avaient l'air d'être photographiques : l'endroit collé ressemblait à une couture et on discernait dans la cendre, des parties rouges, des parties bleues, des parties grises. À gauche le mot JOB s'inscrivait en lettres de feu, avec son O en forme de losange. (DJ, 108)

L'éclat de la cigarette est renforcé par la graphie de la marque « en lettres de feu ». L'usage des majuscules dans le texte théâtralise la description. La matérialité textuelle[468] renforce la matérialité graphique. Comment appréhender ces détails ayant « l'air d'être photographiques » ? Ce surcroît de précision donne l'impression que Vialatte les incorpore véritablement à son texte. Il sollicite dans l'imaginaire du lecteur une technique de représentation visuelle supposée acquise. La reproduction photographique supplante la publicité, ne permettant plus au lecteur de la mettre en question. Il procède à une description à la loupe. Selon Walter Benjamin, la photographie offre la possibilité de « faire ressortir des aspects de l'original qui échappent à l'œil et ne sont saisissables que par un objectif librement déplaçable pour obtenir divers angles de vue ; grâce à des procédés comme l'agrandissement ou le ralenti, on peut atteindre des réalités qu'ignore toute vision naturelle[469]. » Cette description minutieuse de l'affiche évoque également l'hyperréalisme pictural dont parle Pierre Hyppolite et qu'il applique à son analyse des *Fruits du Congo* :

> L'excès de représentation, dû à l'hyperminutie descriptive rend impossible la dissociation du réel de sa représentation, la copie de l'original. L'empreinte du réel n'est plus qu'un simulacre engageant un effet de feintise. Le tableau hyperréaliste plonge le spectateur dans le réel halluciné du trompe-l'œil, du rêve, voire du fantasme. L'hyperréalisme engendre ainsi un rapport fictionnel passant du registre de la comparaison à celui de la substitution. Il piège le regard, favorise son intrusion dans l'espace de la représentation, immerge le spectateur dans l'univers hyperréel des mondes virtuels, du jeu, de la simulation. Le tableau hyperréaliste met la *mimésis* en question. L'hyper-ressemblance obtenue grâce à la précision des détails interroge les limites de la représentation et permet de reformuler la question du référent[470].

---

[468] Vialatte joue souvent avec la question de la typographie, de la mise en relief. Après différents essais, une « espèce de capitale Didot, dont la moitié inférieure, travaillée à l'éponge, [a] le grumeleux d'un crépissage » (FC, 139) est choisie pour « habiller » la négresse de l'affiche des fruits du Congo.

[469] Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1939], *Œuvre III*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2000, p. 274-75.

[470] Pierre Hyppolite, « Alexandre Vialatte : une écriture hyper-réaliste ? », *Alexandre Vialatte, au miroir de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 404.

Empruntant au domaine de la photographie, le romancier crée un effet de profondeur, double la représentation tout en la mettant en question. La description minutieuse de l'affiche joue avec le rêve, le fantasme. Les personnages de papier piègent le regard et cependant, ce surcroît de précision, ces multiples détails, montrent combien l'affiche est factice[471].

Du Nord au Sud : deux mythologies

Parmi les déesses en papier qui cristallisent les différents désirs des adolescents, la dame du Job et la grande négresse jouent un rôle important. Elles constituent l'une après l'autre le centre de « mythologies » distinctes qui se succèdent dans l'œuvre romanesque. L'une « dame nostalgique qui sent les amours mortes, le panier de pêcheur et le soleil couchant » (BK, 400) évoque les brumes du Nord, le romantisme allemand, tandis que l'autre, venue des tropiques, convoque l'univers de la conquête coloniale.

La dame du Job, première figure de papier mise en scène dans l'univers romanesque[472] « hante » différents romans plus ou moins fragmentaires et inachevés datant des années trente (*La Complainte des enfants frivoles*, *Fred et Bérénice*, *La Dame du Job*). Ce personnage emblématique de l'imaginaire de Vialatte montre le cheminement de sa réflexion autour de la beauté, ses essais progressifs et multiples pour donner forme et vie aux personnages de réclames publicitaires. Cette « Lorelei stylisée » (CEF, 82) « qui s'impose au romancier dès son séjour à Mayence, naît d'un de ces portraits peints par des artistes de renom, tel Mucha, et reproduits sur des calendriers très répandus, qui servaient de réclame pour le papier à cigarettes Job[473]. » Dans l'imaginaire de Vialatte, elle est liée à l'Allemagne romantique. La dame du Job (sans majuscule initiale) de *La Complainte des enfants frivoles* évoque les « verts paradis des amours enfantines ». La publicité devient source d'émotions. Redécouvrant le « calendrier artistique du Job qui avait hanté son enfance » (CEF, 74), Jérusalem voit ressurgir son enfance. La réclame publicitaire éveille des émotions présentes et passées, convoque tout un univers de correspondances. Dans l'esprit de l'adolescent, l'image

[471] Selon Naomi Schor, « Le détail dit qu'il n'y a rien au-delà », *Lectures du détail*, *op. cit.*, p. 297.

[472] C'est uniquement dans *Battling* (1928) que le personnage s'émancipe explicitement de son support papier : le « Sachem nommé Lune d'Or daignait aussi parfois décoller de son affiche pour se mêler à leurs entretiens » (B, 114). Dans *La Complainte des enfants frivoles* (1926-1930), *Le Cri du Canard bleu* (1933), les figures publicitaires sont relayées par des personnages réalistes, Jérusalem identifie la dame du calendrier à Lily, incarnation maléfique de celle-ci, la dame des ballets féériques qui semble s'animer dans les rêveries d'Etienne, se confond avec l'institutrice. Dans *Fred et Bérénice* (1930), les évocations de la Dame du Job demeurent très succinctes.

[473] Dany Hadjadj, « Les "Mythologies" selon Alexandre Vialatte », art. cit., p. 666.

du calendrier artistique du Job se confond avec ses premières amours, ses premières lectures[474] Le parfum de la dame du Job, une « odeur panachée » (CEF, 74-75) de savon de Marseille et de pain bis, suscite chez le jeune homme une expérience de l'ordre de la synesthésie. Cependant, dès sa première apparition dans *La Complainte*, cette « dame blonde à la peau blanche, assise sur un rocher artistique », avec « une rose rose dans ses cheveux d'or » (CEF, 74) est clairement associée à la maléfique Lorelei. De même que Vialatte s'inspire du mythe de Lilith pour révéler la sensualité dangereuse et vampirique de Lily Strass, il reprend la figure littéraire et populaire allemande de la Lorelei pour dessiner les contours de la dame du Job :

> Notre vie ? Peut-être un calendrier dont on arrachera toutes les feuilles aux pieds d'une Lorelei stylisée qui ne fume que du Job. (CEF, 82)

Si elle n'est pas douée de mouvement dans ce premier roman, la dame plate, « Lorelei stylisée », apparaît déjà comme une divinité toute puissante, gardienne du temps – les mois défilent l'un après l'autre sous son regard implacable. En mettant en scène la Lorelei, Vialatte s'inspire une nouvelle fois d'un « indéracinable fonds de poésie » (BK, 71) propre à l'Allemagne. Parmi les auteurs qui ont contribué à la postérité de la nymphe rhénane[475], il évoque souvent Heine :

> On connaît la chanson de Heine. On sait l'histoire de la Lorelei, cette belle fille aux cheveux d'or que la légende a juchée sur un rocher du Rhin, près de Saint-Goar, en plein courant. Elle se peigne et elle chante. C'est une dame nostalgique qui sent les amours mortes, le panier de pêcheur et le soleil couchant. Et c'est si beau que le batelier, les yeux au ciel, ne voit plus qu'elle, ses cheveux d'or, son peigne d'or et la chanson dorée qui lui sort de la bouche. Il reste là comme l'oiseau devant le serpent. Il coule à pic et on ne sait plus rien de lui. Notre-Dame de la Catastrophe. C'est une grande idée littéraire que d'avoir juché ainsi au sommet d'un rocher cette sorcière blonde, cette déesse folklorique, ce pastel ethnique, publicitaire et fatal. Henri Heine l'a consacrée, on en a fait une chanson plaintive ; Mac Orlan y a été sensible. Il appartenait à l'Allemagne d'élever ainsi

[474] « A cause de son odeur panachée, Jérusalem se rappela d'une façon aiguë un rêve de son enfance où la dame du job tenait un rôle poétique et exaltant. Elle se confondait inexplicablement avec l'image de Carola et celle de la petite Norvégienne du conte; ce devait être chez Pichoir qu'il avait "pris ce rêve" à force de voir la dame du Job les jeudis quand il était tout petit et qu'il accompagnait son père aux provisions. » (CEF, 74-75). Selon Alain Schaffner : « La dame du Job (sans majuscule initiale) se confond pour Jérusalem avec une "petite fille qui monte au ciel dans (un) conte norvégien" (CEF, 80). Ce conte norvégien pourrait bien être danois, et la petite fille en question la "petite marchande d'allumettes" d'Andersen, ce qui complèterait assez bien le papier à cigarettes. » Alain Schaffner, *Le Porte-plume souvenir. Alexandre Vialatte romancier*, *op. cit.*, p. 243.

[475] On peut citer des auteurs allemands comme Heine, Eichendorff, français comme Nerval, Lorrain, Apollinaire qui ont contribué à cette fortune littéraire et populaire.

> sur un trône la volupté de la nostalgie, le tragique de la destinée, le prestige de la mort subite et le sadisme de la beauté. « La pin-up de Saint-Goar » (BK, 400)

Malgré un ton volontiers caustique, l'écrivain ne sous-estime pas l'importance de « cette sorcière blonde » dans le patrimoine culturel et l'inconscient collectif allemands. Dans une chronique de 1956, Vialatte considère même la Lorelei comme « la grande vamp des légendes germaniques, la pin-up girl n°1 de tout le romantisme rhénan » (CM, I, 374), le mot « vamp » dérivé de vampire insistant sur la dimension fatale de cette figure folklorique. Il reprend à Heine cette figure évoquant une forme de nostalgie, de *Sehnsucht* incompréhensible et tenace et accentue le trait pour souligner son caractère diabolique. Dans son univers romanesque, cette figure mouvante, cette « imaginaire majesté » (F et B, 33) incarne la fée éthérée des bords du Rhin et devient une divinité du Nord. La Dame du Job de *Fred et Bérénice* apparaît comme la rivale d'une affiche destinée à la propagande militaire coloniale :

> Balèze soufflait dans ses doigts et restait là, longtemps, saisi, prêtant l'oreille à la chanson qui a séduit tous les garçons de dix-sept ans, au la lointain de l'Orient dont une imagerie crasseuse lui restitue la fièvre… « Embarquez-moi pour n'importe où à l'est de Suez, là où le meilleur vaut le pire… » Il revenait gelé de ses longues factions, avec des yeux de fumeur d'opium. Et c'est là que nous nous serions arrêtés nous aussi pour nous donner à la même fée, car, dit la chanson merveilleuse : « Jaune était son jupon, vert son petit chapeau, son nom Supee-Gaw-Lath, comme la reine de Thebaw… » Si la Dame du Job, dont nous ne parlions pas, n'avait eu des droits plus anciens, plus graves, plus impénétrables. (F et B, 127)

Deux mythologies vialattiennes entrent ici en concurrence. La Dame du Job, liée au fantasme d'amours splendides et plus ou moins rêvées, rivalise ici avec l'attrait de l'ailleurs, les sortilèges de l'Orient. Rivalité ou complémentarité ? Les jeunes gens sont également attirés par les promesses de l'amour et les prestiges de l'uniforme, les promesses d'aventure et de combat. En effet, Vialatte crée ces deux déesses à partir d'une géographie opposée. Elles sont toutefois réunies par la « saveur hybride » du Rhin, fleuve mêlant le Midi et le Septentrion[476]. Pour l'auteur, « Le Sud donne, le Nord promet : il présage, figure et s'échappe. C'est le père du romantisme. Le Rhin est un appel, le Rhin n'est qu'un appel. Ses prestiges et ses brumes, ses sortilèges, ses fanaux, ses écumes, ses nuits, ses neiges, ses éclairages le font divers,

[476] Le Rhin lui apparaît essentiellement équivoque, fascinant mais trompeur, « gonflé de passé, gorgé de légendes, ivre d'histoire et ruisselant de clairs de lune, il a du Dieu, du fleuve sacré, du Nil, du Gange » (BK, 376). Une richesse littéralement fabuleuse de mythes, de désirs, d'entrevisions aussi séduisantes que confuses peuple ses eaux troubles, qui irriguent des territoires propices aux splendeurs, ms aussi aux périls, des crépuscules spirituels. C'est pourquoi ce fleuve « reste un tourment pour ceux qui l'ont connu » (BK, 376).

majestueux et décevant » (BK, 375). La déesse du Rhin semble ainsi enfanter les mirages du Sud.

Kennst du das Land wo die Zitronen blühen[477] *?*

Dans *Les Fruits du Congo*, la grande négresse qui lance aux adolescents « des citrons d'or » (FC, 452), convoque à son tour l'univers de la conquête coloniale. Objet d'une idéalisation poétique, elle est associée aux chansons de la marsouille (évoquant l'Indochine[478], l'Inde), et chante elle-même « The Road to Mandalay », « la chanson de Kipling » (FC, 325)[479]. Dany Hadjadj rappelle ainsi d'où vient « la mythologie de la grande négresse – à travers laquelle l'écrivain idéalise les guerres coloniales, perçues comme une épopée fastueuse dont il a rêvé dans ses jeunes années – "nous lisions Psichari et Lyautey" – et qu'incarna son frère Pierre, devenu officier dans l'Infanterie coloniale de Marine (…)[480]. » La dame du Job et la grande négresse deviennent ainsi de manière différente un « appel aux expériences mortelles » (BK, 155-56).

2. De la beauté publicitaire à la beauté sacrée

Comment des « beautés de vignettes, produits avariés, nés d'un siècle vaurien[481] » peuvent-elles s'emparer du cœur exigeant des enfants et des adolescents vialattiens ?
Vialatte a beau insister sur le caractère insignifiant, artificiel des réclames publicitaires, ces « beautés de vignettes » suscitent toutefois un sentiment religieux. Elles dévoilent une beauté sacrée, deviennent des idoles froides. Quand les enfants découvrent enfin la Dame du Job, celle-ci ressemble à une icône :

> Elle était là, derrière cette bougie, comme une sainte dans une chapelle. A chaque sursaut de la flamme qui allait s'éteindre on aurait dit qu'elle bougeait la tête et qu'elle allait sortir du mur. Cette danse légère avait quelque chose de fascinant. Elle souriait avec mystère. Elle avait l'air de connaître son secret. (DJ, 109)

---

[477] « Connais-tu le pays des citronniers en fleurs ? (...) Le connais-tu, dis-moi ? » Goethe, « La Chanson de Mignon », *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, [1795-1796] *Romans*, trad. et annoté par Bernard Groethuysen, Pierre du Colombier et Blaise Briod, Paris, Gallimard, 1954, p. 498.

[478] « Les filles de Louang-Prabang sont les plus belles de la terre » (FC, 133).

[479] « Jaune était son jupon, vert son petit chapeau, son nom Su-pee-gaw-lath, comme la reine de Thebaw... Je l'ai vue la première fois fumant un long cigare blanc, et gaspillant des baisers de chrétien sur les pieds d'une idole païenne… Car les cloches du temple appellent, et c'est là que je voudrais être sur la route de Mandalay... » (FC, 145-146).

[480] Dany Hadjadj, « Les "Mythologies" selon Alexandre Vialatte », art. cit., p. 673.

[481] « Ce ne seront jamais ces beautés de vignettes,/ Produits avariés, nés d'un siècle vaurien,/ Ces pieds à brodequins, ces doigts à castagnettes,/ Qui sauront satisfaire un cœur comme le mien. » Baudelaire, « L'idéal », *Les Fleurs du mal*, *Œuvres complètes*, I, *op. cit*., p. 22.

La Dame du Job comparée à une sainte dans une chapelle, n'est pas sans rappeler les Vierges en majesté de la Renaissance italienne[482]. Son sourire énigmatique peut également évoquer le sourire de la Sainte Vierge et celui de la Joconde. Cependant, Freud souligne l'ambivalence du sourire de la Joconde : « (…) le charme démoniaque de ce sourire insondable fascine le spectateur. Personne n'a interprété ses pensées, et même le paysage tient mystérieusement du rêve. Elle fixe le vide, froide et sans âme, mais son sourire séduit, et sa sensualité étouffe. (…) Elle dévore l'homme comme quelque chose d'étranger[483]. » Avant lui, le poète d'Annunzio fait de ce sourire « resplendissant et cruel[484] » une lecture macabre.

> C'est Elle ! noire et pourtant lumineuse[485].

A l'image de la « belle visiteuse » à la « rêveuse allure orientale[486] » de Baudelaire, la grande négresse revêt également une dimension sacrée quand elle « fait son apparition » dans *Les Fruits du Congo* :

> Et tout d'un coup Elle apparut sur le mur blanc, haute de trois mètres (...) tissée de lumière, vivante, nimbée d'or, drapée d'émeraudes, et dressant vers le ciel un panier de fruits brillants. « ... Quelle est celle qui vient à nous sur deux colonnes de fumée ?... » Jamais mariée n'avait été plus belle. (FC, 140)

La majuscule du pronom sujet, l'emploi du passé simple dénotent l'importance de cette apparition. D'une beauté superlative, auréolée de lumière, somptueusement parée, la « sombre négresse » (FC, 23) est semblable à la mariée du *Cantique des Cantiques* (comme l'annonçait l'épigraphe de la deuxième partie, rappelé ici) : « elle est noire, mais elle est belle, ô fille de Jérusalem[487] ». La référence au texte biblique, à ce chant d'amour du *Livre de la Sagesse*,

---

[482] On pense à la peinture siennoise, à la Maestà d'un Duccio, d'un Martini, ou d'un Ambrogio Lorenzetti.

[483] Sigmund Freud, *Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, [1910], trad. de l'allemand par Janine Altounian, André et Odile Bourguignon, préf. de J.-B. Pontalis,Paris, Gallimard, « Connaissance de l'inconscient »,1987, p. 134-138.

[484] « Elle avait diffuse sur son visage,/ Cette pâleur sombre que j'adore. (…) / Sur sa bouche était le sourire / Resplendissant et cruel / Que le divin Léonard/ Poursuivit dans ses toiles./ Ce sourire tristement contrastait avec la douceur/ De ses longs yeux et apportait un charme/ Surhumain à la beauté / Des têtes féminines / Que le grand Vinci aimait. Une fleur/ Douloureuse, la bouche… » Dans la poésie *Gorgon* (1885), d'Annunzio attribue ce sourire de la Joconde à une dame à la beauté typiquement méduséenne. Cité par Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle, le romantisme noir*, *op. cit.* , note 39, p. 391.

[485] Baudelaire, « Un Fantôme », *Les Fleurs du mal*, *Œuvres complètes*, I, *Ibid.*, p. 38.

[486] *Ibid.*

[487] Le *Cantique des Cantiques* (3, 6) apparaît en épigraphe de la II^e partie intitulée « La grande négresse » : « quelle est celle qui s'élève sur le désert comme deux colonnes de fumée? », « Elle est noire, mais elle est belle, ô fille de Jérusalem » *Cantique* (1,5) comme l'a remarqué Alain Schaffner, *Le Porte-plume souvenir. Alexandre Vialatte romancier*, *op. cit.*, p. 246.

donne une dimension performative à l'apparition. L'intertexte, la célébration amoureuse soulignent implicitement la charge érotique de la grande négresse[488]. Déjà grâce au miracle de l'illusion d'optique – mouvements de la flamme (DJ) ou projection d'un étrange appareil fait de cylindres et de tubes en carton – (FC), la dame du Job et la grande négresse semblent bouger. Les principaux personnages se laissent séduire par ces images qui cristallisent leurs rêves. Enfants et adolescents vialattiens ne perçoivent pas ou refusent de reconnaître le caractère artificiel et mensonger de ces dames plates. Leurs désirs latents font de ces représentations insignifiantes le « lieu d'un secret et d'un insondable mystère[489] ».

Malgré sa platitude initiale, malgré son statut d'« imagerie du recrutement », la grande négresse est comparée à un sortilège. Elle éblouit irrémédiablement les jeunes gens. Sa contemplation les laisse interdits :

> On trouve toujours, à la sortie des vieux collèges, des enfants qui vont contempler (...) cette imagerie du recrutement. Elle leur promet monts et merveilles. C'est le piège d'or du racoleur (...) avance de solde immatérielle du mercenaire, acompte de rêve et d'horizon. (...) Leurs têtes vagues flottent dans la brume à la dérive, mais ils restent cloués par on ne sait quelle hypnose, avec des regards d'opiomanes et des frissons de derviches tourneurs. (FC, 145)

Ce passage montre les ambiguïtés de la négresse évoquant symboliquement les rêves de la jeunesse et dans le même temps exhibant son caractère commercial et mensonger. La grande négresse symbolise dès le début du roman, avant même son apparition effective, l'Aventure[490], une aventure cependant inséparable du mirage colonial. Elle apparaît comme le « fruit même de leurs insomnies, cette nuit coloniale qui se garde imperméable, dans ses ombres aromatiques, pour ses esclaves et ses dieux » (FC, 146). En personnifiant un ailleurs fantasmé par les adolescents, elle provoque les égarements de l'imagination. On remarque l'absence de netteté, le caractère nébuleux de la scène qui n'est pas sans évoquer les brumes romantiques. Les adolescents, dans un état extatique, ne sont plus maîtres d'eux-mêmes. L'hypnose suggère l'engourdissement, l'absence de volonté. La fascination qu'exerce la grande négresse est rapprochée d'une expérience mystique ou hallucinogène. L'aura sacrée de ces dames de papier relève du sortilège, suscite la stupeur et l'idolâtrie des enfants et des adolescents.

---

[488] On peut toutefois noter que Noémi, le modèle vivant était déjà comparé à la fiancée du *Cantique des Cantiques* : « Elle était noire comme un fond de poêle, splendide, luisante, bâtie en long, avec des reflets de piano d'ébène, des creux de mains roses et des cheveux pure laine qui mettaient une note de bergerie puérile dans la solennité de la nuit équatoriale. Elle s'avançait, pour parler comme la Bible, au milieu de la rue Monsieur "comme deux colonnes de fumée" » (FC, 137).

[489] Alain Schaffner, *Le Porte-plume souvenir. Alexandre Vialatte romancier*, *op. cit.*, p. 91.

[490] « Mais la plus belle fut la négresse, car la négresse fut l'Aventure. » (FC, 133).

> Un jour, effrayé de son audace, il lui caressa les cheveux ; une autre fois, d'un geste sacrilège, il osa toucher ses épaules. Elle ne s'évanouit pas. Certains soirs, sous l'effet d'une ombre, on eût dit qu'elle remuait. (CCB, 21)
>
> Il s'en approcha, interdit, tendit un doigt, mais, le sortilège étant plus fort, le laissa retomber inerte, puis y revint, tels les enfants qui touchent le nègre pour s'assurer qu'il ne déteint pas, renifla, et partit lentement, d'un pied pensif... Il lui en resta quelque chose pour la vie, comme à ces gens qui demeurent boiteux d'avoir servi de route à la foudre. (FC, 144)

Toucher l'idole est une audace folle. Ce contact plus vrai, cette proximité plus grande relèvent du sacrilège. Ce geste archaïque tend à dissiper le soupçon d'un mirage. Il rappelle l'incrédulité de l'apôtre Thomas qui refuse de croire en la résurrection du Christ tant qu'il n'a pas touché de ses doigts sa plaie[491]. Le visible devient tangible, par ce geste profane l'image factice semble s'incarner. Fred devient boiteux comme Jacob à la suite d'un corps à corps avec Dieu[492]. Sa démarche, son cheminement ne seront plus droits.

La survivance des images : Disparition ou apparition ?

La disparition progressive des affiches, de l'étoile des Ballets féériques (CCB), de « l'étoile noire des nuits africaines » (FC, 149) emportée par morceaux par le vent les rend plus précieuses. Le visible devient invisible. La publicité devient-elle œuvre d'art ? Comme le souligne Henri Maldiney, « ce n'est pas sa consistance, c'est sa fragilité, tout au contraire, qui soustrait une œuvre d'art à la relativité[493]. » Et, loin de diminuer l'envoûtement de ces idoles de papier, cette invisibilité renforce au contraire leur pouvoir d'attraction. Il reste l'essentiel, une beauté spirituelle :

> Mais l'essentiel de la danseuse resta quand même. Ses cheveux blonds, son corset d'or, sa trace divine. (CCB, 22)
>
> Mais l'essentiel du fétiche noir resta quand même, ses cheveux de mouton, ses citrons d'or, sa trace divine, et cette espèce de promesse solennelle qu'il fallait la mériter par de grandes vertus. (FC, 150)

[491] « Si je ne vois pas dans ses mains la marque des clous, si je n'enfonce pas mon doigt à la place des clous et si je n'enfonce pas ma main dans son côté, je ne croirai pas. » (Jn, 20-25).

[492] Parmi les héros boiteux, on peut également citer Œdipe ou Vulcain, l'époux de Vénus, précipité hors de l'Olympe lors d'un combat avec Zeus.

[493] Henri Maldiney, *L'Art, l'éclair de l'être*, Seyssel, Editions Comp'act, 1993, p. 9.

> Elle n'en fut que plus précieuse, comme ces statues mutilées qui reviennent du fond des âges, parées de mystère, plus riches d'avoir été tronquées. (CCB, 22) (FC, 150)

Les idoles de papier devenues invisibles rappellent la beauté idéale des statues antiques et l'amour qu'elles peuvent susciter[494]. Dans *Le dernier des Valerii* (1874), nouvelle fantastique d'Henry James, un comte italien se révèle furieusement épris de la statue de Junon au point de lui vouer un culte païen : « Endormie durant tant de siècles, cette impérieuse statue l'a silencieusement réveillé[495]. » Fétichisme ? Désir cannibale ? De même que le comte qui conserve précieuse un fragment de la statue, Fred « coup[e] pieusement l'orteil de la déesse » (FC, 189) et le garde soigneusement dans son portefeuille. Au-delà de la dimension sacrée de l'image, c'est l'imagination des enfants et des adolescents qui suscite l'apparition des divinités.

Une beauté animée ?

> Nos dieux et nos étoiles montaient petit à petit au ciel de notre adolescence, chacun avec ses sortilèges. Nous les adorions au hasard, comme les Chinois jouent de la trompette européenne. Ce ne fut que petit à petit qu'ils prirent leur place en haut de nos nuits, dans leurs niches d'or. (FC, 131-132)

Ces « icônes plates » que sont les dames de papier sont « données pour des créations de l'imaginaire de jeunes garçons rêveurs dotés d'une sensibilité artistique et d'une grande imagination[496]. » Qu'ils soient à « l'école de l'Amour et à l'école du Magnifique » (FC, 132) ou à « l'École du vertige » (titre de la première partie de *La Dame du Job*), les héros sont hantés par les déesses au point de les imaginer vivantes. Elles font l'objet d'un culte païen, d'une idolâtrie semblable à « un sauvage trémoussement au pied du fétiche, un frisson de derviche tourneur » (DJ, 96-97). Elles s'animent à la faveur de leurs rêves, deviennent des divinités vivantes et prennent une profondeur surnaturelle.

> La contemplation de l'idole divine apparaît comme « dévoilement » d'une réalité mystérieuse et redoutable ; le visible, au lieu d'être la donnée première qu'il s'agirait

[494] *La Statue de marbre* d'Eichendorff, *Arria Marcella* de Gautier (1852), *Vénus d'Ille* de Mérimée (1837), *Gradiva* de Jensen (1903).

[495] Henry James, *Le Dernier des Valerii et autres nouvelles*, [1874], trad. Louise Servicen, Paris, Albin Michel, 1960, p. 52.

[496] Dany Hadjadj, « Les "Mythologies" selon Alexandre Vialatte », art. cit., p. 663.

> d'imiter par l'image, prend le sens d'une révélation, précieuse et précaire, d'un invisible qui constitue la réalité fondamentale[497].

Jean-Pierre Vernant montre comment l'idole est l'incarnation de l'invisible, comment elle serait ainsi première par rapport à l'image qui se contente d'imiter l'apparence. Il semble qu'il en va de même pour les dames de papier. Quand la dame des « Ballets Féériques », la Dame du Job et la grande négresse disparaissent, ne laissant qu'une « trace divine » (CCB, 22), cette disparition même semble les révéler déesses. Chacune tient dans les rêves de ces enfants et adolescents « un rôle poétique et exaltant » (CEF, 74-75). Chacune s'immisce d'une manière différente dans leur esprit et leur existence.

La Dame du Job est d'abord un secret, une « grande idée » (DJ, 56-57). Dans la première partie de *La Dame du Job* consacrée à « l'enfance de somnambule » (DJ, 112) du héros, les deux enfants Frédéric et le narrateur (comme la petite Frédérique dans *Salomé*) sont doués d'une sensibilité artistique et d'une imagination « pleine d'animaux et de confusions magnifiques » (DJ, 37) et appréhendent la réalité qui les entoure avec candeur et naïveté[498]. A la faveur des histoires qu'ils écoutent, l'auberge du Champ de Tir devient un lieu magique, une boîte de Pandore :

> De longues chimies, de subtils glissements faisaient entrer tous ces personnages dans l'auberge du Champ de Tir comme dans leur demeure naturelle. Cette petite boîte posée en haut de la colline servait de tabernacle et de catalyseur à toutes nos mythologies. (DJ, 41)

Comme le souligne Pierre Jourde :

> (...) pour Fred et le narrateur, le banal et la merveille se rencontrent, le proche et l'éloigné, dans leur regard enfantin qui n'a pas encore tout à fait mis au point la perspective, se touchent. Dans ce regard mythologique primitif au sens artistique du terme, les dieux sont immanents, à la fois éloignés et tangibles[499].

Quand leur aîné Robert auréolé du prestige de sa récente rougeole, confie aux enfants sous le sceau du secret qu'il y a dans l'auberge un étrange calendrier sur lequel l'image d'une « dame en papier » (DJ, 55) semble vivante, « la grande idée de la Dame du Job » (DJ, 56-57) s'empare de leur cœur. La Dame du Job entre dans leurs « mythologies personnelles » avant

---

[497] Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, La Découverte, 1994, p. 343.

[498] « Notre imagination était pleine d'animaux et de confusions magnifiques. (...) Monsieur Lamourette parlait souvent avec ses amis du plateau de Paluel, du col et de l'auberge du Champ de Tir, et ce plateau nous apparaissait comme le pays lointain et grandiose où devaient se passer ces histoires d'où le loup sortait toujours penaud. » (DJ, 37).

[499] Pierre Jourde*, L'Opérette métaphysique d'Alexandre Vialatte*, *op. cit*., p. 72.

même son apparition. Dans l'esprit des deux garçons et particulièrement dans l'imagination de Frédéric, son prestige ne cesse de s'accroître. Avant même de l'avoir vue, Fred se représente cet « être de papier ». Le petit garçon se plaît à imaginer et à décrire sa vie « sournoise et magnifique » (DJ, 59). Il invente ainsi une chanson mêlant des mots aux sonorités magiques à l'expression « Dame du Job ». Fred comparé à Pygmalion, est subjugué par sa vision de la « déesse en papier » (DJ, 11) et la rêve vivante. L'image de cette femme mystérieuse fumant une cigarette est d'abord suggérée par le pouvoir des mots et de l'imagination. Pascal Sigoda le souligne, « les capacités de fascination de l'enfance par les images sont déterminantes, elles cristallisent les émotions, mais surtout fondent les mythologies personnelles[500]. » Les enfants vialattiens sont semblables aux « poètes de sept ans » :

> A sept ans, il faisait des romans sur la vie
> Du grand désert, où luit la Liberté ravie,
> Forêts, soleils, rêves, savanes ! Il s'aidait
> De journaux illustrés où, rouge, il regardait
> Des Espagnoles rire et des Italiennes[501].

Comme le montre Pierre Mabille, « Le besoin d'évasion s'affirme, le merveilleux naît. (…) l'enfant crée son mystère, se constitue son trésor personnel. Le monde dont rêvait l'enfant avait les couleurs vives des journaux illustrés. Il prenait au souvenir des contes entendus ses merveilleuses. Il était le pays légendaire que décrivent avec précision les vieux marins assis le long des quais encombrés de filets et de barils[502]. » Les enfants sont fascinés par la Dame du Job au point de lui donner une réalité et une autorité dans leur existence. Elle devient ainsi l'objet d'un culte païen, d'une idolâtrie semblable à « un sauvage trémoussement au pied du fétiche, un frisson de derviche tourneur » (DJ, 96-97). Face à l'auberge devenue la « capitale de l'horizon, du vertige et des folles tribus qui peuplaient nos songes d'enfants » (DJ, 43), les deux enfants désormais à « l'École du Vertige » multiplient les rites, les « pratiques ascétiques et minutieuses » (DJ, 88) pour rendre un hommage fidèle à la Dame du Job. Sur une terrasse devenue la « plate-forme du rêve », « le tremplin des présages » (DJ, 89), ils se font tour à tour stylistes, derviches, fakirs :

> Nous inventions de nouveaux supplices pour rendre notre culte à la Dame du Job. (...) nous ne vécûmes plus que sur les toits, comme des chats ou des stylites. Tout ce que nous

[500] Pascal Sigoda, « Images, réclames et commerce dans l'œuvre de Vialatte », art. cit., p. 134.

[501] Rimbaud, « Les poètes de sept ans », *Œuvres complètes*, édition établie par André Guyaux, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 125-126.

[502] Pierre Mabille commentant le poème rimbaldien, *Le Miroir du merveilleux*, [1940] Paris, Minuit, 1962, p. 43-45.

> attendions de la vie, nous le demandâmes à ce vertige. Le vertige nous satisfit et nous combla. Nous en épuisâmes les affres et les voluptés. (...) Nous étions les derviches de l'auberge du Champ de Tir. (DJ, 91)

La Dame du Job « imaginaire majesté » (DJ, 94), étroitement mêlée aux jeux de l'enfance, revêt une épaisseur romanesque et dans le même temps, apparaît comme un personnage mythologique, une divinité tutélaire dont les enfants attendent un message, une révélation. Le vocabulaire qui décrit cette expérience du vertige montre l'emprise des émotions et l'absence de rationalité ; il évoque tout à la fois l'effroi, la souffrance et le plaisir des sens. Ce culte exigeant dont la souffrance n'est pas exclue (brûlure des pieds, yeux éblouis, paupières fatiguées) rappelle la posture du poète dans « Le Léthé » qui se présente comme un :

> Martyr docile, innocent condamné,
> Dont la ferveur attise le supplice[503].

Dans un sonnet écrit alors qu'il était encore au collège, Baudelaire s'était déjà comparé à un vieux fakir éprouvant « les extases sans fin des Brahmes fanatiques[504]. » Ce culte exigeant, cette recherche du vertige, révèlent et annoncent la tyrannie cruelle de la déesse de papier. Si le résultat est le même, l'emprise des dames de papier se manifeste de manière différente dans chaque roman. Dans *Le Cri du Canard bleu*, la dame des « Ballets Féériques » devient pour le petit Etienne « la princesse, la dame, la reine enfin, celle qui avait la robe blanche » (CCB, 20), bref comme le comprend son amie Amélie « sa fiancée ». Bien que cette « fiancée de papier » s'évade assez peu de son support papier, bien qu'elle ne soit que « pour le cœur, pour le rêve et l'intelligence » (CCB, 22), Etienne ne vit plus « désormais que dans la complicité charmante, cruelle aussi, d'un monde de tulle et de mousseline blanche » (CCB, 21). Dès le début des *Fruits du Congo*, le narrateur rappelle comme un refrain que les adolescents sont amoureux de la grande négresse. A l'image de Mata Hari « surgie de la fumée de nos pipes littéraires par la vertu de nos bonnes volontés et des ferments des produits d'outre-mer ! » (MH, 29), la dame noire de l'affiche des *Fruits du Congo* devient le « génie de l'aventure aux fruits d'or » (FC, 137) :

> Nous servions nos divinités (...) nous allions (...) à l'école de l'Amour et à l'école du Magnifique, nous leur disions leur messe en somme, nous accomplissions tous les rites, mais nous ne savions pas qui menait le jeu. (FC, 132)

---

[503] Baudelaire « Le Léthé », *Les Fleurs du mal*, *Œuvres complètes*, I, *op. cit*., p. 156.

[504] « … sur mon sein brûlant, je crois tenir serrée/ Quelque idole terrible et de sang altérée,/ A qui les longs sanglots des moribonds sont doux ;/ Et j'éprouve au milieu des spasmes frénétiques,/ L'atroce enivrement des vieux fakirs Indous,/ Les extases sans fin des Brahmes fanatiques. » *Œuvres posthumes* de Baudelaire cité par Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e^ siècle*, *le romantisme noir*, *op. cit.*, note 149, p. 415.

Envoûtés par les « noirs prestiges » (FC, 449) de la négresse (son exotisme, son rire, ses chants guerriers), les adolescents deviennent semblables à des « serpents soumis » (FC, 189) qui dansent au son de la flûte :

> Or le jeu ne se passe pas entre les hommes, mais entre leurs divinités. On croit raconter les amours d'Énée et de la Reine de Carthage, mais il s'agit de la querelle de Vénus et de Junon. (FC, 132)

Un univers imaginaire peuplé de divinités tutélaires se superpose naturellement à la réalité des personnages réalistes. Selon Alain Schaffner, « L'invention des mythologies n'est pas seulement un artifice littéraire, c'est aussi une conception du monde, un peu analogue à celle qu'on trouvait dans l'épopée antique[505]. » Cependant, celles qui initialement appartiennent aux mythologies des enfants et des adolescents, qui donnent forme et sens à des aventures vécues ou rêvées, prennent peu à peu une dimension cosmique et diabolique. Elles deviennent des figures spectrales d'une puissance dévoratrice.

3. La beauté maléfique

> Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme,
> O Beauté ? Ton regard infernal et divin,
> Verse confusément le bienfait et le crime, (…)
>
> Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te moques ;
> De tes bijoux l'Horreur n'est pas le moins charmant,
> Et le Meurtre, parmi tes plus chères breloques,
> Sur ton ventre orgueilleux danse amoureusement[506].

Dans l'univers romanesque, les déesses de papier auréolées de mystère, sublimées par le regard de héros rêveurs sont la personnification d'une beauté maléfique et cruelle. Vialatte réfléchit très tôt au caractère énigmatique et dangereux de la beauté, aux frissons que suscite « ce dur fléau des âmes » dont parle Baudelaire. On trouve des traces de sa réflexion dès 1933 dans *Le Cri du Canard bleu* :

> La Beauté ne s'explique pas. Elle s'impose, elle vous saisit. Elle vous laisse un signe au passage ; on la reconnaîtra toute sa vie. Elle vous attrape et vous conduit par des chemins qui sont à elle. Quand elle vous lâche, elle laisse des bleus sur vos poignets. (CCB, 17)

Cette réflexion au présent de vérité générale est reprise et développée dans *Les Fruits du*

[505] Alain Schaffner, *Le Porte-plume souvenir. Alexandre Vialatte romancier*, *op. cit.*, p. 240.

[506] Baudelaire, « Hymne à la Beauté », *Les Fleurs du mal*, *Œuvres complètes*, I, *op. cit*., p. 24-25.

Congo[507] : « Les romantiques ajoutent qu'elle tue, que son itinéraire est jonché de cadavres et d'assassinats impunis » (FC, 143). Comment la beauté peut-elle saisir douloureusement celui qui la contemple ? Comment la Dame du Job et la grande négresse deviennent-elles l'emblème de ce saisissement douloureux de la beauté ? Quel est ce « regard infernal et divin » que posent des figures de papier sur les enfants et les adolescents ?

> C'est une figure magique, sans vie, une idole. Il n'est pas bon de la rencontrer ; son regard fixe engourdit le sang de l'homme et le change presque en pierre. As-tu déjà entendu parler de la Méduse[508] ?

Le charme ensorcelant et fatal, l'ambivalence de la Dame du Job et de la grande négresse rappellent la beauté méduséenne « imprégnée de douleur, de corruption et de mort[509]. ». Toutes deux dévoilent quelque chose de sensuel, d'interdit et de quelque peu effrayant. Toutes deux conduisent celui qui les « voit » à l'errance, à la folie, et même à la mort.

La beauté vertigineuse de la Dame du Job

> Das beste des Menschen liegt im Schaudern[510].

Déjà, dans *Fred et Bérénice*[511], texte hélas trop fragmentaire, la Dame du Job, « imaginaire majesté » (F et B, 33), apparaît comme une reine des ténèbres qui possède sur les adolescents des « droits anciens, graves, impénétrables » (F et B, 127) :

> Et l'esprit de la Dame du Job, qui avait ouvert la première nos yeux aux choses d'une autre part, que nous cherchions en tout domaine depuis lors, nous prit par le poignet pour nous mener dans cet univers blafard et grandiose qui n'était pas tout à fait le sien mais sur lequel elle avait pouvoir. Car du fond de l'Auberge noire où elle trône obscurément, elle demeure aussi puissante que secrète, et c'est elle qui fait la loi. (F et B, 121-122)

Elle acquiert, avec ses deux majuscules, un véritable statut mythologique[512]. Cette reine de

---

[507] Passage que l'on retrouve dans *Les Fruits du Congo* à peu près à l'identique : « La Beauté ne s'explique pas, elle s'impose, elle vous attrape, elle vous saisit. Quand elle vous lâche, elle laisse des bleus sur vos poignets. Les romantiques ajoutent qu'elle tue, que son itinéraire est jonché de cadavres et d'assassinats impunis » (FC, 143).

[508] Méphistophélès à Faust, Goethe, *Faust*, I, *op. cit.*, p. 1232 .

[509] Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle*, *le romantisme noir*, *op. cit.*, p. 65

[510] Goethe, « Le meilleur de l'homme est dans le frisson de l'horreur » cité par Mario Praz, *Ibid*., p. 45

[511] D'après Pierre Jourde, la rédaction de *Fred et Bérénice* est sans doute contemporaine de la série d'articles intitulée « L'Allemagne mystérieuse », dans laquelle Vialatte associe la montée du nazisme aux engouements occultistes ou mystiques de la république de Weimar. (F et B, 12).

[512] Alain Schaffner pensait que cette dimension mythologique apparaissait uniquement dans *La Dame*

l'« Auberge noire » rappelle la « dame de l'auberge de Pichoir » (CEF, 80) et annonce l'emprise vertigineuse de la « reine du Champ de Tir » (DJ, 150). Celle qui entraîne les adolescents de *Fred et Bérénice*[513], dans un univers « blafard et grandiose » (F et B, 121) réapparaît dans le roman qui porte son nom pour révéler à deux enfants « un pays hors du temps qui transsubstantiait la matière, le pays des hommes morts et des images qui bougent » (DJ, 112). Dès la première partie, elle se révèle porteuse de mort : elle apparaît enfin aux deux jeunes garçons à la suite d'un meurtre[514]. Dans la seconde partie intitulée « Le champ de tir », elle revient sur le champ de bataille. Le héros Frédéric Lamourette est devenu sergent. En pleine guerre, il défend avec une poignée d'hommes un poste contre l'armée allemande. « Fatigués par les marches, par l'insomnie et par la faim » (DJ, 135), les soldats en embuscade tirent sans discontinuer sur leurs ennemis allemands. La Dame du Job qui s'est rappelée au sergent Lamourette à des moments cruciaux de sa vie de soldat, dans « ces instants emplis de songe et de fumée qui embuent le seuil du trépas » (DJ, 125) revient le hanter au plus fort de la bataille :

> Comment allait-elle revenir ? Elle devait être tout près de là... Si despotique, si frivole, si lointaine, si angoissante, si agaçante. (DJ, 124)

Cette présence fantasmatique suscite son angoisse. Il ne sait si la réapparition de cette « reine en papier » (DJ, 112) provoque en lui « l'extase ou la terreur » (DJ, 123). Elle trouble son esprit, le rend confus : « Ce fonctionnement inarrêtable, cette dépense épuisante et affreusement stérile, c'était le travail de la Dame du Job » (DJ, 138). Son « grand jeu » de séduction semble suspendre le temps, pétrifier les êtres.

Celle que les deux enfants voyaient comme « une Lorelei des hauts plateaux dans sa cabane au-dessus du monde » (DJ, 59-60) leur avait révélé « un paradis gardé par le vertige où l'on ne pénètre que par le sacrifice humain » (DJ, 113) :

---

du Job. *Le Porte-plume souvenir. Alexandre Vialatte romancier*, *op. cit.*, p 244. Cependant, la récente publication de deux romans inachevés *Fred et Bérénice* (2007) et *Le Cri du canard bleu* (2012) révèle une genèse plus complexe.

[513] Alors que le professeur d'allemand, M. Barivel (incarnation ou réincarnation de Quiquandon) a ouvert « la Fenêtre de l'Orient, sur des paysages si lunaires, si troublants et déconcertants qu'on eût dit un grand aquarium pour des poissons d'une espèce merveilleuse » (F et B, 121), la Dame du Job devenant sa complice, entraîne les adolescents dans cet univers « blafard et grandiose ». Complicité qui n'est pas sans évoquer le couple diabolique de M. Panado et la Grande Négresse dans *Les Fruits du Congo*.

[514] Le caporal Crégut, amant de Liliane a été tué par son rival jaloux.

> Au fond de nos têtes, comme en haut du Champ de Tir, la Dame du Job dansait légèrement et sa fumée avait embué l'univers ; le cadavre du caporal pesait sur nos cœurs comme un marbre. (DJ, 112)

Dans la seconde partie, cette « Dame qui danse au-dessus du monde dans la zone mortelle du Champ de Tir » (DJ, 123-124) accentue ses pas de danse : « La vie, la mort, l'amour, la guerre, tout tournait en Guignol, et en danse du scalp » (DJ, 139). Sa danse ensorcelante évoque la beauté fatale de la Lorelei. La « Lore Lay », figure initialement imaginée par le romantique allemand Clemens Brentano[515], est une belle sorcière qui abandonnée par son amant, « n'aime plus personne » : « Elle attire, elle charme, elle asservit, et – elle se refuse. (…) Quiconque plonge son regard dans le sien est perdu à jamais[516]. » Soulignant ses séductions, Brentano évoque le « cercle magique » de sa beauté, la montre victime de son propre maléfice. Dans son étude de cette première version intitulée la « ballade de la Lore Lay », Erika Tunner étudiant la présente comme le symbole d'un art qui ensorcelle : « Créature d'un artiste, elle exerce à son tour, un art, un art magique : épousant le vertige elle engendre des chimères[517]. » En pleine guerre, sur le champ de bataille, puis lors de la marche forcée du sergent Lamourette, c'est désormais la Dame du Job qui mène la danse : « La Dame du Job, Fleur du Vertige, dansait au sommet du Champ de Tir » (DJ, 150). La fleur, fragile et éphémère, rappelle l'impression de langueur et d'épuisement que suscite le vertige. Enfant, Frédéric se prenait pour un marin et contemplait l'auberge du Champ de Tir comme un phare lointain[518]. En gagnant enfin le plateau de Paluel où se trouve l'auberge, le soldat a l'impression « de faire le quart sur une dunette à bord de la Terre » (DJ, 172) :

---

[515] Brentano présente la Lorelei dans la « ballade de la Lore Lay » dans son roman *Godwin ou la sombre image de la mère* (1801-1802). Si dans ses *Contes du Rhin* (1811), « cette fille de l'imagination » devient maternelle et secourable, la Lorelei est initialement d'une beauté ensorcelante et fatale. Comme le montre Erika Tunner au sujet de cette mystification autour de la Lorelei, « (…) cette *Lore Lay* a connu une étonnante fortune littéraire et a fini par devenir un véritable mythe à tel point que le grand public n'y attache plus le nom de son auteur. C'est le thème de la femme fatale, victime de son propre maléfice. Comme Circé, Hélène, Dalila, Hérodiade ou Salomé, la Lore Lay était faite pour séduire l'imagination des poètes décadents. A ce propos, il n'est pas sans intérêt de noter que c'est précisément la figure de Salomé qui avait également hanté l'esprit de Brentano (…) celle dont la beauté maudite et l'inquiétante exaltation de la danse (…). » « Lore Lay-Loreley : Romantique ou décadente ? », *Romantisme*, 1983, n°42. Décadence. p. 167. Si Vialatte n'avait pas forcément connaissance de cette mystification, il connaît Clemens Brentano qui l'accompagne en tout cas symboliquement tout au long de son œuvre romanesque – comme en témoigne la citation évoquant une imagination monstrueuse dans *Ligier Lubin* (LL, 14) et *Les Fruits du Congo* (FC, 99).

[516] *Ibid*., p. 171.

[517] *Ibid*., p. 172.

[518] « On y voyait, comme d'une hune, au fond des vagues, l'auberge du Champ de Tir s'allumer comme un phare » (DJ, 89).

> Le plateau avançait en angle sur le ciel et tanguait comme une proue de navire ; il se sentait embarqué sur le globe dans une espèce d'aventure merveilleuse, immense, frivole, passagère et désespérée. Il se sentait de quart au milieu des étoiles, à bord du globe magnifiquement. (DJ, 172).

Par une sorte d'ironie tragique, celui qui dans son enfance a pris le « goût du vertige et le besoin de jouer avec ce qui fait peur » (DJ, 94) et en a épuisé « les affres et les voluptés » (DJ, 91), est pris de vertige[519]. Comme Atlas accablé par le poids du monde sur ses épaules, il est incapable de reprendre pied :

> Et la Terre, qu'il gouvernait dans son esprit, s'agrippa à ses deux épaules et lui fit sentir dans ses bras, ses jambes, ses reins et sa tête, qu'elle gouvernait férocement son corps. Il retomba en gémissant. (DJ, 173)

Face à la « femme des Toits et des Vertiges, celle qui danse dans le brouillard au sommet du plateau » (DJ, 177), le trouble de l'équilibre recherché dans l'enfance devient un égarement, un trouble plus intérieur. Si la Dame du Job n'a pas la « tête de femme suppliciée, aux yeux vitreux[520] » de Méduse, elle est toutefois d'emblée liée à la mort et fait tomber des têtes. Dans la première partie, elle est symboliquement liée à la « tête de canard enveloppée dans un mouchoir sanglant » (DJ, 56), à la « tête noire » (DJ, 110) du caporal Crégut, puis à la « tête de cire » (DJ, 139) de Tischmacher dans la seconde partie. Ce soldat tué lors de l'embuscade, n'est plus mort que « cette enveloppe, cette boîte vide, cette poupée tragique » (DJ, 139). Il apparaît comme l'un de ses « messagers » (DJ, 177). Le sergent Lamourette chargé d'un pli, se voit entraîné dans une marche nocturne, escorté d'un cortège de « fantômes » (DJ, 159). Il avance « dans une espèce de procession cérémonieuse ou de fable de La Fontaine dont on aurait perdu la clef » (DJ, 157). Ce cortège se compose de « garçons de la liqueur qui conserv[ent] à leur plateaux, à travers ces péripéties, un équilibre inaltérable » (DJ, 159) et de la tête de Tischmacher[521]. Celle-ci initialement posée sur le plateau du premier garçon, peut sauter « hors du plateau et les précéd[er] sur la route avec son cachet rouge imprimé sur le

[519] « C'était comme si le jeu du vertige inauguré dans son enfance avait dû finir ce jour-là. Il retrouva ce goût du rite et du sacrifice qui donnait sa saveur bizarre au culte de la Dame du Job, et l'odeur du zinc surchauffé qui parfumait ses liturgies. (...) il tomba comme un derviche épuisé par sa rotation » (DJ, 169).

[520] Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle*, *le romantisme noir*, *op. cit.*, p. 44.

[521] La tête qui fait clic clac rappelle le grimacier de Jules Vallès, scène exprimant un fantasme macabre de la décollation : « Cette tête blême, montée sur des dents jaunes, qui se trémoussait, faisait clic clac sous des tics douloureux, violents, et semblait tomber du haut mal ; ce chef branlant qui battait du menton, des lèvres comme le chef coupé qui saute convulsivement dans le panier, cela faisait peur et faisait de la peine… » « Le grimacier », *La Rue*, *Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 723.

menton et ses blancs de gouache sur les joues » (DJ, 156-157). La figure décapitée rappelle le visage livide, la tête tranchée de Saint Jean Baptiste posée sur un plateau. Mais cette tête qui danse « au loin blanche et barbue, scellée de rouge et transparente sur l'ondulation du brouillard comme la tête de crucifié sur le voile de Véronique » (DJ, 165) évoque également l'épisode biblique apocryphe[522]. « Translucide et brillante », elle éclaire Lamourette « à la façon d'une lanterne vénitienne » (DJ, 157). Associée au sourire mystérieux, au charme secret de la Dame du Job, cette tête d'homme fait écho à la définition que Baudelaire donne de l'horriblement beau, à ce « quelque chose d'ardent et de triste » où le mystère et le regret font rêver[523]. La volupté dangereuse de la Dame du Job, la tête livide et énigmatique du soldat mort viendraient illustrer le beau tel que Vialatte à son tour l'imagine :

> La « Dame du Job [est] toute puissante et ses labyrinthes infinis » (DJ, 162)

Celle qui « faisait songer à une reine, à Venise et au carnaval » (DJ, 109) devient la reine d'un « cinéma muet » (DJ, 139), d'un carnaval morbide. « Pareille à la reine de Saba » avec « son peuple d'or et de ténèbres » (DJ, 149-150), elle entraîne le sergent Lamourette dans d'infinis labyrinthes. Il cherche en vain son chemin dans « la nuit des nuits » où il voit apparaître « ce peuple d'or et de ténèbres, de vert, de feu, de rose et de fumée, ce carnaval mélancolique que gouverne la Dame du Job. » (DJ, 142). En proie à des visions hallucinantes, il découvre un monde où le temps, l'espace n'existent plus, où les frontières entre réel et irréel s'abolissent. Il est obsédé par le pli dont on l'a chargé, par « l'unique chose qui restât dans sa tête » (DJ, 172)[524], et cette obsession, cette ténacité rappellent la nouvelle « un message impérial » de Kafka. Il perd jusqu'au sentiment de son identité et se sent de plus en plus égaré : « Tout devenait de plus en plus vide, de plus en plus sauvage et de plus en plus angoissant » (DJ, 162). Une telle épreuve est celle de Fred dans *Les Fruits du Congo* quand lors d'une nuit,

---

[522] Celle qui essuie le visage du Christ sur le chemin du calvaire est une femme légendaire, mais elle apparaît comme la personnification de l'objet qu'elle porte puisque son prénom viendrait d'une expression mi-grecque mi-latine « *vero icona* » qui signifie « image véritable ».

[523] « C'est quelque chose d'ardent et de triste (…). Une tête séduisante et belle, une tête de femme (...) une tête qui fait rêver à la fois – mais d'une manière confuse – de volupté et de tristesse ; qui comporte une idée de mélancolie, de lassitude, même de satiété, – soit une idée contraire, c'est-à-dire une ardeur, un désir de vivre, associés avec une amertume refluante, comme venant de privation et de désespérance. Le mystère, le regret sont aussi des caractères du Beau. Une belle tête d'homme (…) contiendra aussi quelque chose d'ardent et de triste, – des besoins spirituels, des ambitions ténébreusement refoulées, – l'idée d'une puissance grondante et sans emploi, – quelquefois l'idée d'une insensibilité vengeresse (…) quelquefois aussi, – et c'est l'un des caractères de beauté les plus intéressants, – le mystère, et enfin (pour que j'aie le courage d'avouer jusqu'à quel point je me sens moderne en esthétique), le *Malheur*. » Baudelaire, *Journaux intimes*, *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, p. 657.

[524] « (…) l'incohérence solennelle de l'univers s'organisait autour de ce petit mot d'ordre avec une docilité de troupeau autour du berger » (DJ, 172-173).

l'adolescent « su[ant] d'angoisse » (FC, 311) devient en effet la proie d'« une jungle d'impressions étranges » (FC, 319). Cette nuit marque la fin de ses rêves, annonce le règne symbolique des ténèbres en la personne de la grande négresse. La prolifération de fantasmagories signifie la victoire de l'informe, du chaos. Ces visions de beautés fantomatiques et fantasmatiques[525] dans *La Dame du Job* et des *Fruits du Congo* relèvent du fantastique, un fantastique lié « aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes du cauchemar ou du délire, projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs[526]. » Le sergent Lamourette avance ainsi « dans le néant », perdu « au milieu de tous ces fantasmes » (DJ, 166). S'aventurant dans une « région prodigieuse[527] », il contemple abîmé un paysage hallucinant peuplé de tournesols :

> (...) leurs disques jaunes oscillaient comme des balanciers de pendule qui marquaient une heure éternelle avec je ne sais quoi d'amer et de frivole, de tragique et de somptueux, et d'ironique, qui avait le goût même des nocturnes latitudes, des banquises et des carnavals, des palmiers et des terres promises sur lesquelles la Dame du Job promène sa fumée spiralée, ses gestes de danseuse, ses grelots et son sourire inquiétant, comme la lune sur les ruines de Palmyre. (DJ, 166).

La phrase labyrinthique mime l'égarement de l'esprit, la profusion d'images contraires. Dansant au-dessus de ce paysage désolé qui semble allier des latitudes opposées, la Dame du Job semble régner symboliquement sur le monde. Cependant, le héros se retrouve dans le pays de son enfance, « cette Terre promise » dont il attendait des miracles. Ce monde de l'enfance se confond avec celui de l'illusion[528]. Voyant passer un berger à l'allure lente et régulière, Lamourette tente de le suivre, pensant que ce « berger sourd [est] peut-être le messager de la Dame du Job » (DJ, 168). Il évoque également une scène de l'enfance. Un « berger avec sa longue limousine » était présent lors de la veillée mortuaire du caporal Crégut : « Les autres nous tournaient le dos mais le berger était de profil comme un Assyrien

---

[525] Jean-Luc Steinmetz souligne la proximité des notions de fantastique, de fantasme: « L'étymologie du mot attire l'attention sur un phénomène visuel, une illusion d'optique. Dans le fantastique quelque chose apparaît. Fantôme, fantasme impliquent la même infraction du réel, avec l'idée nettement affichée que tout ceci pourrait ne résulter que d'une imagination déréglée, d'un esprit perturbé. » *La littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, « Que sais-je ? », p. 5.

[526] Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1951, p. 8.

[527] « Cette région prodigieuse où se rejoignaient la vie et le pays de la Dame du Job, la reine du Champ de Tir, on s'y engageait soudain comme dans l'histoire de France ou les dédales d'un conte persan. » (DJ, 149-150).

[528] « Pour la première fois de sa vie, et il était sans doute aux portes de la mort, le pays de la Dame du Job s'était posé sur la géographie; les deux royaumes coïncidaient, il n'avait plus besoin de deux âmes; et c'était au moment où il n'y avait plus rien. » (DJ, 182).

de bas-relief et ce groupe faisait penser à cette Adoration des Mages qu'on pouvait voir sur les bons points des catéchismes » (DJ, 110-111). Qui le sergent Lamourette va-t-il aller adorer en suivant ce berger qui rappelle le monde de l'enfance, l'Histoire Sainte et les images illustrées ?

Le soldat épuisé par une marche obstinée se perd dans le labyrinthe de faits aberrants. Il rêve d'accéder à un monde fictif :

> Une espèce de conte oriental et d'aventure fabuleuse dont il n'était pas réveillé : cette histoire de Terre promise par la tête de Tischmacher; une aube étrange qui naissait d'un labyrinthe... au seuil d'une allée de tournesols gardée par des garçons d'affiche. (...) Il ne sut s'il rêvait ou si c'était la vie. (...) un pays sortait des ténèbres, qui était celui de son enfance. (...) Il hésita pour ne pas gâcher son illusion... Puis il tourna la tête. Et l'auberge fut là. (DJ, 174)

En atteignant enfin l'auberge du Champ de Tir, Lamourette ne se trouve-t-il pas face à la « maison de la mort » (DJ, 175) ?

Il découvre alors une jeune femme prénommée Marie dont la beauté sereine l'oppose à l'angoissante Dame du Job. Mais le héros confond les temps, les lieux, les êtres et se révèle incapable de distinguer le vrai du faux.

> Elle se tient comme une lampe au milieu d'un feuillage et ce qu'elle éclaire vous met en transes. Tout s'arrête quand elle est là. Il n'y a plus que ses jeux d'ombres et de lumières, ses attractions foraines, son cinéma muet, ses pièges, ses artifices, son grand jeu plein de secrets et de sollicitations. Il n'y a plus qu'elle et ses prestiges et cette hypnose.... (DJ, 139)

La Dame du Job éclaire un monde bouleversé par la guerre. Le mot « transes » renvoie à l'idée de transport, d'exaltation, son étymologie annonce la mort. Le présent de vérité générale, la reprise anaphorique « il n'y a plus que » marquent l'emprise de la déesse diabolique. C'est une femme fatale, victime de son propre maléfice, tout à la fois bourreau (« charmeur de serpent », « piégeur ») et « victime fascinée » (DJ, 139). Face à cette vision obsédante, Lamourette convoque en vain le souvenir d'un amour perdu, Marie qui « était le plus vrai de cette vie qui allait finir » (DJ, 183). Contrairement à la Dame du Job, elle lui apparaît dans la lumière apaisante et chaude de l'enfance, du foyer. Quand il la retrouve à l'auberge du Champ de Tir, le héros refuse le « romanesque inadmissible de cette rencontre » (DJ, 181). Cette femme est vivante et accessible, sa beauté dynamique contraste avec le charme froid et inquiétant de la Dame du Job, avec la lumière meurtrière dont elle éclairait le champ de bataille. Sa présence semble nier les multiples hallucinations du soldat. Mais de

même que la dame de papier qui semblait bouger à la faveur d'une illusion d'optique, la jeune femme semble, à la lumière de la bougie, se démultiplier :

> Elle s'était arrêtée, et la flamme, par moments, l'éclairait d'un grand rayon jaune qui avait l'air de la faire sauter, qui lançait son ombre au plafond, déplaçait comme une moire les ombres qu'elle portait sur elle et faisait apparaître à la fois dix femmes différentes pour une seule, une espèce de bouquet mouvant qui dansait sans bouger les pieds tantôt jaune, tantôt noir, tantôt rouge, tantôt bleu et tantôt vert. (DJ, 178)

Le passé se mêle au présent. Frédéric Lamourette demeure prisonnier de ses illusions. Il se méfie de cette femme réelle qui lui propose son aide, la confond avec la Dame du Job, déesse personnifiant la guerre[529]. Elle le reconnaît, lui parle, lui verse à boire, et tente de le raisonner, de le retenir. Mais, tout ce qui vient d'elle lui semble faux[530]. L'ensemble de cette scène est contaminé par des références visuelles. Le nom pourtant symbole de rédemption de Marie devient banal : « Marie... comme tout le monde (...) Marie-tous-les-jours » (DJ, 180). Sa présence est finalement mise en doute :

> Elle était là, avec sa tête si nette, et son profil définitif, comme une vignette de timbre poste, et c'était vrai qu'elle ressemblait un peu, avec ce fichu sur la tête, à la femme des timbres-poste qui sème du blé dans un champ. (DJ, 183)

Marie devient semblable à la Marianne des timbres-poste. Qui est cette jeune femme ? Reprenant la vision de Nerval dans *Aurélia*[531], Alain Schaffner propose de faire de la Dame du Job la Vierge-Mère sacralisée. Pour lui, Marie devenant à la fois l'amante et la Vierge-mère se substitue à la Dame du Job. Cette jeune femme apparaît en effet « dans les amas confus de la nuit, comme un vieux rêve de Terre promise dans le chaos » (DJ, 183), comme l'incarnation de l'amour et la possibilité d'une rédemption. Pourtant, Vialatte citant un extrait

---

[529] « [La nuit] était traversée de petits éclats rouges, parallèles et rectilignes, qui allaient par deux, de brèves lueurs étoilées comme des rayons qu'on voit dans les images d'optique, blancs sur fond noir autour de la flamme d'une bougie, et de petits arcs de parabole rose tendre. Elle était pleine d'un bruit de télégraphe en délire. Le canon aboyait, des mitrailleuses tapaient comme cent mille machines à écrire les messages de la mort violente, et de loin en loin, une fusée parachute tombait du ciel avec des grâces et des dandinements de méduse. » (DJ, 184) La nuit guerrière reprend d'ailleurs les couleurs de la Dame du Job, le rouge de sa rose, le bleu, le gris de sa cigarette, le noir et le blanc photographique, l'éclat des « lettres de feu » (DJ, 108).

[530] « Et ce verre de vin, sur cette grosse table, avait l'air qu'ont les verres de vin sur les images d'Epinal. » (DJ, 184) Comme la dame qui fume une cigarette bleutée du papier elle essaie de gagner du temps en allumant une cigarette.

[531] Alain Schaffner souligne ainsi : « On songe ici à la vision de Nerval dans *Aurélia* où la déesse Isis lui apparaît en rêve et lui dit : « "Je suis la même que Marie, la même que ta mère, la même aussi que sous toutes les formes tu as toujours aimée. A chacune de tes épreuves, j'ai quitté l'un des masques dont je voile mes traits, et bientôt tu me verras telle que je suis". » *Le Porte-plume souvenir. Alexandre Vialatte romancier*, *op. cit.*, p. 245.

d'Horace Walpole qui rappelle *La Gradiva* de Jensen, montre les prestiges tout puissants de l'illusion :

> Prenez le monde comme il est, et ne ressemblez pas à ce prince persan qui courait pour trouver une princesse qui ressemblât à certain portrait qu'il avait vu au trésor de son père, et qui se trouva avoir été la maîtresse de Salomon. Vous ne trouverez pas, disait le vieux livre, la maîtresse de Salomon[532].

Marie s'oppose vainement aux illusions meurtrières de la guerre. Elle se voit éclipsée par une idole maléfique personnifiant une guerre meurtrière. La fin du roman montre l'ultime face-à-face entre Frédéric Lamourette et Marie. Au terme d'une quête labyrinthique, le héros apparaît partagé entre la gravité d'un regard amoureux humain et le charme obsédant et énigmatique d'une déesse spectrale. Il contemple le visage de Marie, « une face sans tristesse et sans joie, sans sourire, sans pli, sans mélange » (DJ, 186). Il voit son regard posé sur lui, ses « yeux graves qui sont la face même de l'amour » (DJ, 187) et qui s'opposent au regard vide de la Dame du Job. Mais il semble refuser le salut qu'elle lui propose. Le roman prend fin avec l'obsession du pli à apporter, le rappel de la guerre : « la Consigne le t[ient] par la main » (DJ, 187).

La beauté ténébreuse de la grande négresse

> Avec ses vêtements ondoyants et nacrés,
> Même quand elle marche on croirait qu'elle danse,
> Comme ces longs serpents que les jongleurs sacrés
> Au bout de leurs bâtons agitent en cadence[533].

Dans *Les Fruits du Congo*, la beauté ténébreuse de la grande négresse se révèle dès sa conception. Soumise par ses créateurs à « la boxe de la beauté » (FC, 138), elle connaît les raffinements d'une courtisane[534], apprend « les attitudes des prêtresses, les recettes de fakirs et

---

[532] *Lettres de la marquise Du Deffand à Horace Walpole, écrites dans les années 1766 à 1780*, Paris, Firmin-Didot frères, 1864, Lettre de Horace Walpole à la marquise du Deffand datant de 1772, p. 408, disponible [en ligne] sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63341040> (consulté le 20/01/2014).

[533] Baudelaire, « Avec ses vêtements ondoyants et nacrés », *Les Fleurs du mal*, *Œuvres complètes*, I, *op. cit*., p. 29. Il s'agirait de Jeanne Duval.

[534] Des poètes du XVII[e] siècle reprenant *Le Cantique des Cantiques*, ont à leur tour célébré cette beauté ténébreuse : la « belle esclave maure » de François Tristan L'Hermite ; la « belle esclave » de Giambattista Marinola (1569-1625) : « Tu es noire, mais tu es belle, ô, parmi les beautés de nature, ô monstre charmant d'amour ; Sombre est l'aube auprès de toi… » ; la « belle négresse » d'Alessandro Adimari : « Tu es noire, mais tu es belle, et qui ne le croit point – Qu'il observe le ciel enveloppé de ténèbres. Toi, de deux simples étoiles, tu souffles le feu, – Lui, avec tous ses yeux, à peine le voit-on

les danses sacrées » (FC, 138). Conjuguant un exotisme et un érotisme troublants, la grande négresse devient le « symbole de la féminité, dangereuse et torride[535]. » Sa beauté charnelle se manifeste à travers des détails physiques récurrents : sa « peau brûlante comme les noirs tropiques » (FC, 294), ses « cheveux crépus » (FC, 452), ses bras ténébreux, ses « seins durs et pointus » qui ressemblent « à des citrons noirs » (FC, 286). « Des anneaux d'or ornent ses oreilles noires, elle a le velours des nuits d'été et l'odeur des feux de la brousse » (FC, 449). Selon Dany Hadjadj, « ces images surgies des profondeurs du magma sont des images de la terre et du feu, des images où le noir domine, et qui accompagnent la marche de la grande négresse vers l'Aventure et vers la Mort[536]. » Associée en effet au « vent des sables » (FC, 133), au soleil éclatant des tropiques, aux mirages des dunes, elle dévoile une beauté exotique et violente et invite les jeunes gens à rêver d'ailleurs, un ailleurs hors du temps et de l'espace, un ailleurs associé au désert, à l'errance. « Symbole de tous les désirs d'une sensualité adolescente qui devient plus exigeante[537] », elle obsède les jeunes gens, révèle un pouvoir de séduction ambigu. Les adolescents ignorent qu'il ne faut pas s'approcher d'elle « quand elle vous jette ses citrons d'or » (FC, 452-53). Alors que son emprise grandit, celle qui incarne le mirage colonial devient de plus en plus vivante. Sa beauté apparaît de plus en plus sensuelle :

> Il vit encore la négresse de l'affiche qui se détachait du fond du monde, portant ses fruits. Ses joues riaient, ses seins durs et pointus ressemblaient à des citrons noirs. Elle avançait à grands pas. Et ces pas faisaient craquer l'espace. (FC, 286)

Ce passage d'un règne à l'autre – de l'inanimé à l'animé – permet d'appréhender cette idole de papier comme une créature monstrueuse. Sa forme extérieure n'est pas modifiée, mais, en s'animant le personnage s'apparente aux formes monstrueuses identifiées par Gilbert Lascault :

> Leur créateur leur a attribué une « nature » différente de celle qu'ils ont dans le monde de la perception, des propriétés autres. Leurs attitudes, leurs activités (...) les font passer d'un règne à l'autre (l'inanimé est animé par exemple). (...) Déjà, dans cet ordre, une

---

brûler. » Cité par Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e^ siècle*, *le romantisme noir*, *op. cit.*, notes p. 63- 64.

[535] Dany Hadjadj, « Rêves de femmes. L'élaboration des "mythologies" féminines dans l'univers romanesque d'Alexandre Vialatte », art. cit., p. 184.

[536] *Ibid*., p. 185.

[537] *Ibid*., p. 172.

> combinatoire opère : à une forme naturelle donnée est associé un comportement observé à propos d'une forme autre[538].

En disparaissant, en se dématérialisant, la grande négresse devient à la fois plus irréelle et plus incarnée. Sa dimension charnelle, le timbre de sa voix, son parfum demeurent et suscitent des sensations voluptueuses :

> Elle les prend dans ses bras ténébreux, et ils sont étonnés de la douceur de sa voix. (...) elle a le velours des nuits d'été et l'odeur des feux de la brousse. (...) Elle leur promet, songe de suie, vertige de houille, refrain toxique, les noirs prestiges de la bagarre et l'ivresse de la mort violente. (FC, 449)

Face au charme érotique de la grande négresse, le prestige de Dora s'amenuise. Dans la première partie intitulée « Les Iles », la jeune fille envoûtait les adolescents par son aura mystérieuse et ses histoires fantaisistes, devenant même la fiancée de Fred lors de la fête des Cerfs-Volants :

> Elle était là avec ses coudes pointus, ses taches de son et ses histoires, assise à la façon d'un conteur oriental. Elle jouait de la flûte, nous dansions à ses pieds comme des pythons inoffensifs, ravis et parcourus dès qu'elle ouvrait la bouche, par une ondulation magique. Elle fut notre danse et notre mal de mer, elle fut la transe de notre jeunesse. (FC, 98)

Celle qui avait créé un monde merveilleux au cœur d'une réalité mesquine, réunissant autour d'elle tous les enfants du pauvre quartier des Tanneries est peu à peu éclipsée par la figure de la grande négresse. Dany Hadjadj montre combien l'évocation de la grande négresse ne prend toute sa force qu'opposée à Dora, combien le passage de l'une à l'autre s'avère décisif :

> Le passage du monde des « îles », le monde de Dora, à l'univers de la conquête coloniale, celui de la Grande Négresse, éponyme de la seconde partie, dit symboliquement la « mue périlleuse » qui transforme les adolescents chimériques en jeunes hommes qui rêvent de sensualité, d'exotisme et d'aventure (...)[539].

Dora, figure poétique qui symbolise « toute la fraîcheur d'un "vert paradis des amours enfantines"[540] » est révélée avec lyrisme par le romancier. Elle s'apparente au personnage

---

[538] Gilbert Lascault, *Le Monstre dans l'art occidental, un problème d'esthétique*, *op. cit.*, p. 117. Cette intrusion du fantastique à travers l'animation de l'inanimé n'a rien d'inédit comme le montrent la jeune fille du *Portrait ovale* d'Edgar Allan et Clarimonde dans *La Morte amoureuse* de Théophile Gautier.

[539] Dany Hadjadj, « Rêves de femmes. L'élaboration des "mythologies" féminines dans l'univers romanesque d'Alexandre Vialatte », art. cit., p. 184.

[540] *Ibid*., p. 184-185.

mythique de Mélusine[541], rappelle la Lorelei. Mais comme les fées, nul ne doit connaître son adresse, ni sa véritable identité[542].

> Cependant, la fée dépérit si nous nous approchons de la personne réelle à laquelle correspond son nom, car, cette personne, le nom commence alors à la refléter et elle ne contient rien de la fée; la fée peut renaître si nous nous éloignons de la personne; mais si nous restons auprès d'elle, la fée meurt définitivement et avec le nom, comme cette famille de Lusignan qui devait s'éteindre le jour où disparaîtrait la fée Mélusine[543].

Fred finit cependant par apprendre son nom, par découvrir sa difficile existence. Quand la grande négresse se détache de l'affiche, Dora n'est plus « qu'une petite chose lointaine » « comme sur une image à demi effacée par le soleil » (FC, 294). Figure du désir, un désir de plus en plus oppressant, la grande négresse en s'animant, devient d'une réalité troublante. Elle apparaît au héros dans une scène d'initiation amoureuse :

> La grande négresse se détacha de l'affiche, comme dans un dessin animé (...) passa la tête par-dessus le mur du collège, elle y appuyait ses bras et se penchait sur Fred. Ses épaules occupaient tout le ciel, et sa tête se confondait avec le gros nuage noir, et ses pieds nus faisaient craquer le monde. Tout devint noir, sauf ses dents blanches. Sa peau brûlante comme les noirs tropiques lui promettait la nuit, la mer et l'Équateur. Elle était maternelle, terrible et ténébreuse. Elle leva sur lui ses yeux blancs, elle l'entoura de ses bras. Il s'éveilla en gémissant. Il s'aperçut que la nuit de son corps avait rêvé de cette femme. (FC, 294)

Selon Dany Hadjadj, « la scène, fondée sur une transfiguration fantastique qui envahit le monde est magnifiée par la poésie des rythmes ternaires et des images modulées autour de la couleur noire (…)[544]. » Cette union est rêvée par le héros toutefois elle dévoile l'emprise grandissante de la grande négresse. Ce passage révèle la réalité ambivalente de cette figure du désir comme le souligne en effet Pierre Jourde :

---

[541] Alain Schaffner montre comment Vialatte réécrit le mythe de Mélusine en comparant Dora à une fée, à une déesse aquatique. *Le Porte-plume souvenir. Alexandre Vialatte romancier*, *op. cit.*, p. 265-270.

[542] « Jamais Dora ne nous a dit son vrai nom. Nous ne sûmes pas où elle habitait. Nous ne savions pas d'où elle était venue. Elle n'était peut-être qu'un songe du fleuve. » (FC, 98) On peut aussi penser à la fée de la clef dans le conte de la Barbe Bleue.

[543] Proust, *Le Côté de Guermantes*, I, [1913], *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, édition sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 311.

[544] Dany Hadjadj, « Les "Mythologies" selon Alexandre Vialatte », art. cit., p. 672.

> Il ne s'agit pas seulement de l'appel de l'étranger (de l'étrangeté, c'est-à-dire, sous sa forme dégradée, de l'exotisme (...) Le noir fait voir ce qui ne peut se voir. Émergence de l'invisible, renversement des valeurs ordinaires de la représentation (...)[545].

La grande négresse est une déesse de la nuit, et cette nuit noire et redoutable amplifie l'étrangeté de cette étreinte. Selon Gilbert Lascault : « Les liens qui unissent le monde de la femme à la nuit et à la mort constituent une autre manière de le nouer aux formes monstrueuses. (...) Textes et rites lient la nuit, le monde des femmes, la sensualité mêlée de cruauté (...)[546]. » Il fait ainsi remarquer que dans *l'Orestie* « (…) une même colonne rassemble les Erynnies, la Nuit, le Féminin, la Maternité, et s'oppose à Apollon tueur de Python, au Solaire, au Masculin, à la loi paternelle[547]. » En prenant vie, la grande négresse devient « maternelle, terrible et ténébreuse » (FC, 294). Elle apparaît tout à la fois comme une mère, une séductrice et une meurtrière. Maternelle, elle « berce le sommeil des petits mâles, et ils reconnaissent leur nourrice » (FC, 448-49). La déesse noire devient leur « épouse » fidèle (FC, 410) mais se révèle finalement meurtrière, puisqu'elle « exige qu'on paie » (FC, 409) :

> Elle fit son devoir d'épouse, elle remplit les conditions du pacte et le tua en maître et seigneur. (…) Il connaissait les conditions du pacte. Et le pacte s'exécuta. (FC, 410)

S'appuyant sur la référence au *Cantique* qui fait de la grande négresse la sœur, l'épouse et sur « une sorte de pacte faustien » qui l'unit à Fred, Alain Schaffner voit dans l'union de la négresse et de Fred une scène œdipienne[548]. Au sujet de l'un de ses rêves dans lequel apparaissent « simultanément l'interdiction de regarder la mère dans sa jouissance, le désir interdit de la posséder, la peur de sa mort et celle de mourir », Freud parle de « continent noir[549] », pour qualifier la sexualité féminine. Gilbert Lascault commentant ce rêve et l'interprétation de Freud écrit :

> Portant, inscrite dans son corps, la faille de tout sujet, fragile meurtrière, castrée et castratrice, la femme est alors saisie comme figure majeure de l'impouvoir. Elle est fantasmée comme la passivité contagieuse. Comme telle elle est énigme : sphinge et parole de la sphinge[550].

---

[545] Pierre Jourde*, L'Opérette métaphysique d'Alexandre Vialatte*, *op. cit*., p. 95.

[546] Gilbert Lascault, *Le Monstre dans l'art occidental, un problème d'esthétique*, *op. cit.*, p. 387.

[547] *Ibid.*

[548] Alain Schaffner, *Le Porte-plume souvenir. Alexandre Vialatte romancier*, *op. cit.*, p. 246-247.

[549] Gilbert Lascault, *Ibid.*, p. 389.

[550] *Ibid.*

La négresse associée à l'obscurité, à la maternité semble exprimer ce pouvoir fascinant et terrifiant propre au corps féminin. Ce caractère terrifiant est renforcé par le cannibalisme de la grande négresse. Dès sa naissance artistique, elle apparaît comme une « poupée vorace » (FC, 139) et révèle un appétit insatiable. Elle dévore « des kilomètres de transparent et des kilos de pastels coûteux » et boit « à pleins pots la couleur et la gouache » (FC, 139)[551]. Ainsi que le remarque Pierre Jourde, « cette négresse est cannibale. Elle ne fascine pas seulement, elle dévore. (…) Cette platitude sans origine et sans authenticité a plus de force que les choses concrètes[552]. » Malgré son irréalité, la négresse n'est pas sans évoquer une ogresse, figure dont Denis Labouret a souligné l'ambivalence et la monstruosité :

> La démesure de ses désirs est dangereuse pour autrui, tout en renvoyant à chacun, sous une forme exacerbée, l'image de ses pulsions profondes (...). Vérité à la fois insoutenable (...) et fascinante : le monstre figure le subconscient mis à nu, le mouvement même de la vie livrée aux lois de la chair[553].

En s'apparentant à une ogresse, la grande négresse ne rappelle-t-elle pas la suprématie de l'illusion et la démesure du désir[554] ?

Lors de sa reconversion en affiche de propagande, Vialatte souligne implicitement le caractère diabolique de cette beauté noire. La référence à Heine : « Douanier, douanier, comme disait Heine, douanier, tu ne sais pas ton métier... » (FC, 143) renvoie à *Germania conte d'hiver*. L'auteur allemand y déclare : « La contrebande que je porte avec moi, c'est dans ma tête que je la cache[555]. » Ce conte fait l'apologie de l'imagination, du talent d'écrivain comme un bien

---

[551] « Cette négresse de dix centimètres mangeait, comme une poupée vorace, des kilomètres de transparent et des kilos de pastels coûteux. Elle buvait à pleins pots la couleur et la gouache. Rien n'assouvissait sa fringale. » (FC, 139).

[552] Pierre Jourde*, L'Opérette métaphysique d'Alexandre Vialatte*, *op. cit*., p. 97.

[553] Denis Labouret, *Le Monstrueux dans les « Chroniques* » *de Jean Giono*, *op. cit.*, p. 405.

[554] « Aussi les appétits de l'ogresse renvoient-ils en fait aux fantasmes de l'homme qui voit en elle la gloutonnerie du désir, l'image à la fois angoissante et rêvée d'un sexe dévorateur, et par-delà, pour reprendre les termes de Bachelard, la confusion "entre le ventre sexuel et le ventre digestif". On comprend que l'ogresse soit supérieure à l'ogre : elle seule peut exprimer ce pouvoir fascinant et terrifiant propre au corps féminin. Les dimensions monstrueuses de la femme symbolisent la Mère-Nature, "monstrueux objet" d'un désir qui est à la fois nostalgie de la vie prénatale et rêve de fusion avec la démesure du monde. » Denis Labouret, *Ibid*., p. 413-414.

[555] Heinrich Heine, *Germania conte d'hiver* : « (...) mes effets ici-bas étaient visités par les douaniers prussiens. Ils flairaient tout, fouillaient les chemises, les habits, les mouchoirs; ils cherchaient à découvrir les dentelles, les bijouteries, les livres défendus. – Ah ! Maîtres fous! qui cherchaient dans ma malle ! Ce n'est pas là que vous trouverez quelque chose. La contrebande que je porte avec moi, c'est dans ma tête que je la cache. – Là j'ai des dentelles qui sont plus magnifiques que tous les points de Bruxelles et de Malines; si jamais je les déballe, gare à vous, elles piquent. – Dans ma tête, je porte aussi les bijouteries, les insignes royaux de l'avenir, les vases sacrés du temple du nouveau dieu, du grand inconnu ! – Et j'ai plus d'un livre dans ma tête! Je puis vous assurer qu'elle est un nid où

immatériel, précieux, mais il révèle, en même temps, son caractère menaçant, son pouvoir satanique. La grande négresse qui « s'affiche » au vu au su de tous au sein d'une petite ville provinciale, personnifie une imagination inquiétante. Son emprise grandissante la révèle diabolique. D'une maternité fusionnelle ambiguë, elle est simultanément liée au désir, à l'interdit, à la mort. En instaurant une confusion entre réel et irréel, cette créature monstrueuse renvoie celui qui la regarde à ses propres abîmes. Lors de « la Grande Nuit » (initiales de la grande négresse), lorsque le héros Frédéric, désespéré et abusé, manque de se noyer, il est symboliquement sauvé par la déesse noire qui au-delà de son érotisme, revêt une dimension cosmique :

> Quand il vit ses mains ténébreuses s'avancer au-dessus de la mer et son corps se pencher sur lui du fond d'un ciel rempli d'étoiles, il pensa qu'elle allait le sauver. (...) Ses yeux luisaient. Il était dans son ombre, il se confiait à ses bras maternels. C'était la grande vivandière ténébreuse qui, de Madagascar au Tchad et du Tchad à la Martinique, verse le vin rouge au mercenaire fatigué jusque dans l'auberge éternelle. (FC, 368)

L'obscurité réelle et le trouble intérieur du héros confèrent à la grande négresse une valeur fantasmatique et fantastique. Cette figure diabolique se fait salvatrice et prend symboliquement possession de celui qui l'a longuement contemplée, qui l'a rêvée dans son corps. Son être semble se confondre avec celui du héros qui plongé dans une obscurité intérieure totale, semble être englouti par le noir. A l'image de Peter Schlemihl qui a donné son ombre au diable, le jeune homme n'est plus maître de son destin. Il apparaît dès lors au service exigeant de « la grande vivandière ténébreuse » (FC, 368). Il devient ainsi « le terrassier, le mercenaire, le pirate et le chamelier de l'empire », « le centurion qui mène les enfants du mirage à la conquête de leurs vices et de leurs vertus, à tous les rendez-vous de la mort et du vin rouge » (FC, 410). La grande négresse avec ses « fruits d'or » voue ceux qui la suivent à la mort. Dany Hadjadj a déjà souligné comment au verger, au jardin paradisiaque associé à la négresse se substitue un univers guerrier plein de dangers[556] :

> Les mitrailleuses brûlaient les doigts des militaires… La grande négresse riait dans le ciel et jetait ses citrons à pleines mains. Ils éclataient comme des grenades, et elle riait à s'en fendre la bouche (...). Puis, au plus fort de la kermesse, elle balança tout ce qui restait

---

gazouille toute une couvée de livres à confisquer. – Croyez-moi, il n'y en a pas de pire dans la bibliothèque de Satan. – Ils sont plus dangereux que ceux de ce pauvre lapin Hoffmann de Fallersleben. » *Poèmes et légendes*, *Œuvres complètes*, 8, Paris, M. Lévy frères, 1857, p. 207, disponible [en ligne] sur Gallica : < http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k684305> (consulté le 23/02/2014).

[556] Dany Hadjadj, « Les "Mythologies" selon Alexandre Vialatte », art. cit., p. 672.

> dans un fracas épouvantable juste au-dessus de la troisième section. Et la poussière des vieux déserts but une nouvelle fois le sang frais de la marsouille. (FC, 381-382)

Dans cette ultime « kermesse », les citrons d'or deviennent grenades, le rire de la négresse se fait satanique. Le narrateur de l'épilogue invite « les enfants obstinés » (FC, 452)[557] à se méfier de l'emprise de cette figure ténébreuse. Il les met ainsi en garde contre l'imagination en citant même ultimement Blaise Pascal[558], en invitant les jeunes gens à se méfier de cette « maîtresse d'erreur et d'illusion » (FC, 453) :

> La grande négresse a profité de cette réclame. Ce n'est plus la même, c'en est une autre, mais, quelle qu'elle soit, comme les filles de Louang-Prabang elle est toujours la plus belle de la terre. Fred a laissé des petits Lamourette dans plusieurs coins du vaste monde. Ils rentrent à l'école en octobre, et lorsqu'il tombe de la neige, ils mettent les capuchons pointus, et quelquefois, sous les arcades de la mairie, ils s'arrêtent devant la négresse. Si elle a changé de pagne, elle chante toujours la même chanson qui berce le sommeil des petits mâles, et ils reconnaissent leur nourrice. (…) Qui refuserait Mme la Vie, au milieu des poissons volants, quand elle vient de Chine, comme un tonnerre, à côté de Mme la Mort, à l'heure où le soleil se lève, montée sur son éléphant blanc ? (FC, 448-49)

Le narrateur a beau dénoncer à travers cette beauté fallacieuse et fatale les dangereux égarements de l'imagination, il induit également l'idée sous-jacente d'une sorte de maléfice récurrent. D'autres « petits mâles » (FC, 449) viennent à leur tour contempler l'affiche bariolée. Et à leur tour, ils se nourrissent des mêmes illusions que leurs aînés.

[557] « Où est le temps où la négresse s'appuyait pour nous sur le mur, immense, rieuse et crevant toute la nuit, ses cheveux crépus dans les étoiles, pour nous lancer des citrons d'or ?... Fred est mort de l'avoir aimée. Le grand Potter danse sous la lune. "Tel est le sort des enfants obstinés" » (FC, 452).

[558] « (...) la grande négresse, qui serait "maîtresse infaillible du vrai si elle était maîtresse infaillible du faux", comme l'a dit Pascal, l'homme qui l'a le mieux connue » (FC, 453).

CHAPITRE II

LE PÈRE UBU, M. PANADO DES CRÉATURES APOCALYPTIQUES ?

> C'est l'homme qui crée les monstres et c'est l'homme qui, menteur et lâche, fait porter à ses créatures fantastiques la responsabilité de ses *actes*. Mais l'homme a courte mémoire : à peine a-t-il créé (par pudeur, par commodité, par inconscience) son théâtre monstrueux qu'il oublie son rôle de créateur. Et le voici à genoux devant les grotesques qu'il a tirés du néant. Dès lors la plus subtiles des impostures se met en place : les grotesques montent sur le trône. Il est plus facile de gémir à leurs pieds que de se prendre en charge soi-même. Oui, nous courrons à notre perte : des mannequins fous nous manipulent, mais c'est nous qui tirons les ficelles. Nous serons étranglés par nos propres marionnettes[559].

Le Père Ubu et M. Panado entrent respectivement en scène dans *Battling* et *Les Fruits du Congo*, rappelant une nouvelle fois l'ambition de Vialatte de créer un « monde impossible », avec des « personnages quasi mythologiques ». Aux côtés des déesses en papier, ces êtres imaginés par les principaux personnages sont présentés comme des créations fictionnelles. Le Père Ubu est mis en scène dans *Battling*, à la faveur des rêveries des adolescents. Quant à M. Panado, il apparaît en premier lieu dans « La maison de M. Inhaber », sous la forme d'une « odeur étrange » (PP, 44). Ce « personnage mythique qui commençait à prendre corps, dans la cour du collège au moment où le jour et les lampes se combattent » (FC, 29) est convoqué par les adolescents des *Fruits du Congo*, il est « appelé » par eux selon le sens étymologique de *convocare*. Cependant, il joue « des tours » de plus en plus malsains notamment dans la troisième partie qui porte son nom et dans l'épilogue. Il est déjà présent dans la nouvelle « Les tours de M. Panado » (1950). Dans ce texte fantastique, dont la date de composition demeure inconnue, qui a été publié en 1954 dans le *Journal d'Alger*, il apparaît comme un personnage « incroyable et hallucinant » (BC, 162) dessiné par l'oncle Jules, puis photographié avant de s'incarner en un personnage réaliste.

Ces créatures poétiques deviennent des divinités tutélaires qui s'insinuent dans la fiction, mènent une existence parallèle à l'intrigue principale. Cependant, ces êtres imaginaires se métamorphosent physiquement et moralement. En s'animant, en s'humanisant, ils mènent leurs créateurs à leur perte. D'où viennent ces monstres ? Quel sens donner à ces créatures apocalyptiques ? Comment convoquent-elles les folies de l'Histoire, montrent-elles un écrivain en proie à ses propres chimères ?

---

[559] Claude-Claire Kappler, *Le Monstre, Pouvoirs de l'imposture*, *op. cit*., p. 6.

1. Un appétit de monstres et de merveilleux

> Qu'était-ce qu'une vie sans monstres, une province sans satyre, une patrie sans enfant martyr ! (FC, 103)

Au sein de « contrées mélancoliques » (S, 110) marquées par l'inertie, le désœuvrement, tous les provinciaux manifestent un appétit de sensations fortes, semblent attirés par un désir de sensationnel : « C'est un pays qui a besoin de commentaires » (S, 136). La petite ville apparaît dominée par une « atmosphère d'espionnage vigilant » (B, 43-44). Elle est peuplée de « commères aux vastes bouches » (CEF, 194), avides de ouï-dire, de ruraux doués d'une « imagination vorace » (CEF, 193). Toute figure étrangère ou étrange suscite des rumeurs sans fin : « comme la navette infatigable, les langues de la sous-préfecture tiss[ent] [la] légende horrifique » d'Erna (B, 48), « on se parl[e] du Polonais avec mille sous-entendus, des points de suspension tragiques » (S, 66), un libre-penseur se retrouve affublé, dans l'esprit d'une dévote, de « pieds de bouc, [de] cornes et [d'] une queue de vache » (FR, 112) « comme sur les images du *Pèlerin* » (FR, 112). Les habitants de la province vialattienne témoignent d'une curiosité débridée pour ce qui sort de l'ordinaire, tous semblent revendiquer la présence de monstres. Comme l'a souligné Baltrusaitis, « l'humanité ne cesse jamais d'aimer les monstres et elle les trouve là où ils sont[560]. » D'un roman à l'autre, on retrouve le « satyre interchangeable des époques pauvres en nouvelles » (DJ, 86-87)[561], dont *Le Petit Départemental* publie « des récits horrifiques » (DJ, 87). Il y en a « d'ailleurs toujours un dans le journal dans les périodes de nouvelles creuses » (DJ, 68). La province fabrique son propre merveilleux, imagine des monstres supposés participer de son folklore. Un adolescent insiste ainsi, sans forcément la justifier, sur la présence indispensable du satyre :

> (…) vous n'admettriez pas que notre municipalité consentît à se dépouiller d'un satyre si honorable, si flatteur, si folkloristique, si touristique, en un mot si local et départemental, un vrai satyre à épisode, un satyre de journal bien fait. Nous le gardons donc intact pour le bon renom de la contrée. (FC, 46)

Le néologisme « folkloristique » formé par l'adjectif dérivé « folklorique » et l'ajout du suffixe *istique* (superlatif en grec), associé à l'adjectif « touristique » créé un phénomène de paronomase. Le folklore, qui renvoie étymologiquement à la « science du peuple », se confond ici avec le tourisme. Le romancier part de l'engouement populaire pour les monstres

[560] Jurgis Baltrusaitis, *Réveils et prodiges*, *le gothique fantastique*, Paris, Flammarion, 1988, p. 332.

[561] Comme le souligne Pierre Jourde : « Pas de récit de Vialatte sans satyre et sans parricide, qui se cache quelque part, que l'on poursuit, que l'on redoute de trouver mais que l'on trouve cependant. Sa présence enfouie pèse sur la narration. » « Le satyre et le pharmacien », art. cit., p. 137.

et il semble s'inspirer d'une « commercialisation du bizarre » existante et ancienne. Dès le XV^e siècle, des créatures monstrueuses apparaissaient en effet dans la littérature populaire de colportage comme l'« un des sujets favoris de ces feuilles occasionnelles (…) qui relataient ce qu'on appellerait aujourd'hui des faits divers[562]. » Ce commerce des monstres, favorisé par le développement des communications de masse, s'intensifie à partir du XIX^e siècle. Des récits édifiants sur les monstres se multiplient dans les journaux[563], comblent une curiosité fascinée pour ce qui échappe à la norme :

> Solidement appuyés sur les structures narratives du conte populaire, [ces récits] sécularisaient, à l'ère de la formation de la société de masse, l'ancienne tradition des merveilles et des prodiges : le monstrueux assurait l'irruption de l'extraordinaire dans la banalité du quotidien. Ces récits s'accompagnaient d'images qui procuraient elles-mêmes la sensation de l'insolite dans le paysages d'impressions visuelles du lecteur et du spectateur urbains. Des fictions convertissaient les monstres en signes et mettaient en circulation « la menue monnaie de l'anomalie »[564].

Vialatte décrit un monde traditionnel où la curiosité pour les monstres paraît « légitime, ordinaire, largement partagée[565] ». L'altérité terrifiante du monstre local fait ainsi de lui un spectacle : on le désigne, on le met à l'index. On contemple la photo du satyre ou du parricide dans les journaux, on exhibe le monstre flatteur. Cette soif d'insolite, cette curiosité fascinée pour les monstres s'apparentent au monstrueux comme activité fébrile et dynamique de l'imagination[566]. Dans l'univers romanesque, au sein d'une province marquée par « la nostalgie des sédentaires » (B, 90), d'un monde marqué par une « lassitude résignée » (CEF,

---

[562] Jean-Jacques Courtine, « Le corps inhumain », art. cit., p. 378.

[563] Et en effet, les monstres trouvent une place de plus en plus importante dans les imprimés (presse populaire, cartes postales), grâce aux progrès de l'imprimerie, de la technologie photographique (dès 1860). « Irruption de l'extraordinaire dans la banalité du quotidien » également favorisée par de singulières cartes postales, systématiquement commercialisées à partir des années 1930, représentant des phénomènes de foire (dans l'univers romanesque, les personnages achètent volontiers la carte de la femme colosse ou de l'Homme-Dynamo) ou une curiosité humaine pourvue d'une étrangeté anatomique, d'un retard mental, d'une apparence grossière.

[564] Jean-Jacques Courtine, « Le corps anormal. Histoire et anthropologie culturelle de la difformité », art. cit., p. 219.

[565] *Ibid*., p. 221.

[566] Selon Jean-Jacques Courtine, le monstrueux est : « Non plus l'effondrement soudain de l'expérience perceptive mais une construction systématique d'images, objets de consommation et de circulation ; non plus ce tremblement inquiet du regard, mais une activité curieuse de lecture ou d'écoute. C'est cela le monstrueux : non plus le réel, mais de l'imaginaire, la fabrication d'un univers d'images et de mots censé transcrire l'irreprésentable, la rencontre brutale, le choc frontal avec l'inhumanité d'un corps humain. (…) Le monstrueux, c'est donc la substitution aux monstres réels de monstres virtuels conçus dans un univers de signes. » « Le corps inhumain », *Ibid*., p. 382.

45), les monstres « à épisodes » participent d'une société rurale avide d'insolite, ils semblent combler un vide, remédier à la monotonie. Cet engouement pour les créatures monstrueuses s'apparenterait au « dépaysement du voyage[567] ».

Dans ce quotidien jugé ennuyeux, enfants et adolescents vialattiens aspirent non seulement à vivre « dans le crime et la fatalité » (FC, 75), mais désirent aussi la présence de créatures monstrueuses et surnaturelles. Les adolescents de *Battling* qui en « souverains taciturnes » régissent « des empires surnaturels » (B, 112-113), comme ceux des *Fruits du Congo*, « partisans décidés du mystère, mais d'un mystère à notre service, docile et sûr » (FC, 99), éprouvent le besoin d'« être emportés dans un monde taillé à la mesure de [leurs] désirs[568] ». Albert Béguin souligne ainsi :

> L'homme préfère la pire épouvante à l'explication naturelle de ce qui lui a semblé appartenir au monde des fantômes ; il ne veut à aucun prix se satisfaire de notre univers ; il désire voir quelque chose qui relève d'un autre monde, capable de se manifester sans l'intermédiaire du corps[569].

C'est par le regard des jeunes gens que la vie extérieure – leur quotidien ordinaire et insignifiant – est appréhendée dans son mystère et dans sa féerie. Pour eux, ces êtres mythologiques viennent pallier la monotonie quotidienne, donner forme et sens à leurs rêves. Hormis la « ménagerie » (BC, 162) d'un oncle fantasque, le Père Ubu, M. Panado semblent inséparables des jeux de l'enfance. Comme la Dame du Job, la grande négresse, ces créatures fantastiques participent d'un univers imaginaire théâtralisé par les rites des adolescents. Comme les déesses en papier, elles passent progressivement d'un monde virtuel à un monde réel.

2. Le Père Ubu de la marionnette fantoche au roi des ténèbres

Dans *Battling*, les créatures imaginaires des adolescents s'apparentent à des marionnettes. Elles semblent gouvernées par un « personnage légendaire » qui n'est autre que le Père Ubu. L'intertexte est explicite, l'auteur fait référence à la créature d'Alfred Jarry créée à la fin du XIX^{e} siècle. Visiblement, Vialatte est attaché au Père Ubu qui le renvoie à sa propre adolescence comme en témoigne une chronique de 1958 dans laquelle il décrit :

---

[567] Jean-Jacques Courtine, « Le corps anormal. Histoire et anthropologie culturelle de la difformité », art. cit., p. 220.

[568] Pierre Mabille, *Le Miroir du merveilleux*, *op. cit*., p. 20.

[569] Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve, essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, [1937], Paris, Corti, 1963, p. 272.

> (…) ce personnage étonnant, pataphysique et monstrueux, sorti des rêves d'un Rabelais en état de *délirium tremens* : il était fait en forme de citrouille, une spirale lui sortait du nombril et entourait toute la sphère de son ventre couvert d'un vêtement qui s'appelait gidouille, tête ou cagoule ; le père Ubu était une poire géante formée d'un potiron coiffé d'un éteignoir. Tel quel, il conspirait contre le roi de Pologne, sur le conseil de la mère Ubu, au cours de naïves agapes dont le menu… Quel collégien n'en eût été ravi ? Il décidait de tuer le roi d'un coup de bouteille pendant qu'il passerait la revue. Ainsi arrivait sur le trône cet édredon coiffé d'un cornet à tabac. Armé du *Crochet à Phynances* et du bout de bois à percer les « oneilles », il y épanouissait la nature despotique, incohérente et ténébreuse des tsars les plus noirs de l'histoire. C'était Guignol donnant Shakespeare à la fenêtre des cabinets. (CM, I, 627)

Vialatte s'inspire du dessin de Jarry[570]. Cependant, la tête de poire qu'il attribue au Père Ubu vient certainement de l'épigraphe aux intentions parodiques d'*Ubu roi* où Jarry, par un jeu de mots fondé sur une méconnaissance de la langue, insinue l'existence d'une parenté entre le Père Ubu et Shakespeare[571]. « Quel collégien n'en eût été ravi ? » Et en premier lieu, les héros de Battling ? D'après les explications de Manuel, le Père Ubu est :

> Un professeur de physique qui a occupé le trône de Pologne, déclara-t-il en souriant. Un monsieur fantasque, sanguinaire et complètement tapé. Un personnage légendaire; comme Don Quichotte, si vous voulez. C'est le fétiche de la classe. (B, 126)

On retrouve dans ces propos, les origines du Père Ubu initialement imaginé par Alfred Jarry alors qu'il était lycéen c'est-à-dire la caricature féroce de M. Hébert, un professeur de physique détesté, jugé particulièrement grotesque et affublé de sobriquets peu flatteurs par ses élèves[572]. Cette « déformation d'un potache d'un de ses professeurs qui représentait pour lui

---

[570] Alfred Jarry, « Véritable portrait de M. Ubu », *Œuvres complètes*, I, textes établis, présentés et annotés par Michel Arrivé, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 347

[571] « Adonc Père Ubu hoscha la poire, dont fut depuis nommé par les Anglois Shakespeare, et avez de lui sous ce nom maintes belles tragœdies par escript » où Jarry fait un jeu de mots entre l'expression « hoscha la poire » et le nom de Shakespeare (*to shake one's head* signifiant en anglais « hocher la tête » tandis que *pear* désigne la poire). Epigraphe à *Ubu roi*, *Œuvres complètes*, *Ibid.*, p. 349. En réalité, ce jeu de mots est fondé sur une méconnaissance de la langue, car il s'agit de « *spear* » et non pas « *pear* » et « *to shake spear* » signifie : agiter sa lance, dans un geste de menace ou de victoire.

[572] En Octobre 1888, Jarry « a pour professeur de physique un M. Hébert, qui est abominablement chahuté, depuis plusieurs générations, par ses élèves. Le triste Hébert, sous les noms variés de P. H., Père Heb, Eb, Ebé, Ebon, Ebance, Ebouille, est depuis plusieurs années le héros d'une geste potachique abondante et multiforme. Entre plusieurs autres textes, un épisode de ses aventures a pour titre *Les Polonais* et a été rédigé aux alentours de 1885. Il a pour auteur principal Charles Morin, et relate les faits et gestes de P.H. devenu roi de Pologne. Ce texte (…) est le premier état du futur *Ubu roi*. Jarry en prend connaissance par l'intermédiaire du frère cadet de Charles Morin, Henri, son condisciple en classe de première. (…) A la même époque, Jarry compose *Onésime ou les Tribulations de Priou*, qui deviendra bientôt *les Cornes de P.H.*, ou *Les Polyèdres*, puis *Ubu cocu* (…) » Michel

tout le grotesque qui fût au monde[573] » devient le héros d'une épopée burlesque au théâtre avant d'acquérir une dimension plus universelle[574]. Manuel résume assez bien les traits de ce personnage et le rôle qu'il joue dans la fiction de Jarry. Les aventures du Père Ubu révèlent en effet un être moralement monstrueux, incarnant un ensemble de vices comme la bêtise, la couardise et une cruauté fondée sur une logique absurde[575]. Ce personnage légendaire s'est proclamé roi de Pologne c'est-à-dire d'un pays qui fait figure d'utopie, au sens propre, ou plutôt d'a-topie, de « monde virtuel ». Le jeudi, les jeunes gens se retrouvent dans un café « qu'on appelait à Mexico [qui] ravissait nos esprits chimériques » (B, 111). C'est dans cette « capitale du pittoresque tropical » (B, 111), près d'un ruisseau[576] charriant selon eux des « grenats et des topazes » (B, 111), que les adolescents peuvent laisser libre cours à leur imagination, s'évader :

> C'était à l'auberge de Mexico que, fumant en silence nos premières cigarettes, nous nous inventions des pays et des bonheurs qui n'existent pas; c'était là que, souverains taciturnes, nous régissions des empires surnaturels. (...) Les premières heures du soir, lavant le monde des réalités diurnes, dégageaient de la campagne visionnaire une sorte de mythologie rustique qui renouvelait la planète pour notre usage personnel. (B, 112-113)

Un monde irréel – une « sorte de mythologie rustique » – gouverné par le trio des adolescents se met alors en place. Il révèle les sources multiples – réelles, populaires et livresques – des jeunes gens. Apparaissent tour à tour le principal du collège « travesti en personnage

---

Arrivé, Chronologie, *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, XXIX.

[573] Discours de Jarry prononcé lors de la première représentation d'*Ubu roi* au théâtre de l'Œuvre le 10 décembre 1896. *Ibid.*, p. 399.

[574] Les aventures du Père Heb devenu roi de Pologne, sont d'abord jouées en 1888 dans un cercle privé par des camarades complices dans un décor de carton-pâte et à l'aide de marionnettes manipulées : « Le drame des *Polonais* est représenté par les marionnettes du théâtre Phynances, d'abord chez les frères Morin (décembre 1888-janvier 1889), puis chez Jarry. En 1891, alors qu'Alfred Jarry est devenu étudiant à Paris, le premier épisode intitulé *Les Polonais* est rebaptisé *Ubu roi*, le Père Heb devient le Père Ubu lors de représentations privées jouées par des étudiants. Le Père Ubu s'affranchit de son modèle, devient un personnage à part entière lorsqu'il fait son apparition officielle au *Théâtre de l'Œuvre* en 1896, devant un public ignorant son origine. Michel Arrivé, *Ibid.*, XXVII-XLVIII.

[575] Ce personnage caricatural fera l'objet de cinq cycles qui composent une geste ubique. Son appétit, son langage scatologique révèlent sa parenté avec les géants de Rabelais. Sa volonté de puissance, sa rage destructrice rappellent Picrochole, roi épris de conquête, dans *Gargantua* (1535) de Rabelais. L'histoire d'Ubu, sa volonté de pouvoir ne sont pas sans évoquer de manière parodique *Macbeth* (1606) de Shakespeare. Si Jarry reprend les étapes traditionnelles du drame romantique (complot, conquête du pouvoir, chute), il emprunte des éléments à la farce, au guignol. Malgré la référence géographique à la Pologne, il évolue dans un univers hors du temps et de l'espace.

[576] Le Riou Pierrou renvoie peut-être à Onésime O'Priou futur bachelier, personnage éponyme de la « pièce alquemique » intitulée « Onésime ou les tribulations de Priou », en référence à Octave Priou, condisciple de Jarry au lycée de Rennes. Jarry, « Onésime ou les tribulations de Priou », *Ibid.*, p. 1182.

légendaire » (B, 113), un « berger sauvage », « mi Juif-Errant, mi Loup-Garou » (B, 113) – appelé le « Vieux Gentleman de la Vallée » (B, 113), il garde les chèvres, en répandant une « odeur de bouc » (B, 114) – , le « sachem nommé Lune d'Or » (B, 114), une illustration de l'affiche du café représentant un « chef Peau-Rouge » (B, 112), qui « daign[e] aussi parfois se décoller de l'affiche » (B, 114) pour converser avec les autres personnages fictifs[577]. Le Père Ubu semble orchestrer ce monde imaginaire en organisant des fêtes où gondoles et « lanternes ultra-violettes » (B, 114) rappellent le carnaval de Venise. Considéré comme « le fétiche de la classe » (B, 126) cette créature prend forme grâce aux « imaginations sculpturales » (B, 125) et à la « fantaisie réaliste » (B, 126) de Manuel, se transformant en statuette en terre cuite, en lampe électrique[578]. Cet objet inanimé révèle un être hybride tout à la fois humain et animal : s'il tient un parapluie (objet affectionné par l'Ubu initial), il s'apparente à la grenouille, annonce les pieds palmés de M. Panado. Dans l'obscurité d'un « petit monde assez extravagant et burlesque » (B, 126) imaginé par un jeune homme créatif, la lumière que projette l'Ubu électrique rappelle la « chandelle verte » de la créature de Jarry supposée éclairer son jugement[579]. Elle dévoile « un clair-obscur fantastique » dans lequel Ubu apparaît comme un dieu dont il faudrait tromper la « surveillance transcendantale » (B, 126-27). S'inspirer de la geste potachique d'Alfred Jarry revient à montrer l'hostilité des adolescents vialattiens face aux attitudes mesquines de leurs aînés. Comme l'écrit Jarry à la suite de la réception désastreuse d'*Ubu roi* :

> (…) il n'est pas étonnant que le public ait été stupéfait à la vue de son double ignoble, qui ne lui avait pas encore été entièrement présenté ; fait comme l'a dit excellemment M. Catulle Mendès, « de l'éternelle imbécillité humaine, de l'éternelle luxure, de l'éternelle goinfrerie, de la bassesse de l'instinct érigée en tyrannie ; des pudeurs, des vertus, du patriotisme et de l'idéal des gens qui ont bien dîné ». Vraiment, il n'y a pas de quoi

[577] Ce personnage apparaît déjà dans le poème intitulé « Affiches » de l'unique recueil de poésies de Vialatte, *La Paix des jardins, poèmes*, préface de Charles Dantzig, Paris, Les Belles Lettres, 2000, p. 83-84.

[578] « (…) l'Ubu électrique soutenait de son bras-nageoire un parapluie de soie rouge qui formait l'abat-jour et une tête piriforme qui distribuait la lumière à travers de gros yeux loufoques.(…) [Erna, Manuel] restèrent dans le clair-obscur fantastique sous la surveillance transcendantale du père Ubu qui s'arrondissait sous son parapluie comme une grenouille » (B, 126-27). Peut-être Vialatte sait-il que la sœur d'Alfred Jarry, Charlotte Jarry « sculpte dans la glaise une magnifique marionnette représentant le Père Ubu (…) » Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, XXIX.

[579] « Cependant Ubu allume sa chandelle verte, flamme d'hydrogène dans les vapeurs du soufre, et qui construite d'après le principe de l'Orgue philosophique, émet un son de flûte continu. » *Ubu Cocu ou l'Archéoptéryx*, (III, 4), *Ibid.*, p. 505.

> attendre une pièce drôle, et les masques expliquent que le comique doit en être tout au plus le comique macabre d'un clown anglais ou d'une danse de morts[580].

Dans l'univers romanesque de Vialatte, les parents semblent absents et le corps professoral suscite le mépris des jeunes gens. Principal, professeurs[581], maîtres d'études[582] confondus « font obstacle au désir d'absolu, voire au désir tout court, des jeunes gens[583]. » Mettre en scène le Père Ubu accompagné de la réincarnation fantaisiste du principal revient pour les adolescents à se révolter contre l'autorité[584], à se venger de ces « adultes aux âmes vulgaires et à la logique impeccable » (B, 21). Le principal, qui dans le quotidien des collégiens représente une institution pompeuse et poussiéreuse se situant à la tête de la lignée des « éducateurs dépassés[585] », incarne une autorité méprisée, devient un pantin désarticulé. Chosifié, comparé à « un bilboquet somptueux » (B, 114) et « avec ses membres de fête, en bois verni rayé de vert et de rouge » (B, 114), il possède des « organes démontables » (B, 113) en bois et en ivoire que l'on peut changer tels des accessoires de théâtre. Comme face aux jeunes gens il se met volontiers en scène d'une manière solennelle – il a « de grands bras maigres avec lesquels il télégraphi[e] en parlant » (B, 24) –, et il prend volontiers un ton emphatique et sentencieux, « détach[ant] les *e* muets en faisant sonner la dernière syllabe de ses mots » (B, 24), adoptant un tour « prudhommesque », « une stylisation » « arbitrairement pédagogique » (B, 34) pour blâmer un collégien, il devient le héros des « épisodes burlesques » imaginés par les adolescents et tient « des discours loufoques et poétiques » (B, 113). Le représentant de l'institution qui face à Manuel se permettait des discours antimilitaristes, aspire dans cet univers fictif à être admis à la « confrérie des Palotins » (B, 114). Vialatte fait explicitement

---

[580] Alfred Jarry, « Questions de théâtre », *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, p. 416.

[581] Les professeurs sont considérés comme « les héritiers poussifs des Grecs, les archanges bavards du syllogisme, les hercules maigres du participe passé. » (B, 108).

[582] Baladier est présenté comme « un chef taciturne et mou, un être banal et puissant (…) un symbole décourageant de la médiocrité terrestre (…). » (B, 20).

[583] Alain Schaffner, *Le Porte-plume souvenir. Alexandre Vialatte romancier*, *op. cit*., p. 41.

[584] Vialatte est tout à fait conscient de ce besoin d'affirmation de soi-même et de vie intense propre à l'adolescence qui passe par la révolte face à des adultes considérés comme des « idiots solennels » (B, 217). Il sait également que cette insoumission ne dure qu'un temps, que la vie se charge d'amenuiser les revendications adolescentes et il ne démentirait pas ces propos d'Alfred Jarry : « (…) nous deviendrons aussi des hommes graves et gros et des Ubus et après avoir publié des livres qui seront très classiques, nous serons tous probablement maires de petites villes où les pompiers nous offriront des vases de Sèvres, quand nous serons académiciens (…) et il viendra de nouveaux jeunes gens qui nous trouveront bien arriérés et composerons pour nous abominer des ballades ; et il n'y a pas de raison pour que cela finisse. » Alfred Jarry, « Questions de théâtre », texte publié dans *La Revue blanche* du 1er janvier 1897, *Ibid.*, p. 418.

[585] Expression employée par Alain Schaffner pour qualifier la figure du principal dans l'œuvre de Vialatte : « Karl Marx, M. Vantre et M. Fougerat, éducateurs dépassés », *Ibid.*, p. 182.

référence aux trois Palotins chargés de la torture dans la pièce *Ubu Cocu* (1893)[586]. Les compagnons du Père Ubu mis en scène par les adolescents reprennent d'ailleurs le chant guerrier de deux des Palotins, Hernanpo et Quatrezoneilles dans la scène 6, de l'acte II de *Ubu Cocu*. Le « chœur entonn[e] l'hymne célèbre » (B, 114) :

> L'oreille au vent, en rangs pressés,
> On marche d'une allure guerrière,
> Et les gens qui nous voient passer
> Nous prennent pour des militaires[587] ;
>
> Nous boulottons par une charnière,
> Nous nous servons d'un robinet
> Et nous respirons l'atmosphère
> Au moyen d'un tube coudé[588].

Inséré dans le texte en italique, ce chant légèrement modifié par Vialatte met en évidence l'aspect volontiers cruel et désinvolte, le caractère mécanique de ces grotesques tortionnaires, de ces « sinistres robots créés par la science pataphysique d'Ubu[589]. » L'évocation de « soirées charmantes au profit de l'imagination » (B, 114) est prolongée par le narrateur adulte, transformée en une apparition macabre et grotesque où le Père Ubu devient le roi des ténèbres :

---

[586] Le mot Palotins vient d'un jeu de mots de Jarry sur les mots pal, palatin et paladin. Le pal désigne un pieu mais aussi le supplice de l'empalement ; au Moyen-Age le paladin est un chevalier errant en quête d'exploit à accomplir ; enfin le palatin désigne une personne ayant une charge honorable au palais.

[587] Les Palotins apparaissent dans *Ubu roi* sous le nom de Giron, Pile et Cotice. Dans *Ubu Cocu ou l'Archéoptéryx*, les trois Palotins sont Hernanpo (atténuation de Merdanpo), Mousched-Gogh et Quatrezoneilles. Ici Vialatte coupe le début du chant de Hernanpo, remplace « sans s'épater » par « en rangs pressés », et « d'un pas assuré » par « d'une allure guerrière » : « Dans de grandes caisses en fer-blanc/ Empilés la semaine entière, / C'est le dimanche seulement, / Qu'on peut respirer le libre air. / L'oreille au vent, sans s'épater, /On marche d'un pas assuré,/ Et les gens qui nous voient passer/ Nous prennent pour des militaires ! » *Ubu Cocu ou l'Archéoptéryx*, (II, 6), *Œuvres complètes*, I, *op. cit*., p. 500.

[588] Vialatte coupe aussi le début du chant de Quatrezoneilles, remplace « pissons par un robinet » par « nous nous servons d'un robinet » : Dans un grotesque accoutrement / Nous parcourons la ville entière/ Afin d'casser la gueule aux gens/ Qui n'ont pas l'bonheur de nous plaire. / Nous boulottons par une charnière,/ Nous pissons par un robinet / Et nous respirons l'atmosphère/ Au moyen d'un tube coudé ! » *Ibid.*, p. 501.

[589] D'après A. Carey Taylor, « Jarry a sans doute trouvé dans la légende "perhébertique" le nom palotin, croisement amusant de paladin, palatin, salopin, qui désignait les compagnons ou serviteurs d'Ubu. Mais c'est presque certainement lui qui les a transformés en de sinistres robots créés par la science pataphysique d'Ubu. Parfois celui-ci les transportait dans des caisses, comme il enfermait sa conscience dans une valise. Ils étaient armés de "coups de poings explosifs", et aussi de "lumelles". D'autre part, il arrivait parfois qu'un des palotins (dont le nombre semble avoir été variable) ; explosât comme une espèce d'engin télédirigé. » « Le vocabulaire d'Alfred Jarry », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1959, n°11. p. 315-316.

> (…) c'est pour eux [les morts furtifs], pour guider leurs pas dans l'ombre amère que le vieux Sachem allume son feu sur la prairie, qu'Ubu l'attise avec son crochet fantastique et que le vieux gentleman taciturne étend à terre sa limousine couleur du temps ; pour qu'approchant de la flamme rouge leurs mains d'ombre, lavées par les eaux du tombeau, leurs pieds gelés, leurs jambes grises, et ces pauvres têtes épouvantables d'où les vers sortent par les yeux, ces crânes chauves, poreux et fragiles, les copains au soir de la rentrée, voyant le collège amarré sur l'horizon comme une vieille barque, se souviennent des destinées de l'équipage dispersé en entendant monter la relève (…). (B, 115-116)

Passé et présent, réel et irréel se confondent. Le présent de narration prolonge et actualise la vision irréelle, les « fantasmagories aimables » (B, 115) des adolescents. Vialatte convoque tour à tour les êtres fantastiques – le Père Ubu, le sachem, et le gentleman rustique – ses camarades – les survivants et les « morts furtifs » (B, 115), – et la « relève » (B, 116) que constituent « les ruraux silencieux » (B, 116). Les marionnettes fantoches qui portent le deuil deviennent alors des « monstres présages » où se lit le sort qui attend les adolescents. Au pittoresque de « la campagne visionnaire » (B, 113), aux matières nobles (l'or de « Lune d'Or », le bois d'ébène, l'ivoire), aux couleurs pimpantes (les lanternes ultra-violettes, le principal en bois verni rayé de vert et de rouge) s'oppose une ombre grandissante, « l'ombre des camarades disparus » (B, 115). Comme on l'a vu précédemment, les morts deviennent « des fantômes sans substance[590] », des spectres condamnés à l'errance et à la déshérence. Même si le Père Ubu attise le feu du sachem à l'aide de son « crochet fantastique » (B, 115) afin de réchauffer les morts, on ne peut pas oublier l'usage initial de ce crochet qui lui permet, lorsqu'il devient roi de Pologne, de faire passer « à la trappe » tous ceux qui lui résistent[591] afin de les « décerveler » et peut-être de rendre leurs « crânes chauves, poreux et fragiles ». Au chant de la « confrérie des Palotins » qui marchait « d'une allure guerrière » succède ce « garde-à-vous solennel de l'au-delà » (B, 115). Le Père Ubu devient le souverain des morts évoquant à la fois Hadès, le dieu des Enfers et Minos, le juge des morts. Cette apparition macabre et grotesque des revenants semble annoncer le destin fatal des adolescents Manuel et Battling.

Dans son ultime apparition, le Père Ubu s'est affranchi de ses créateurs. Alors que Battling s'est suicidé et que Manuel taraudé par les remords a renoncé à ses aspirations artistiques pour s'engager dans l'armée, il apparaît au narrateur adulte revenu sur les lieux de

[590] Pierre Jourde, *L'Opérette métaphysique d'Alexandre Vialatte*, *op. cit*., p. 158.

[591] Le Père Ubu : « Amenez le premier Noble et passez-moi le crochet à Nobles. Ceux qui seront condamnés à mort, je les passerai dans la trappe, ils tomberont dans les sous-sols du Pince-Porc et de la Chambre à Sous, où on les décervèlera. » *Ubu roi*, Acte III, scène 2, *Œuvres complètes*, I, *op. cit*., p. 370.

son enfance. Le Père Ubu semble encore appartenir au règne de l'inanimé. Quand il allume sa tête en forme de poire[592], son crâne pointu et chauve, le narrateur reconnaît l'Ubu électrique, la lampe imaginée par Manuel. Son corps massif, transformé en bouteille « fait comme les bouteilles de Bénédictine sur les caricatures de Sem » (B, 234)[593], le damier noir et blanc qui habille ses jambes, ne sont pas sans rappeler la première illustration de Jarry et le dessin surréaliste l'*Ubu Imperator* (1923) de Max Ernst où le corps d'Ubu devient une gigantesque toupie. Cependant, il prend une apparence humaine, devient « un homme étrange et maladroit » (B, 234), en bras de chemise et vêtu d'un tablier bleu. C'est maintenant lui qui orchestre le retour des « fantômes des après-midi d'autrefois » (B, 235) et qui déroule son tapis et fait apparaître le vieux Sachem « trop long, trop vieux » (B, 235), le principal et le « vieux gentleman de la vallée » venant « en file indienne, comme des clowns qui descendent sur la piste » (B, 235). Celui dont les sabots « s'engluaient dans la terre molle », qui « remont[ait] le Riou lentement, en arrachant ses pieds à la glèbe » rappelle la statue d'argile et le mythe du Golem[594]. Mis en scène par les adolescents, sculpté en terre glaise par Manuel, le « fétiche de la classe » (B, 126) en s'émancipant de ses créateurs, évoque à l'instar du personnage de la légende juive, « le désir, chez l'homme orgueilleux, d'égaler le Créateur en devenant créateur à son tour, en donnant la vie à un être artificiel[595]. » Dans l'ultime mascarade macabre qui marque la fin de *Battling*, un monde imaginaire se met mécaniquement en branle selon l'orchestration du Père Ubu. Suprême retournement, en maître souverain, il met en scène une « dérision monotone » (B, 237). C'est lui qui se livre à « une série de culbutes molles » (B, 235), tandis que les autres personnages devenus vieux et usés, jouent avec lassitude un concert sans entrain. Il donne également le signal du départ :

---

[592] La poire fait aussi penser aux caricatures de Louis-Philippe, le « roi poire », ainsi qu'aux « Morceaux en forme de poire » d'Erik Satie.

[593] Dans les albums de Sem, l'album White Bottoms (1927) ou dans l'album Tangoville (1912) sont insérées des publicités pour du champagne (Dry Monopole, Veuve Clicquot), du parfum (Chanel, Coty), des alcools (Bénédictine, Cointreau) où le tronc des corps est représenté par une bouteille à l'effigie de la marque. Hergé reprendra ce procédé dans *Le Crabe aux pinces d'or* (1940) où le capitaine Haddock sous l'effet de l'insolation, confond Tintin avec une bouteille de champagne.

[594] Dans le *Livre des psaumes*, le terme « Golem » peut signifier embryon, il peut prendre des significations supplémentaires, être « une masse de terre informe et privée d'âme, la matière inerte d'Adam avant que ne lui soit insufflé le pneuma divin (…) ». Outre les versions de romantiques allemands comme von Arnim, Hoffmann, Vialatte avait certainement lu *Le Golem* (1915) de Gustav Meyrink. Chez cet auteur, il devient un fantôme, un être complètement étranger, à la démarche hésitante, à la peau jaune, aux yeux bridés, imberbe et enveloppé de vêtements en lambeaux. D'après Catherine Mathière, ce personnage ambivalent est tantôt « l'Autre schizophrénique et terrifiant, l'Adversaire, tantôt un être bienfaisant et secourable, une aide dans la détresse. » Ces éléments sont tirés de l'article de Catherine Mathière, *Dictionnaire des mythes littéraires*, *op. cit.*, p. 651-673.

[595] Michel Viegnes, *Le Fantastique*, Paris, Flammarion, « GF-Corpus », 2005, p. 191.

> Ubu se leva pesamment, sortit un clairon de sa poche, et, tourné vers les quatre points cardinaux, sonna quatre fois le réveil en fantaisie. Ce réveil ne ressuscita personne; à la première fois, ils laissèrent tous tomber la tête, à la deuxième ils s'affalèrent à plat sur le sol, le tronc entre les jambes, comme des polichinelles en bois; à la troisième, ils disparurent; à la quatrième, Ubu s'inclina, une main sur le cœur, salua dans ma direction, envoya des baisers aux arbres, roula le tapis à une vitesse vertigineuse, le plaça sous son bras gauche et s'enfonça dans la haie. (B, 237)

Ce « carnaval des ombres[596] » s'achève brusquement et rapidement. Les coups de clairon rappellent l'instrument que Battling a légué à Manuel et que celui-ci, le considérant comme un « remord » (B, 222), a jeté dans le vide. Personnages mythologiques et revenants s'apparentent à des marionnettes dont on aurait coupé les fils. Seul le Père Ubu conserve son aspect humain, son allure de comédien. Son salut facétieux apparaît comme un ultime pied de nez. Si cette parade ressuscite les héros de l'intrigue, c'est sous une forme grotesque et tragique. Comme le remarque Xavier d'Almeida, « elle évoque à nouveau le passé mais de façon carnavalesque et dérisoire, pour le révoquer : le rideau est tombé, la pièce est finie, la jeunesse achevée, les amis disparus[597]. » Cette ultime mise en scène initiée et achevée par le Père Ubu marque l'apothéose d'un carnaval macabre, annonce « les tours de M. Panado ».

3. M. Panado : du monstre poétique au « Fatum aux pieds palmés »

> Ceux qui préfèrent les contes de fées font la sourde oreille quand on leur parle de la tendance native de l'homme à la méchanceté, à l'agression, à la destruction, et donc aussi à la cruauté[598].

Les Fruits du Congo met en scène à travers M. Panado et la grande négresse des créatures imaginaires davantage travaillées. C'est au sein du « Club des Plaisirs de Corée », club des adolescents où « se perfectionnaient » « les légendes du collège » (FC, 32) que s'élabore une mythologie collective. Dans un univers imprégné par le style « breton-chinois », les adolescents laissent libre cours à leur créativité, en instaurant un langage codé, en imaginant des complaintes fantaisistes, des rituels loufoques. Ce club qui « présent[e] la fantaisie sous une forme domestiquée » (FC, 37) suscite même les interprétations freudiennes du professeur de philosophie. Comme l'a noté Alain Schaffner, leurs jeux et fables révèlent le

[596] Pierre Jourde, titre de chapitre, *L'Opérette métaphysique d'Alexandre Vialatte*, *op. cit*., p. 73

[597] Xavier d'Almeida, « Le décor des Chroniques », *Alexandre Vialatte, au miroir de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 46.

[598] Freud, *Malaise dans la civilisation*, *op. cit.*, p. 130.

désir de s'affranchir de toute forme d'autorité[599]. Lors des réunions officielles de ce « pandémonium » (FC, 37), les jeunes gens statuent sur les événements qui ponctuent leur quotidien et ils ont recours à des explications insolites pour donner à leur existence une apparence mystérieuse. Ils décident du sort du satyre de Rieutort, reviennent sur les progrès trop voyants de « l'élève Baffeyre », « une création du club, une pure fiction » (FC, 42) inventée pour narguer les professeurs. A l'instar des adolescents de *Battling*, ils créent à partir d'une réalité banale une « mythologie » dans laquelle s'entremêlent réel et imaginaire :

> Je les revois dans leur niche, M. Vantre [le principal] qui était la Loi, qui était la barbe et la canne de Buffalo, qui était la foudre, qui était Zeus, Dora qui était l'Amour, les Eaux, le Frisson, le Reflet, le Songe et la Sybille. M. Vingtrinier peut-être aussi, qui était l'ombre chinoise, l'énigme, le corbeau et le polichinelle ; M. Panado, à coup sûr, qui était l'orang-outang, la grenouille-bœuf, le frisson froid, le Fatum aux pieds palmés, l'absurde génie de ce monde. Ils arrivaient avec leurs accessoires, comme les dieux qui portent dans leurs mains des animaux et des symboles. Etoiles, icônes, poupées surnaturelles… (FC, 132)

Au sein de ce monde imaginaire, des personnages réalistes (le principal M. Vantre, la jeune Dora, l'étrange M. Vingtrinier) se mêlent à des protagonistes fictifs comme M. Panado ou la grande négresse. Dans la cosmogonie adolescente, l'énigmatique M. Panado apparaît comme une « pure fiction » née « un soir d'été d'une réflexion, d'un souvenir de lecture et d'une gravure d'un livre anglais » (FC, 425). C'est « un personnage à qui nous avions décidé d'attribuer dans la vie du collège la personnelle responsabilité de tous les mystères inquiétants; on allait jusqu'à en créer pour épaissir sa geste et sa légende » (FC, 27). Un temps, il incarne pour les jeunes gens, la « bête du Gévaudan », « le satyre de Rieutort » (FC, 103). Pierre Jourde et Alain Schaffner l'ont déjà souligné : son nom, Panado, rappelle le dieu Pan qui « règne sur les satyres »[600]. Dans la mythologie antique, Pan apparaît dès sa naissance comme un être défiguré qui porte, outre des pieds de chèvre, des cornes, des oreilles pointues et poilues, une barbe et qui pousse des cris aigus. A la vue de cette créature hybride, figure intermédiaire entre humain et animal à laquelle elle a donné naissance, la nymphe Dryopé est saisie d'une terreur telle qu'elle perd la tête et prend la fuite en abandonnant le nouveau-né à

[599] Alain Schaffner : « La volonté de créer un club avec des rites particuliers, un langage spécifique, ainsi que les effigies du père de famille et du parricide que l'on trouve à l'entrée du grenier, indiquent à la fois la révolte des fils contre les pères et le désir de recréer un univers où règne une solidarité affranchie de toute forme de contrainte. Vialatte développe ainsi certaines potentialités inexploitées du roman d'Alain-Fournier, en racontant une aventure collective. » *Le Porte-plume souvenir, Alexandre Vialatte romancier*, *op. cit*., p. 52.

[600] Pierre Jourde*, L'Opérette métaphysique d'Alexandre Vialatte*, *op. cit*., p. 148.

son destin. Il compense sa laideur par une vitalité à toute épreuve et une sensualité débridée. Plus tard, caché derrière des buissons et des roseaux, il va épier les amants qui s'enfuient dès qu'ils l'aperçoivent[601]. M. Panado, cette créature imaginaire inspirée par cette vision de Pan et du satyre[602] ne se dissimule-t-il pas dans les roseaux, où il pousse le « cri fondamental » (FC, 77)? N'apparaît-il pas symboliquement parmi d'autres joueurs de flûte ? Le narrateur pris de fièvre voit ainsi apparaître M. Panado qui se cache « dans les buissons du papier peint où les bergers jouaient de la flûte » (FC, 67).

> « "Heureusement, disions-nous à voix basse, que nous avons vu M. Panado"; et le rite obligeait à répondre : "Et que nous pouvons être tranquilles de ce côté-là" » (FC, 29-30)

L'origine littéraire de M. Panado est cependant plus mystérieuse, plus complexe. Ce personnage composite tient « de Jarry – l'assimilation à Ubu est explicite – d'Hoffmann, des surréalistes et surtout de Kafka[603]. » D'une manière explicite, Vialatte emprunte le nom de Panado à un vers du poème « À travers l'Europe » de Guillaume Apollinaire écrit en 1914, inséré dans la première partie « Ondes » du recueil *Calligrammes* et dédié à Marc Chagall :

> Heureusement que nous avons vu M Panado
> Et nous sommes tranquilles de ce côté-là[604].

Ces vers énigmatiques se trouvent déjà dans « La maison de M. Inhaber » : « M. Panado avait dû passer par là, on n'avait pas le droit d'être tranquille » (PP, 44). Pour les adolescents des *Fruits du Congo*, ils deviennent une formule conjuratoire qu'ils scandent volontiers pour

---

[601] Hans Richard Brittnacher, « "Ecrasez l'infâme !" A propos d'une histoire culturelle des figures monstrueuses », *Le Monstrueux et l'humain*, *op. cit.*, p. 405.

[602] Dans l'univers romanesque, Vialatte joue avec la figure mythologique du satyre à travers des personnages comme M. Charles, Milch/ Théo, Vingtrinier (il ajoute alors le sens actuel d'homme cynique et débauché). Le satyre peut implicitement être associé à Pan à travers la figure mythologique de M. Panado : Théo devient ainsi « l'un des animaux chéris que M. Panado promène dans son sillage » (FC, 240). On retrouve le motif de la danse, activité privilégiée des satyres. Ainsi, dans *La Maison du Joueur de flûte*, Milch le factotum de la comtesse fait danser la petite Salomé avec son harmonica « sur l'air de la Neuvième Symphonie » (MJF, 103). Son crâne chauve, la danse de sa victime ne sont pas sans évoquer la danse macabre. Dans *Fred et Bérénice*, devenu concierge d'un camp de nudistes, il fait danser nu un vieux professeur, avec une sorte de lyre, et va jusqu'à esquisser « un pas de boléro » (F et B, 144). Ce professeur devient ainsi l'un de ses compagnons : « Il avait l'air d'un grand mammifère en train de chanter un hymne, debout sur ses pattes de derrière. » (F et B, 144). Un autre satyre en la personne de Monsieur de Puyvouzoux va « pécher » « avec des bergères plus cupides que passionnées » (F et B, 43), tandis que l'abbé Coutances joue de la flûte avec Frédéric – « l'air de flûte annonç[ant] "la chose" » (F et B, 44). Son animalité, sa bestialité de nature symbolique renvoient à son amoralité : sa brutalité et sa lubricité.

[603] Dany Hadjadj, « Les "Mythologies" selon Alexandre Vialatte », art. cit., p. 668.

[604] Cet emprunt a déjà été signalé par Pierre Jourde, *L'Opérette métaphysique d'Alexandre Vialatte*, *op. cit*., p. 146 et Alain Schaffner, *Le Porte-plume souvenir. Alexandre Vialatte romancier*, *op. cit*., p. 249. Apollinaire, « A travers l'Europe », *Calligrammes*, [1918], *Œuvres poétiques*, édition de Marcel Adéma et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 201-201.

éloigner l'étrange personnage. Cet emprunt à Apollinaire n'échappe pas à Blaise Cendrars comme il le fait remarquer à Vialatte dans une lettre de félicitations[605]. La création de M. Panado rappelle la légende « perhébertique ». Croqué par l'oncle Jules dans « Les Tours de M. Panado », il évoque « je ne sais quoi de cosmique et d'affreux, cruel, stupide comme un dessin d'enfant » (BC, 162). L'influence d'Alfred Jarry se retrouve à nouveau dans les caractéristiques physiques de Panado. Selon Jarry :

> (…) s'il ressemble à un animal, il a surtout la face porcine, le nez semblable à la mâchoire d'un crocodile, et l'ensemble de son caparaçonnage de carton le fait en tout le frère de la bête marine la plus esthétiquement horrible, la limule[606].

Le Père Ubu de *Battling* possédait déjà en partie cet aspect animal puisqu'avec son ventre « lisse comme un monstre marin » (B, 126) et son « bras-nageoire », il ressemblait à un pingouin. Il était aussi comparé à une grenouille avec ses « gros yeux loufoques » (B, 126). Cependant, M. Panado, ce « monstre mou », ce « mucilage à tentacules » (FC, 30), avec « ses gros yeux de batracien » (FC, 394) et ses pieds palmés[607], apparaît physiquement plus proche de la description de Jarry. Au début, pour les jeunes gens, si M. Panado joue des « tours », ils adoptent « le ton de dérision poétique et de loufoquerie inspirée qui était le trait même du personnage » (FC, 27). Pour reprendre les réflexions de Jean-Marie Schaeffer, les adolescents se prêtent à la « feintise ludique[608] ». Ils affirment leur besoin d'évasion, jouent avec la réalité qui les entoure, se créent leur propre monde. M. Panado semble une « pure fiction » convoquée par des adolescents chimériques qui font « comme si » ce « personnage mythique » était inquiétant :

> Nous l'appelions M. Panado, du nom de ce personnage mythique qui commençait à prendre corps dans la cour du collège au moment où le jour et les lampes se combattent.

---

[605] Remarque de Dany Hadjadj, « Les "Mythologies" selon Alexandre Vialatte », art. cit., p. 668. Lettre de Blaise Cendrars : « Cher Alexandre Vialatte, *Les Fruits du Congo* est un grand livre qu'on lit d'un trait et qu'on fourre dans sa poche pour l'emporter avec soi à la campagne ou en voyage - ce que je ferai la prochaine fois - pour me rendre ou m'égarer, choses qu'on ne peut faire à Paris faute de temps... Un personnage me gêne à cause de son nom. Saviez-vous qu'Apollinaire avait surnommé ainsi ce pauvre Canudo, qu'il prenait pour son ennemi mortel et chargeait et rendait responsable de tout ce qui ne lui réussissait pas ? ... Curieuse coïncidence, avouez-le, et combien ridicule ! Ma main amie. Blaise Cendrars ». Correspondance privée, lettre de 1951, *Quoi de neuf ? Vialatte !*, *op. cit.*, p. 70.

[606] Alfred Jarry, « Les Paralipomènes d'Ubu », *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, p. 467.

[607] On retrouve les mêmes traits – yeux globuleux, pieds palmés – dans la nouvelle intitulée « Les Tours de Monsieur Panado ». Cette créature présente une similitude troublante avec les monstres de Howard Phillips Lovecraft. On pense notamment au monstre de *L'Abominable de Dunwich*, [1929], trad. Jacques Papy, Paris, Denoël, 1997, rééd. J'ai Lu, 2003, p. 34-36.

[608] Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, p. 11.

> ... Produit inquiétant de la pénombre, il était issu du faux jour, de rumeurs vagues, de souvenirs confus et de nécessités poétiques catalysées par une gravure anglaise. C'était le lézard mou né dans les alluvions d'une subconscience collective qui se cherchait en tâtonnant. Sa silhouette inconsistante et sa fibre gélatineuse faisaient de lui le plus maléfique têtard de notre mare la plus morte, un personnage si inquiétant, dès cette époque embryonnaire, que nous avions dû inventer un slogan, et un slogan que nous savions menteur, afin de nous rassurer nous-mêmes à son égard. (FC, 29-30)

M. Panado est d'emblée décrit à partir de quelques traits physiques et vestimentaires. Avec « son ventre de notaire, sa chaîne de montre et ses yeux globuleux qui regard[ent] dans le vide avec indifférence » (FC, 27), il semble se confondre avec ses accessoires[609]. Mais pour les adolescents, il n'a pas de forme précise et demeure informe. Ce « produit inquiétant de la pénombre » demeure inachevé, existe de manière latente. C'est « un lézard mou », un « maléfique têtard » à la « silhouette inconsistante » et à la « fibre gélatineuse » (FC, 29), composé à la fois d'éléments humains, animaux et végétaux. Comme le rappelle Gilbert Lascault, l'informe laisse ouvert le champ des possibles :

> Plutôt qu'une pure absence de forme, l'informe est donc l'indécision des formes, la négation des formes précises et arrêtées ; il ouvre à l'imagination le vaste champ des multiples formes intermédiaires, ni totalement insaisissables ni parfaitement achevées, qui peuvent proliférer entre le vide et la normalité[610].

L'indécision physique de cette créature surnaturelle – qui rôde constamment quelque part dans l'obscurité, laissant simplement des traces de ses pieds palmés dans la vase – comble l'imagination mouvante des principaux personnages.

Liens diaboliques entre la grande négresse et M. Panado

> Mais la plus belle fut la négresse, car la négresse fut l'Aventure. (FC, 133)

> Mais M. Panado fut le plus inquiétant. Ce vent contraire, ce calme plat et monstrueux, cet ennemi du sage Ulysse, celui qu'on ne prévoit jamais... (FC, 133)

Cependant, ce monstre familier se révèle moins docile, moins inoffensif que ne le croient les adolescents. Il semble lié à la grande négresse. Les aventures des adolescents des *Fruits du Congo* se déroulent en effet « du temps de M. Panado » alors qu'ils sont « amoureux

[609] M. Panado de par son allure vestimentaire, sa physionomie rappelle les bourgeois excentriques et fous que sont Chaussier, Balandrier, Perrin-Darlin et Vingtrinier dont l'élégance artificielle et conventionnelle dissimulait une hybridité suspecte.

[610] Gilbert Lascault, *Le Monstre dans l'art occidental, un problème d'esthétique*, *op. cit.*, p. 397.

de la négresse » (FC, 15). Ces deux créatures deviennent parmi les « étoiles, icônes, poupées surnaturelles » (FC, 113) des divinités. Si les monstres concourent à la création d'un univers merveilleux, ces êtres ambivalents détruisent le merveilleux. M. Panado qui a « sans doute » eu « sa part de collaboration dans la chimie qui procéda à [la] naissance » (FC, 135) de la grande négresse, rappelle le personnage de Coppelius, le persécuteur d'enfants de *L'homme de sable* (1817) de Hoffmann. Dans ce conte fantastique, le héros Nathanaël est éperdument amoureux d'Olympia qu'il croit être la fille du professeur et savant italien Spallanzani. Il devient fou quand il découvre qu'elle n'est qu'un automate, qu'une « poupée de bois[611] » pourvue d'yeux humains par Coppelius, un personnage diabolique de son enfance. M. Panado apparaît lié à la grande négresse, déesse de papier mais aussi « poupée vorace » (FC, 139)[612] d'une troublante réalité. Cette « poupée surnaturelle » (FC, 132) échappe aux cadres de la représentation, déjoue la fiction. En devenant réelle, elle se métamorphose en un monstre étrangement familier, en une ogresse cannibale. Elle viendrait symboliser la suprématie de l'illusion et la démesure du désir. Le lien entre ces deux créatures mythologiques est révélé au lecteur rétrospectivement dans l'épilogue. Chacun joue sa partition : la négresse exerce une fascination dangereuse sur les adolescents qui, une fois envoûtés, sont victimes de M. Panado :

> Car c'est toujours elle qui gouverne, sous les arcades de la mairie, tandis que M. Panado, dont on ne voit jamais que le bout du fusil, vise, derrière le pilier, le gibier qu'elle attire. (FC, 453)

Ces deux figures poétiques forment un couple que l'on peut identifier à *Éros* et *Thanatos*. Celui qui semblait une invention, un remède contre la monotonie, évolue au fil du roman, joue des tours malsains. Il décide du destin des personnages, devient le « Fatum aux pieds palmés » (FC, 132) c'est-à-dire l'annonce d'une punition divine : « Dieu punit le monde. Il a prévu M. Panado » (FC, 406). Les « enfants du brouillard » (FC, 394) deviennent les victimes de la négresse et de M. Panado qui personnifient le destin de ces « enfants obstinés »[613] : « Qu'as-tu fait de nos morts, Panado ? Qu'as-tu fait du petit Bonheur ? » (FC, 399). Comme le Père Ubu dans *Battling*, M. Panado apparaît comme un monstre au sens sémantique du mot

---

[611] E.T.A. Hoffmann, *L'Homme au sable*, trad. François-Adolphe Loève-Veimars, Paris, Gallimard, « La bibliothèque de Gallimard », 2003, p. 77.

[612] L'écrivain rappelle souvent la fascination dangereuse qu'exerce la grande négresse, ses yeux blancs, luisants : « Elle leva sur lui ses yeux blancs, elle l'entoura de ses bras. Il s'éveilla en gémissant. Il s'aperçut que la nuit de son corps avait rêvé de cette femme. » (FC, 294).

[613] « Dora fut sa première victime. Il y en eut d'autres… Il y en aura encore. Les enfants du brouillard ont été les premières. » (FC, 394).

monstrum, c'est-à-dire comme un signe de la malédiction. Dans l'intrigue principale, associé à la grande négresse, il illustre finalement la réflexion du narrateur :

> Quand une force est lancée dans le monde on ne sait jamais ce qui en sortira. Son père même n'est plus maître d'elle. L'homme est mangé par les enfants de son esprit. (FC, 42)

En personnifiant l'imagination et l'angoisse, la grande négresse et M. Panado sont source de vie et de mort, sont tout à la fois objet de la quête et source de mort, l'absolu où l'homme peut s'accomplir et l'abîme dans lequel il se perd. Cette emprise des créatures chimériques apparaît comme une dénonciation de la rêverie. Ces deux monstres semblent prendre une valeur d'*exempla* symbolisant une « mue périlleuse » marquée du sceau de l'impossible, signifiant le douloureux passage de l'adolescence à l'âge adulte, l'abandon progressif de « la piste des choses "Grandes et Magnifiques" » (FC, 25).

La monstruosité d'un homme ordinaire ?

> Le diable n'est pas terrifiant sur la lande de Siboro, au milieu des sorcières, mais il peut l'être dans un petit cabaret de la zone, dont le patron, par exemple, fait des réparations de bicyclettes[614].

L'« obsédant Panado, fruit du rêve d'une âme collective » (FC, 387) n'a cependant pas encore dévoilé toutes ses virtualités maléfiques. Dans l'épilogue des *Fruits du Congo*, ce « produit confidentiel » (FC, 385) du club des Plaisirs de Corée, cette créature informe née « dans les alluvions d'une subconscience collective » (FC, 30), adopte une apparence réaliste, glisse de l'imaginaire à la réalité. Une bonne partie de l'épilogue est consacrée à décrire le personnage, à établir son existence. Il suscite notamment d'interminables discussions sur ses professions, sur l'orthographe de son nom. Même si M. Panado demeure énigmatique, le narrateur se lance dans un portrait excessivement déterminé de ce personnage, insiste sur des détails précis et superflus. Sa physionomie, son allure vestimentaire font l'objet de descriptions extrêmement minutieuses :

> (…) sur son physique, il n'y a pas de concessions à faire en ce qui concerne trois points : il était entièrement rasé, il portait un melon clair et un complet croisé, très clair aussi, et pas très frais d'ailleurs, mais de couleur café au lait. Qu'il fût obèse, je n'ai pas besoin de le dire, tout le monde le sait. Avec légèreté (…). Quant aux chaussures, assez souvent les espadrilles (…). Parfois la chemise de soie, parfois le maillot rayé. Sa grammaire était

[614] Pierre Mac Orlan, *Le Fantastique*, [1926], *Œuvres complètes*, 6, édition établie par Gilbert Sigaux, Paris, Cercle du Bibliophile, 1970, p. 331-332.

> excellente. Malgré son ventre et ses cinquante-cinq ans, il restait pas mal de ressource dans sa mollesse pleine de virilité. (FC, 389)

Ce monsieur bien en chair est présenté comme un « gros homme léger » (FC, 401), une « sorte d'obèse léger » (BC, 162). Il frappe par son *énormité* corporelle, par son « autorité physique » (FC, 390). Même si le narrateur fait preuve d'un surprenant souci de vraisemblance, il demeure difficile de se représenter un personnage « obèse » mais « avec légèreté ». Dans la nouvelle, quand il commande la photographie « de quelqu'un qui n'existe pas » (BC, 166), l'oncle Jules manifeste le même souci d'exactitude, se montre prodigue en détails selon lui déterminants[615] : « L'oncle Jules lui confia d'un coup que monsieur Panado avait une tête de Hollandais, le crâne passé au papier de verre et trois bourrelets sur la nuque, une voix de fillette et l'accent faubourien » (BC, 167). Il décrit également des aspects du personnage qui ne peuvent apparaître sur une photographie : « Il s'épancha : il dit le costume, les opinions, les trois cris de monsieur Panado, sa profession, son manque de savoir-vivre » (BC, 168). Les habitudes, les travers de Panado sont longuement énumérés, commentés. C'est un « fervent du Pari Mutuel » (FC, 389) qui joue aux courses de chevaux. Il se tient toujours « dans quelque endroit extrêmement anonyme » (FC, 390), devenant le sympathique passant qui renseigne celui qui est égaré. C'est un habitué des cafés où il vient « toujours en voisin, et où on lui réserv[e] sa table » (FC, 400). Il devient le voisin idéal avec lequel on peut échanger, apparaissant dans la nouvelle comme « un homme important attablé devant un Bottin, avec un tasse de verveine » (BC, 172) :

> Le voyez-vous, à l'heure du brouillard, en automne, vers six heures du soir, dans le café-tabac, qui fait le coin (…) ? Il a un vermouth sur sa table, les yeux dans le vague, l'air bienveillant, mais d'une extrême indifférence, et aussi le dos fatigué; les clients le respectent. Le voyez-vous ? … Ne le perdez pas de vue. (FC, 391)

En passant d'un monde irréel à notre univers de références, M. Panado devient l'incarnation de « Monsieur tout le monde »[616]. Dans *Battling*, un « homme au melon gris » (B, 68) nommé

---

[615] L'oncle Jules décrit son costume avec minutie : « guêtres de drap et veston gris, parapluie de soie, melon gris perle, le tout fané. Extrêmement fané. Veston croisé » (BC, 169).

[616] Il serait peut-être initialement inspiré par un petit démon familier du romantisme rhénan que décrit Mac Orlan celui-ci « guette les voyageurs à la gare de Mayence (…). Il fuit la lumière trop vive des grands hôtels (…). Il rampe sous la caisse des voitures, écoute la conversation des cochers et tend une oreille de feutre aux coups de sifflet qui pavoisent la voie ferrée. Ses petits yeux malins et lubriques épient l'ombre et les apparences de la vie nocturne. Il trinque familièrement dans un estaminet fermé au public avec les quatre ou cinq filles de la rue, quand elles espèrent encore quelque chose d'avantageux et de nutritif avant la nuit. » *Villes*, [1929], Paris, Gallimard, 1966, p. 180.

M. Charles trahit la même allure, les mêmes habitudes que Panado[617]. Ce client énigmatique a « des yeux étranges qui vous perçaient jusqu'au fond du cœur, un sourire de sournoiserie bienveillante, un melon gris-perle » (B, 168)[618]. Le gris peut signifier sa cruauté. Depuis le diable tel qu'Aldabert von Chamisso l'a mis en scène dans *L'Etrange histoire de Peter Schlemihl*, la couleur grise, jouant sur la polysémie de l'adjectif *grau* en allemand, renvoie à la figure diabolique. Cet adjectif possède en effet une racine commune avec *grausam* adjectif qui signifie cruel[619]. Le Panado de la nouvelle fantastique décrit dans « une conversation de déments » (BC, 168) trahit également quelque chose de diabolique. Alain Schaffner a ainsi souligné certains indices physiques et vestimentaires qui l'apparentent à « une figure de démon médiéval ou de vampire[620]. » Ce M. Panado qui « apparaît sous des identités trompeuses », « se cache dans la peau des autres » (FC, 392) semble ainsi posséder les « pouvoirs de l'imposture[621] ».

> Dans les journaux, je regarde les photos de vampires. Ils ont l'air doux. Rien de monstrueux. Ils reviennent d'une forêt, ayant tué une femme, avec l'air d'un enfant qui vient de jouer aux billes. (CGH, 280)

D'une manière analogue, les monstres – satyres, parricides, anthropophages – que présentent les journaux et qui semblent propices au « bon renom de la contrée » (FC, 46) semblent moins lointains qu'il n'y paraît. Selon Monsieur Lamourette, un satyre ou un faune est « un homme à pieds de chèvre » (DJ, 68). Cependant, les enfants contemplant ce satyre dans le journal concluent de son portrait « qu'un satyre est un être informe, à l'air idiot, la tête plus large que

---

[617] « Mieux vêtu que les clients ordinaires, il était toujours rasé de frais; ses cheveux grisonnants étaient coupés très court et il portait un melon gris. Il avait l'air aimable, sournois et sûr de lui; on l'appelait Monsieur Charles; bien qu'il vînt de la campagne, on ne pouvait l'imaginer en blouse, tant ses mains étaient fines et blanches; il parlait un français correct que les habitués, suivant leur caractère, trouvaient prétentieux ou distingué (...). » (B, 69).

[618] Par la suite, il devient le tuteur de Battling « L'homme mystérieux était venu avec ses yeux énigmatiques; il avait consolé Battling avec une douceur, une bonté si maternelles que le petit ne l'avait pas reconnu (…). » (B, 86).

[619] Remarques de Cécile Kovacshazy : « (…) c'est *L'Etrange histoire de Peter Schlemihl* qui a créé l'archétype. Il a modifié l'imagerie littéraire du diable. Le diable y est un homme vêtu tout de gris ; même sa peau est grise. (…) C'est avec Chamisso que la couleur grise va devenir un embrayeur symbolique, un cliché renvoyant automatiquement à la figure diabolique. » Cécile Kovacshazy, *Simplement double. Le personnage double, une obsession du roman au XX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, « Perspectives comparatistes », 2012, p. 41.

[620] Son caractère nettement diabolique est souligné dans le texte. Alain Schaffner, « "Une photographie... de quelqu'un qui n'existe pas..." A propos d'une nouvelle d'Alexandre Vialatte », *Le Rire fantastique : grotesque, pastiches, parodies*, *Art et littérature fantastique*, Denis Mellier et Luc Ruiz (dir.), n° 15, printemps 2004, p.177. Voir aussi Alain Schaffner, *Le Porte-plume souvenir. Alexandre Vialatte romancier*, *op. cit*., p. 254.

[621] En référence au titre de Claude-Claire Kappler, *Le Monstre, Pouvoirs de l'imposture*.

haute avec un chapeau noir d'une forme inusitée » (DJ, 68). Le « portrait de lubrique tout rongé par l'héliogravure » (FC, 16) que le petit Départemental vend en édition spéciale, représente un être ordinaire. Rien ne le distingue de l'homme du commun. Rien dans son allure vestimentaire, dans sa physionomie ne laisse supposer qu'il s'agit d'un satyre :

> (…) il était cravaté d'un petit nœud papillon pour garçon d'honneur de noces rustiques, coiffé d'un canotier de paille, armé d'une grosse moustache forme demi-touriste, et souriait comme un idiot de village. (FC, 16)

On suppose même volontiers que le satyre aime « le bœuf en daube » (DJ, 86-87), c'est-à-dire qu'il apprécie une cuisine d'un certain raffinement. De même, le « parricide du pays » (S, 116) libéré faute de preuve, ne correspond apparemment pas à la figure de la mythologie grecque[622], n'apparaît pas comme le prototype de l'ogre[623]. Il est décrit comme un « richard en pelisse de fourrure noire » avec « les yeux bordés de rouge, une moustache hérissée comme celle de Clémenceau, un air peureux et agressif, et un ventre un peu sphérique barré d'une chaîne d'or à laquelle pendait une griffe de panthère » (S, 115-116). Si son ventre un peu sphérique, sa pupille rouge rappellent de manière caricaturale certains traits de l'ogre, il ressemble à un petit bourgeois de la III^e^ République[624]. Quant à l'anthropophage (qui peut se distinguer du parricide), s'il se fait plus discret, il n'évoque pas une bestialité exceptionnelle. Dans *La Maison du Joueur de flûte*, le narrateur-propriétaire s'interroge sur l'absence du grand-père peut-être dévoré par ses petits-enfants (MJF, 74). Face à la disparition de certains locataires, il sous-entend que la maison abrite dans ses profondeurs des créatures cannibales : « on entend monter du fond des caves des craquements comme d'os broyés » (MJF, 106). Les

[622] A l'image de son père Ouranos qui dévorait ses enfants parce qu'on lui avait prédit que l'un d'entre eux le détrônerait, le titan Cronos (nommé Saturne par les Romains) dévore ses enfants à leur naissance pour éviter que la prédiction ne s'accomplisse (avant la révolte de son fils Zeus). Tour à tour parricide et infanticide anthropophage, il est une figure paroxystique de la monstruosité. *Le Saturne dévorant l'un de ses enfants* (1821-1823) montre la sauvagerie d'un dieu archaïque et le fonds de cruauté désespérante de l'humanité. Goya fait de cette créature mythologique une figure de la déréliction et du cannibalisme. Fils d'Ouranos et père de Zeus, il apparaît à la charnière de deux ères : celle qui a commencé avec Chaos et celle qu'inaugure Zeus. Cette figure mythologique est indissociable du thème de la filiation, ce que Vialatte rappelle avec humour. Dans *Les Fruits du Congo*, elle est associée – selon des explications freudiennes du professeur de philosophie – à la révolte du fils contre le père, au « génie de la destruction » de la nature (FC, 39).

[623] *Dictionnaire des mythes littéraires*, *op. cit.*, p. 1071-1086.

[624] Il en est de même pour le mannequin de cire du Club des Plaisirs de Corée qui est supposé incarner le parricide. S'il renvoie à Parmentier, l'un des fondateurs du collège Parmentier-Maussert et que celui-ci est représenté sur le fronton de l'établissement en « uniforme de Penseur » (FC, 18) et évoque les Grecs (possible filiation avec la mythologie antique), il ressemble à Robespierre et son mannequin de cire porte une casquette de livreur (FC, 40).

sous-sols de la maison sont en effet hantés par des hommes en blouse blanche qui « engraissent d'une façon inquiétante » (MJF, 107) :

> Les racontars du village m'impressionnent-ils ? J'entends maintenant, moi aussi, des craquements dans les sous-sols et dans les caves et quand je vois les hommes à blouses blanches passer dans cette ombre inquiétante, congestionnés, la face vernie, couleur de brique, avec des moustaches de douanier et des yeux d'albuminurique, il me semble que je n'ose pas soupçonner toute la vérité. (MJF, 106-107)

La cruauté de l'ogre est suggérée dans l'allure congestionnée, la face vernie (évoquant le rouge) de ces hommes en blanc. Cependant, ceux-ci « ont l'air de remplir des fonctions officielles » (MJF, 106). Et l'on peut remarquer que « les moustaches de douanier », emblème caricatural d'un gardien de l'ordre, n'ont rien de bien rassurant. Ces créatures locales ou départementales ne sont plus des figures de l'altérité, n'incarnent plus le monstre comme repoussoir. Le monstre qui inquiète la petite ville et ses faubourgs semble avoir perdu « l'altérité radicale que redoutait et vénérait en lui la société traditionnelle, il a gagné un pouvoir accru de dissémination en se banalisant dans l'infinité ordinaire des petites délinquances criminelles et déviances sexuelles[625]. » Il devient un « monstre quotidien, un monstre banalisé[626] au sens où l'entend Foucault. Vialatte semble avoir compris que « les monstres paraissent plus monstrueux quand ils gardent la forme humaine[627]. » En prenant l'apparence d'un homme du commun, M. Panado devient en effet plus insidieux, apparaît d'une troublante proximité.

---

[625] Jean-Jacques Courtine, « Le corps anormal. Histoire et anthropologie culturelle de la difformité », art. cit., p. 206.

[626] Selon Foucault : « Chercher quel est le fond de monstruosité qu'il y a derrière les petites anomalies, les petites déviances, les petites irrégularités : c'est le problème que l'on va retrouver tout au long du XIX^e^ siècle. (…) Disons d'un mot que l'anormal (et ceci jusqu'à la fin du XIX^e^, jusqu'au XX^e^ siècle peut-être (…) est au fond un monstre quotidien, un monstre banalisé. L'anormal va rester longtemps quelque chose comme un monstre pâle. » *Les Anormaux. Cours au Collège de France, 1974-75*, *op. cit*., p. 52- 53.

[627] « Deux petits hommes en costumes démodés étaient debout entre les bancs de l'hospice. Ils étaient trop petits, avec des crânes trop ronds, des yeux un peu trop écartés, quelque chose d'à peine anormal qui les rendait plus étonnants parce que les monstres paraissent plus monstrueux quand ils gardent la forme humaine. Ils se coiffèrent pour sortir, l'un d'un grand chapeau rond, l'autre d'une immense casquette plate qui soulignèrent l'énormité de leur crâne. Ils avaient l'air de s'être déguisés en champignons. On eût dit deux bolets qui se fussent mis à marcher dans un sabbat où ils auraient tenu un rôle. L'anonymat de leurs vêtements avait quelque chose de si voyant qu'il accroissait le malaise du spectateur » (FC, 297).

Intrusion de la fiction : M. Panado entre en scène

> Le monstre ne prend son sens que par son irréalité et son impossible existence. Lorsqu'il glisse de l'imaginaire à la réalité, qu'on l'exhibe dans un cirque ou qu'on le reconnaît dans un crime odieux, le nom de monstre inscrit un inacceptable excès, une composition insupportable où l'hétérogénéité, selon les modes du grotesque et de l'abjection fracture les clôtures et les limites, abroge les différences et les distinctions[628].

Dans l'épilogue, M. Panado envahit « la scène à la façon d'un ténor d'opéra » (FC, 386) et multiplie des tours dignes d'un « gag de Charlot » (FC, 403)[629]. Non seulement cette créature imaginaire change de forme mais elle déborde aussi le cadre de l'intrigue. Dans la nouvelle « Les Tours de M. Panado », cette créature fictive inventée par un oncle fantasque passe ainsi d'un univers imaginaire au monde de la photographie. Le plus beau de « la ménagerie » de l'oncle Jules devient « la photographie du diable » (BC, 174). L'oncle se sent bien plus sidéré encore quand il découvre M. Panado en chair et en os, quand celui-ci s'incarne en la personne du monsieur de Hambourg :

> Mon oncle Jules faillit en lâcher son bitter : c'était monsieur Panado lui-même, c'était le monsieur de Hambourg. (…) C'était l'obèse léger qu'il avait inventé ! Celui de la carte postale ! (BC, 172)

Cette transgression narrative, ce processus de franchissement des niveaux de fiction renvoie à ce que Genette nomme une « métalepse narrative ». Au sujet de cette notion notamment définie dans *Figures III*, il parle ainsi de « transgression délibérée du seuil d'enchâssement », de ces « personnages échappés d'un tableau, d'un livre, d'une coupure de presse, d'une photographie, d'un rêve, d'un souvenir, d'un fantasme[630]. » Dans *Les Fruits du Congo*, cette transition d'un niveau à un autre apparaît plus transgressive, plus vertigineuse encore. Dans

---

[628] Denis Mellier, *L'Ecriture de l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Champion, 1999, p. 428.

[629] Déjà dans la troisième partie intitulée « Les tours de M. Panado », la créature commence à jouer « des tours ». Certains signes énigmatiques lui sont attribués : comme le mot mystérieux de « *bles card* » que le docteur Peyrolles contemple sur l'enseigne « Meu*bles Car*donneau » semble lié à M. Panado : « Le docteur Peyrolles ne connaissait pas M. Panado » (FC, 341). L'apparition de la boîte de pastilles Valda contenant les mouches mortes de Vingtrinier sur la tombe de Dora (FC, 381). La créature semble s'en prendre au héros Fred lors de ses errances nocturnes (ce dernier ne sait que penser de sa vision de Vingtrinier cueillant des fleurs dans le jardin de la maison du Grand Tournant (FC, 321). Quand il attend le train, il se demande si M. Panado ne se trouve pas dans la salle d'attente (FC, 331). Fred se confronte finalement à un usurpateur sans scrupule nommé M. Paul et qui correspond trait pour trait au physique et à l'allure de M. Panado (FC, 333-334). Ces « tours » ont déjà été signalés par Alain Schaffner, *Le Porte-plume souvenir, Alexandre Vialatte romancier*, *op. cit*., p. 254.

[630] Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972, p. 245.

l'intrigue principale, cet être imaginaire appartient à la mythologie des adolescents, il est appréhendé comme une « pure fiction ». Peu à peu il s'immisce dans les aventures des adolescents – fiction au premier degré –, joue des tours de plus en plus diaboliques, et finalement semble causer la mort de ses créateurs. Créature informe dans l'esprit des adolescents, elle revêt dans l'épilogue des traits réalistes extrêmement déterminés. S'échappant du cadre de la narration au mépris de toute vraisemblance, elle s'immisce dans le monde prétendu réel, dans l'univers de références du narrateur et du lecteur – fiction au second degré – pour les tuer. Selon Gérard Genette :

> Tous ces jeux manifestent par l'intensité de leurs effets l'importance de la limite qu'ils s'ingénient à franchir au mépris de la vraisemblance, *et qui est précisément la narration (ou la représentation elle-même)* ; frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte[631].

M. Panado, initialement instance narrative fictive, devient un personnage concret, sort de son cadre pour envahir l'univers du narrateur. Vialatte en fait une métalepse au second degré, une « fiction au carré ». Cette métalepse souligne le statut ambigu de M. Panado : monstre imaginaire – relevant du surnaturel, du fantastique – et homme ordinaire – susceptible de surgir dans notre réalité quotidienne. Il passe ainsi du néant à l'être, de l'imaginaire au réel avec une terrifiante désinvolture. En s'échappant du cadre de la narration, il trouble les frontières entre réel et fiction, et peut susciter par son intrusion dans la réalité du lecteur un effet d'inquiétante étrangeté. En effet, dans l'épilogue, le lecteur surprend M. Panado dans sa cuisine : « (…) sur la chaise de bois était assis un homme, un très gros homme, qui écaillait du poisson. Il portait un tablier bleu, et sa chemise était ouverte sur sa poitrine couverte de poils gris » (FC, 408). Armé d'un « grand couteau », habillé d'un « vieux tablier de cuisine » (FC, 401), il cuisine tranquillement, écaille son poisson avant de le faire frire. Mais Panado n'est pas friand de n'importe quel poisson :

> Nous sommes dans son bocal, sous la cage du serin, sur la fenêtre de sa cuisine, comme dans la vieille rue des Degrés. De temps en temps, il en prend un et il le jette dans sa friture. Ça fait le même grésillement qu'un fer rougi qu'on plonge dans l'eau. (FC, 400-401)

Selon les caprices de son appétit, il choisit au hasard un personnage fictif comme le Petit Poucet (FC, 403) ou « réel » – le narrateur et le lecteur potentiel sont comparés à des poissons dans un bocal – pour l'écailler, le faire frire et le manger : « Il vous prend, il vous laisse… on

[631] Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 245.

ne sait pas bien pourquoi. C'est un caprice de l'appétit. Il a un estomac qui rêve » (FC, 396). Cette vision de M. Panado, surpris dans son intimité domestique, confère à ses actes un caractère irréel, accentue sa monstruosité. Ses faits et gestes mêlent à l'apparence du commun, de la banalité, les traits extraordinaires de l'horreur et de la démesure. Comme le souligne Denis Labouret :

> Vivre paisiblement tout en côtoyant l'inimaginable, dans un « système de références » contraire aux habitudes de la terre, voilà qui est plus terrifiant que les monstres de la mythologie. La conjonction des apparences d'une vie ordinaire et de l'altérité radicale d'un être habité par le néant justifie l'oxymore : cette monstruosité est d'autant plus inquiétante qu'elle est naturelle, vécue sous les dehors d'une apparence humaine normale[632].

Ce « gros homme léger, cet escarpe en redingote » (FC, 403) dissimule en effet un appétit d'ogre. M. Panado rappelle l'immense corps difforme, la gidouille (c'est-à-dire l'énorme ventre) du Père Ubu[633]. La monstruosité du corps – son énormité physique – trahit sa démesure morale. Comme le Père Ubu, cet étrange personnage frappe par son indifférence : il tue machinalement et ne « pense qu'à son petit horaire, à ses petites cuisines sordides » (FC, 395). Si initialement M. Panado est une créature poétique issue de la mythologie des adolescents qui participe à première vue du merveilleux, on découvre progressivement que ce monstre est aussi et surtout un satyre et un ogre. Il incarnerait la transgression d'interdits fondamentaux – sexuel et alimentaire. Michel Foucault, étudiant le monstre anthropophage et le monstre incestueux, parle ainsi du « débauché-anthropophage », figure double du XIX^e^ siècle qui pour lui constitue le monstre moral moderne[634]. Cette double figure du transgresseur

---

[632] Denis Labouret, *Le Monstrueux dans les « Chroniques » de Jean Giono*, *op. cit.*, p. 480.

[633] Comme le souligne Alain Schaffner, M. Panado est une « figure paternelle emblématique, érigée en divinité ». Il apparaît comme « le Père, sorte d'eunuque impuissant mais terrible [qui] semble interdire aux enfants l'accès à la figure maternelle fantasmée (…). » *Le Porte-plume souvenir, Alexandre Vialatte romancier*, *op. cit.*, p. 257 et 258. Ce lien est perceptible Pour qualifier le père de Kafka, Vialatte imagine d'ailleurs que ce dernier, à l'instar de M. Panado cuisine : « C'est le jugement du père de Kafka qui se répète : "Je t'écraserai comme un poisson" » (K, 109). Cette dimension est déjà présente chez le Père Ubu comme l'indique le terme « père » associé à Ubu dans l'expression. Les deux créatures s'apparentent à la figure du parricide.

[634] Foucault : « Ce sont ces deux figures, dans leur gémellité même, qui vont hanter la problématique de l'individu anormal. (…) Ce sont ces figures-là, qui ont été les points d'organisation, de déclenchement de toute la médecine légale : figures donc de la monstruosité… sexuelle et anthropophagique. Ce sont ces thèmes-là, sous cette double figure du transgresseur sexuel et de l'anthropophage, qui vont courir tout au long du XIX^e^ siècle, et que l'on retrouvera perpétuellement aux confins de la psychiatrie et de la pénalité, et qui donneront leur stature à ces grandes figures de la criminalité de la fin du XIX^e^ siècle. » Foucault s'appuie d'ailleurs sur l'affaire Léger, une affaire criminelle de 1825 pour illustrer son propos : « ce berger rendu à la solitude à l'état de nature, et qui avait tué une petite fille, l'avait violée, lui avait coupé les organes sexuels et les avait mangés, lui avait

sexuel et de l'anthropophage correspond au monstre considéré comme « celui qui dévie, celui qui sort du probable et du connu, du sérieux, celui qui outrepasse la norme en tout domaine et à tous les niveaux[635]. » Cette monstruosité est d'autant plus inquiétante qu'elle est dissimulée, qu'elle nous oblige à interroger notre nature humaine. A qui renvoie cette incarnation du satyre et du parricide anthropophage, cette personnification de la transgression ? Son indifférence, sa voracité ne rappellent-elles certaines réalités historiques dont Vialatte fut le témoin privilégié ?

Pour « donner corps » à M. Panado, Vialatte semble s'inspirer de différents monstres bien réels du XX^{e} siècle. M. Panado nous invite à explorer une nouvelle fois la réalité historique, et notamment l'imaginaire social de l'Allemagne des années vingt à 1945.

4. Retour de l'histoire avec sa grande hache : du boucher de Hanovre aux bouchers des camps

Le boucher de Hambourg des années folles

> L'anthropophage se faisait possible, le sadique devenait courant. Le diable engrangeait les moissons formidables mais tous les épis étaient creux : mille âmes ne valaient plus le centième de celle d'un parricide moyen du siècle de Philippe Auguste ou d'un avare de l'époque de Charles Quint. (…) ce n'était plus que vaisselle dédorée ; autant reste d'une tasse cassée dans une poubelle, entre un bigoudi usagé et le pied d'une caissière florissante coupée en tranches par un homme mal vêtu. Personne n'avait plus peur du diable ; tout s'était démonétisé…(CM, I, 363)[636]

Comme on l'a vu précédemment, l'Allemagne que Vialatte découvre dans les années vingt et trente est un monde en pleine déréliction. Selon le jeune homme, cette situation chaotique favorise le retour des instincts primitifs au cœur d'une société désabusée, cynique ayant perdu ses idéaux, ses repères[637]. Dans cette « Allemagne victime de ses

---

arraché le cœur et l'avait sucé. » *Les Anormaux. Cours au Collège de France, 1974-75*, *op. cit.*, p. 94. Cette affaire rappelle les actes de Milch dans *La Maison du joueur de flûte*.

[635] Jean Burgos, « Le monstre, Même et Autre », art. cit., p. 16.

[636] Transposition romanesque dans *Fred et Bérénice* : « L'après-guerre s'était installée sur l'Europe ; elle allumait ses tirs forains, ses baraques, ses panoramas ; elle montait ses cinémas, ses drames filmés par Mac Orlan ; elle était ivre, elle était saoule, elle montrait son cul aux passants. Un à un, posément, avec des gestes sûrs, elle étranglait les petits rentiers allemands, elle lançait à l'assaut de mirages bon marché des troupes pâles d'adolescents déconcertés par une brusque dénivellation du potentiel ; elle brouillait les cartes, elle changeait les atouts, elle était venue trop brusquement, c'était midi avant l'aurore et ce soleil subit nous laissait divagants. » (F et B, 92).

[637] Cette brutalité fut favorisée par la crise totale que traversait le pays, par la misère, le désarroi moral et psychologique des Allemands, mais aussi selon George L. Mosse par le contexte d'après-guerre : « Après la démobilisation, les statistiques firent état d'une brusque élévation du taux de meurtres

érotismes sournois » (BK, 104), « l'anthropophage se [fait] possible, le sadique [devient] courant ». Ces monstres seraient le signe d'un système en faillite et d'une nature déréglée. Ils semblent nous révéler « toutes les craintes liées à un univers qui ne contient en lui plus rien de rassurant puisque tout s'y trouve lié à d'impossibles changements et que rien n'y demeure jamais semblable à soi-même[638]. » Dans ses articles, le journaliste évoque ainsi des criminels sexuels allemands qui suscitèrent la panique au sein de la société allemande[639] :

> Désormais, les charcutiers eux-mêmes évoluent sur ces frontières du sadisme où l'érotisme touche au mystère. (…) Parlerons-nous du boucher de Hanovre ? Parlerons-nous du cannibale de Munsterberg qui se taillait des bretelles en peau humaine et arrosait sa rhubarbe – elle faisait prime sur le marché – avec du sang humain ? (…) Et quelles alchimies se perpètrent derrière les façades bourgeoises abritant les lectures des journaux ? (BK, 104)

Le chroniqueur fait ici référence à deux tueurs en série allemands Fritz Haarmann et Karl Denke[640]. Si « la silhouette de vampire bureaucratique » (FC, 358) de M. Vingtrinier (qui

---

commis par des hommes sans antécédents judiciaires. Un criminologue contemporain a attribué ce fait à la facilité avec laquelle on tuait pendant la guerre et à la situation sociale et économique désespérée ». D'après l'historien, la situation judiciaire allemande, le laxisme pénal de la République de Weimar (décidant d'exempter certains actes de violence considérés comme patriotiques) accentuèrent et légitimèrent la violence. *De la grande guerre au totalitarisme, la brutalisation des sociétés européennes*, *op. cit.*, p. 194.

[638] Jean Burgos, « Le monstre, Même et Autre », art. cit., p.17.

[639] Dans une lettre du 5 janvier 1926, Vialatte demande à Joseph-Antoine Durbec de lui procurer de la documentation sur les deux criminels en série Hartmann et Denke. Malgré la mauvaise graphie du nom propre, Hartmann renvoie probablement à Fritz Haarmann (BK, 120). Dans un article datant de 1927, il donne également une place – de choix – aux deux meurtriers en série : « Le chaland qui suivait était chargé de tonneaux de sang, de débris humains, de poitrines salées, de doigts en conserve ; au-dessus d'une cuve des pieds ridicules dépassaient. C'était le vaisseau de Hartmann et Denke les anthropophages. Hartmann se tenait debout à l'avant, décapité, faisant des poids avec sa tête. L'autre, pendu par le cou à un lacet de peau humaine, comme dans sa cellule, arrosait de sang avec des précautions de jardinier une inexplicable rhubarbe qui croissait à ses pieds sur le pont du bateau. Un rescapé assis au bord (…) chantait une complainte en s'accompagnant d'un accordéon. C'était cet homme de Gleiwitz qu'on a pu rencontrer dans les foires racontant pour dix pfennigs sa visite à l'anthropophage et auquel la police interdit son exhibition. » (BK, 196).

[640] Dans la même chronique, Vialatte évoque également le « cannibale de Munsterberg » c'est-à-dire le meurtrier en série Karl Denke également surnommé Papa Denke. Considéré par ses voisins comme un concitoyen irréprochable, certes quelque peu excentrique puisqu'il offrait parfois un repas aux sans-abris, Karl Denke fut arrêté le 21 décembre 1924 à la suite de l'accusation d'un vagabond et placé en détention provisoire. Le lendemain, on le retrouva pendu dans sa cellule. Lors de la fouille de son logement, les autorités découvrirent des restes et ossements humains nombreux, des conserves de viande humaine, trois bretelles de pantalon et des lacets confectionnés à base de peau humaine. Son suicide ne permit pas d'établir le détail de ses meurtres, le nombre exact de ses victimes, mais Denke ayant scrupuleusement consigné par écrit les noms des victimes et leur « poids d'abattage », il semble d'après l'enquête qu'il ait tué au moins trente personnes entre 1921 et 1924, cuisiné leur chair, en ait consommé, et en ait même vendue une partie sur le marché de Breslau.

serait l'une des incarnations de Panado) rappelle celle de Karl Denke également surnommé Papa Denke (celui que Vialatte nomme le « cannibale de Munsterberg »), l'apparence ordinaire, l'air bienveillant de M. Panado rappellent les procédés de Fritz Haarmann, également surnommé le Boucher de Hanovre[641]. Ce criminel fascina aussi Mac Orlan qui évoque en 1928 « Hartmann le Boucher, un romantique de fraîche date »[642]. Cet Allemand alors âgé de quarante-cinq ans a assassiné vingt-quatre jeunes gens en l'espace de seize mois, entre février 1923 et juin 1924. Employé comme indicateur par la police de Hanovre et muni d'une carte de fonctionnaire, il arpentait chaque nuit les salles d'attente de la gare centrale à la recherche de jeunes garçons seuls. Sa tactique consistait à présenter sa carte, à prétendre qu'il était commissaire, et à attirer le jeune homme à son domicile, en lui proposant un repas ou un hébergement. Lorsqu'en juin 1924, à la suite de l'apparition sur les berges de restes humains charriés par les eaux, on assécha la Leine (fleuve qui traverse Hanovre), plus de cinq cents os ou fragments d'os furent trouvés. L'analyse des médecins légistes conclut que ces os découpés au niveau des articulations avec un couteau aiguisé provenaient d'au moins vingt-deux jeunes gens[643]. D'après Otto Friedrich, ce fait divers inspira aux enfants allemands une

[641] Dans sa mansarde de sept mètres carrés, séparée des chambres voisines par de minces cloisons, il violait sa victime, puis en plein délire sexuel, la mordait à la gorge. Il l'abattait, jetait os et crâne dans la rivière qui traverse Hanovre la Leine, abats et torchons imprégnés de sang dans les toilettes. Le sort réservé au reste du corps ne fut jamais éclairci de manière officielle. Il semble que ce tueur en série n'ait pas hésité à vendre de la chair humaine puisqu'en pleine période d'inflation, de pénurie (1923), Haarmann approvisionnait régulièrement de nombreuses personnes, dont le café-restaurant situé dans le même immeuble, en viande à bas prix. Ces informations relatives à Fritz Haarmann sont largement inspirées de l'aperçu historique de Peer Meter, *Haarmann, le boucher de Hanovre*, dessins d'Isabel Kreitz, scénario et dialogues Peer Meter, trad. Carline Dolmazon et Paul Derouet, Paris, Casterman, 2011, p. 167- 171.

[642] Mac Orlan ajoute ainsi : « Une vie criminelle comme celle de Hartmann, le Boucher de Hanovre n'était réalisable qu'en Allemagne. Il n'y a pas plus de criminels dans ce pays que dans les autres pays, mais le crime se colore ici de cette parure romantique que les décors de l'époque modifient. » *Villes*, *op. cit.*, p. 213.

[643] Des avis de disparition déposés par des parents désespérés, des plaintes déposées contre Haarmann avaient été systématiquement ignorés par la police de Hanovre. A la suite de la découverte des ossements, la police municipale enquêta sur le meurtrier présumé, mais faute de preuve, ne pouvait procéder à son arrestation. A la suite d'une altercation avec un jeune homme qui l'accusait de « fornication contre nature », il fut arrêté le 23 juin 1924, avoua rapidement meurtre sur meurtre. Il refusa toutefois de livrer les noms de ses victimes présumées, se plaisant à répéter : « appelez-le on ». Les autorités tentèrent de dissimuler son procès. Le tribunal avait reçu l'instruction de conduire la procédure « sans scandale public, en évitant toute mise en cause des administrations et autorités concernées et en se limitant à douze ou quatorze jours d'audience ». Sans l'intervention et les publications de l'écrivain Theodor Lessing qui mit en lumière la corruption des autorités, l'activité d'indicateur, la carte de police de Haarmann, les innombrables plaintes ignorées par les services de police auraient été passées sous silence. Malgré de sérieux antécédents (Fritz Haarmann avait été condamné à deux reprises pour atteinte à la pudeur et abus sexuel, était fiché comme un dangereux malade mental dans les dossiers de la police de Hanovre, avait été interné plusieurs fois dans un asile d'aliénés), en dépit de son statut de criminel, de receleur et d'escroc qui lui avait valu plusieurs peines d'emprisonnement (entre 1900 et 1924), il put bénéficier de la complicité bienveillante de la police et

chanson : « Attends, attends donc un peu,/ A ton tour, Haarmann va t'attraper !/ Avec sa hache, ça s'ra qu'un jeu, / Il va fair' de toi du p'tit salé[644] ! ».

> Ce n'était pas vrai. Jamais personne ne pourra être tranquille du côté de M. Panado. Et il sera toujours possible, en tous lieux et à tout moment, qu'il intervienne dans nos destins comme le boucher de Hambourg. (FC, 30)

Qualifié à plusieurs reprises de monsieur ou de « boucher de Hambourg »[645] (Hanovre en allemand), M. Panado rappelle ce prédateur sexuel et meurtrier en série allemand. Le narrateur ne met-il pas sans cesse en garde le lecteur ? Ne l'invite-t-il pas à se méfier de son apparence banale? Ne considère-t-il pas M. Panado comme « un brutal et un sommaire » (FC, 391) ?

> A le voir qui vend des bagues dans le son les jours de foire, vous le prendriez pour une épave inoffensive. Vous lui en achetez. Vous l'écoutez. Il vous fait boire au « Cabaret de la Femme Sauvage ». Et après il vous emmène chez lui… (FC, 406)

Avec défi, le narrateur déclare ainsi : « Tu auras beau prendre ton grand couteau, fripouille, et ton vieux tablier de cuisine, nous connaissons maintenant tes tours depuis longtemps ! » (FC, 401). Mettant en scène ce « ventriloque libidineux » (FC, 403) en train de cuisiner une singulière « panade », Vialatte retranscrit ce fond monstrueux de l'humain, cette dérive intérieure de l'être qui s'abandonne à sa propre monstruosité.

L'Ogre des camps

Si dans les années vingt et trente, Vialatte dénonce certaines pulsions morbides, remettant en cause l'idée de la nature humaine au profit d'un homme historique et culturel, ce questionnement – qu'est-ce que l'homme ? Quel est le propre de l'homme ? – s'intensifie après la Seconde Guerre mondiale. La voracité, l'indifférence cruelle de M. Panado semblent inspirées par d'autres crimes.

---

vivre à Hanovre en toute impunité jusqu'à son arrestation. Le 19 décembre 1924, il fut reconnu coupable de vingt-quatre meurtres et condamné vingt-quatre fois à la peine de mort. Bien qu'il souhaitât être décapité, Haarmann subit la pendaison le 15 avril 1925.

[644] Otto Friedrich, *Weltstadt Berlin, Grösse und Untergang 1918-1933*, cité par Lionel Richard, *La Vie quotidienne sous la République de Weimar (1919-1933)*, *op. cit.*, p. 117.

[645] Dans la nouvelle fantastique, « les tours de M. Panado », il se confond avec un étranger de passage, le représentant d'une grande firme étrangère que l'oncle Jules reconnaît : « c'était monsieur Panado lui-même, c'était le monsieur de Hambourg. » (BC, 172).

> Hélas ! le squelette règne ici comme dans le reste de l'Allemagne. Le ciel noir pèse sur cette plaine criminelle comme le couvercle d'une marmite où bouillit un liquide infâme. On n'ose plus regarder fumer cette cheminée. Par moments on retient son souffle, on a peur de respirer de l'homme. Et le sous-sol, comme le ciel, est plein de morts. (BK, 304)

En 1945, Vialatte se retrouve en Allemagne. Ce pays en ruines lui apparaît comme le « pays de l'Ogre et de la Sorcière » (BK, 280). Le jeune journaliste qui en 1923 comparait la Rhénanie à une « usine électrique que des ouvriers pervers, après avoir saboté les appareils de protection, exploitent avec le maximum de danger au profit d'appétits vastes et médiocres[646] », est confronté à l'« usine à cadavres du Reich » (BK, 271). Vialatte doit alors rendre compte de cette « aventure du Troisième Reich [qui] s'est déroulée dans le domaine de l'incontrôlable » (BK, 340) causant l'horreur et la démesure d'un crime collectif prémédité. Il vérifie – en découvrant les camps de la mort, en assistant aux procès des criminels nazis – la cruauté raffinée de la civilisation moderne. Il mesure alors l'ampleur, la cruauté d'un crime qui entraînait la déshumanisation méthodique et systématique des victimes. Les hommes furent considérés ainsi comme de la « viande humaine » (BK, 290)[647].

> Imaginez Landru disant : « Je ne peux pas avoir tué, puisque c'est défendu par la civilité et même par la gendarmerie. » (BK, 299)

La vision de Landru (criminel en série de la Belle époque surnommé Barbe bleue, qui tuait et brûlait ses victimes), l'évocation de « cadavres en lamelles » (BK, 276) insinuent l'idée d'une cruauté bestiale. Dans l'épilogue des *Fruits du Congo*, Vialatte rappelle à plusieurs reprises sa découverte des camps de la mort. Il mentionne une « porte chinoise » emblème du camp de concentration qui serait un « tour de M. Panado » (FC, 400). Il évoque également les prisonniers exterminés[648] parmi lesquels figurent les « rescapés de Belsen » (FC, 403) et Mlle Chaufourié à Buchenwald (FC, 444). M. Panado devient lui-même l'incarnation du mal :

> C'est lui qui a ressuscité de vieux frissons qu'on ignorait depuis l'an 1000. (…) Il a spiralé des festons autour d'une qualité de terreur oubliée depuis le X^e^ siècle et inventé de dissoudre moralement le Petit Poucet avant de le porter à sa bouche. On peut l'accuser tranquillement de tout ce qu'ont raconté les rescapés de Belsen, et non pas tant d'avoir

[646] Vialatte, « Malice par Pierre Mac Orlan » (compte-rendu), *Alexandre Vialatte*, Pascal Sigoda (dir.), *op. cit.*, p. 227.

[647] Cependant alors que les Juifs allaient être réduits en poussière, leurs quelques bagages étaient mis à l'abri. « Il faut entendre Hoessler [responsable nazi] déclarer à la Cour, après avoir décrit la sélection de la viande humaine sortie du train : "Je faisais protéger les bagages pour qu'on n'essaie pas de les voler". » (BK, 290-291).

[648] « Ils sont morts dans des camps, dans des trous, dans des geôles. Il y en a qui ont creusé la terre avec leurs ongles » (FC, 446).

> mangé des millions d'hommes que de les avoir dévorés distraitement sans se rappeler – on l'a entendu ! – combien de millions ça pouvait faire. Accusons-le d'être un chef de bureau. Car les anciens avaient le *Fatum* qui était féroce, qui était glacé; le moyen âge avait le diable qui était machiavélique; mais nous avons M. Panado qui est stupide, machinal, sordide et tatillon. C'est pourtant lui qui a inventé de costumer en toréadors balkaniques les musiciens de la fanfare des crématoires. (FC, 403-404)

M. Panado devient une figure très moderne du destin et du diable, un « Fatum aux pieds palmés ». L'auteur mêle ici la notion de destin, un destin que l'on ne peut modifier (l'héritier du *fatum* antique), à celle de mal (la figure du diable du Moyen Âge) puisque ce monstre contemporain incarnerait un mal implacable, une volonté au-delà du Bien et du Mal : « Il est au-delà de l'homme et de la bête, rien d'inhumain ne lui est étranger » (FC, 404). Cette créature imaginaire devient « l'Absurde déguisé en géant de kermesse » (CM, I, 628)[649]. Il apparaît directement inspiré par l'Ogre auquel a échappé le petit Poucet :

> Le Petit Poucet m'attendait devant la porte du tribunal. Il porte encore sur le bras gauche, tatoué en bleu, le matricule qui le désignait pour Auschwitz. Il n'a pu échapper à l'Ogre qu'en sautant du train qui le portait au four. Ses camarades ont été brûlés vifs par un fonctionnaire consciencieux coiffé d'une casquette officielle. (BK, 280)

Le narrateur lui reproche non seulement d'avoir tué tous ses amis[650] mais aussi d'avoir dévoré distraitement « des millions d'hommes », évoquant explicitement l'horreur, les atrocités de la Shoah. Au fil de l'épilogue, M. Panado se métamorphose, s'exhibe dans l'excès et la violence. Il apparaît comme l'« un des visages du néant » :

> M. Panado n'est peut-être qu'un des visages du néant. Mais peut-être n'existe-t-il que par sa propre absence ? J'ai connu un homme qui disait : « J'ai vu le néant. Je l'ai vu de profil. » Il ajoutait : « Il est encore plus mince qu'on ne pense. » (…) Et il m'est venu assez souvent à la pensée que M. Panado, c'était peut-être ce profil du néant qui a été vu par certains hommes, ce qui est le comble de l'abstraction. (FC, 393)

---

[649] M. Panado possède finalement plus d'une parenté avec le Père Ubu tel que l'appréhende Vialatte : « Créateur du décervelage et fondateur de la pataphysique, le père Ubu apparut au siècle comme une espèce de monstre mou plus grand que lui-même, une sorte de dieu nègre ou de crocodile sacré : la stupidité incarnée, l'Absurde déguisé en géant de kermesse, la Bête, prête à dévorer l'homme avec les yeux absents de la poule qui mange un ver. La faveur de l'absurde aidant, on vit en lui un grand symbole. C'était lui faire beaucoup d'honneur. » (CM, I, 628).

[650] « En tout cas, moi, je sais que mon ami Chaumerliac est revenu de Dachau incapable de parler ; que Raveu est mort à Auschwitz ; que le père Dillard a fini ses jours dans vos camps ; que Jeanne Sivadon, revenue de Buchenwald, ne pèse plus que 25 kilos ; que les cadavres que vous faites ne sont pas plus lourds qu'un dictionnaire de poche et que quatre couches superposées de vos victimes ne font pas la hauteur d'un cahier de papier Job. » (BK, 278).

Ce « profil du néant » renvoie explicitement aux témoignages des rescapés du camp de Bergen-Belsen, à « cette confrontation abstraite avec le comble de l'invisible » (BK, 397)[651]. Cette créature imaginaire passe ainsi de l'indéterminé à l'impensable. Cependant, M. Panado est loin de demeurer un principe abstrait inspiré par la vision irréelle des camps de la mort, renvoyant à l'absurdité et à l'horreur de la Shoah. Il doit également beaucoup à la confrontation directe de Vialatte avec les tortionnaires nazis.

Hier ist kein warum[652].

L'écrivain, nommé correspondant de presse, assiste en effet aux procès des criminels nazis (notamment au procès concernant le complexe concentrationnaire de Bergen-Belsen[653]). Il retranscrit ses impressions dans une série d'articles[654] dans lesquels se confrontant à une expérience de l'inaudible, il questionne les contradictions de la nature humaine. Le journaliste est désarmé par l'ampleur des crimes nazis, par le caractère aberrant et cynique des réponses des accusés. Comme le souligne Ferny Besson, l'écrivain suit les criminels de guerre : « (…) à la fois fasciné et atterré par l'ampleur et l'horreur du drame, par le flegme des bourreaux qui se présentent comme des champions de l'ordre, du devoir et de l'obéissance. (…) Il enregistre les aveux froids des tortionnaires, leurs excuses déroutantes, leurs explications cyniques » (BK, 11). Vialatte décrit en effet longuement le comportement et l'étrange système de défense adoptés par les bourreaux, il essaie de citer fidèlement leurs arguments, de retranscrire mot pour mot leur indignation face à l'insubordination de leurs victimes[655] :

---

[651] « J'ai connu (…) de B. qui se vantait avec un œil terrifié d'avoir "vu le néant de profil" ce qui est le comble de la minceur. Il lui était d'ailleurs resté de cette confrontation abstraite avec le comble de l'invisible une espèce d'horreur sacrée, de transes hindoues, un frisson de derviche tourneur. "J'ai vu le néant,... je l'ai vu de profil... " affirmait-il avec une douceur insistante et cette rareté lui conférait une espèce d'affreuse distinction. » « Les rescapés » (BK, 397).

[652] Primo Lévi : « Ici il n'y a pas de pourquoi. » *Si c'est un homme*, [1958], trad. Martine Schruoffeneger, Paris, Robert Laffon, 1996, p. 36.

[653] Vialatte retrouve l'Allemagne à la fin de la Seconde Guerre mondiale, il découvre l'horreur de la Shoah en assistant aux procès des nazis de Lunebourg à l'automne 1945. Un tribunal militaire britannique établi à Lunebourg juge les membres du personnel de Bergen-Belsen, dont les membres de la SS. Le tribunal condamna à mort onze accusés dont le commandant du camp Josef Kramer. Ils furent exécutés le 12 décembre 1945.

[654] Série d'articles écrits entre 1945 et 1949 rassemblés dans la troisième partie des *Bananes de Königsberg*, intitulée « Ces messieurs de Lunebourg ».

[655] « Relativité
Vos fours, parfois, ont brulé jour et nuit. Les convois se succédaient sans cesse. – Oui, mais peu de temps. Deux semaines. (Kramer)
Provocation
– Ces appels qui duraient des heures ! Ces gens nus dans la neige ! – C'était leur faute ! Ils ne voulaient jamais se mettre en rangs… (Kramer) (BK, 321) (…)
Justification

> Mais ce qu'il y a de plus stupéfiant, c'est l'étonnement naïf, sincère, quasi physique, des gardes-chiourme, en face des désobéissances que commettaient leurs prisonniers, comme si ces gens ramassés par les Boches hors des frontières allemandes, pour être exterminés froidement, à cause du seul crime d'exister, avaient eu des obligations prescrites de toute éternité à l'égard de leurs assassins. « Devoirs nazis » (BK, 299)

Vialatte constate l'obéissance aveugle et fanatique des accusés nazis, « la bureaucratie paisible » (BK, 317) de leurs méthodes. Ces derniers se présentent comme des exécutants conformistes asservis à l'autorité. Selon Ferny Besson : « Lucidité glacée, formules implacables, humour glacé, humour noir, tout est là pour éclairer d'une lumière blanche, sans concession, ce qu'il peut y avoir de plus lâche et de plus cruel dans l'homme » (BK, 11). Vialatte a en effet recours à une ironie cinglante pour condamner ces « hussards du crématoire » (BK, 317). Il souligne le « ton militaire et bureaucratique à la fois, sans aucune espèce d'émotion » (BK, 284) des bourreaux, dénonce sur un ton corrosif leur « sollicitude étonnante » (BK, 290), leurs apparents scrupules. Il réussit ainsi à dompter des émotions qui le submergent. L'horreur est évacuée par un humour noir, grinçant qui devient l'expression d'une impuissance coupable. Confronté à un mal strictement « humain », un mal commis par des « employés tatillons » (BK, 317), le journaliste souligne, comme le fera plus tard Hannah Arendt[656], la dimension hors du commun de ces procès qui « ont ouvert sur l'âme humaine en général, sur l'âme allemande, sur l'âme nazie et la philosophie du crime, des horizons qu'on ignorait jusqu'à ce jour » (BK, 316) :

> (…) tous les mots qu'on va lire sous ce titre ont été prononcés par des êtres humains extérieurement semblables aux autres (…). Quelles sont les réactions d'un homme qui a trempé comme Hoessler dans l'assassinat de millions d'innocents ? d'un médecin comme le docteur Klein qui les a désignés froidement ? On constatera avec surprise que ce sont les réactions d'employés tatillons. Le comique sinistre de l'aventure se résume dans certains mots d'une bouffonnerie ténébreuse qui relèvent désormais de l'Histoire. Leur actualité se prolongera tant qu'il y aura des âmes humaines. Quand on les a entendus de ses oreilles, on ne revient pas seulement de Lunebourg : on revient de l'homme, on revient de plus loin que du fond des déserts d'Australie et des abîmes du Pacifique. (BK, 317)

– Les prisonniers se comportaient comme des bêtes. (Irma Grese)
Comble d'horreur
– Ils avaient bouché les cabinets !... (Irma Grese) » (BK, 322).

[656] Arendt mesure que « nous n'avons, en fait, rien à quoi nous référer pour comprendre un phénomène dont la réalité accablante ne laisse pas de nous interpeller, et qui brise les normes connues de nous ». *Les Origines du totalitarisme* : *Les Origines du totalitarisme; Eichmann à Jérusalem ; rapport sur la banalité du mal*, trad. Anne Guérin, Pierre Bouretz (dir.), Paris, Gallimard, « Quarto », 2002, p. 811.

Comment comprendre en effet la « candeur et [l'] hébétude meurtrières » (BK, 317) des criminels nazis ? Comment Vialatte confronté au spectacle de l'inhumain, peut-il encore témoigner d'une quelconque confiance en l'homme[657] ? Comment ne pas être profondément ébranlé par « certains mots d'une bouffonnerie ténébreuse » – expression qui concilie grotesque et tragique[658], qui montre la contradiction terrifiante entre la gravité des meurtres et la légèreté, l'apparente désinvolture des meurtriers ?

Vialatte décrivant les accusés nazis, les appréhende comme des marionnettes inhumaines :

> (…) les accusés restent alignés sur leur banc comme une noce du Douanier Rousseau. Tant d'oreilles décollées, d'asymétries faciales et de tares de dégénérescence étonnent comme un feu d'artifice. Ces S.S., fleur de la race aryenne, font un groupe de musée Grévin. « Festons et astragales ». (BK, 282-83)

Le journaliste ne pouvait ignorer les fondements idéologiques du nazisme, la politique eugénique et raciale mise en œuvre par le III^e^ Reich de 1933 à 1945 et son ambition de créer une race pure exempte de tares héréditaires qui passa par l'extermination massive du Peuple Juif. En décrivant les « tares de dégénérescence » des coupables, il dénonce et tourne en ridicule l'idéologie de la pureté, la supériorité revendiquée de la race aryenne. La comparaison picturale avec la référence aux toiles du Douanier Rousseau[659] évoque certainement le caractère naïf du trait du peintre, la solennité de la noce. De même, le commandant du camp de Bergen-Belsen lui apparaît comme un mannequin : « Il est vif, objectif, automatique et inhumain. C'est un sergent-major comptable en fer-blanc inhumain. Et il aimerait se faire passer pour un robot » (BK, 284). Comme il l'écrira plus tard, « Il y a chez le joyeux SS on ne sait quoi de pimpant et de militaire qui emporte l'amour des foules »[660]. Pour illustrer ses articles, Vialatte choisit, selon Ferny Besson, « des caricatures

---

[657] A titre d'exemple, on peut ainsi citer la réaction de Charlie Chaplin. Pris lui-même pour un Juif, il a fait preuve d'une clairvoyance et d'un courage exceptionnel en son époque en insistant sur les dangers qui guettaient les Juifs d'Europe. Or, il a affirmé plus tard qu'il n'aurait pas tourné *Le Dictateur* s'il avait connu les dimensions réelles de l'horreur. Et il est vrai que sa pertinence et sa naïveté présentant Hitler dans le rôle de l'enfant jouant de sa toute-puissance (la danse d'Adenoïd avec le globe résume les ambitions démiurgiques de Hitler et en est l'image poétique) est un horizon indépassable. Jamais plus sa foi pleine de tendresse en la capacité de résistance des victimes ne pourra être resservie après avoir pris connaissance de la catastrophe. Andréa Lauterwein, Présentation, *Rire, mémoire, Shoah*, Andréa Lauterwein (dir.), Paris, Editions de l'Eclat, « Bibliothèque des fondations », 2009, p. 14.

[658] Alors que la parole est supposée être le caractéristique privilégiée de l'humain, la marque de la civilisation, d'une civilisation occidentale qui oppose le logos à la barbarie, le journaliste entend des mots d'une bouffonnerie ténébreuse.

[659] Henri-Julien Félix Rousseau (1844-1910).

[660] « Derrière lui [le joyeux SS], l'horizon s'embrase, l'herbe s'étiole, le négligeable Juif retourne à la poussière, et le bébé, matriculé sur le bras gauche, va rejoindre dans la chambre à gaz une mère

que Grosz avait dessinées en 1922 pour un album intitulé *les Brigands* : des personnages plus vrais que les vrais dans leur bouffonnerie ténébreuse, leur comique sinistre, capables de transformer le Grand-Guignol en réalité » (BK, 11). Les « personnages schématiques et tatillons » que le jeune écrivain ambitionnait d'incarner dans ses romans, sont sous ses yeux. Comme Hannah Arendt qui assiste au procès d'Adolf Eichmann en 1961 à Jérusalem, Vialatte se confronte au paradoxe extrêmement perturbant de crimes monstrueux souvent accomplis par un être médiocre, banal. S'il ne résout pas forcément « la contradiction entre l'indicible horreur des actes et l'incontestable ridicule de l'homme qui les avait perpétrés[661] », il constate l'étrangeté de cette interdépendance entre le mal et l'absence de pensée.

> Si on le laisser aller, il nous raconterait comme un acte philanthropique qu'il faisait repeindre plus gaiement la chambre à gaz. (BK, 290)

Dans nombre d'articles, Vialatte relève la proximité troublante entre barbarie et culture, souligne la fragilité de la culture, et par là même la fragilité de l'ordre humain. Il met notamment en évidence la sensibilité artistique, les aspirations musicales revendiquées par certains criminels nazis :

> (…) Schreiber, l'un des accusés, aimait la musique, le violon, sa maman et les petits oiseaux. Il aurait préféré Chopin à *Viens Poupoule* et s'en serait tenu par goût aux grands classiques plutôt qu'aux maîtres d'aujourd'hui. (BK, 282)

Joseph Kramer, le responsable du camp de Bergen-Belsen, se fait passer pour un « philanthrope méconnu » (BK, 283), manifestant un souci de distinction, d'élévation spirituelle. Sa femme Rosina Kramer croit témoigner en sa faveur en évoquant ses goûts de mélomane :

> Mélomanie
> – Dès que mon mari a été à Belsen, il s'est occupé de faire venir des musiciens de Birkenau.
> Galanterie
> – Il y avait donc un orchestre de détenus dans ce camp d'extermination ?
> – Il fallait bien faire quelque chose pour les jeunes filles… (Mme Kramer). (BK, 329-330)

---

enceinte inutile à l'« Europe ». Et c'est ainsi qu'il unifie le continent. Dans la fumée. Grand tableau historique » (CM, I, 50).

[661] Hannah Arendt, *Eichmann à Jérusalem* : *Les Origines du totalitarisme; Eichmann à Jérusalem ; rapport sur la banalité du mal*, *op. cit.*, p. 1069-1070. Cependant, Hannah Arendt voit Eichmann comme un clown et non comme un monstre : « Malgré tous les efforts de l'accusation, tout le monde pouvait voir que cet homme n'était pas un "monstre" ; mais il était vraiment difficile de ne pas présumer que c'était un clown ». *Ibid.*, p. 1070.

S'il cite fidèlement ce témoignage, Vialatte le reprend pour en souligner son aspect ahurissant, son caractère absurde :

> Et quel père de famille ! Quel souci de son orchestre ! Car il avait (*horresco referens*, mais Rosina n'y voit qu'une invention charmante) un orphéon de l'abattoir ! (…) Ce n'est pas une raison parce qu'on est près de rôtir pour ne pas faire un peu de saxophone ! L'appel au four était sonné en fantaisie ; et le cornet à piston devant la chambre à gaz répondait au vœu des mourantes ! (BK, 289)

Dans les conditions inhumaines auxquelles sont soumis les prisonniers, menacés, violentés, « l'invention charmante » du responsable du camp, ses velléités musicales sont en effet terrifiantes. Comme le remarque avec une féroce dérision Gengis Cohn, l'humoriste juif assassiné par les nazis dans *La Danse de Gengis Cohn* de Romain Gary :

> La culture c'est lorsque les mères qui tiennent leurs enfants dans leurs bras sont dispensées de creuser leurs tombes[662].

Dans son analyse de la manière dont Gary représente l'horreur de la Shoah, Judith Kauffmann revient sur la nouvelle définition de la culture de Gengis Cohn. Elle montre comment « l'humoriste a mis entre parenthèses le fait scandaleux, et définitif, au bénéfice d'un point secondaire, et temporaire, connoté positivement[663] » :

> Il souligne ainsi le comportement de gentleman qui protège les faibles, tout en énonçant, sans sourciller, comme une évidence – soit un état de chose perçu comme normal, c'est-à-dire accepté donc acceptable – l'exécution massive des victimes et leur participation active au cérémonial de leur mise à mort[664].

De manière analogue, Vialatte rappelle le souci de raffinement des bourreaux, met en évidence leurs gestes de philanthropie, de compassion[665]. A l'instar de Gary insistant dans une formule condensée sur l'attitude des bourreaux envers des mères chargées d'enfants lors du processus d'extermination, il souligne « la proximité perverse de violence et de civilité qui

---

[662] Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, [1967], Paris, Gallimard, « Folio », 1996, p. 78.

[663] Judith Kauffmann, « horrible, humour noir, rire blanc. Quelques réflexions sur la représentation de la Shoah », *Rire, mémoire, Shoah*, *op. cit.* , p. 132-133.

[664] *Ibid*., p. 132-133.

[665] Pour exemples : « Il avait dit qu'il faisait cueillir de la bruyère pour organiser des litières aux moribonds, et il avait pris soin de faire remarquer qu'il avait attendu l'époque où cette bruyère était sèche afin d'être certain de ne pas donner de rhumes à ses cadavres ambulants » (BK, 285-286). Kramer confronté à l'épidémie de typhus et à « l'invasion de cadavres » (BK, 284) entreprend de faire construire des latrines, Hoessler qui au moment de l'arrivée des Anglais « fit ramasser les papiers qui traînaient devant les baraques pour donner à sa morgue un air appétissant. » (BK, 290).

caractérise la barbarie SS[666]. » Vialatte évoque également les préoccupations domestiques d'un responsable du camp soucieux de la culture de son potager :

> « J'étais en train de jardiner avec ma femme… », nous dit Kramer, et la violence artistique de ce mot, parti d'un cœur brutalement saisi entre les exigences contradictoires de la scarole et du four crématoire, donne une insupportable idée de variété des possibilités humaines. Il fait mesurer tragiquement l'abîme où a dû tomber une civilisation pour rendre un fonctionnaire capable de partager ses soins entre le haricot « roi nègre » et l'assassinat prémédité. (…) Que l'esclavage soit devenu tel, au XX^e^ siècle, que l'homme s'étonne que d'autres hommes ne veuillent pas mourir sans raison sur un signe de leur bourreau et ne prennent pas je ne sais quel germanique plaisir à marquer le pas dans une cour de caserne, c'est à justifier tous les crimes que la vengeance pourrait imaginer. (BK, 283)

En rapportant les propos de Kramer, Vialatte met en évidence la disproportion entre ses préoccupations et sa fonction de ce tortionnaire. « Il faut cultiver notre jardin » disait Candide, mais à quel prix ?

L'horreur n'est pas mise entre parenthèses, Vialatte souligne le détail risible et par conséquent horrible. Il dénonce ainsi la scandaleuse réalité d'une barbarie à visage humain. Ce détail remet en cause la vision de la civilisation. George Steiner a notamment interrogé cette inscription du désastre dans la culture européenne. Il est revenu sur cette remise en question radicale d'une culture européenne si assurée de ses acquis et de l'héritage des Lumières[667]. Zygmunt Bauman l'a également souligné : « L'Holocauste fut autant un échec qu'un produit de la civilisation moderne[668]. » Comme l'écrit alors Vialatte, « on ne revient pas seulement de Lunebourg : on revient de l'homme » (BK, 317)[669].

---

[666] *Ibid*., p. 133.

[667] George Steiner, « Une saison en enfer », *La Culture contre l'homme*, Paris, Seuil, 1971.

[668] Zygmunt Bauman, *Modernité et holocauste*, Paris, La Fabrique, 2002, cité par Anny Dayan, *Les Alphabets de la Shoah, survivre, témoigner, écrire*, [2007], Paris, CNRS Editions, « Biblis », 2013, p. 16-17.

[669] « Échos d'Allemagne » : « – Ne pensez-vous pas, lui ai-je demandé que l'éclosion des camps de concentration se présente un peu comme la suite d'une longue complicité de l'imagination allemande avec tout ce qui évoque la conséquence d'un flirt trop prolongé de l'âme germanique avec le squelette, le fantôme et la tête de mort ? – Oui, en partie, m'a répondu mon éditeur. Mais c'est surtout l'aboutissement d'un mépris de l'homme, d'un mépris de soi tel qu'on n'en a jamais connu dans les périodes civilisées... » (BK, 345).

Ô Allemagne
On rit en entendant les discours qui résonnent dans ta maison
Mais dès qu'on t'aperçoit, on prend son couteau[670].

Jamais dans nulle nation du monde, cinq millions d'hommes n'ont disparu d'une façon plus confidentielle. (BK, 293)

Une autre forme d'indifférence interpelle aussi le journaliste, celle d'une Allemagne qu'il découvre « musicienne, sadique et déséquilibrée » (BK, 339). Au cours de son séjour, Vialatte constate les réactions incrédules des Allemands quand il les interroge sur leur connaissance des camps de concentration : « il ose dire "c'est exagéré" devant le Petit Poucet, le bébé tatoué des crématoires » (BK, 281). Il n'arrive pas à concevoir que les Allemands aient pu ignorer la réalité des camps, en conclut qu'en raison même de leur énormité, la société allemande a tendance à refuser les horreurs de la Shoah :

(…) il est difficile de croire qu'il ait pu exister des cloisons si étanches que des aveugles et des sourds privilégiés aient traversé sans voir et sans entendre l'usine à cadavres du Reich, qu'ils aient franchi cette mer de sang sans jamais se rougir les pieds. C'est la question qui domine le débat ; car il y va de notre politique et de notre conscience notamment. Cette vieille dame qui tient tellement à préserver du reproche de vol au moins quelques soldats de l'armée allemande, que dirait-elle si les fantômes de Dachau venaient s'asseoir dans ses fauteuils en tapisserie à l'heure où elle joue du Chopin par une belle soirée d'été quand les tilleuls sentent la tisane ? (BK, 271)

L'horreur suscitée par l'apparition de revenants, des fantômes de Dachau, contraste avec l'évocation fugitive mais évocatrice d'un soir d'été, du parfum des tilleuls, de la musique classique, source de beauté, d'harmonie, qui sont autant de notations légères qui fixent une atmosphère, renforcent le pathétique de cette apparition macabre. Ignorance voulue du carnage des camps? Peur ? Cécité et stupidité volontaires ? Les remarques de Primo Levi sur ce mépris et cette négation de l'homme font écho aux interrogations de Vialatte :

Quoi qu'il en soit, puisqu'on ne peut supposer que la majorité des Allemands ait accepté d'un cœur léger le massacre, il est certain que l'étouffement de la vérité sur les *Lager* constitue une des plus graves fautes collectives du peuple allemand, et la démonstration la plus évidente de la lâcheté à laquelle la terreur hitlérienne l'avait réduit ; une lâcheté entrée dans les mœurs, et assez profondément pour retenir les maris de raconter ce qu'ils voyaient à leurs femmes, et les parents à leurs enfants…[671]

---

[670] Bertolt Brecht, (1933), cité par Hannah Arendt en exergue d'*Eichmann à Jérusalem*, *op. cit.*, p. 1019.

[671] Primo Lévi, *Les Naufragés et les rescapés*, *quarante ans après Auschwitz*, [1986], trad. André

D'une manière analogue, ayant du mal à considérer l'incrédulité dont témoigne le peuple allemand, Vialatte dénonce non seulement le cynisme des criminels nazis, mais également la complicité, la lâcheté de la société allemande :

> Mais le loup-garou n'est pas seulement une association de poignardeurs. Le loup-garou est un état d'esprit. S'il n'emploie plus la peau du loup pour se cacher, il emploiera celle de l'agneau, et soyez bien certain qu'on le trouvera partout. L'Allemagne me fait songer à cette devinette pour l'enfance : « Cherchez le loup », dit la légende. On ne voit qu'une bergère et des moutons frisés. Ce sont pourtant ces paisibles symboles dont les contours constituent son image. (BK, 366)

L'homme est un « loup-garou » pour l'homme. Vialatte semble reprendre implicitement la vision de Hobbes – « l'homme est un loup pour l'homme » – et l'idée selon laquelle les hommes sont naturellement enclins au mal. Toutefois l'*homo sapiens* s'est transformé en « loup-garou », en « homme-loup », en « homme en guerre[672] ». L'auteur dénonce une société carnassière. De même que la guerre chez Freud, le nazisme semble avoir fait ressurgir « les attitudes psychiques les plus primitives, les plus anciennes, les plus brutales[673] », attitudes contenues en temps ordinaire par l'« hypocrisie » de la société civilisée. Claude Claire Kappler le souligne :

> Le XX^{e} siècle a pris sa mesure à l'égard de la démesure : sur son déclin, il comprend – ou croit comprendre – qu'il n'est plus maître de rien. Les commandes lui échappent, maniées désormais par un « Autre » monstrueux. Le monstre s'installe à partir du franchissement d'un seuil. (…) Le monstre : Il croît, il prolifère et, lorsque ses dupes ou ses complices favoris lui font dire sur tous les tons : « le règne de l'homme est fini », il acquiesce et sourit obséquieusement[674].

Considérant l'existence du monstre, Claude Claire Kappler ajoute ainsi : « C'est ce qu'on appelle le Mal. Le monstre est en nous et non point en dehors de nous[675]. » Si Vialatte défend *a priori* une vision humaniste, s'il croit initialement à une humanité bonne par nature, l'Histoire se charge à plusieurs reprises de le désillusionner, de lui montrer la nature primitive

---

Maugé, Paris, Gallimard, « Arcades », 1989, p. 15.

[672] Dans le mot anglais « *werewolf* », la partie « *were* » est un terme de vieil anglais signifiant « homme », et il est possible que « garou » en soit la transcription, le w d'origine francique se transformant souvent en g (*war*/guerre).

[673] Freud, « Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort », *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1972, p. 266.

[674] Claude Claire Kappler, *Le Monstre. Pouvoirs de l'imposture*, *op. cit.*, p. 5.

[675] *Ibid*., p. 6.

de l'homme, de lui révéler le fond monstrueux de l'humain. Outre l'atmosphère délétère et délirante des années vingt, l'horreur de la solution finale l'incite à déduire une vision négative de l'inconscient, des instincts monstrueux qui existent par nature au cœur de l'homme. Elle lui révèle une cruauté plus intime, parfois inexplicable, révélatrice de l'inhumain que l'homme porte en lui : « on a honte de l'homme » (BK, 265). L'« estomac qui rêve » (FC, 396) de Panado qui écaille ses victimes en lisant le journal, peut évoquer les préoccupations potagères du responsable nazi Joseph Kramer. Toutefois son absence totale de scrupules, son indifférence gloutonne rappellent aussi l'attitude de Mme Schmidt, « Allemande moyenne » (BK, 276) à laquelle Vialatte consacre une série d'articles en 1945. Le journaliste raconte les « idées de Mme Schmidt, cas moyen de l'opinion publique » (BK, 278) et cette mise en scène vise à montrer les réactions incrédules, la veulerie de la société allemande :

> Mme Schmidt a la tête pleine d'opinions, d'admirations, d'indignations qui sont liées intimement à des intérêts personnels d'une remarquable étroitesse. (…) Mme Schmidt, comme la plupart des gens, a l'opinion de son tube digestif. Elle juge avec son œsophage, elle approuve avec son pylore, elle s'indigne avec son estomac. (BK, 275)

Conversant avec Mme Schmidt le journaliste « se heurte à la fois à une énigme et à une gélatine » (BK, 278-79), la considère finalement comme un « sphinx mou » (BK, 279). En montrant « la docilité de Mme Schmidt », Vialatte dénonce un égoïsme de masse, des tendances inhumaines au cœur de *tout* homme mais que tendent à masquer le mensonge, la mauvaise foi ou l'hypocrisie. M. Panado, qui selon le narrateur, n'est pas très intelligent, ne fait pas de grands discours, mais il s'avère être « plein de grandes idées » (FC, 390) et possède une excellente érudition en grammaire. Ses opinions communes et assez confuses[676] rappellent l'attitude ambivalente de Mme Schmidt.

Le « Fatum aux pieds palmés » (FC, 132) apparaît tour à tour inspiré par le boucher de Hambourg et par les bouchers des camps de concentration. L'« absurde génie de ce monde » (FC, 132) incarne l'absurdité de l'Histoire, l'horreur des camps de concentration. Ce monstre semble personnifier « l'*autre* de la barbarie[677] », la cruauté absolue. Cependant, en décrivant M. Panado comme un être d'une grande banalité, Vialatte dénonce à travers lui une monstruosité plus ordinaire. La manière dont Vialatte appréhende le monstrueux reflèterait

[676] « Oui, si on le croyait si savant, c'était à cause de ce physique important qui créait sur le poids de ses idées un préjugé beaucoup trop favorable. Car tout ce qu'il disait, forcément s'appuyait de ses grandes joues, de ses gros yeux globuleux, de ses gros sourcils, de son ventre énorme. C'étaient des opinions de trombone, de bœuf, de cloche, de gros bourdon… » (FC, 390-391).

[677] Michel Viegnes, « Les monstres : une espèce pas du tout menacée », *L'inquiétante étrangeté des monstres: monstruosité, altérité et identité dans la littérature française, XIX^e^- XX^e^ siècle*, *op. cit.*, p.14.

ses propres désillusions. Sa vision semble être exacerbée par la découverte de la Shoah, l'auteur soulignant davantage une monstruosité au cœur de tout homme. Dès lors cette monstruosité plus insidieuse ne peut-elle pas contaminer chacun ?

5. La contamination du monstrueux

> Maintenant les gens sont blasés. Ils attendent toujours plus fort. Faut leur retourner le blanc des yeux, les crever d'angoisse, les suspendre la tête en bas, leur faire respirer la Mort, pour qu'ils commencent à se divertir...[678]

Bien que le narrateur conseille au lecteur de se défier de « cet hydrocéphale sournois » (FC, 99), il semble que ce dernier ne puisse pas échapper à cette créature gloutonne qu'est M. Panado.

Un lecteur en mauvaise posture

L'intrusion de M. Panado dans l'espace de la fiction s'accompagne de l'entrée en scène et de la remise en cause du lecteur. Son immunité semble compromise. Dans l'intrigue et au début de l'épilogue, le « nous » renvoyait initialement aux adolescents. Il associait le narrateur adolescent et ses camarades, donnant l'impression d'une aventure collective, facilitant l'adhésion du lecteur. Cependant, il évolue dans l'épilogue pour finalement inclure et impliquer le narrataire/ lecteur. Position inconfortable puisque le narrateur engage imperceptiblement le narrataire/ lecteur non seulement à le suivre sur les traces de M. Panado, à « voir » cette créature, mais aussi à se perdre dans une aventure improbable. Alors que lecteur allocutaire est sollicité par les multiples mises en garde du narrateur au sujet de l'identité trompeuse de Panado, le « vous » injonctif devient un « nous ». Puis, au moment où le narrateur évoque la capacité de dissimulation de M. Panado, son pouvoir de métamorphose, postulant ses « identités trompeuses » (FC, 392), le texte glisse de la première personne du singulier à la première personne du pluriel en passant par un « on » impersonnel. Le narrataire/ lecteur est subtilement pris à parti, associé à l'acte de narration.

> Peut-être aussi qu'on se trompe, peut-être qu'on l'a vu, mais que, même quand on le voit, on ne peut pas être tranquille, parce qu'on ne sait pas si c'est lui qu'on a vu. Il apparaît sous des identités trompeuses. (…) Peut-être aussi n'est-il lui-même pas très tranquille, d'un certain côté tout au moins, s'il se cache dans la peau des autres et si c'est lui qui a tourné dans la pelisse de M. Vingtrinier autour du mouflon corse et de la plante brésilienne, puisqu'à ce moment-là il cherchait vainement, sur de faibles indices et des

[678] Louis-Ferdinand Céline, *Bagatelles pour un massacre*, Paris, Editions Denoël, 1937, p. 234.

> réminiscences, quelque chose d'un pays qui avait été le sien et qui restait encore plus le sien que celui où il se trouvait ? Patrie lointaine…, pays perdu… qui n'était peut-être qu'une inquiétude ?... Ainsi notre inquiétude tourne autour de la sienne, qui tourne lentement autour d'autres inquiétudes dont nous avons oublié l'existence. Qui sait où cela nous mènera ? (FC, 392-393)

Dans ce « dispositif d'emboîtement », « cette forme circulaire du récit[679] », les incertitudes, les interrogations du narrateur ont quelque chose de vertigineux et d'infernal. Elles entraînent chez le lecteur une perte de repères spatiale et identitaire. Le narrateur se demande si Panado contraint de changer constamment d'identité est lui-même tranquille. Il interroge son pouvoir de hantise, le voit tourner autour de certains personnages réalistes : il s'est « peut-être » caché sous le visage de M. Vingtrinier, de M. Paul, du « vieil aveugle aux lunettes vertes » (FC, 392)[680]. On se souvient de l'errance solitaire, centripète de M. Vingtrinier, de ses tours obsessionnels autour de la cage du mouflon corse. Une telle errance lui permettait d'atteindre ses « îles », son paradis sensoriel. Elle traduisait une attitude romantique grotesque, une damnation avant l'heure. Tournant autour de certains personnages, Panado cherche-t-il aussi ses « îles » ? Il semble que ses tours circulaires traduisent son inquiétude. On passe des postulations du narrateur « J'ai souvent pensé » aux tours et inquiétudes de M. Panado pour parvenir à une inquiétude qui serait la nôtre : « Qui sait où tout cela nous mènera ? » (FC, 393). Dans ce passage, c'est le narrateur qui de manière insidieuse nous fait tourner en rond et nous mène à sa guise, signifiant la fin de l'irresponsabilité du lecteur. Celui-ci est dès lors engagé dans l'action fictionnelle, amené à entrer en enfer.

Une vengeance collective

> Tu auras beau prendre ton grand couteau, fripouille, et ton vieux tablier de cuisine, nous connaissons maintenant tes tours depuis longtemps ! Avant que tu nous crèves les yeux, nous aurons deux mots à nous dire (…) (FC, 401)

Un « nous » collectif associant narrateur adulte et lecteurs potentiels menace M. Panado. La vengeance prend une dimension collective. Chacun apparaît comme une victime décidée à se venger, chacun est impliqué d'une manière indistincte et est invité à humilier ce

[679] Pierre Jourde, *L'Opérette métaphysique d'Alexandre Vialatte*, *op. cit*., p. 36.

[680] « J'ai souvent pensé, par exemple, qu'il se cachait sous le visage de M. Vingtrinier lui-même, dans la pelisse au col râpé. Peut-être était-ce lui qui s'appelait Vingtrinier et qui montait dans l'arche des David ? Peut-être a-t-il été parfois le vieil aveugle aux lunettes vertes ? Et peut-être M. Paul ? » (FC, 392).

« porc infâme » (FC, 401). M. Panado paraît alors à nouveau considéré comme un simple épouvantail, comme « un polichinelle » :

> Avant que tu nous crèves les yeux, nous aurons deux mots à nous dire, nous sentirons nos pouces enfoncer dans ta graisse. Nous donnerons ton foie au chien du chef de gare et nous te ferons ronger les oreilles par les rats. Que ferons-nous de toi ? Nous te roulerons dans la boue, nous te mettrons une couronne de carton, une barbe en coton hydrophile, nous t'empaillerons bien proprement et nous te ferons promener avec les géants des ducasses, au bout d'une perche, sur les chars, comme on fait dans les villes du Nord. Nous te planterons jusqu'aux genoux dans les vignes pour faire peur aux moineaux. Nous te plongerons dans la fosse d'aisance et nous te ferons sécher au four. (FC, 401)

Que suggèrent cette soudaine rébellion, ces menaces exprimées au futur ? Ce passage rappelle le carnaval et la libération des pulsions habituellement refoulées qu'il permet. S'appuyant sur la distinction de Bakhtine entre un grotesque romantique exprimant la peur qu'inspire le monde et un grotesque carnavalesque permettant de rire de cette même peur et de la mettre à distance, Alain Schaffner émet l'hypothèse que toute l'entreprise finale de la narration des *Fruits du Congo* pourrait « être interprétée comme une volonté de faire basculer Monsieur Panado du grotesque romantique dans le grotesque carnavalesque[681] ». Afin de vérifier cette entreprise d'exorcisation, il s'appuie notamment sur l'analyse du grotesque que propose Denis Mellier. Pour ce dernier : « Face à l'innommable, il ne reste plus qu'à le nommer : l'appeler simplement "innommable", lui donner un nom, Cthulu ou Horla, quelque signe qui fixe l'irréalité qui vient d'être écrite en tant que telle[682] ». L'irréel M. Panado est nommé, montré du doigt, tourné en dérision, ce qui fixerait son irréalité. Cependant, l'impunité du lecteur est en même temps remise en cause. Le carnaval est de manière traditionnelle le lieu d'un défoulement cathartique. Sa logique consiste à exhiber un monstrueux parfaitement maîtrisé, et toléré par l'autorité, avant de « rentrer dans l'ordre » du temps liturgique. Surtout il abroge les différences. Dans ce passage, par un mouvement analogue à celui de M. Panado, auteur et lecteur – instances narratives qui se trouvent en dehors de l'espace narratif fictif – entrent dans l'espace de la fiction. En leur qualité de narrateur et narrataire, ils se confrontent à M. Panado. Genette rappelle le trouble que suscitent de telles intrusions :

> (…) lorsqu'un auteur (ou son lecteur) s'introduit dans l'action fictive de son récit ou lorsqu'un personnage de cette fiction vient s'immiscer dans l'existence extradiégétique de

[681]Alain Schaffner, « "Une photographie… de quelqu'un qui n'existe pas…" A propos d'une nouvelle d'Alexandre Vialatte », art. cit., p. 179.

[682]*Ibid*., p. 179-180.

> l'auteur ou du lecteur, de telles intrusions jettent pour le moins un trouble dans la distinction des niveaux[683].

Le lecteur subtilement et progressivement impliqué dans le discours du narrateur se trouve engagé dans cette mise en scène. Il se voit obligé d'endosser le rôle de meurtrier. Quelle stratégie narrative dissimule cette progressive intrusion du fictionnel dans la réalité ? Qu'implique cette confusion ? Pourquoi Vialatte précipite-t-il le lecteur dans un labyrinthe narratif ?

Revenant sur ses analyses dans son dernier ouvrage, *Métalepse*, Genette envisage le cas de la « fiction s'immisçant dans sa vie réelle » :

> Ce mode (…) répond évidemment mieux à notre conception – disons romantique, postromantique, moderne, postmoderne – de la création, qui accorde volontiers à celle-ci une liberté, et à ses créatures une capacité d'autonomie que l'*éthos* classique (…) ne concevait guère : ce qu'on voit, par exemple, dans le *topos*, aujourd'hui banal, des personnages de roman échappant peu à peu à l'autorité de leur créateur, et plus largement de l'œuvre rétroagissant sur l'artiste : « Ecrire ce livre vous a-t-il changé ? »[684].

Pour illustrer ce questionnement, Genette s'appuie sur l'ouverture de *Noé* de Giono dans laquelle le narrateur confortablement installé dans son bureau un jour d'automne 1946, y reçoit la visite des personnages d'*Un roi sans divertissement* dont il vient de terminer la rédaction et dont l'action se déroule en 1843 :

> A partir de là, ses personnages vont se mouvoir dans un espace qui est *à la fois* celui du roman et celui du romancier en train de l' « inventer » et de l'écrire. (…) Cette superposition (c'est le mot de Giono) du monde inventé au monde réel implique une intrusion réciproque : puisque ces personnages, comme des fantômes, hantent de leur « forme vaporeuse » l'espace de son bureau, il va de soi que lui-même ne peut manquer d'envahir, ou pour le moins encombre de sa propre forme, apparemment plus consistante et d'échelle plus vaste l'espace lilliputien de son univers fictionnel[685].

Ces analyses sur cette « intrusion réciproque » des personnages et du romancier éclairent l'épilogue des *Fruits du Congo*. A l'instar de Giono (ou d'autres comme Pirandello), Vialatte serait celui « par qui le scandale arrive[686] » :

---

[683] Gérard Genette, *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil, « Poétique », 1983, p. 58-59.

[684] Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, « Poétique », 2004, p. 30-31.

[685] *Ibid*.

[686] Giono « J'étais vraiment celui par qui le scandale arrive », cité par Gérard Genette, *Ibid*.

> Ce scandale s'appelle donc *métalepse*. Métalepse non plus seulement du narrateur, mais bien vraiment *de l'auteur*, romancier entre deux romans, mais aussi entre son propre univers vécu, extradiégétique par définition, et celui, intradiégétique, de sa fiction. La figure est cette fois prise à la lettre, et du même coup convertie elle-même en événement fictionnel. Le scandale de toute évidence, tient précisément à cette littéralisation fantastique de ce qui n'était, pour les esprits sages, qu'une plaisante façon de parler, et qui devient une manière d'être, d'occuper l'espace et de passer le temps[687].

Ce jeu avec la métalepse brouille les frontières qui séparent les instances narratives de part et d'autre du dispositif énonciatif. L'épilogue est marqué par un profond ébranlement de l'ordre de la narration puisque coïncident des discours impossibles. Si ce « mépris de la vraisemblance » permet à Vialatte d'affirmer indirectement sa liberté de romancier, de revendiquer son imagination créatrice, l'explication de Borges semble mieux correspondre à son ambition :

> Pourquoi sommes-nous inquiets que la carte soit incluse dans la carte des mille et une nuits dans le livre des *Mille et Une Nuits* ? Que don Quichotte soit lecteur de *Quichotte* et Hamlet spectateur d'*Hamlet* ? Je crois en avoir trouvé la cause : de telles inversions suggèrent que si les personnages d'une fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous, leurs lecteurs ou spectateurs, pouvons être des personnages fictifs. En 1833, Carlyle a noté que l'histoire universelle est un livre sacré, infini que tous les hommes écrivent et lisent et tâchent de comprendre, et où, aussi, on les écrit[688].

La narration traditionnelle privilégie une position d'extériorité du lecteur et cette extériorité du lecteur autorise une jouissance contemplative. Or la stratégie énonciative adoptée par Vialatte bouscule cette confortable position du lecteur puisqu'il lui donne une existence, l'interpelle directement dans un épilogue homodiégétique. Vialatte joue d'un dispositif complexe puisque au « je » du narrateur adolescent participant à l'aventure se substitue le « je » du narrateur adulte, du fait que ce « je » s'adresse finalement à un « hypocrite lecteur », l'implique et l'incite à des actes monstrueux. Une communauté se dessine à travers l'emploi du « nous », la familiarité complice dont use le narrateur, signifiant la fin de l'irresponsabilité du lecteur. Son voyeurisme n'est plus tout à fait innocent. Si le narrateur/ auteur sort délibérément du cadre de la narration pour entrer dans le cadre de la fiction, le narrataire/ lecteur n'a quant à lui pas le choix. Il se trouve projeté contre son gré dans un monde concret, un labyrinthe de mots inventé par le narrateur. Il se voit placé de force face à ce minotaure

[687] Gérard Genette, *Métalepse*. *De la figure à la fiction*, *op. cit.*, p. 31-32.

[688] Jorge Luis Borges, « Magies partielles du *Quichotte* », cité par Gérard Genette, *Ibid.*, p. 131-132.

aux pieds palmés devenu l'innommable. Surtout, il se retrouve *compromis*. Le romancier prend un malin plaisir à brouiller les frontières entre le réel et l'irréel, les limites entre dehors et dedans, sujet et objet. La mutation de M. Panado semble entraîner celle du lecteur. Cette « métamorphose » subie par le lecteur constitue une expérience de lecture angoissante. Elle met en doute sa perception du monde, perturbe ses habitudes de pensées, fait vaciller son humanité. Comme l'a souligné Michel Viegnes, « Ce qui est terriblement perturbant, c'est surtout l'idée – peut-être cette "plus terrible idée de l'esprit humain" dont parlait Lovecraft – que le criminel n'est pas substantiellement différent de nous, qu'il pourrait presque être notre reflet dans un miroir à peine déformant. Qu'il n'est que le Mister Hyde que nous portons tous au fond de nous-mêmes[689]. » En inscrivant le réel, un réel insaisissable et inconcevable au cœur de l'univers romanesque, en compromettant le lecteur dans une logique « œil pour œil, dent pour dent », Vialatte ne cherche-t-il pas à montrer les menaces inhumaines qui pèsent sur chacun ? N'entend-il pas signifier que n'importe quel homme dissimule un sadisme latent et peut devenir un ogre en puissance ?

Comme son nom l'indique[690], M. Panado n'est « pas-nada », autrement dit il n'est pas rien. Il peut renvoyer chacun à ses propres pulsions primitives, à une tendance naturelle à la cruauté. Peut-être faut-il dès lors suivre les conseils du narrateur, peut-être faut-il le tuer : « Faites doucement, attrapez une matraque … Pan ! » (FC, 404)

Ce monstre protéiforme qui se trouve au cœur du roman le plus ambitieux de Vialatte permet, grâce à ses multiples métamorphoses, d'interroger non seulement les multiples facettes du monstre mais également un monstrueux plus ordinaire et plus intérieur. Sa cruauté se révèle contagieuse. Le monstre appelle le monstrueux. A travers l'instance collective de locution – ce « nous » qui confond le lecteur –, c'est l'humanité commune qui laisse apparaître son appétit monstrueux.

Cet étripage collectif de M. Panado peut s'expliquer par le regard aigu que l'auteur porte alors sur son époque. La révélation des camps de la mort marque certainement pour Vialatte l'apothéose de l'horreur. S'il témoigne de la récente expérience de l'auteur qui mesure qu'un crime disproportionné peut être ramené à la « proportion d'une bonne blague » (BK, 290), ce pouvoir de contagion – cette qualité monstrueuse – est-il uniquement dû au

[689] Michel Viegnes, « Les monstres : une espèce pas du tout menacée », art. cit., p.20.

[690] Ce nom a de multiples significations. Comme l'a remarqué Pierre Jourde, il peut renvoyer à la panade, soupe de pain populaire. *L'Opérette métaphysique d'Alexandre Vialatte*, *op. cit*., p. 148. Comme l'a souligné Alain Schaffner, il peut aussi renvoyer à l'argot, une « panade » qui est un homme veule, mou, sans énergie, ou une femme de mauvaise tournure. Dans Panado, on peut aussi lire « *nada* » qui, en espagnol et (en argot) signifie « rien » c'est-à-dire le néant. » *Le Porte-plume souvenir. Alexandre Vialatte romancier*, *op. cit*., p. 250.

contexte dans lequel le romancier écrit ce roman ? Une telle contamination monstrueuse s'inscrit-elle uniquement dans *Les Fruits du Congo* à travers la figure mouvante de M. Panado , ses multiples métamorphoses ? Comment le romancier appréhende-t-il les pulsions perverses de l'homme ?

CHAPITRE III

LA CONDITION CRUELLE : LE PRIMAT DES INSTINCTS PRIMITIFS ?

> La monstruosité n'est pas le fruit d'une tare héréditaire que l'on finit par accepter mais, au contraire, on la secrète soi-même, lente excroissance longuement couvée et fortement désirée[691].

On peut se demander si une certaine cruauté – le monstrueux dans son acception morale – n'est pas disséminée très tôt au cœur du monde apparemment *normal* que dessine l'univers romanesque. Il semble que la monstruosité ne tient pas forcément à l'éclat de certaines figures monstrueuses mais au relief que prend l'humanité la plus commune. Il convient d'interroger cette inhumanité, de se demander comment elle se manifeste, selon quelles modalités : quels événements éveillent la férocité des paisibles provinciaux que décrivent les romans ? L'auteur lui-même ne se reconnaît-il pas une tendance naturelle à la cruauté ?

1. Une cruauté inscrite au cœur de l'univers romanesque

Comme l'indiquent ses romans antérieurs, le romancier avait déjà pris acte de la cruauté latente de l'humanité, de ses instincts pervers. L'univers romanesque de Vialatte porte en effet très tôt les traces de cette monstruosité immanente à l'homme. Le romancier insinue par touches imperceptibles les indices d'une sourde violence, il altère un monde apparemment débonnaire, le transforme en « théâtre de la cruauté ». Vialatte décrit souvent le cadre spatio-temporel à travers un référent visuel. Il s'ingénie sans cesse à retourner la représentation, à faire ressembler les éléments du réel à des images[692]. Cependant, cette absence de relief

---

[691] David Cronenberg cité par Charles Tesson, « Chromosome 3 », *Cahiers du cinéma*, n°306, Paris, Editions de l'Etoile, décembre 1979, p. 58.

[692] La province présente ainsi « un village vertueux et calme avec une rivière et un clocher comme sur les images du livre d'école… » (B, 87), ou un « village de poupées, comme sur les cartes postales » (F et B, 85). Clermont-Ferrand, siège de l'Usine Michelin, est désigné par métonymie « la préfecture, reine noire du caoutchouc, s'entour[e] de vapeurs chimiques comme sur les timbres-réclames (…) » (B, 111-112). Le paysage alentour peut être semblable à « un paysage de gravure romantique » (FC, 211). Le romancier convoque le cliché romantique, mais il subvertit implicitement cette vision figée par une surenchère : c'est en effet un paysage de gravure romantique dans lequel il ne manque « que le chasseur de chamois. » (FC, 211). Non seulement l'espace mais le temps semble lui-même soumis à cette mise à plat : le ciel d'automne « bleu pâle comme un ruban d'enfant de Marie » (FC, 22), l'après-midi « grande et claire comme une dame au milieu des neiges sur les calendriers de la maison Tavernier » (S, 35), les soirs « dorés comme des icônes » (FC, 27-28). Le romancier révèle un monde aux allures de carte postale, invitant son lecteur à se représenter l'univers romanesque à partir de représentations visuelles. Ce recours à l'image commune (carte postale, timbre, gravure romantique) donne à l'univers romanesque un caractère touristique, publicitaire et un aspect archétypal, banal.

s'avère suspecte, dangereuse. Dans les romans, « le mystère colle à la représentation, il habite la platitude des décors de théâtre, des miroirs[693]. » Ce « monde plat, sans substance » (MJF, 102) peut devenir un « univers lancinant et narquois » (MJF, 102). L'ombre de la mort semble omniprésente dans la province. Celle-ci révèle « un monde d'ombres, un monde de reflets sans vie, sans couleurs et sans conviction » (S, 211-212). Le village de Puyvouzoux dans *Salomé* devient ainsi l'« antichambre de la mort » :

> Où qu'on se tourne ici, vers le lac ou vers la tour, ou les rues aux boutiques mortes, on n'aperçoit qu'un long couloir de tombes où des momies, depuis longtemps, continuent machinalement les gestes d'une vie absente. C'est l'antichambre de la mort, c'est le vestibule de la folie (…). (S, 228-29)

Les « boutiques mortes » (S, 228) annoncent les « Maisons Mortes » (FC, 108), la rue des Ténèbres, le quartier abandonné des Petites Âmes, la villa des Buis « espèce d'immeuble hanté » (FC, 79), la « fantomatique » (FC, 34) maison du Grand Tournant et sa « salle à manger morte » (FC, 289). Ce n'est pas tout à fait la mort, état définitif, mais la menace de la mort qui domine l'univers romanesque. L'inquiétante étrangeté au sens freudien s'invite dans la platitude des décors. Ce que Freud nomme l'*unheimlich*[694] (que l'on traduit en français par « sentiment d'inquiétante étrangeté ») serait « tout ce qui devait rester un secret, dans l'ombre et qui en est sorti[695]. » *Das Unheimliche* évoque une certaine atmosphère intime, mais tendue, étrange, perturbatrice : le terme allemand *heimlich* désigne ce qui est intime, familier, propre au foyer, la racine du terme renvoyant dans le même temps à un monde familier [*heim*], à ce qui fait partie du foyer, et au secret [*geheim*], ce qui est caché, dissimulé et dont la révélation suscite l'effroi. Pierre Ancet – qui préfère à la traduction d'usage l'expression *étrangeté familière* – souligne que : « L'étrangement familier signe le retour de quelque chose de bien connu que l'on aurait préféré passer sous silence, laisser reposer en soi sous le sceau du secret[696]. » Ainsi, la petite ville dans *Fred et Bérénice*, dévoile implicitement un monde fantomatique où les frontières entre inanimé et animé s'estompent :

> Epoque de brouillard et de frimas… la tête des gens sanguins traversait fantomatiquement le brouillard des petites rues comme des ballons rouges de bazars, les charcuteries éclaboussaient d'or, d'argent et de pourpre la nuit des ruelles médiévales ; les robes de

[693] Pierre Jourde, *L'Opérette métaphysique d'Alexandre Vialatte*, *op. cit*., p. 73-74.

[694] Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté », *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. Bertrand Féron, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1985, p. 222.

[695] *Ibid*.

[696] Pierre Ancet, « L'inquiétante familiarité et la confusion entre le réel et l'imaginaire », *Phénoménologie des corps monstrueux*, *op. cit*., p. 84.

> bal pendaient dans des vitrines d'or comme les femmes de Barbe-Bleue ; les skieurs de cire des Galeries Petit avaient revêtu des pull-overs éblouissants et causaient avec des dames raides bardées de lainages et de passe-montagnes, foulant de leurs pieds vernis une neige artificielle ; il semblait qu'ils allaient sortir de leurs vitrines, crever la fragile paroi de verre et se mêler à la vie de la rue ; mais ils restaient paralytiques, dédaigneux, propres et pimpants dans leurs aquariums pavoisés. (F et B, 126)

Malgré les couleurs clinquantes, les ballons rouges évoquant la fête foraine, ce monde apparemment familier dissimule une violence latente. Les robes de bal pendues dans les vitrines, en étant comparées aux femmes de la Barbe bleue, prennent une nouvelle acception, suscitent un étrange sentiment d'irréalité, un malaise persistant. Selon Bruno Bettelheim, la Barbe bleue « présente les aspects primitifs, agressifs et égoïstement destructifs du sexe[697]. » La Barbe bleue du conte de Perrault (1697) décapite en effet sa femme, « la prenant d'une main par les cheveux, et de l'autre levant le couteau en l'air » pour « lui abattre la tête[698]. » Il est finalement décapité par les frères de sa dernière épouse. Cette référence viendrait révéler la possibilité d'un acte transgressif. Renforcée par l'isotopie du sang (apparaissant à travers la couleur rouge des ballons, les adjectifs sanguin et pourpre, le verbe éclabousser), cette mention suggère la perversion, l'enfermement et le sacrifice. Agnès Lhermitte, évoquant l'entrée de la jeune épouse dans le cabinet de la Barbe bleue, note que : « les grands miroirs mondains et lumineux ont cédé la place au miroir révélateur, dans l'obscurité, des horreurs intimes et sanglantes qui attendent la jeune femme[699]. » En ré-écrivant le conte, Vialatte joue également avec des miroirs. Les « charcuteries éclabouss[ent] d'or, d'argent et de pourpre la nuit » évoquant l'éclat du sang des victimes, annonçant les femmes coupées en morceaux dans le conte de Perrault. Les vitrines commerciales exposées à la vue de tous, exposent des mannequins qui posent à l'intérieur du magasin ou peut-être renvoient-elles par un jeu de reflets aux « gens sanguins » qui, désignés par une synecdoque – la tête –, vont et viennent dans les rues comme des « ballons rouges de bazars »[700] et semblent décapités. Vialatte connaît peut-être les éditions illustrées du conte où « les cadavres pendus portent de longues

---

[697] Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, « Pluriel », 1976, p. 438.

[698] Charles Perrault, « La Barbe bleue », *Contes*, Catherine Magnien-Simonin (éd.), Paris, Le Livre de Poche, « Classiques de poche », 1990, p. 211.

[699] Agnès Lhermitte, « Les représentations de la Barbe bleue dans les éditions illustrées du XIX^e^ siècle », *Le Monstrueux et l'humain*, *op. cit.*, p. 192.

[700] Dans *Salomé*, Frédérique, fuyant à Paris, est rassurée par l'inanité des mannequins des vitrines, quand elle se retrouve supposée danser en « robe-surprise » sur une scène parisienne, les spectateurs désignés par synecdoque, sont des « têtes, comme une forêt de ballons » (S, 236) (ce qui peut également renvoyer à la menace d'éclatement et au motif de la tête coupée).

chemises blanches (lingerie de lit ou suaires ?) qui leur donnent l'apparence de fantômes[701] », et en particulier la version d'Emile Bayard qui transforme le conte avec l'outrance du mélodrame pour représenter des cadavres « suspendus à des crochets de boucher numérotés[702]. » La Barbe bleue, figure monstrueusement humaine, possède un caractère fantasmatique. Elle relève des tabous inavouables et irreprésentables, dévoile les abîmes de la psyché humaine. Sa monstruosité est d'autant plus « épouvantable que le monstre est invisible, menaçant pas son absence même[703] », exactement comme la monstruosité latente contenue dans la description du cadre spatio-temporel. Le « passage » d'un monde familier (*heimlich*) à un monde étranger (*unheimlich*) peut ainsi être rapproché de l'étymologie allemande du monstre : « (…) à la différence des dérivés romains de *monstrum*, l'expression germanique *Ungeheur* n'hypostasie pas quelque chose de superficiel, mais [quelque chose] de caché, d'enfoui. (…) les mots *Ungeheur* et *Unheimlich* remontent à la même racine indo-germanique[704]. » La figure monstrueuse de la Barbe bleue désignerait ainsi quelque chose d'étrangement inquiétant qui nous appartient en propre. Cette « étrangeté familière» se retrouve dans l'ensemble de l'univers romanesque. Le romancier s'ingénie à disséminer ça et là dans les romans, et de manière plus ou moins explicite[705] des éléments du conte de la Barbe bleue, qu'il combine parfois au mythe de Salomé. Dans *Salomé*, il réécrit ce conte sur un mode burlesque. Assistant à la pièce de théâtre jouée par les enfants de l'école, le narrateur découvre qu'« une autre pièce se jou[e], mystérieuse, âpre, et déplaisante » (S, 158). A la faveur d'un quiproquo, il entre dans le château du comte de Puyvouzoux, c'est-à-dire symboliquement dans le château de la Barbe Bleue. Léonard et Octave l'accompagnent avec

[701] Agnès Lhermitte, « Les représentations de la Barbe bleue dans les éditions illustrées du XIX[e] siècle », art. cit., p. 192

[702] *Ibid*., p. 192.

[703] *Ibid*., p. 191.

[704] F. Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutsche Sprache*, cité par Irmgard Scharold, « Le monstrueux à l'époque de la Renaissance et la naissance du fantastique moderne », *Le Monstrueux et l'humain*, *op. cit.*, p. 135.

[705] Dans *Salomé*, le petit roi Hérode de la pièce de théâtre est installé dans un fauteuil orné de roues qui ressemble à s'y méprendre à celui de M. Chaussier (S, 120). Dans *La Dame du Job*, Ange ayant empoisonné son rival, tente de se pendre. Les enfants apprenant ses tentatives de suicide ne peuvent plus le voir avec « des yeux normaux » : « Il était entré tout pendu dans l'auberge de la Dame du Job, les bras ballants et la langue tirée, comme une épouse dans le placard de Barbe-Bleue » (DJ, 84). Dans la seconde partie, Tischmacher le soldat tué lors de l'embuscade, devient « cette enveloppe, cette boîte vide, cette poupée tragique » (DJ, 139). Dans *Les Fruits du Congo*, « un petit roi Hérode avec une barbe bleue » (FC, 187) se promène dans les rues et M. Vingtrinier habite rue Quattrebarbe. Alain Schaffner a déjà signalé cette combinaison du conte de Barbe-Bleue et du mythe de Salomé. Il remarque aussi que « "Sur l'Pont du Nord", chanson-matrice des *Fruits du Congo* (…) chanson de l'interdit enfreint par les enfants (…) est associée à de fréquentes références au conte de Perrault (…). » *Le Porte-plume souvenir. Alexandre Vialatte romancier*, *op. cit.*, p. 262 et p. 258.

la « clef des cabinets » rappelant la clef du cabinet secret dont l'entrée est défendue à la nouvelle épouse. Au gré de leurs déambulations dans le château, ils découvrent dans le grenier « un tas de ces moulages en plâtre qui servent de modèles de dessin ; des bras, des têtes, des bas-reliefs » (S, 144-45). Chacun contemple fasciné à la lumière de la lampe, ce « fouillis de corps figés, jaunis par l'ombre, qui semblait palpiter d'une vie mystérieuse » (S, 151). Le grenier de ce château-école dissimule des corps démembrés (les parties importantes du corps semblent dispersées), ainsi que la tête de Milch symboliquement décapitée (S, 85). A cette tête semblent répondre deux pieds de femme. Lors de cette excursion nocturne, le narrateur croise dans la cour du château Milch qui déclare être venu « chercher [sa] barbe » (S, 157). Il voit alors à proximité d'un corbillard, « indistinctement, derrière la pompe à incendie, deux pieds de femme et le début d'une robe » (S, 157) appartenant à Mme Chaussier venue secrètement retrouver son amant et lui rendre sa barbe. Le narrateur semble être symboliquement entré dans le cabinet secret de la Barbe bleue. On retrouve des pieds de femme dans *Les Fruits du Congo*. Fred venu rendre visite à Théo Gardi aperçoit :

> (...) deux pieds de femme qui dépassaient le bas de l'édredon, dans l'alcôve sombre, comme une photo de fait divers qui représente la chambre du crime. L'âme pharmaceutique et frivole de la pièce rendait ce spectacle angoissant. (FC, 166)

De même que dans *Salomé* où les pieds de femme à proximité d'un corbillard annoncent le suicide de Madame Chaussier, ce « quelque chose de triste, d'ardent, de ténébreux » qui semblait contenir une promesse de malheur » (FC, 184), s'apparente à une vision prémonitoire (il s'agit des pieds de Dora assoupie dans le lit de Théo) : cette vision semble annoncer le double meurtre de Vingtrinier et la veillée mortuaire à laquelle Fred assiste malencontreusement : « Au bout des fleurs, en bas, Fred vit des pieds de femme, d'une femme couchée, comme chez Théo (…) et dans l'ombre, une tête » (FC, 290). Dans *Les Fruits du Congo*, le narrateur entre symboliquement à deux reprises dans le cabinet de la Barbe Bleue, invitant son lecteur à le suivre, lui imposant une vision marquée d'interdit et de mort. Evoquant la genèse de l'affiche la grande négresse, il visite l'atelier de ses deux créateurs et découvre une « espèce de cabinet de Barbe-Bleue » :

> Par la fenêtre, dans une espèce de cabinet de Barbe-Bleue, j'aperçus toutes sortes de femmes, des femmes en cire et des femmes en carton, des femmes en toutes sortes de choses, en sparadrap, en argile, en terre glaise, d'autres avec des mains gantées; d'autres n'avaient qu'une tête, avec un chapeau d'aluminium. Car c'était là le laboratoire de la 2 C.A dont l'algèbre signifiait « Conseils et Créations Artistiques ». C'était de là que

> sortaient les somnambules de cire qu'on voit surgir dans les vitrines, comme un peuple chloroformé. (FC, 134-135)

Cet atelier d'artiste encombré de créations hétéroclites peut suggérer la présence envahissante de l'objet, une société envahie par la consommation. Mais ce cabinet secret dissimule également des poupées, des mannequins morcelés, « toutes sortes de femmes » symboliquement tronçonnées. La reprise anaphorique du groupe nominal « des femmes » rappelle les innombrables crimes de la Barbe-Bleue[706]. En dévoilant cet atelier qui fait symboliquement office de lieu de décapitations, de démembrements sanglants, le romancier semble associer implicitement création artistique et horreur, désigner les Frères Sisters comme des meurtriers en série[707]. Ce passage semble annoncer le meurtre de « vraies » femmes. Le narrateur renouvelle en effet cette expérience lorsqu'il entre dans l'hôpital où se trouvent les cadavres de Dora et de sa mère. Il voit les médecins légistes et les corps autopsiés comme « par le bout d'une jumelle » (FC, 349) :

> C'étaient deux cadavres de femme. Ils étaient ouverts en longueur, parallèlement, des épaules jusqu'au ventre. (...) on voyait à l'intérieur comme dans une coupe de corps humain sur une planche d'anatomie. Et de ce lointain, de cette symétrie incroyable des médecins, des tables, des corps et des coupes (…) la scène prenait quelque chose d'irréel qui tenait du ballet fantastique. (...) il me semblait que je sortais du cabinet de Barbe Bleue. Toute la nuit, je revis les deux femmes parallèles, ouvertes comme des placards. C'était d'une cruauté naïve, celle qu'on voit aux dessins d'enfants. (FC, 349-350)

Dans cette vision sacrilège, tout est parallèle et double (les médecins, les tables, les formes des corps). A l'instar de la nouvelle épouse de la Barbe bleue, le narrateur semble être face au spectacle sanglant de cadavres pendus, de femmes successivement décapitées dont les « corps se mirent dans le sang caillé[708]. » A la Dora en or admirée au cinéma – « Les dorures de la loge, encore que fanées, le velours rouge de l'accoudoir, les ombres du fond les faisaient valoir comme un portrait son cadre d'or » (FC, 190) – se substitue cette coupe schématique sur une planche d'anatomie. Ce n'est pas la mort qui est violente, mais cette autopsie

[706] La mention de « peuple chloroformé » au moment où Vialatte écrit ce roman (1951) pose question.

[707] Les « choses artistiques et breton-chinoises » (FC, 135-136) rappellent « l'atmosphère purement chinoise » (FC, 46) du grenier où se réunissent les adolescents du Club des Plaisirs de Corée, où trônent à l'entrée du grenier, deux mannequins représentant le parricide et le père de famille.

[708] « (…) elle commença à voir que le plancher était tout couvert de sang caillé, et que dans ce sang se miraient les corps de plusieurs femmes mortes et attachées le long des murs (c'était toutes les femmes que la Barbe bleue avait épousées et qu'il avait égorgées l'une après l'autre). » Charles Perrault, « La Barbe bleue », *Contes*, *op. cit.* , p. 208.

fantasmagorique sous le signe de la scission, du démembrement[709]. Le narrateur éprouve de la sidération, voit et revoit ces corps comme un cauchemar. Que signifient ces visions de corps morcelés, disséqués si ce n'est l'inscription de sacrifices pervers au cœur de l'univers romanesque ? A travers la réécriture du conte de la Barbe bleue, Vialatte inscrit l'inavouable, l'irreprésentable aux fondements de son univers romanesque. On retrouve cette atmosphère de perversion dans l'ensemble de l'univers romanesque. Des indices plus ou moins allusifs signifiant la menace de mort, de mutilation qui plane sur la province vialattienne sont disséminés ça et là dans les romans. Vialatte a souvent recours à des motifs de la foire, cependant cette évocation de la fête foraine tourne à la fête macabre. Le décor – notamment des cafés – révèle un monde sacrificiel, hanté par une sourde violence. Perdu dans l'Hôtel du Progrès, le narrateur constate que « rien d'humain ne [vient] à [s]on secours » (S, 114). L'ensemble du décor suscite en lui une « impression de fête foraine » (S, 126)[710]. Différentes images publicitaires accrochées aux murs lui tournent la tête comme un manège forain (S, 133-134). Cependant, ces « iconographies exaltées » ont « je ne sais quoi de chimérique, de barbare et d'enfantin » (S, 133). S'arrêtant sur ce qu'il y a « de plus beau dans la décoration », le narrateur décrit un agrandissement photographique « que l'on sentait étonnamment ressemblant » (S, 132) et qui représente « un douanier en képi avec des cheveux frisés, un menton de boucher, quelque chose de gras, de cruel et de bon enfant, une tête d'assassin sans malice » (S, 132). La barbarie s'insinue à travers ce portrait d'un représentant de l'ordre, doué d'un menton de boucher, d'un visage d'assassin. De même, le « rideau rouge du débit de la « "Femme Sauvage" » dévoilant un fond de bistrot qui « [sent] vaguement le couteau sanglant et la messe noire » (FC, 30). Dans la lumière confuse du Café de la « Sardine Bleue », les « faïences du mur » sont « historiées de toute une charcuterie de déesses » (FC, 172-73). Le « comptoir de chevaux de bois avec des tranches rouges et vertes » qui encombre la maison du Grand Tournant s'apparente à un comptoir forain. Celle qui est supposée jouer la caissière a « une belle tête de cheval, de cheval doré, comme les boucheries hippophagiques » (FC, 92). Le motif de cheval de manège forain est alors gommé par la vision triviale et soudaine de la boucherie.

[709] Selon Pierre Jourde, « La dissection, la mise à nu jusqu'aux tréfonds des corps "ouverts comme des placards" ne révèle rien, pas de contenu, d'épaisseur, aucune profondeur. Dans le corps on ne voit encore que de la surface, de l'image, planche anatomique ou dessin d'enfant » *L'Opérette métaphysique d'Alexandre Vialatte*, *op. cit*., p. 87.

[710] « Cette impression de fête foraine, qui naissait du décor, était accentuée par la musique du pianola qui hennissait la Valse brune, qui sent la sciure, le tir aux pipes, l'acétylène, et semble sortir comme une fumée bleue des naseaux d'un cheval de bois » (S, 126).

Dans l'ensemble de l'univers romanesque, des images tout à la fois naïves et cruelles suggèrent la dévoration bestiale. Le romancier insinue la cruauté en évoquant le monde de la boucherie, de la charcuterie, en multipliant les métaphores culinaires de la crudité. Le registre culinaire s'immisce partout, signifiant une cruauté latente, dévoilant une menace de dévoration omniprésente. Ainsi les monstres locaux, départementaux qui pullulent dans la petite province, les satyres, parricides, anthropophages – M. Panado en étant la suprême incarnation – seraient-ils également le *signe* d'une possible subversion de l'ordre en place. Ces créatures monstrueuses défient l'ordre civilisé, suggèrent une tension entre ordre et désordre. A travers leur présence et leur mise en scène, le romancier semble inscrire la possibilité d'une transgression au cœur de son univers, il fait apparaître *directement* la déviation dénoncée. Grâce à ces différents motifs, Vialatte révèlerait une tension entre nature et civilisation, une cruauté à la fois à l'état naturel et sophistiquée. Sous les dehors d'une existence paisible, les provinciaux ne sont-ils pas des animaux carnivores ? Ne se révèlent-ils pas à l'instar des enfants et adolescents facilement en proie à des instincts cannibales ? Ne retrouve-t-on pas cette monstruosité que Vialatte prête à tout homme dans l'appellation des provinciaux ? Tout le monde ne s'appelle-t-il pas Berger « comme le facteur cannibale » ?

> Berger, voilà le nom des gens. Il y avait Berger-Reculas, Berger-Brandon, Berger la Caille, Berger-Berger, Berger le Gros et même Berger le tropophage. Celui-là c'était le facteur. Il avait servi dans la coloniale. Il se vantait d'avoir mangé de tout. « De tout, disait-il, du requin, du boa, des fourmis, de l'homme une fois ; et mêmement d'un sens c'était plus que de l'homme ; c'était du sorcier comme on dit. Vous auriez pas connu, de l'avoir dans la bouche. J'ai cru que c'était de la chèvre. C'est pour vous dire les idées qu'on peut se faire. » Amélie s'appelait donc Berger comme ce facteur cannibale. (CCB, 42)

Par le biais d'un simple jeu avec les patronymes – Berger, Chèvrelat – d'un détail dans la physionomie des personnages – comme les cheveux frisés[711] – le romancier insinue leur double nature, leur aspect « moutonné »[712]. « Cherchez le loup », dit la légende : On ne voit

[711] Comme Maître Lévy/ Vingtrinier dont les cheveux frisés, les oreilles curieusement biscornues le révèlent mouton, les personnages ont souvent les cheveux frisés. Parmi les frisés, on peut citer : le félibre (B, 146-47), Monsieur Vantre (F et B, 100), le professeur d'allemand surnommé Vert-de-Gris « avait une tête de mal blanc, des cheveux frisés, un cœur d'or, des mains comme des gigots de mouton, et une énorme autorité sur nous » (F et B, 121), le portrait de Madame Lamourette révèle « une dame lymphatique qui [a] l'âme et les cheveux frisés » (FC, 82).

[712] Par ailleurs, comme le souligne le facteur anthropophage, l'homme a le goût de chèvre. Cette affirmation saugrenue souligne indirectement le caractère chimérique de l'homme, son « goût de chèvre » renvoyant étymologiquement à la chimère et par là même à la fantaisie, à l'imagination débridée de chacun.

qu'une bergère et des moutons frisés » (BK, 366). Pourtant Vialatte suggère que le loup voire le « loup-garou » n'est jamais bien loin. Ses personnages réalistes semblent à la fois du côté du berger et de l'anthropophage. Chacun dissimule des instincts cannibales. Ce désir de dévoration se révèle notamment dans *La Maison du Joueur de flûte* dont l'écriture est antérieure à 1945. L'étrange demeure du narrateur se dévoile vorace, tentaculaire. Comme si sa monstruosité était contagieuse, elle « déteint » sur le village (MJF, 137), tend à l'annexer, le contaminer :

> Tout le village semble contaminé par le curieux génie de la vieille maison : on me signale un médecin qui mange les serpents, un évêque schismatique, un joyeux parricide et mille autres attractions qui sentent la vieille maison. (…) Peut-être un jour, le village tout entier entrera-t-il dans cette maison tentaculaire, l'évêque schismatique en tête, accompagné de l'esturgeon du cours moyen, le maire, l'adjoint, les enfants des écoles et les couleuvres du médecin. (…) Happés par les familles, disputés par les groupes rivaux, digérés par les labyrinthes ou dévorés par les colleurs d'affiches, ils disparaîtront des statistiques (…) (MJF, 139-140)

Certes cette fable renvoie essentiellement à la hantise de l'auteur d'être dévoré par son imagination, mais elle illustre aussi la facilité avec laquelle les hommes sont capables de s'entredévorer. Dans *Le Roman des douze*, une entreprise romanesque collective écrite en 1957, le romancier met d'ailleurs en scène d'une manière plus explicite cette cruauté originelle. Dans le chapitre deux intitulé « Au Petit Nécrophage » le héros Armand perdu dans les catacombes parisiennes découvre un restaurant anthropophage. On lui conseille de déguster le « civet Pharaon » à savoir « les restes de momies qu'on retrouve au fond des hypogées » et plus exactement le résidu qui se dépose « quand on les démaillote »[713]. Dans la petite province vialattienne, l'« imagination vorace » des personnages s'apparenterait ainsi à un désir de dévoration, à une voracité potentiellement anthropophagique. Chacun au sein de cette société rurale peut manifester le désir de quelque transgression, ce que Foucault nomme « une certaine dynamique morbide des instincts[714] ». Comment Vialatte suggère-t-il la possible barbarie de tous les personnages ? Comment se manifeste cette tendance naturelle de l'homme à la cruauté ?

[713] Chapitre deux du *Roman des douze* intitulé « le petit nécrophage », *Cahiers Alexandre Vialatte*, n°15, p. 34.

[714] Foucault, *Les Anormaux. Cours au Collège de France, 1974-75*, *op. cit*., p. 122.

Voir et jouir de la cruauté

> Voir souffrir fait du bien[715].

> « C'était toujours devant le plus intéressant qu'il fallait passer le plus vite. » (S, 36)

Les provinciaux qui manifestent une attirance pour le spectaculaire, l'horrifique se voient comblés par la fête foraine. L'espace forain semble propice à la reconstruction d'un merveilleux naïf, qui marque l'irruption de l'extraordinaire dans la banalité du quotidien. Tel que Vialatte le met en scène dans *Salomé*, *Badonce et les créatures*, et *Les Fruits du Congo*, il dévoile cependant un lieu de la transgression et de la mutilation. Le romancier suggère la menace de l'inhumain qui pèse sur les personnages, leur voracité potentiellement cannibale il théâtralise la cruauté à travers certaines attractions en apparence anodines que contemplent des spectateurs avides d'insolite. Chaque visiteur semble symboliquement jouir du spectacle du sang versé, dévoilant de la sorte leurs monstrueux instincts. Le sacrifice – qui prend « toujours la forme d'un démembrement, d'une amputation, d'un dépeçage[716] » – se retrouve mis en scène au cœur de la fête foraine. Entre autres attractions destinées à susciter répulsion et horreur physique, une pantomime populaire, au cours de laquelle une figure de cire est amputée suscite la fascination hypnotique de Chaussier :

> (...) un infirmier de cire en blouse blanche qui coupait la jambe d'un soldat. C'était « l'amputation d'un zouave à Sébastopol ». Le soldat de cire se laissait faire sans rien dire, et l'infirmier, à gestes saccadés, sciait interminablement, sciait, d'un geste mécanique, cette jambe comme une bûche. « Crra, crra, crra », fit le Président. Au bout d'un moment de ce manège, le zouave tournait son menton de bois vers le public. Le sang était peint proprement; la première jambe déjà coupée présentait une tranche ronde et rouge comme une rondelle de saucisson. Que ne devait-il y avoir à l'intérieur de cette baraque ! (S, 36-37)

Ce dispositif scénique montre une mutilation morbide, une forme d'acharnement optique sur le corps. Il se peut que Vialatte se soit inspiré des tours de prestidigitation du début du XX^{e} siècle – mais c'était le corps féminin qui était alors scié, transpercé et découpé sur scène – ou du spectacle de l'homme-tronc (comme l'indique la référence à la bûche) en le détournant. On peine toutefois à comprendre la portée pédagogique[717] de cette exhibition. Pourquoi mettre en

---

[715] Nietzsche, *Généalogie de la morale*, [1887], trad. de Henri Albert, notes et commentaires de Jacques Deschamps, Paris, Nathan, « Les intégrales de philo », 1981, 2ème dissertation, §6, p. 120.

[716] Pierre Jourde, « Le satyre et le pharmacien », art. cit., p.130.

[717] Selon Jean-Jacques Courtine : « Dans le musée de cires anatomiques, les moulages de chairs dévastées visaient à inculquer le danger des promiscuités sexuelles, la pratique de l'hygiène et les

scène un fait divers sanglant ? L'amputation certes fictive du zouave, transforme le soldat en homme-tronc, fait de cet être un cul-de-jatte. Elle suscite le trouble halluciné de Monsieur Chaussier qui mime par des onomatopées cette mise en morceaux (ironie tragique puisque lui-même sera bientôt privé de l'usage de ses jambes). La mutilation puis l'incomplétude fascinent et inquiètent. Commentant la fascination et l'horreur que suscite le spectacle de tel ou tel supplice, Michel Erman note ainsi :

> Semblables attitudes relèvent de processus narcissiques qui font que les spectateurs sont absorbés par l'horreur qu'ils contemplent : en abolissant ainsi toute distance entre leur regard et le supplice, à leur manière ils participent à l'action du bourreau et y prennent plaisir[718].

Le spectateur devient le complice du bourreau. Il se transforme en bourreau car il jouit du spectacle du sang versé en toute impunité. Même si cette mise en scène est traitée sur un mode burlesque, Vialatte dénonce cette complicité, inscrit ce désir de mort au cœur de la représentation. Alors qu'un tel « spectacle est censé montrer artificiellement la bestialité naturelle, précisément parce que l'être civilisé en serait exempt[719] », en mettant en scène une chair symboliquement suppliciée, il apparaît emblématique des fantasmes de dévoration des personnages de Vialatte. Ce spectacle associant horreur et extase serait une forme « d'expérience intérieure » selon les termes de Bataille[720]. En effet, le registre culinaire s'immisce dans cette description, suggère une forme de cannibalisme, la jambe de la poupée de cire devenant « rondelle de saucisson ». Certes le saucisson, ne serait-ce qu'en rondelle, relève du registre culinaire cuit. Cependant, ce « cuit » serait aussi une forme de cruauté. Dans *Le Cru et le cuit*, Claude Lévi-Strauss a montré l'importance que revêt la nourriture dans la construction des représentations sociales, que celle-ci prenne la forme d'une codification officielle ou de réflexes culturels. Il a souligné que c'est par et à travers le cru que se définit la condition humaine et comment le passage du cru au cuit marque l'avènement de la culture.

---

vertus de prophylaxie. » « Le corps anormal. Histoire et anthropologie culturelle de la difformité », art. cit., p. 206-207.

[718] Michel Erman, *La Cruauté : essai sur la passion du mal*, Paris, Presses universitaires de France, « La condition humaine », 2009, p. 102.

[719] Steve Murphy, *Logiques du dernier Baudelaire, Lectures du Spleen de Paris*, *op. cit.*, p. 661.

[720] Michel Erman : « Qu'est-ce qui pousse les hommes à regarder, à enregistrer, à représenter, voire à travestir, la cruauté ? Quel est ce plaisir pris à humilier imaginairement autrui par le regard ? D'où vient cette manière de transformer la souffrance en artefact dont on jouit de par la contemplation de tout un symbolisme esthétique ? Bataille parlait « d'expérience intérieure » car l'image du supplicié chinois se tordant « bras et jambes tranchés aux coudes et aux genoux, les cheveux dressés sur la tête, hideux, hagard, zébré de sang, beau comme une guêpe », associait, selon lui l'extase à l'horreur. » *Ibid.*, p. 146. Michel Erman renvoie à *L'Expérience intérieure* (1973) de Bataille.

Selon lui, « L'axe qui unit le cru et le cuit est caractéristique de la culture, celui qui unit le cru et le pourri, de la nature, puisque la cuisson accomplit la transformation culturelle du cru, comme la putréfaction en est la transformation naturelle[721]. » Le cuit – la rondelle de saucisson – viendrait signifier la cruauté raffinée de la civilisation moderne – de cette petite société provinciale. Dans *Salomé*, M. Chaussier ne devient-il pas « une carpe hypertrophique trop nourrie de viande » (S, 62) ? Expression paradoxale puisqu'un poisson ne se nourrit pas de viande. Vialatte s'amuse à signifier la cruauté latente des personnages romanesques en imaginant un monde du cru et du cuit, en disséminant dans son univers romanesque des éléments culinaires relevant du cru (de la crudité du morceau de chair morte avec l'évocation de la boucherie, de la charcuterie), et des éléments relevant du cuit (mortadelle et saucisson). Le romancier aime également signifier cette cruauté par ce qui est en tranche, en rondelle : le journaliste Barestéguy « traîn[e] dans son portefeuille des photos de femmes découpées en morceaux, des rondelles de rentières, de la sciure d'assassiné » (FC, 173). La fascination de Chaussier laisse percevoir la possibilité d'un acte d'anthropophagie. Concupiscence alimentaire et pulsions scopiques s'associent. Mais après tout ce jeu de massacre d'une figure de cire est une simple pantomime. Il se peut que le trouble de Monsieur Chaussier soit exceptionnel et renvoie à sa folie. De plus, cette amputation fictive se déroule à Sébastopol et non dans un pays « civilisé ». Cependant, le massacre continue à travers une autre mise en scène, beaucoup plus triviale puisqu'il s'agit d'une démonstration commerciale. Madame Chaussier manifeste une fascination hypnotique pour une attraction présentant les avantages de l'épluche-légumes. Elle s'arrête en effet devant une dame expliquant comment :

> (…) éplucher scientifiquement le radis rose ou découper la rave naïve, selon les mots d'une esthétique compliquée. Elle attrapait une carotte, la brandissait au bout du poing, la zébrait des éclairs de l'instrument magique, et la carotte ressortait découpée en spirale, en tranche ou en cathédrale, au gré des amateurs. C'était aussi bien fait que par un bourreau chinois[722]. (S, 37)

L'épluche-légumes est transfiguré. Cette transfiguration semble indiquer que sous l'aspect le plus banal la barbarie n'est pas si éloignée. Cet « instrument magique » rappelle en effet l'instrument favori du satyre, à savoir le sécateur qui selon Alain Schaffner revient « dans

[721] Claude Levi-Strauss, *Le Cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964, p. 152.

[722] Vialatte a-t-il lu *Le Jardin des délices* d'Octave Mirbeau, « roman de l'*hybris* baigné de pessimisme fin-de-siècle où des bourreaux chinois torturent et assassinent avec art et dextérité sous les regards complaisants d'une femme – laquelle semble trouver dans ces spectacles un plaisir équivalent à ceux du coït – afin de faire surgir l'homme naturel, cruel, dépouillé des atours d'une civilisation considérée comme mensongère ». Michel Erman, *La Cruauté, essai sur la passion du mal*, *op. cit.*, p. 68.

l'œuvre d'une manière quelque peu obsessionnelle », et se trouve notamment associé « au crime barbare de Milch dans *La Maison du joueur de flûte*[723] ». Le factotum aux gants blancs découpe en effet les oreilles des petites bergères à l'aide d'un « sécateur de la marque Brebis » (MJF, 104) et l'on retrouve la tête de Salomé, sa victime « debout sur la table, pelée comme une pomme de terre » (MJF, 104). *Normalement*, c'est au satyre qu'est dévolu le rôle d'éplucher scientifiquement. On peut remarquer que les personnages de l'univers romanesque ressemblent souvent à des légumes, les adultes ont des « teints de rave » (FC, 326), et les nez rouges des enfants dans des visages blancs ont « l'air de carottes emphatiques piquées dans des boules de neige » (FC, 22). Le romancier annoncerait donc à travers ce découpage de la rave « naïve » d'autres crimes raffinés. Cet épluche-légumes vient signifier la jubilation sadique, castratrice de Mme Chaussier « femme froide et phallique[724] » qui apparaît d'ailleurs à la fin de *Salomé* « armée d'un sécateur » (S, 245). Dans cette mise en scène, Vialatte semble dénoncer le raffinement mensonger de la civilisation : Madame Chaussier affecte d'être civilisée, elle a d'ailleurs exigé que l'on ne s'attarde pas devant la femme sauvage, le zouave amputé, elle s'intéresse à un objet utile, mais dissimule ses propres instincts pervers. D'ailleurs, la photographie de Milch en saint Jean que Frédérique contemple après le suicide de sa mère, appartenait d'abord à Madame Chaussier. Celle-ci incarnerait la figure d'Hérodiade, d'une mère exigeant de sa fille la tête décapitée de saint Jean. Si la jeune Frédérique éprouve angoisse et culpabilité face à cette « tête coupée » (S, 248), c'est aussi parce qu'elle doit assumer une cruauté, un désir de décapitation qui appartiennent en premier lieu à sa mère.

La fête foraine imaginée par Vialatte cristallise un fantasme de mise en morceaux, de démembrement qui n'est pas le propre des enfants et des adolescents. Elle met en scène la violence symbolique faite au corps, sa possible dévoration. Elle semble devenir « ce théâtre de la cruauté » dont rêve Artaud :

> Le théâtre ne pourra redevenir lui-même, c'est-à-dire constituer un moyen d'illusion vraie, qu'en fournissant au spectateur des précipités véridiques de rêves, où son goût du crime, des obsessions érotiques, sa sauvagerie, ses chimères, son sens utopique de la vie et des choses, son cannibalisme même, débondent, sur un plan non pas supposé et illusoire, mais intérieur[725].

[723] Alain Schaffner, *Le Porte-plume souvenir. Alexandre Vialatte romancier*, *op. cit.*, p. 263.

[724] *Ibid.*

[725] Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, [1964], Paris, Gallimard, « Idées », 1972, p. 139.

La foire permet ainsi de deviner les sourds instincts morbides des personnages. Cependant, un autre divertissement suprême révèle des personnages romanesques hantés par quelque monstrueux désir.

La jouissance que suscite le monstre : connivence avec l'effroyable

> Ce ne sont plus les monstres qui hantent ce monde mais bien plutôt cette « dure réalité » du monde qui hante les personnages[726].

En effet, dans les romans, cette tendance naturelle à la cruauté se cristallise également autour des faits divers violents, des crimes passionnels qui captivent tout un chacun. Les journaux locaux jouent de cette fascination. Ils publient le récit de faits divers sordides – le meurtre de Potter et de sa famille par Mata Hari devenu la « tuerie des Capucines » au sujet duquel « les [journaux] du pays mirent des manchettes de cauchemar » (MH, 89). Les « photos noires » (FC, 15) des journaux « plument » toute histoire « comme une vieille poule pour la jeter dans leur marmite » (FC, 15). Cette fascination est particulièrement soulignée dans *Les Fruits du Congo* à travers la surexposition médiatique du « Vampire de la rue Quattrebarbe » (FC, 374). Vingtrinier, cet être insignifiant ayant « une réputation d'homme vraiment distingué » (FC, 205), pris d'une folie meurtrière qui le pousse au crime sanglant, devient au regard de tous non seulement un criminel mais aussi un monstre médiatique dont les crimes sont outrancièrement caricaturés :

> Nul personnage plus effacé ne devint en un instant plus curieusement célèbre. Son mouflon, sa plante brésilienne, ses complaintes, son chat, ses oreilles feuilletées, sa canne à bec d'argent et son col d'astrakan passionnèrent l'opinion publique. Ses boîtes de pastilles Valda où, couronnant une carrière d'attrape-mouches, il avait envoyé deux femmes, firent à ce mou, à cet affectueux feutré, une silhouette de vampire bureaucratique dont la caricature présenta l'ombre longue et le col frisé au pied d'un bec de gaz : sous le bras il portait l'Agenda. (FC, 359)

Ce besoin d'en faire un monstre, en donnant de lui une image caricaturale, celle d'un vampire bureaucratique manifeste le refus de le banaliser. Transfiguré par le « pouvoir de l'imprimé[727] », transformé en assassin archétypal, Vingtrinier, ce « monsieur surpris par le

[726] R. Bozzetto, *L'Obscur objet d'un savoir*, cité par Michel Viegnes, *L'envoûtante étrangeté*, *Le fantastique dans la poésie française (1820-1924)*, *op. cit.*, p. 171.

[727] « La photo représentait une tête d'homme à lorgnon, aux cheveux légèrement frisés autour d'une calvitie trop blanche, avec des oreilles compliquées, des sourcils hauts, l'air effaré d'un monsieur surpris par le magnésium. Je ne reconnus M. Vingtrinier qu'à son lorgnon et ses oreilles. Il me semblait qu'il entrait soudain, et avec lui toute la ville, dans une perspective nouvelle qui m'accablait et me dépaysait, l'optique des choses qu'on raconte à l'imparfait, des objets qu'on met sous vitrine. Et

magnésium » (FC, 335), est méconnaissable. La société désire « son héros du crime pur, son guignol, son tueur de mouches » (FC, 353). Elle entend faire entrer le double meurtre « dans sa légende, dans son schéma cruel et enfantin, dans le drame d'Eschyle et le souvenir populaire » (FC, 375). Ce « monstre » est supposé éveiller de morbides réjouissances, alimenter la peur sociale. Vingtrinier devient semblable à la pieuvre Augusta (une attraction foraine), Vialatte annonçant le *freaks show* dont sera victime le meurtrier. La pieuvre des « Merveilles de la Mer » est ainsi qualifiée de monstre par un bonimenteur :

> « J'ai peur, j'ai peur… Elle va se jeter sur l'homme. Retenez-la ! Empêchez ce crime ! Augusta, replie tes tentacules. Retenez-la. Le monstre a faim. » Hélas, pour être véridique, Augusta, tremblant de tous ses membres, se réfugiait à ce moment-là dans le pot à eau parce que c'était le seul endroit qui lui rappelât vraiment sa caverne natale et où elle se sentit à l'abri. (FC, 302-303)

Présentée comme un monstre affamé et criminel, la pauvre pieuvre, humanisée, semble pétrifiée par la peur. De même, M. Vingtrinier, « sardine en jaquette » bien mystérieuse, « rentr[e], automatique, dans sa tanière, comme Augusta dans le pot de faïence. » (FC, 317). La société rurale fait de cet être d'une banalité affligeante un monstre de foire, une figure de l'altérité radicale. Il devient même dans la mémoire collective une « espèce de monstre flatteur dont on fait les honneurs au touriste » (FC, 418)[728]. Vialatte met en quelque sorte en scène une exhibition de l'anormal, un « monstrueux strip-tease[729] ». Certes Vingtrinier ne fait pas l'objet d'une exhibition publique à cause de quelque difformité physique (même si ses

---

l'affaire empruntait au pouvoir de l'imprimé une dignité particulière » (FC, 334-335). Comme le souligne Denise Buot-de-l'Epine : « Si le narrateur ne reconnaît pas immédiatement Vingtrinier, c'est que la photographie, comme le dessin, transfigure le réel. (…) Ce "monsieur tout le monde" est transformé en assassin par la photographie qui (…), offre une optique nouvelle, celle "des choses qu'on raconte à l'imparfait" : autant dire qu'elle opère la transfiguration du réel en romanesque. » Denise Buot-de-l'Epine, « Dessins et photographies dans *Les Fruits du Congo* : la poétique du regard chez Vialatte », *Le Regard dans le roman au XX^e siècle*, journée d'études de l'Université Paris III Sorbonne Nouvelle, [pdf] accessible en ligne à l'adresse : < http://www.ecritures-modernite.eu/?page_id=2719> (consulté le 10 mai 2013), p. 5.

[728] Jean-Jacques Courtine, rappelant comment évolue la représentation des monstres humains entre 1840 et 1940, montre comment celle-ci devient d'une manière inévitable, « l'enjeu d'un conflit entre une *culture du voyeurisme* et une *culture de l'observation*. » « Le corps anormal. Histoire et anthropologie culturelle de la difformité », art. cit., p. 227. Cette tendance est notamment illustrée par David Lynch dans son film *Elephant man* (1980). A partir d'un fait réel (la vie de Joseph Merrick l'homme éléphant à la fin du XIX^e siècle en Grande Bretagne), il met en scène l'exhibition commerciale et scientifique dont fut victime cet être difforme. Dénonçant ce que Jean-Jacques Courtine appelle une « pornographie du handicap », il montre comment un montreur de curiosités et un médecin se disputent le monstre, l'un l'exposant dans une baraque de foire, l'autre dans un amphithéâtre de la faculté de médecine. En dévoilant son corps en ombre chinoise, le cinéaste, au contraire, n'expose pas John Merrick comme une curiosité foraine ou scientifique.

[729] *Ibid*, p. 223.

oreilles feuilletées deviennent soudain les signes évidents d'une tare psychique), mais il devient tour à tour une curiosité foraine et scientifique, suscite intérêts médiatiques et scientifiques. Objet d'affrontement entre le public et les « partisans de la thèse du dérangement mental » (FC, 351), il est finalement diagnostiqué fou, considéré comme un « olfactif » par des psychiatres, « son cas » servant « à une thèse » (FC, 378). Attirance et répulsion se retrouvent dans l'« affreuse complainte » (FC, 374-376) intitulée « Crime d'aréonaute ou Le Vampire de la rue Quattrebarbe » insérée en appendice. Cette complainte finale à visée commerciale et pédagogique souligne tout à la fois sa monstruosité morale et sa folie, le révélant tour à tour comme un criminel moral, un « monstre sanguinaire » et comme un fou dangereux, un « dégénéré à tête de mouton » (FC, 458), un « exécrable déficient » (FC, 460). Qualifié à six reprises de monstre tour à tour rétif et impatient, à la fois sanguinaire et sanguin[730], – tandis que son chat considéré comme monstrueux (FC, 458)[731] devient dans une formule pléonastique un « monstre inhumain » (FC, 463) – Vingtrinier apparaît comme un « véritable anthropophage » (FC, 458), un « cannibale, un vampire » (FC, 461). Ce caractère anthropophage volontiers reconnu au meurtrier permet de « parer à l'éventualité d'une contagion en scellant la différence constitutive entre spectateur et monstre[732] ». La petite ville s'offre un monstre qui fait peur pour assouvir sans danger sa propre monstruosité ordinaire. Transformer ce meurtrier sans mobile en « monstre infernal » (FC, 465) permet à la fois de gommer la soudaine et effrayante proximité du monstre et de satisfaire une curiosité malsaine, un goût pour l'effroyable. Ses habitudes insolites mais inoffensives, ses travers excentriques font ainsi l'objet d'une attention décuplée. On se souvient de son plaisir à tuer des mouches jusqu'à vingt-trois, à en conserver les cadavres dans une boîte de pastilles Valda, en inscrivant sur une étiquette, le « chiffre idéal » (FC, 221). Vingtrinier – conjurant l'ennui – éprouve ainsi le sentiment vaniteux de remplir son « devoir d'hygiéniste » (FC, 358). Alors qu'elle n'a aucun lien avec le crime, cette étrange manie fait l'objet d'un grossissement, d'une surenchère. Elle est amplifiée par le journal qui décrit :

> (...) les boîtes de pastilles Valda qu'on retrouvait partout, sur l'arche des David, dans son gousset, dans sa jaquette, le besoin répugnant qu'il éprouvait de les ouvrir, de regarder ce

[730] Selon les besoins de la rime, ce « monstre de fureur » (FC, 457), révèle un « monstre rétif », puis un « monstre d'impatience » (FC, 460), il devient un « monstre sanguinaire » (FC, 462), puis un « monstre sanguin » (FC, 465), pour finir en « monstre infernal » (FC, 465).

[731] Le chat de Vingtrinier rappelle le mystérieux compagnon démoniaque de Mr Smith, le chat à poil fauve, qui vient jusque dans le cercueil de Fanny flairer, d'une manière obscène, le corps de la petite fille morte dans la nouvelle *Le Mystérieux locataire* de Joseph Sheridan Le Fanu. On peut aussi penser au chat Pluton dans la nouvelle fantastique *Le Chat noir* d'Edgar Allan Poe.

[732] Steve Murphy, *Logiques du dernier Baudelaire, Lectures du Spleen de Paris*, *op. cit.*, p. 661.

> petit grouillement infect de ventres blancs et de pattes filiformes, la monstruosité qu'il avait de les sentir, comme d'autres respirent des sels ou de l'eau de Cologne, et le mystère de ce chiffre 23 auquel il s'arrêtait chaque fois dans son massacre. Pourquoi éprouvait-il le besoin d'étiqueter et de comptabiliser ces petites hécatombes sordides dont il se donnait de si fréquents régals ? (FC, 350)

Si Vingtrinier tue effectivement des mouches de manière obsessionnelle, le journal se plaît à lui découvrir des tendances monstrueuses, « un besoin répugnant ». Il donne l'impression que le personnage se livrant à de « si fréquents régals » déguste les mouches. Le soin du meurtrier veillant ses victimes est oublié au profit de cet abject « petit grouillement infect de ventres blancs et de pattes filiformes » qui apparaît en gros plan à plusieurs reprises, dans les journaux et au cinéma. Cette contemplation suscite horreur et fascination scopique :

> On distinguait à l'intérieur un grouillement de mouches posées sur le dos avec leurs petits ventres blancs, et l'étiquette aux coins coupés portant le chiffre 23 en écriture moulée. Ce fut la séquence la plus impressionnante. Des femmes se cachèrent les yeux derrière la main. (FC, 366-367).

Le contenu de cette boîte de pastilles Valda auréolée d'une étiquette, rappelle une esthétique de la décomposition déjà présente dans une « Charogne[733] » de Baudelaire. Cette horreur médiatisée crée une distance avec le visible. Elle évoque également les charniers des camps de la mort[734]. Il semble que Vialatte dénonce implicitement, à travers ce gros plan sur une vulgaire boîte, ce que Michel Erman qualifie de « nouvelle iconologie de la violence[735] ». Constatant le recours de plus en plus fréquent à une esthétique gore (terme anglais désignant

---

[733] « Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride/ D'où sortaient de noirs bataillons/ De larves, qui coulaient comme un épais liquide/ Le long de ces vivants haillons. » Baudelaire, « Une charogne », *Les Fleurs du mal*, *Œuvres complètes*, I, *op. cit*., p. 31.

[734] A plusieurs reprises dans ses articles sur la société allemande, Vialatte évoque ce goût pour le spectacle morbide. En 1925, le journaliste raconte les réactions des Allemands pendant le procès du boucher de Hambourg : « Ce procès Hartmann, rouge et noir comme une complainte, attise les backfisches et les vieux nouveaux riches qui découvrent soudain dans leur âme des géographies insoupçonnées. (…) Congestionné, sous pression, pareil à un dessin de Grosz, un voisin de cinéma m'ouvre son âme que les images de Hartmann hantent nuit et jour : "Ce Hartmann, ce Hartmann… on n'en vit plus…" On sent qu'il le chérit comme un idéal et comme une excuse. Les beaux crimes, ceux dont l'énormité atteint l'humour, sont réservés aux races blondes. » (BK, 104). En 1945, Vialatte considère que les Allemands viennent chercher des visions susceptibles de les émouvoir lors des procès des criminels nazis à Lunebourg : « Les Lunebourgeois se reprochent même d'avance l'émotion qui les saisirait devant les photos des cadavres français qu'on a déterrés près de la ville la semaine dernière. (…) Les bons bourgeois tirent leur femme par la manche : "Ne regarde pas ça." Leur pudeur nationale est toute effarouchée par le mauvais goût de la propagande » (BK, 290).

[735] Selon Michel Erman, « une photographie s'approprie un visible effroyable qu'elle relève et fixe à jamais au détriment de la dignité des victimes. » *La Cruauté : essai sur la passion du mal*, *op. cit*., p. 148.

le sang répandu), il se demande ainsi : « Le goût pour ces images n'est-il pas, en définitive, le signe que nous nous laissons abuser par le spectacle des passions violentes marquées par la pulsion de mort, que nous sommes captivés par le grand spectacle de la violence[736] ? » Comme à la foire, le spectateur témoigne d'un goût délétère pour le scopique[737]. Il veut voir un corps qui sollicite sa perversité, sa jouissance :

> Plaisir à regarder les photographies de l'horreur, ivresse à voir des corps meurtris et morcelés : en cela la photo permet toutes les transgressions sans pour autant que ceux qui regardent se sentent concernés. Ces images associent chez le spectateur la compassion et la jouissance, l'effroi et son exorcisation[738].

Le romancier montre comment cet effroi devient une distraction, ce dégoût un divertissement au sens pascalien. C'est comme si la répugnante manie de Vingtrinier affectait chaque spectateur. Chacun peut jouir se sentir exister en contemplant ce qui est obscène. Le monstrueux peut ainsi se définir comme une expérience double de la sidération et de la répulsion, il attire tout en en horrifiant. Il se négocie, s'articule dans une tension constante entre volupté individuelle et hypocrisie collective, entre instincts primitifs et vernis culturel. Denis Mellier souligne au sujet de l'horreur spectaculaire cette économie collective de la perversion :

> Dans cette confrontation terrifiante seraient alors permises, d'une part, la négociation avec ce fantasme de régression, et donc l'affirmation d'une solution culturelle et idéologique, d'autre part, dans la dénonciation, la possibilité de sidérer et de jouir du spectacle de la bestialité ; finalement une économie collective de la perversion et de la bonne conscience qui rend des plus ambivalentes la thèse d'une didactique sociale et formatrice des spectacles terrifiants : « (…) en condamnant une volupté meurtrière complaisamment décrite, ne conserve-t-on pas l'objet de la jouissance apparemment proscrite ?[739] ».

Ironiquement, Vialatte transforme métaphoriquement chaque spectateur-voyeur en une mouche bleue tourbillonnant autour d'un cadavre symbolisant ainsi ce fantasme de régression. Selon la complainte finale, Vingtrinier abat des « cadavres homicides » et les range dans

---

[736] Michel Erman, *La Cruauté : essai sur la passion du mal*, *op. cit*., p. 156.

[737] « L'œil éprouve à la fois le besoin de la fascination et de la compassion pour le spectacle de la mort, ce qui est tout à fait caractéristique de la pulsion scopique. » *Ibid.*, p. 156.

[738] *Ibid.*

[739] Denis Mellier cite les analyses de Denis Duclot dans *Le Complexe du loup-garou, la fascination de la violence dans la culture américaine*, Denis Mellier, *L'Ecriture de l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur*, *op. cit*., p. 297.

« une boîte carnassière » (FC, 458). Michel Erman remarque également l'inhumanité de ce regard narcissique et voyeur : « C'est là, sous prétexte d'information, le négatif de tout sentiment de compassion : une façon d'exorciser le mal en soi en transformant la souffrance en spectacle sans se soucier d'autrui mais en jouissant de son angoisse. Donc une forme de cruauté[740]. » A plusieurs reprises dans l'épilogue des *Fruits du Congo*, Vialatte semble illustrer cette jouissance d'un regard pervers. Il montre comment les spectateurs se délectent de la monstruosité de Vingtrinier, le rendant plus abject. Les aventures des adolescents se voient ainsi déformées au profit d'une reconstitution spectaculaire et macabre. Dora, la jeune fille qui envoûtait enfants et adolescents et qui a été tuée par Vingtrinier, est mise en scène dans l'épilogue d'une manière obscène. La jeune fille à peine enterrée devient l'objet d'une complainte commerciale et caricaturale. Elle est réduite à une image naïve et cruelle. Celle-ci ne renvoie ni au personnage réel, ni à la figure poétique dessinée dans la première partie :

> Je n'osais pas regarder le rectangle dans lequel on voyait Dora. Elle avait les cheveux noirs et elle semblait baigner dans une confiture de groseilles. (...) Dora, crevée de trous rouges, distribuée en tranches mauves, se couvrait de poussière au soleil du champ de foire. (...) Les sous tombaient entre deux couplets dans le quart de soldat que promenait la grosse femme... (FC, 375-76)

La mise en scène triviale de la jeune fille, sa réduction à une complainte et à une image commerciales seraient une manière de la tuer une seconde fois. Cette façon de rendre Dora « consommable » témoigne de la symbolique voracité de chacun. Elle s'apparente selon Michel Erman à une forme de violence par procuration :

> En définitive, à l'époque où la violence a régressé dans l'espace social, les images cruelles sont une manière de la vivre par procuration tout en la déniant pour soi. De cette ambivalence, on peut inférer que règne une sorte de confusion morale qui a pour effet de diluer la responsabilité des individus devant le rôle joué par l'iconographie macabre dans les représentations sociales. Comme les gestes des bourreaux qui outragent les cadavres, les regards portés sur ces images sont une façon de tuer une seconde fois[741].

Cette forme de voyeurisme, cette complaisance des spectateurs pour cette « iconographie macabre » les associent symboliquement au meurtrier. Le romancier montre implicitement la propension de la nature humaine au meurtre et l'hypocrisie avec laquelle chacun peut se dédouaner, s'innocenter. En tant que chroniqueur, Vialatte n'hésite pas à insister sur la

[740] Michel Erman, *La Cruauté : essai sur la passion du mal*, *op. cit*., p. 58.

[741] *Ibid*., p. 157.

richesse ingénieuse de l'homme en matière de cruauté. Il décrit ce besoin d'assouvir « son sadisme sans risque »[742] dans une chronique intitulée « Histoires des faits divers » :

> Le premier geste de l'homme a été de tuer son frère. Avec une pioche. Et depuis cette époque il n'a cessé de récidiver. Tantôt avec un sabre courbe, tantôt un couteau de cuisine, tantôt avec étourderie, tantôt après mûre réflexion. (…) C'est cet ensemble de circonstances exceptionnelles (…) qu'on a appelé des « faits divers », la pioche originelle s'était diversifiée. (…) Parce que l'homme aime l'odeur du sang. Tout au moins du sang imprimé, du sang de journal, du sang qu'on raconte à la Une. L'homme, qui ne ferait pas de mal à une mouche, aime tuer par procuration. A travers les héros du crime, il assouvit son sadisme sans risque. Et en même temps il adore avoir peur. Aussi les reconstitutions judiciaires attirent-elles l'homme, comme le cadavre les mouches bleues. Si le soleil brille, il vient en foule. Les forains le savent et se mettent en marche. Ils vendent sur le théâtre du crime des tranches napolitaines et de la barbe-à-papa. Pendant que l'assassin retue l'octogénaire qu'il avait jeté sous un buisson après lui avoir écrasé le crâne et le piétine avec frénésie, en sautant à pieds joints sur sa cage thoracique, le petit marchand vend de la bière canettes et s'entoure d'une poussière dorée. (CM, II, 129-130)

Si Vialatte commence sa chronique en insistant sur le désir meurtrier de l'homme, remontant même au meurtre fratricide de Caïn, il insiste sur la permanence des pulsions primitives qui poussent un être humain à tuer son prochain. L'homme aime l'odeur du sang, y compris si ce sang est « imprimé ». Avec le fait divers sanguinaire, ces pulsions deviennent en effet scopiques. Vialatte met en lien l'instinct meurtrier de l'homme et son goût pour les représentations sadiques, le divertissement monstrueux et obscène. Evoquant ce fait divers qui « se consomme à toute heure. En prose, en photo, en chansons », le chroniqueur rappelle d'une part le propre du fait divers : celui-ci *fait diversion, divertit* (au sens pascalien). Il dénonce de l'autre l'attitude ambivalente de l'homme face à cette violence symbolique. Ce dernier éprouve une véritable jouissance au spectacle du sang versé, au meurtre par procuration, à la contemplation voluptueuse d'un catalogue de cruautés. Vialatte condamnerait une avidité cannibale présente dans le cœur de chacun.

[742] Pour définir plus précisément le sadisme, on peut s'appuyer sur Michel Erman, « (…) la psychanalyse rapporte la cruauté à une projection de la pulsion de mort à l'extérieur du moi et parle plus communément de sadisme, tout en précisant que, dans le fantasme, celui-ci peut se retourner en masochisme et vice-versa. Le terme moderne de sadisme insiste sur la notion de plaisir psychique pris à infliger ou à voir infliger de la souffrance à autrui (…). » *La Cruauté : essai sur la passion du mal*, *op. cit.*, p. 48.

Logique du sacrifice : « on lui coupera la tête » (MJF, 91)

> L'homme « normal » trouve dans le « monstre » le reflet de ce qui, au fond de lui, est appétit de jeu, de dépassement des interdits[743].

Parce que le meurtre atroce de Vingtrinier attire irrésistiblement ceux qui le découvrent, parce que ce monstre sanguinaire semble réveiller en chacun certains fantasmes primitifs : il faut qu'il meure, qu'on lui tranche la tête. Est-ce l'expression d'un désir mimétique ? Est-ce la manifestation d'un désir de décapitation qui rappellerait certains tabous inavouables et irreprésentables enfouis au cœur de l'univers romanesque ? L'exhibition médiatique du criminel et surtout sa mise à mort renforceraient d'une manière illusoire son altérité, auraient une vertu cathartique :

> L'altérité du monstre suscite, certes, la terreur, mais en lui somnolent également les rêves et les peurs de ceux qui le regardent – des rêves d'une vie archaïque à l'encontre des normes sociales et des craintes d'une dissolution de l'identité humaine. Par la provocation anthropologique qu'il représente, le monstre attire sur lui les énergies destructrices qui menacent le maintien de la communauté. Sa mort agonale, spectaculaire rachète la paix sociale et rassure le spectateur sur son identité humaine, mise en péril, mais recouvrée *in extremis*[744].

La médiatisation spectaculaire, abusive de la monstruosité de Vingtrinier apparaît déjà comme une mise à mort symbolique. Cependant, il faut aussi que l'excès à propos du monstre rejoigne l'excès dont le monstre a été capable. Il doit donc mourir afin que sa mort rende supportable l'insupportable. Le monstre serait là pour être tué, comme le souligne Hans Richard Brittnacher :

> L'énergie acharnée qui se fait jour lors de l'élimination du monstre indique que ce qui est anéanti ici est plus que la simple altérité étrangère. Bien au contraire, c'est une envie abominable qui est punie de manière exemplaire par une production iconographique qui parle de la mort du monstre, et par là même de la mort des désirs. Ici, on n'élimine pas seulement ce qui contredit l'ordre de la création, ici, on donne le coup de grâce à ses propres nostalgies[745].

---

[743] Denis Labouret, *Le Monstrueux dans les* « *Chroniques* » *de Jean Giono*, *op. cit*., p. 307.

[744] Danièle James-Raoul, Manfred Kern et Peter Kuon, introduction, *Le Monstrueux et l'humain*, *op. cit.*, p. 19.

[745] Hans Richard Brittnacher, « "Ecrasez l'Infâme!" A propos d'une histoire culturelle des figures monstrueuses », *Le Monstrueux et l'humain*, *op. cit.*, p. 415.

Vingtrinier devient un bouc émissaire au sens où l'entend René Girard[746]. Ce criminel, en mourant, doit prendre en charge la violence potentielle d'un cercle plus large, plus exactement, il doit mettre fin à la contagion monstrueuse de la violence. Selon Hans Richard Brittnacher, « Du point de vue sémantique, le monstre sert de métaphore du désir et, du point de vue de la dynamique sociale, il fonctionne comme victime collective[747]. » Cette logique du sacrifice doit atteindre le monde ordinaire, le détourner de l'ennui, le « purger » de ses passions. La mort du criminel doit permettre de circonscrire le monstrueux aux limites d'un être qui catalyserait ainsi une monstruosité latente. Comme le souligne Denis Labouret :

> La masse a besoin du spectacle des monstres et de leur mise à mort pour satisfaire sa très ordinaire monstruosité, un choléra moins « visible » certes que ces criminels ou êtres d'exception, mais qui peut ainsi se libérer de ses pulsions les plus dangereuses tout en assurant sa pérennité[748].

En condamnant à mort M. Vingtrinier, les provinciaux exorciseraient ainsi leur propre cruauté, leur monstruosité ordinaire. Cependant, M. Vingtrinier n'est pas tué. Il est interné dans un hôpital psychiatrique. Ce dénouement signifie-t-il que l'on ne peut pas interrompre le cercle monstrueux de la violence, circonscrire le monstrueux aux limites d'un être ?

La violence exacerbée de la petite ville révèle qu'à l'instar de cet être mélancolique, chacun est hanté par un monstrueux ontologique. Comme M. Panado, M. Vingtrinier semble en effet désigner « ce que nous ne voulons ou ne pouvons pas reconnaître en nous, ce qui peut être vécu par nous que comme ce qui nous nie : le néant que nous portons en nous et qui, peut-être nous constitue[749]. » Le fait divers, le monstre divertissent par l'excitation morbide, la qualité de jouissance qu'ils opposent au néant. Chaque habitant, en proie au vide, cherche, à travers une cruauté même symbolique, à s'oublier : il aspire à « une jouissance ou un sentiment de puissance qui le justifie dans son existence », pour arriver « en réalité, à l'oubli de soi[750] ». Le monstrueux n'apparaît plus seulement dans un acte isolé, dans ce double

---

[746] Référence déjà soulignée par Pierre Jourde : « Ce meurtre ramène le calme après le déchaînement d'une violence indifférenciée, de représailles sans fin risquant de remettre en cause l'existence même du groupe humain qui s'y abandonnait. » « Le satyre et le pharmacien », art. cit., p. 138.

[747] Selon Hans Richard Brittnacher : « Du point de vue sémantique, le monstre sert de métaphore du désir et, du point de vue de la dynamique sociale, il fonctionne comme victime collective. (…) le scénario de la mort du monstre permet de remplacer les énergies libidineuses problématiques par des énergies destructrices. (…) Les techniques d'élimination rétablissent de nouveau le consensus social lésé par le monstre. » « "Ecrasez l'Infâme!" A propos d'une histoire culturelle des figures monstrueuses », art. cit., p. 415.

[748] Denis Labouret, *Le Monstrueux dans les « Chroniques » de Jean Giono*, *op. cit*., p. 310.

[749] Gilbert Lascault, *Le Monstre dans l'art occidental, un problème d'esthétique*, *op. cit.*, p. 13-14.

[750] Michel Erman, *La Cruauté : essai sur la passion du mal*, *op. cit*., p. 174.

meurtre violent et incompréhensible – ou dans l'attitude ambivalente de certains personnages – , il se révèle aussi dans la curiosité malsaine et délétère de tous. C'est comme si cette violation de l'interdit autorisait chacun à la transgression – ce qui se manifeste de manière symbolique par la violence infligée au « monstre ». L'acte criminel de Vingtrinier provoque une crise des différences, déchaîne au sein de la société des pulsions monstrueuses. Il *révèle* une forme d'indifférenciation monstrueuse. Chacun désire tuer le monstre, assouvir sa propre monstruosité et chacun se voit entrainé dans une dynamique collective enivrante et cruelle. En montrant la délectation morbide de chacun, Vialatte révèle à l'instar d'Artaud ce « fond de cruauté latente » en tout homme. La peste, selon Artaud, est, comme le « théâtre essentiel » qui doit s'en inspirer, « la mise en avant, la poussée vers l'extérieur d'un fond de cruauté latente par lequel se localisent sur un individu ou sur un peuple toutes les possibilités perverses de l'esprit[751]. » Ce « mal supérieur » qui pousse « les hommes à se voir tels qu'ils sont (…), découvre le mensonge, la veulerie, la bassesse, la tartuferie[752]. » A travers cette exhibition médiatique – la cruauté et le plaisir que suscitent les images de presse –, à travers la mise à mort symbolique du monstre, l'écrivain montre les fantasmes interdits de la société, les pulsions destructrices de l'homme. On retrouve cette dénonciation dans la violence infligée à M. Panado, dans le meurtre collectif d'une créature fictive devenue terriblement vraisemblable. Le monstrueux ne traduirait pas seulement la vision d'une démesure historiquement située mais elle apparaîtrait comme l'effet d'une maladie de l'âme. A l'instar de Baudelaire, Vialatte semble « revenir à Sade, c'est-à-dire à l'homme naturel, pour expliquer le mal », et prendre acte d'une perversité inscrite au cœur de l'homme :

> C'est [la nature] qui pousse l'homme à manger son semblable, à le manger, à le séquestrer, à le torturer ; car, si tôt que nous sortons de l'ordre des nécessités et des besoins pour entrer dans celui du luxe et des plaisirs, nous voyons que la nature ne peut conseiller que le crime. C'est cette infaillible nature qui a créé le parricide et l'anthropophagie et mille autres abominations que la pudeur et la délicatesse nous empêchent de nommer[753].

Vialatte a conscience de la monstrueuse démesure qui peut s'emparer de tout homme, il l'a vérifiée. Devenu chroniqueur, Vialatte rappelle ainsi avec humour les tendances carnassières de l'homme :

---

[751] Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, *op. cit*., p. 42.

[752] *Ibid.*, p. 44.

[753] Baudelaire, « Eloge du maquillage », *Le Peintre de la vie moderne*, *Œuvres complètes*, II, *op. cit.*, p. 715.

> L'enseigne … ne doit pas effrayer le touriste. Les tibias qu'on trouve dans le potage, les ongles qui parsèment la tarte, les mains qui ont l'air de vous saisir, comme des doigts de naufragé, du fond du magma de la blanquette, ne sont presque toujours, bien que très ressemblants, que des produits en matière plastique, des éléments de couleur locale. De toute façon, ce ne seraient que des tibias, des mains ou des ongles de morts. Les bruits qu'on a pu faire courir doivent être classés dans la légende. (CM, I, 61)

Légende que ces morceaux de chair en « matière plastique » ? Le chroniqueur préfère passer par la fable pour rappeler les instincts pervers de l'homme, l'inhumanité dont il est capable. De même, il semble que le romancier en ayant recours à des monstres d'un autre temps (satyre, parricide), en mettant en scène dans son univers romanesque des créatures de contes, de légendes enfantines (ogre, sorcière), est parfaitement conscient de la nature cruelle de l'homme, et de sa capacité à dissimuler sa brutalité.

Le monstrueux, disséminé dans l'ensemble de l'univers de Vialatte révèlerait un monstrueux disséminé au cœur du quotidien, banalisé et en quelque sorte universalisé. L'auteur considère avec lucidité et humour l'hypocrisie d'une société carnassière. La fiction lui permet également d'interroger sa propre cruauté. Le romancier n'hésite pas à se mettre en scène dans sa fiction et à se remettre en cause, en se confrontant à la figure mouvante de M. Panado.

2. Monstruosité de l'auteur

> Celui qui combat les monstres doit prendre garde de ne pas devenir monstre lui-même. Et si tu regardes longtemps un abîme, l'abîme regarde aussi en toi[754].

En s'introduisant dans la fiction sous le masque du narrateur, le romancier semble signifier sa propre implication dans ce crime, ne serait-ce que symbolique, de M. Panado. Vialatte est pertinemment conscient de ce fond inhumain qu'il porte en lui. Dans ses chroniques, malgré le ton désinvolte, il apparaît souvent saisi d'angoisse face à des crimes jugés odieux. En tant que chroniqueur, il interroge sa propre humanité :

> Depuis que j'ai appris toutes ces choses, la tête me tourne, un cauchemar me poursuit : chaque nuit j'assassine en masse, je tue des bébés, des vieillards, je coupe des caissières en rondelles avec un couteau à hors-d'œuvre, je scie en long des garçons de recette, j'arrache les yeux des magistrats en exercice, la nuit dernière j'ai poignardé le président.

[754] Friedrich Nietzsche, *Par-delà bien et mal. Prélude d'une philosophie de l'avenir*, [1886], texte établi par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, trad. Cornélius Heim, Paris, Gallimard, « Folio /Essai », 1987, p. 91.

> Mais un geôlier impitoyable me refuse l'entrée de la prison. Je ne sais plus quel crime commettre. (CM, I, 91)

Il y a bien sûr une part d'humour noir, une part de provocation dans ces propos du chroniqueur. Cependant, malgré la démesure de cette mise en scène – le chroniqueur additionne les actes abominables, il manifeste un zèle impressionnant – , Vialatte redoute une tendance naturelle à la cruauté qui peut à tout moment faire de lui un meurtrier. On ne peut pas nier la part d'angoisse que dissimule ce « cauchemar »[755].

Cependant, Vialatte ne se contente pas de reproduire, de mimer une réalité extérieure. Son univers romanesque n'est pas seulement une « représentation ». Ce monstrueux qui innerve ses romans puis ses chroniques est tributaire d'un regard, d'une imagination appartenant en premier lieu à l'auteur. Le romancier manifeste très tôt une prédilection pour le pathétique, pour tout ce qui ressortit à l'horrible. Dans une lettre datant de 1928, il confie à Jean Paulhan ses projets romanesques et annonce déjà clairement le sort monstrueux qu'il réserve aux « enfants obstinés ». Il parle de « nécessité intérieure » pour expliquer la pendaison, l'empoisonnement de l'un ou l'autre :

> J'ai peur qu'on m'accuse de sadisme. (…) je voudrais justement cette symétrie qu'on trouve dans les chansons populaires, cette désolation qui fait claquer l'âme au souffle navrant des complaintes comme un drapeau de sous-préfecture au vent frivole du 14 juillet. (…) Et, s'il faut malheur aux vaincus ! Nous pendrons l'élève Lamourette à sa ceinture dans les cabinets du dortoir tandis que le prix Vouzoux ira par terre enveloppé dans son papier mousseline, et nous laisserons mourir doucement une nuit de Noël, sous une charrue, dans un hangar au bord du bois, Jérusalem empoisonné par les Marocains sur une montagne auvergnate. Acceptez-vous la responsabilité de ces crimes ? Ils me semblent utiles et nécessaires… (et suffisants !)[756].

Faut-il prendre au sérieux les confidences de Vialatte dans ses correspondances ? « Nécessité intérieure » au service d'une économie de la fiction, d'une stratégie énonciative ou sadisme d'un jeune écrivain qui manifeste une certaine jubilation à anticiper la mort brutale et grotesque de ses principaux personnages ?

---

[755] Dans ce passage, on retrouve l'influence de Kafka, Vialatte restant aux portes de la Loi. A l'inverse des héros kafkaïens, il se sait coupable, multiplie les meurtres, mais ne peut être condamné. Kafka, « A la cathédrale », *Le Procès*, *Œuvres complètes*, I, trad. Alexandre Vialatte, édition établie par Claude David, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 453-455.

[756] Lettre du 27 février 1928, *Alexandre Vialatte - Jean Paulhan, Correspondance 1921-1968*, *op. cit.*, p. 45.

Dualité de l'auteur : Ecrire/ tuer

Il semble que comme chez ses personnages, il y ait chez l'auteur du « moutonné » et du satyre, qu'il peut « faire l'ange et la bête ». Dans ses correspondances avec Henri Pourrat, Vialatte illustre indirectement la manière dont il s'appréhende lui-même et dont il appréhende le métier d'écrivain. Il se présente tantôt comme un faune, un satyre, tantôt comme un berger. Dans une de ses premières lettres à Pourrat, le collégien évoque « la Bande des Chèvrepieds qui déambule par les routes d'Auvergne sous l'œil sévère du Chèvrepied littéraire[757] » se désignant lui-même mais également son correspondant comme un faune. Dans une lettre de 1939, alors que soldat il se trouve sur les routes d'Alsace, confiant à Pourrat son sentiment de perdre ses personnages[758], il se présente comme un berger qui a perdu son troupeau en reprenant implicitement une image biblique[759]. Il se révèle en créateur démiurgique, montre qu'il nourrit un attachement affectif à ses personnages. On retrouve cette ambivalence dans *La Maison du joueur de flûte* (espèce de fable métaphysique dans laquelle l'auteur exprime indirectement sa difficulté face à ses propres personnages qui lui échappent). Le narrateur-propriétaire se présente à la fois comme le père de ses turbulents locataires et comme un joueur de flûte sadique[760]. Evoquant « le théâtre de [son] crime » (MJF, 59), il montre que ses tentatives de photographie s'apparentent à un meurtre[761]. Devenu ou redevenu joueur de flûte, le narrateur-propriétaire a finalement décidé de se débarrasser de ses locataires à la manière du joueur de flûte de Hamelin : « je les noierai comme des rats » (MJF, 158)[762]. Les tendances

[757] Lettre du 13 juin 1917, *Correspondance Alexandre Vialatte - Henri Pourrat*, t. I, *Lettres de collège, 1916-1921*, textes réunis et annotés par Dany Hadjadj, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, « Ecriture de l'intime », cahier n° 11, 2001, p. 59.

[758] « La nuit quand je me réveille j'allume une cigarette et je recense mes personnages de romans inachevés, je compte mon troupeau, mes enfants perdus. » Lettre du 6 octobre 1939, *Correspondance Alexandre Vialatte - Henri Pourrat*, t. VI, *Les Temps noirs. I, août 1939-décembre 1942*, *op. cit.*, p. 70.

[759] Parabole de la brebis perdue (Luc, 15).

[760] « (…) que font-ils tout seuls, loin de moi, privés en somme de leur père ? Car je sais bien qu'ils ne peuvent pas se passer de moi ; ils ne peuvent pas se passer de mon tourment, ils ont besoin de mon souci, de mes entrailles et de ma vie. » (MJF, 116-117).

[761] Le narrateur-propriétaire regrette de ne pas avoir pris de photographies plus cruelles, plus fantastiques de certains personnages anciens. Evoquant Milch, « le factotum de la comtesse qui servait si solennellement avec des gants de coton blanc » (MJF, 103) qu'il a photographié en réserviste, et la fille de la comtesse la petite Salomé décapitée par ce dernier, mais dont le corps n'a jamais été retrouvé, il regrette de ne pas avoir pris de photographies plus audacieuses, de ne pas avoir tenu compte de la légende du village, parce qu'en effet : « Elle raconte qu'il arrive parfois que ses gants blancs servent tout seuls des ragoûts et des entremets sur la table de la comtesse ; et voilà le portrait qu'il fallait prendre de Milch ! Quant à la petite Salomé, j'aurais dû photographier sur les vitres du grenier la danse de son ombre sans tête. » (MJF, 104).

[762] « Il finissait par décider de les noyer comme des rats, comme le flûtiste de la légende, en les attirant

meurtrières de Vialatte se vérifient dans tous les romans. L'écrivain devient volontiers un meurtrier en série comme le montre la fin pathétique, cruelle et toujours déshumanisante[763] réservée à ses principaux personnages. A l'instar de la Barbe bleue, il aime découper ses personnages en morceaux, les transformer en marionnettes, en pantins. Pourquoi entraîner ses personnages sur les voies du bizarre, du fantastique, de la folie, voire du cruel, du convulsif et de l'incontrôlé ? Pourquoi impliquer par là même son lecteur ? Comment expliquer cet appétit insatiable pour l'horrible ?

Peut-être est-ce une manière pour l'auteur de vérifier en toute lucidité, l'empire des instincts (besoin de conservation, satisfaction égoïste) qui gouverne l'humaine condition. Comme l'a remarqué Freud :

> Dans nos désirs inconscients, nous supprimons journellement, et à toute heure du jour, tous ceux qui se trouvent sur notre chemin, qui nous ont offensés ou lésés. (…) C'est ainsi qu'à en juger par nos désirs ou souhaits inconscients, nous ne sommes nous-mêmes qu'une bande d'assassins[764].

L'écriture permettrait à l'auteur « d'assouvir son propre sadisme sans risque » (CM, II, 129-130). A l'instar de ses principaux personnages qui refusent une vie sans monstre, l'écrivain invente pour les besoins de son mensonge romanesque et de la narration du monstrueux. L'épilogue des *Fruits du Congo* révèle une indistinction croissante entre le narrateur et M. Panado. Le narrateur est persuadé d'être à son tour « cuisiné » par cet ogre qui peut prendre une apparence humaine, de devenir lui aussi un jour une victime :

> Je sais qu'un jour il m'aura moi aussi de ses doigts mous, qu'il m'écrasera entre ses ongles pâles, qu'il me fera éclater comme une vessie de poisson, machinalement, et sans même me voir. Il m'écaillera dans sa cuisine, sur sa chaise de bois habituelle, sans même avoir enlevé son melon, sur un papier, en regardant au loin de ses gros yeux de batracien, ou en les promenant sur le journal qu'il aura laissé sur la table. (FC, 394)

---

au son de sa flûte, car il pensait (c'est l'obsession de l'artiste en ce qui concerne l'œuvre, du philosophe en ce qui concerne la vie) qu'il y avait un certain air de flûte, celui qu'a joué Dieu le jour de la création (c'est au fond la lutte avec l'ange) qui devait permettre de les grouper, de les organiser, de leur faire danser un grand ballet qui aurait justifié leur existence et dont il réussirait enfin à prendre une bonne photographie. Car, au début, il arrivait dans le pays pour essayer de photographier ses locataires. Et toute l'histoire était l'histoire de ses échecs. » Lettre du 18 septembre 1943, *Alexandre Vialatte - Jean Paulhan, Correspondance 1921-1968*, *op. cit.*, p. 137.

[763] Pour rappel, la lettre du 27 février 1928, *Alexandre Vialatte - Jean Paulhan, Correspondance 1921-1968*, *Ibid.*, p. 45.

[764] Freud, « Considérations actuelles sur la guerre et la mort », *Essais de psychanalyse*, art. cit., p. 264.

On remarque la parenté entre le bourreau, cuisinier sadique ou indifférent, animal à sang froid et la victime. Tous deux ont la même nature hybride, tout à la fois d'animal aquatique – le corps couvert d'écailles du narrateur, les yeux globuleux de Panado – et d'être humain. Cependant, après avoir largement décrit le caractère meurtrier de M. Panado, après avoir même annoncé et mis en scène son propre dépeçage, le narrateur-auteur s'introduit délibérément dans la fiction et se révèle capable d'actes tout aussi monstrueux. Pour se venger, le narrateur ne se contente pas d'inventer « des supplices raffinés » (FC, 398). Il semble véritablement passer à l'acte. Il entend « faire la peau » à M. Panado avec des raffinements aussi délicats que ce dernier :

> Oui, je sentirai mes pouces enfoncer dans ta graisse, dans tes veines bleues, ta graisse nacrée, ton cou de crapaud, tes yeux de grenouille. Je t'ouvrirai comme une carpe, je t'arracherai la peau jusqu'aux genoux, comme aux lapins, je la ferai doubler de satinette rouge, avec des festons ouvragés, et nous en ferons une descente de lit pour les pieds de nos petits-enfants. (FC, 402)

Ce passage montre la fascination et la répulsion qu'exerce M. Panado. Le dialogue, le tutoiement manifestent une proximité humaine avec ce monstre, quand les menaces meurtrières décrivent une créature animale visqueuse. Dans cette confrontation surprenante, le narrateur apparaît comme un double difforme et monstrueux de M. Panado et pose la question de la différence et de l'identité. Le monstrueux se rapproche de l'abject tel que l'a défini Julia Kristeva[765]. Dans ce passage, la transgression narrative, la métamorphose du narrateur en monstrueux criminel, s'apparentent à l'abject. La phobie du contact, l'angoisse de la dévoration, témoignent d'une peur archaïque : celle du retour à l'indistinction originelle. Et de fait, cette horreur culinaire rappelle les ogres des contes pour enfants. Distinguant l'*objet* de l'*abject,* Julia Kristeva écrit ainsi : « L'abject n'est pas un ob-jet en face de moi, que je nomme ou que j'imagine. (...) De l'objet, l'abject n'a qu'une qualité – celle de s'opposer à *je*. Mais si l'objet, en s'opposant, m'équilibre dans la trame fragile d'un désir de sens (...), au contraire, l'*abject*, objet chu, est radicalement un exclu et me tire vers là où le sens s'effondre[766]. » L'étripage de M. Panado entre bien entendu en résonance avec les supplices auxquels est soumis le narrateur, son écaillage. Cette réciprocité de traitement peut également évoquer *Cannibalisme d'automne* de Dali dans lequel deux corps s'entremangent à l'aide d'un attirail de cuillères et de fourchettes tel que l'a analysé Pierre Ancet :

---

[765] Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur, Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, « Points », 1980, p. 12.

[766] *Ibid*., p. 9.

> Les ustensiles de table insistent sur les opérations que peut subir cette viande à la fluidité particulière. Une cuillère récolte de la chair crémeuse… La pomme pelée … prolonge l'action du couteau entamant cette peau ambiguë, humaine et fibreuse. La monstruosité se tient autant ici dans l'opération de peler la peau que dans sa nature de peau de fruit humaine. Jointe à la monstruosité, se profile une action monstrueuse, comme une dévoration réciproque des deux corps présents, privés de forme stable, de visage et d'expression. La transmutation de la chair fait d'une torture un cérémonial imaginaire où les viandes animées se mettent à table. Par quoi la peinture s'approche de ce mouvement dérangeant lisible dans la monstruosité réelle, dans ces chairs frappées d'impouvoir mais conservant pourtant l'apparence du vivant[767].

Enfonçant ses pouces dans la graisse nacrée, le narrateur montre les « pouvoirs de l'horreur[768] ». Ce désir de meurtre semble toutefois légitime. M. Panado incarne le mal suprême, « l'absurde génie de ce monde » (FC, 132), il a tué tous les amis du narrateur. Pourquoi ne pas se venger ?

Cependant, ce n'est pas la première fois que Vialatte met en scène ce meurtre fantasmatique. Dans *Le Fidèle Berger*, le héros au cours d'un rêve s'attaque à Figaro, l'ours en peluche de ses jumelles[769]. Le fidèle compagnon de ses filles prend peu à peu une forme, une apparence humaine, passe du règne inanimé au règne animé. Dans le même temps, Berger devient à la faveur du rêve, « raide et léger comme un ours en peluche, avec une casquette de wattman et des yeux en boutons de bottine » (FB, 74), avec des « bras sans articulation » (FB, 74) et des « jambes cylindriques en velours mordoré » (FB, 75)[770]. Sans aucune raison, le héros cherche à tuer Figaro :

> A ce moment-là, Figaro, rigide et léger jusqu'alors comme un ours en peluche qu'il était prenait une consistance humaine, un poids d'homme, une chaleur, une vie, des muscles en fuseau, des tendons, de la graisse, des veines bleues ; il résistait furieusement et se débattait comme une truite. (…) Berger lui enfonça les deux pouces dans la nuque et serra le cou tant qu'il put. Il sentit de la graisse et des veines qui s'écrasaient sous ses doigts. (FB, 65-66)

---

[767] Pierre Ancet, *Phénoménologie des corps monstrueux*, *op. cit.*, p. 139.

[768] En référence au titre de Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur, Essai sur l'abjection*.

[769] Dans leurs jeux d'enfants, cette peluche – bien qu'elle n'ait pas le droit « aux mêmes exploits que l'être humain » (FB, 64) – existe réellement.

[770] Rêve d'un meurtre lui permettant de rentrer chez lui ? Berger ainsi métamorphosé se voit quitter ainsi le camp d'emprisonnement, retrouver la chaleur du foyer. Berger semble tuer Figaro pour prendre sa place. L'ours en peluche a en effet l'allure vestimentaire du facteur qui visite quotidiennement sa femme, dont elle attend le passage avec impatience, qu'elle traite avec déférence espérant de lui un courrier qui n'arrive pas toujours.

Figaro et Panado ont la même nature hybride – tout à la fois d'humain et de poisson –, le même caractère tour à tour irréel et réel. Berger comme le narrateur des *Fruits du Congo* cherche à étouffer sa victime. Les deux filles de Berger assistent à ce crime : elles « regardaient leur père avec horreur ; elles levaient la tête avec des yeux tout ronds ; serraient les dents et se bouchaient les oreilles en voyant le corps de Figaro qui (…) s'écrasait sur la neige durcie avec un "couic" qui fendait l'âme. Elles restaient là, devant lui, horrifiées » (FB, 65-66). Dans ce passage, les jumelles s'apparentent à l'instrument d'optique, l'horreur du crime pourtant irréel est comme dédoublée par ce regard. Dans ce récit quasi autobiographique, cette scène onirique a quelque chose de gratuit. Qu'en est-il dans l'épilogue des *Fruits du Congo* ? Est-ce un simple jeu de réécriture ? Pourquoi Vialatte « remet-il le couvert » avec le meurtre de M. Panado ?

A la différence de Berger qui devenu un meurtrier éprouve une sorte de terreur – « Le "couic" affreux de Figaro retentit dans les os de Berger » (FB, 66) – le narrateur homodiégétique de l'épilogue des *Fruits du Congo*, s'imaginant faire la peau à Panado, se délecte de sa propre cruauté. Sa position énonciative invraisemblable et déconcertante – il tutoie une créature imaginaire, menace de la tuer –, son identité ambiguë, son intrusion dans la fiction le révèlent en meurtrier et en monstre. Le romancier rend le meurtre encore plus monstrueux, semble manifester un plaisir esthétique à tuer. Il subvertit les codes énonciatifs fait fi de la contrainte de l'écriture qui exige une distance temporelle entre le temps de l'histoire et le temps de la narration, entre le moment où se produisent les faits et celui où ils peuvent être relatés, il n'y a plus de décalage, juste l'immédiateté d'un désir de meurtre (au présent et au futur) comme si le narrateur vivait l'événement de son écriture en temps réel. Comme le remarque Dorrit Cohn au sujet de certains récits de Dostoïevski, Kafka, Beckett, ces auteurs « essayent d'annuler toute distance entre narration et expérience, entre récit et histoire, en renonçant au cadre réaliste (…)[771]. » Vialatte abolit le cadre réaliste du récit. Celui-ci tend alors à devenir la représentation directe de la conscience du narrateur. L'expression à la première personne, la teneur orale de ses menaces ménagent une impression de proximité et d'immédiateté. L'intrusion du narrateur paraît menaçante, suscite un monstrueux plus immédiat. Dans *Le Roman au XX^e siècle*, Jean-Yves Tadié remarque la prolifération de la voix de l'auteur à l'intérieur de la fiction jusqu'à atteindre selon lui, une « présence encombrante » :

[771] Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure, modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, trad. Alain Bony, Paris, Seuil, « Poétique », 1981, p. 197.

> L'artiste tout-puissant préfère sa personne et sa fonction à son œuvre. (…) Au XX^e^ siècle, le montreur de marionnettes est sur la scène avec ses poupées : plus puissant qu'elles, il ne se cache plus, il devient le centre du spectacle[772].

Par cet excès d'horreur, cette délectation dans le crime, le narrateur devient « le centre du spectacle ». Après avoir montré sa créature, Vialatte s'exhibe, se *montre* en meurtrier monstrueux. Il semble assumer sa monstruosité. Alors que les meurtres de M. Panado traduisent une indifférence gloutonne, le narrateur torturant cette créature protéiforme, se révèle sadique, exprime de la délectation, de la jouissance. Il apparaît dès lors plus monstrueux que Panado. En même temps, on peut se demander si ce recours au monstrueux n'est pas une manière pour l'auteur de remédier à son propre ennui – comme le montreraient la réécriture d'un roman à un autre, et dans l'épilogue, le fait que le narrateur ne s'en tienne pas à la vengeance collective. Cet acte monstrueux de l'écriture s'apparenterait à un divertissement suprême. Vialatte en tant qu'écrivain ne tient-il pas de l'ogre ?

Ce plaisir de la transgression sur la page blanche est analogue au divertissement cruel qui consiste à faire couler le sang. Ce meurtre symbolique des personnages par le romancier est également un divertissement esthétique. Le récit – roman et chronique confondus – semble recourir au monstrueux pour vaincre l'ennui, combler le vide qui menace l'écrivain et son lecteur autant que les personnages de ses romans. Dès lors, le monstrueux n'appartient pas au seul champ de la diégèse, il se retrouve dans la narration elle-même, y exerce son emprise, sa dynamique. L'écrivain semble convoquer ce monstrueux comme par nécessité, nous proposant à nous lecteurs, ce divertissement meurtrier. On peut émettre l'hypothèse avec Blanchot commentant une lettre de Kafka, d'un romancier bourreau et bouc émissaire :

> « *L'écrivain est le bouc émissaire de l'humanité ; grâce à lui, les hommes peuvent jouir d'un péché, presque innocemment*. » Cette jouissance innocente est la lecture. L'écrivain est coupable, il se livre radicalement au mal (…), mais ce qu'il crée fautivement devient, du côté du lecteur, bonheur et grâce. Exagérons ces traits : la création, essentiellement malheureuse, donne lieu à la lecture essentiellement heureuse. Le livre est la nuit qui se ferait jour : un astre noir, inéclairable et qui éclaire calmement. La lecture est cette calme lumière[773].

Vialatte inviterait son lecteur à jouir impunément du spectacle de la violence. Cependant, la découverte de ces horreurs culinaires ne peut pas susciter la « calme lumière » dont parle

[772] Jean-Yves Tadié, *Le Roman au XX^e^ siècle*, Paris, Belfond, 1990, p. 10.

[773] Maurice Blanchot cite une lettre de Kafka adressée à Brod datant de 1922 et la commente dans *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, « NRF », p. 465.

Blanchot. Cette expérience de lecture pose problème d'abord parce que le lecteur se voit compromis, puis parce que le narrateur menaçant M. Panado, s'adresse peut-être au narrataire. Le « tu », l'aspect oral de ses propos trahissent une forte ambiguïté qui touche au destinataire de ses menaces. Celles-ci s'adressent-elles à M. Panado ou au narrataire ? En effet, le suprême divertissement de l'auteur ne serait-il pas de s'en prendre à son lecteur ?

Vialatte réécrit une scène de meurtre assez semblable dans Le *Fidèle Berger* et *Les Fruits du Congo*. On note la reprise du même procédé, des mêmes sensations : Berger sent « de la graisse et des veines qui s'écras[ent] sous ses doigts », de même le narrateur des *Fruits du Congo* déclare à Panado : « Oui, je sentirai mes pouces enfoncer dans ta graisse, dans tes veines bleues, ta graisse nacrée (…) » (FC, 402). Mais avec le changement de personne, on peut se demander si Vialatte jouant sur l'éthique de l'énonciation ne s'en prend pas symboliquement à son lecteur, s'il ne cherche pas en dernier ressort à l'atteindre, à faire résonner sur lui sa parole.

M. Panado dévoile également la monstruosité dont est capable l'écrivain qui se plaît à jouer le satyre, l'ogre, manifestant une manifeste délectation sadique à lui faire la « peau ». Cependant, la cruauté avec laquelle le romancier s'acharne sur cette créature monstrueuse nous invite à interroger une nouvelle fois l'énigmatique M. Panado. Que peut signifier cette incarnation monstrueuse pour que Vialatte s'y attaque avec une telle violence ?

3. M. Panado : une personnification des angoisses de l'auteur ?

La rage destructrice, la cruauté sadique que M. Panado suscite chez le narrateur renverraient aux propres angoisses de Vialatte. Se confronter à cette « Bête » reviendrait donc à affronter symboliquement le grand Pan, cet être qui par sa laideur suscite l'épouvante, la peur panique, la *panikon deima*[774]. En l'affrontant, le romancier ne cherche-t-il pas à se confronter à ses propres hantises ?

Une nouvelle fois, on peut interroger la signification de M. Panado en se demandant si cette créature protéiforme ne revêt pas une dimension plus intime, si elle ne personnifie pas certaines « peurs paniques » de l'auteur.

[774] Hans Richard Brittnacher, « "Ecrasez l'infâme !" A propos d'une histoire culturelle des figures monstrueuses », art. cit., p. 405.

La question du visible et de l'invisible

> « Le voyez-vous ?... Ne le perdez pas de vue. » (FC, 391)

Vialatte insiste constamment sur la possibilité de voir M. Panado. A travers ce monstre, les inquiétudes répétées qu'il suscite, le romancier rappelle sa hantise de l'invisible. Cette figure dénuée de conscience, d'intériorité, reste en effet une forme de pure présence. Sur le choix d'épreuves photographiques commandées par l'oncle Jules, M. Panado apparaît « stupide et écrasant » (BC, 169). Mais il demeure « quelqu'un qui n'existe pas » (BC, 166) et possède finalement une aura immatérielle. Pourtant, il faut voir le monstre, se le représenter. Cette entreprise semble analogue à celle de Maupassant dont l'univers fantastique a pour principe constitutif la hantise de l'invisible. Selon Gwenhaël Ponnau « l'obsession de l'invisible et l'angoisse de la folie passent par cet effort de représentation de ce qui est par nature irreprésentable. L'invisible est aussi indicible : tout l'effort des héros de Maupassant et de l'écrivain lui-même consiste à lui donner littéralement forme (…)[775]. » Dans l'épilogue des *Fruits du Congo* si le narrateur ne cesse d'inciter le lecteur à « voir » M. Panado, celui-ci demeure dans le même temps, insaisissable :

> Si vous ne le sentez pas, ne cherchez pas à comprendre. On le sent ou on ne le sent pas. Mais vous ne serez dans la bonne voie, vous ne devinerez M. Panado, vous ne serez à sa longueur d'onde que si vous discernez en lui ce grain d'Italie desséché qui lui laisse un peu de l'odeur de ces longs cigares qu'on fume avec une paille, ce qui reste de l'âme d'un Chianti dans le rond rouge qui a taché une nappe. (FC, 388)

Vialatte pose la question de la sensation, joue sur les différents sens du verbe sentir, puisque M. Panado se résume finalement à une odeur. Il apparaît dans l'épilogue comme une trace, une tache, quelque chose d'invisible et pourtant de persistant : « un parfum qui a été, le souvenir d'une étoile rose » (FC, 388)[776]. Déjà dans « La maison de M. Inhaber », M. Panado ne pouvait être saisi qu'à travers une odeur insidieuse, « une sorte de parfum métaphysique qui devait rester sur les doigts comme celui de la feuille de tomate »[777]. Ce personnage que le

---

[775] Gwenhaël Ponnau, *La Folie dans la littérature fantastique*, *op. cit*., p. 305.

[776] Il en va de même pour « l'ombre floue » (B, 168) de M. Charles « Cet homme restait dans la mémoire des gens qui l'avaient connu comme l'odeur de la feuille de tomate aux doigts de ceux qui la touchent. » (B, 169). L'image de « l'étoile rose » est curieuse : peut-être est-ce un lien historique : l'étoile rose servait à distinguer les homosexuels dans les camps nazis, chaque catégorie ayant sa couleur d'étoile.

[777] « Elle pénétrait insidieusement, avec une valeur obsédante, comme l'odeur de l'huile de sésame, qui est l'odeur même, l'esprit tenace de l'Orient, pénètre dans la vie arabe. Seulement l'odeur de l'huile de sésame vient des fritures, on le sait ; et cette odeur, ici, ne pouvait venir de rien. C'était une

texte, la narration tente d'appréhender, se dérobe à la vue, se révélant d'autant plus angoissant. Claude Claire Kappler souligne ainsi l'horreur que suscite l'insaisissable :

> Notre peur grandissante se nourrit à la fois de ce qu'elle croit percevoir et de ce qu'elle ne saurait même concevoir. L'horreur de ce qu'on voit peut tuer, mais le monstre fait de « néant » dont on ne peut rien dire, cette toute-puissance qu'aucun de nos sens ne saisit s'impose avec une violence et une efficacité inimaginable et détient la maîtresse carte de l'horreur… Cette horreur-là tue plus assurément que l'autre. Tant qu'on a la ressource de se figurer les monstres, on est capable de tromper sa peur, de jouer avec elle[778].

Celui qui insistait pour que l'on « voie » M. Panado, celui qui nous le donnait à voir, remet en question cette possibilité de le voir : « peut-être n'existe-t-il que par sa propre absence ? » (FC, 393). Michel Viegnes insiste également sur ce caractère insaisissable de la figure monstrueuse : « le monstre parfait serait précisément non-montrable, irreprésentable. Il échapperait à toute tentative de *mimesis*, car la représentation est déjà en elle-même une domestication, une appropriation de l'Autre[779]. » M. Panado qui semble se dérober, échapper à toute appréhension sensible, tout du moins visuelle ne deviendrait-il pas un monstre parfait[780] ?

Cette peur de ne pas voir le monstre participe d'une stratégie narrative. Comme l'a remarqué Jean Bellemin-Noël, s'appuyant sur les critères de Todorov (l'hésitation caractéristique d'une atmosphère fantastique), « cet "objet monstrueux", ne se montre jamais vraiment, reste tapi dans l'obscurité : ce qui dépotentialise le sens cartésien de la vue. Cette incertitude calculée dans le domaine optique produit une "rhétorique de l'indicible"[781]. » Vialatte engage M. Panado dans une constante dynamique où sa créature se métamorphose, apparaît inconstante, fuyante. Ce monstre demeurant invisible, participe d'un monstrueux plus diffus, relève de l'indicible. Denier Mellier souligne ainsi l'effet retentissant du « silence de l'innommable ». Il analyse notamment comment l'écriture de Lovecraft est fondée sur une « exploitation créatrice d'une limite du langage[782]. » Vialatte joue également avec une « logique

---

sorte de parfum métaphysique qui devait rester sur les doigts comme celui de la feuille de tomate. M. Panado avait dû passer par là, on n'avait pas le droit d'être tranquille » (PP, 44).

[778] Claude Claire Kappler, *Le Monstre, Pouvoirs de l'imposture*, *op. cit.*, p. 39.

[779] Michel Viegnes, « Les monstres : une espèce pas du tout menacée », art. cit., p. 16.

[780] Ce que confirmeraient des expressions comme le « profil du néant », le « comble de l'abstraction » (FC, 393).

[781] Jean Bellemin-Noël, « Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier) », *Littérature* n°8, décembre 1972, p. 5.

[782] Denis Mellier : « Le fantastique de Lovecraft, en se fondant sur l'intensité émotionnelle que procure la terreur, naît de l'exploitation créatrice d'une limite du langage. Son écriture fantastique repose sur

hyperbolique de l'indicible[783] » comme le montrent les métamorphoses multiples de Panado. En s'appuyant sur le caractère insaisissable de cette créature informe, il adopte une « posture rhétorique, [où] l'indicible est bien une structure antiphrastique de la description, une véritable prétérition, qui qualifie plus qu'elle ne retranche, qui désigne plus qu'elle n'absente…[784] ». Toutefois cette crainte de ne pas voir M. Panado ne relève pas uniquement d'un procédé rhétorique. Vialatte accorde trop d'importance à la vue. Le regard, sollicité à travers toutes sortes d'instruments d'optique est un *leitmotiv* dans son œuvre. L'écrivain appréhende la création artistique à travers ce motif récurrent[785]. Il souligne ainsi « la prédominance du point de vue dans la représentation artistique de la réalité »[786]. A travers l'impossible appréhension visuelle de M. Panado, l'écrivain semble évoquer sa hantise de devenir aveugle. On peut remarquer que déjà dans « A travers l'Europe », le poème où il apparaît initialement, Apollinaire abordait le thème de l'aveuglement, évoquait une angoisse analogue à celle de Vialatte : « Il me faut la clef des paupières (…) Tant d'yeux sont clos au bord des routes[787]. » Cette figure insaisissable renverrait à une réalité biographique, Alexandre Vialatte vivant dans l'angoisse de perdre la vue à cause d'un incident stupide de sa jeunesse. Entre 1918 et 1919, alors âgé d'environ dix-huit ans, il préparait son entrée à l'Ecole navale. Un coup de ballon le blessa à l'œil, altérant définitivement sa vision, rendant impossible toute

---

une impossibilité du langage à exprimer l'intensité de l'événement. La transformation fantastique que Lovecraft fait subir à cette situation, à cette scission affichée entre le mot et la chose, la langue et le monde, demande à être mise en évidence selon la logique hyperbolique de l'indicible. » *L'Ecriture de l'excès, fiction fantastique et poétique de la terreur*, *op. cit.*, p. 254.

[783] *Ibid.*, p. 254.

[784] *Ibid*., p. 164.

[785] Alain Schaffner a montré comment le porte-plume souvenir, instrument d'optique et objet clé de l'esthétique de Vialatte, devient le symbole de l'activité artistique : « L'instrument d'optique qui figure sur le porte-plume signale un certain rapport à l'image (l'observation par "le trou de serrure", la fascination de l'idéal, la mise en abyme). La lentille rappelle le verre dépoli, le "mica qui se laisse voir, mais s'interpose" (FC, 443) et qui fabrique de l'absolu en le mettant sous verre. » *Le Porte-plume souvenir. Alexandre Vialatte romancier*, *op. cit*., p. 293. A ce motif s'ajoute celui du regard par le trou d'une serrure, motif en partie emprunté à Kafka. Influence de Kafka soulignée par Alain Schaffner citant le chapitre III du *Château* en parallèle du commentaire de Vialatte. Selon Alain Schaffner : « Dans ce texte sur Kafka, écrit en 1957, donc après l'écriture de ses propres romans, Vialatte fait de cet épisode une scène emblématique de la relation du sujet avec le monde et de l'écrivain avec son art ». Alain Schaffner, « "L'idée fausse qui m'est nécessaire" : Alexandre Vialatte à l'école de Franz Kafka », *Etudes littéraires*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, vol. 36, n° 3, printemps 2005, p. 68.

[786] Alain Schaffner, *Ibid*.

[787] Apollinaire, « A travers l'Europe », *Calligrammes*, [1918], *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 201. Soldat pendant la Première Guerre mondiale, Apollinaire constate également la nouvelle réalité de la guerre, l'invisibilité du soldat qui se dissimule dans les tranchées : « Car on a poussé très loin dans cette guerre l'art de l'invisibilité. » « Il y a », *Il y a*, [1925], *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 281.

carrière militaire. A la suite de cette blessure, il dut renoncer à une carrière de marin[788]. Pendant la Seconde Guerre mondiale, cette altération de la vue se vit amplifiée par un autre incident[789]. L'auteur a une conscience aiguë de ses troubles oculaires. Cette angoisse d'une infirmité visuelle est souvent évoquée dans la fiction à travers des personnages dont la vision est devenue défaillante. Dans *Le Fidèle Berger*, le héros manifeste à plusieurs reprises sa crainte de devenir aveugle. Il apparaît tout à la fois terrifié et subjugué par cette idée[790]. Sa fidélité à une consigne absurde va le laisser « la tête tournante sur un trottoir, cassé, aveugle et tâtonnant » (FB, 41), il accepte de « rester toute sa vie un idiot bégayant, et de finir, vieillard gâteux, dans quelque hospice sans visiteur » (FB, 207-208). « Tu n'es plus qu'un mendiant borgne sur les marches de la mosquée » (MJF, 157) se déclare à lui-même le narrateur-propriétaire de *La Maison du joueur de flûte*. Ce dernier apparaît exclu de sa propre maison, incapable de photographier ses locataires. Alors qu'il désire ardemment voir et photographier ses fugaces locataires, il se sent découragé au lendemain de « ces factions épuisantes, de ces chasses, de ces affûts, de ces courses et de ces guets » (MJF, 58). S'il réussit à saisir « le volant de la robe d'une dame », « le pan de la jaquette d'un chanteur », « la natte d'une fillette moqueuse », « le parfum d'une belle jeune fille » (MJF, 58), tous les locataires parviennent à s'enfuir, à « s'évanouir dans les roseaux de la rivière », l'un s'échappe par la cheminée, l'autre devient « transparente, impalpable » (MJF, 58). Bien qu'il possède des « pleines séries de cartons numérotés, classés par ordre alphabétique » (MJF, 83), la « seule chose nette » (MJF, 89) sur ses photographies est l'ombre des locataires. Il se confronte finalement à des ombres qui « se détachent de leurs corps », « mènent leur destin d'ombres dans le vide » (MJF, 35), des « ombres qui passent sous les portes disjointes ou traînent sur les dalles du seuil » (MJF, 102). Il traque en vain « l'ombre d'une ombre » (MJF, 57), a le sentiment d'être voué à une mort absurde : « je mourrai aux portes de mon propre domaine sans avoir pu seulement photographier, un soir, ces grandes fêtes qui m'appartiennent cependant par le droit du propriétaire » (MJF, 57). Cette angoisse de perdre la vue est illustrée dans l'épilogue des

[788] Ferny Besson, *Alexandre Vialatte ou la complainte d'un enfant frivole*, *op. cit.*, p. 42.

[789] Charles Dantzig rapporte ainsi un autre incident « (…) en 1940, sa jument Braguette le renversa : le choc ébranla le cristallin, qui, après la guerre, tomba, et Vialatte perdit la vue de cet œil (qui n'était pas fixe pour autant, et on ne s'en rendait pas compte) » (CM, I, XXVIII).

[790] « Il voyait mal. L'un de ses yeux n'était plus capable de lire et les deux le faisaient souffrir. Il pensa qu'il deviendrait aveugle. Il ne pouvait rien contre cette idée. Elle le subjugua entièrement. (…) » (FB, 208). Cette angoisse de perdre la vue se voit effectivement renforcée par certaines expériences d'hallucinations pendant la guerre dues à la fatigue et au traitement psychiatrique. François Béal et Christian Moncelet envisageant l'infirmité totale de Vialatte et même sa quasi hémicécité, considèrent ainsi que dans *Le Fidèle Berger*, la fonction scopique est « traitée dans les deux dimensions – très liées – du somatique et de l'intellectuel. Hallucination, fantasmagorie, prémonition, vision juste des choses et des événements. » « Vialatte "enfant du crépuscule"? », *Alexandre Vialatte*, *op. cit.*, p. 43.

Fruits du Congo où M. Panado réveille le narrateur chaque nuit à trois heures du matin pour le soumettre à un supplice raffiné :

> (...) tous les matins, il me réveille à trois heures et me gratte le fond de l'œil droit avec une petite cuillère. Il le vide comme un œuf à la coque : il a toujours un reste de blanc à y racler. (...) Un beau jour je n'y verrai plus. Il aura gagné la partie. Je serai dans la nuit comme un idiot, avec un bâton blanc, sur le trottoir du métro, et on me poussera pour me faire entrer. (FC, 399)

Le narrateur suggère la cruauté en insistant sur la délicatesse (une petite cuillère) avec laquelle on gratte son œil droit s'apparentant, par sa forme sphérique et sa couleur, à l'œuf. Le corps est morcelé, seul l'œil est visible. Cette cruauté est réitérée chaque nuit. Ce supplice « de la petite cuillère » (FC, 398) évoque le célèbre et insoutenable prologue d'*Un chien andalou* (1929) de Luis Buñuel dans lequel un œil en gros plan est sectionné[791]. Elle rappelle l'analyse de Freud, « l'inquiétante étrangeté » des membres coupés vivants, symbolisant le retour de terreurs infantiles refoulées, d'une angoisse de castration[792]. Analysant l'ambiguïté du motif de l'œil, Catherine Mariette remarque sa position intermédiaire entre dehors et dedans, entre visible et invisible et souligne que « l'œil [est] à la fois organe et métaphore de la conscience ; l'œil est l'exigence et l'intransigeance de celui qui a choisi de se perdre pour créer tout en cherchant à se retrouver; déchirant et cherchant toujours à dépasser cette déchirure, il représente cette quête de l'unité de soi toujours plus loin dans l'intériorité; métaphore de la conscience aiguë à laquelle rien n'échappe, il est brûlure et condition de la transparence[793]. » La hantise d'être aveugle qu'exprime le romancier si elle est fondée biographiquement, ne renvoie-t-elle pas à un désarroi plus profond ? Ne révèle-t-elle pas l'angoisse qui fut celle de Vialatte s'abimant dans la folie ?

---

[791] On pense également à une scène dans *Le Golem* de Gustav Meyrink dans laquelle un médecin charlatan le docteur Wassory fait croire à ses patients qu'ils risquent de devenir aveugles, s'il ne les opère pas : Il « se mettait en devoir d'infliger le jour même à deux yeux sains des dommages irréparables qui, avec l'appréhension incessante de la cécité, devaient transformer la vie en un perpétuel supplice, mais éliminaient à jamais les traces de son escroquerie. » Gustav Meyrink, *Le Golem*, [1915], trad. Denise Meunier, Paris, Stock, « Bibliothèque cosmopolite », 1969, p. 31.

[792] Menace de mutilation déjà soulignée par Freud comme expression de la peur de castration : une nouvelle fois, M. Panado apparaît comme une réincarnation de Coppelius, le persécuteur d'enfants dans *L'Homme de sable* de Hoffmann, déjà évoqué précédemment, conte sur lequel s'appuie Freud pour analyser la notion d'inquiétante étrangeté, ce sentiment familier, rendu étranger par le refoulement.

[793] Catherine Mariette, « Quand le regard du poète croise l'œil du peintre : les rencontres de Charles Juliet », *Iris*, cahier n°1, Grenoble, Centre de recherche sur l'imaginaire, 1986, p. 197.

Les démêlés de l'écrivain avec l'imagination : triomphe de l'informe ou du chimérique ?

En effet, M. Panado rappelle également une obsession romantique : celle du créateur redoutant d'être symboliquement victime de ses créatures, d'être dévoré par son imagination. Cette angoisse est présente dès que le romancier commence à écrire[794]. Cependant, elle s'intensifie avec l'expérience de la folie que traverse Vialatte quand il se trouve pris dans la tourmente de la Seconde Guerre mondiale, expérience qu'il relate certes de manière romanesque dans *Le Fidèle Berger*. Mobilisé en septembre 1939, le brigadier Vialatte rejoint l'armée d'Alsace comme conducteur au 13e train des équipages de l'armée française. Il vit la « drôle de guerre » puis la débâcle de l'armée française, entre Alsace et Franche-Comté. On dispose de peu d'éléments objectifs sur la manière dont Vialatte a vécu la drôle de guerre et la folie. Les échanges épistolaires de l'auteur – essentiellement avec Henri Pourrat, avec sa femme Hélène – révèlent sa fragilité, sa sensibilité maladive. Comme le souligne Dany Hadjadj en s'appuyant sur cette correspondance, si le romancier vit apparemment avec une certaine désinvolture la « drôle de guerre », se préoccupant de son courrier, de traductions en cours, « ces occupations diverses ne sauraient pourtant masquer chez l'écrivain la présence latente d'un ennui quasi existentiel propre à un homme fragile, affaibli à cette époque de sa vie par des problèmes de santé, menus en apparence mais obsédants[795]. » Ses remarques épistolaires concernant les événements de la guerre révèlent les « fluctuations du moral d'un esprit attentif et inquiet, oscillant de l'enthousiasme à l'angoisse, de l'inquiétude à l'espérance[796]. » Vialatte se retrouve pris dans le chaos de juin 1940, condamné à l'errance au cœur d'une armée en pleine déroute. Le 16 juin 1940 – date de l'armistice demandée par le gouvernement français – il est fait prisonnier et emprisonné à Besançon. Dans une lettre du 22 juillet 1940, il annonce à sa femme Hélène tout à la fois son emprisonnement et sa dépression nerveuse[797]. Sans doute à la suite de sa tentative de suicide, il est transféré à l'hôpital

[794] Comme on l'a remarqué au sujet de *Ligier Lubin* qui porte en exergue la citation de Clemens Brentano « …Hélas, nous n'avions rien nourri que notre imagination, et elle avait commencé à nous dévorer nous-mêmes » (LL, 14).

[795] Dany Hadjadj, « Le conducteur Vialatte aux armées : de la "drôle de guerre" à l'hôpital psychiatrique », *Correspondance Alexandre Vialatte - Henri Pourrat*, t. VI, *Les Temps noirs. I, août 1939-décembre 1942*, *op. cit.*, p. 30.

[796] *Ibid*., p. 31.

[797] Lettre du 22 juillet 1940 adressée à Hélène Vialatte : « Je suis prisonnier au Lycée de Jeunes Filles de Besançon. Pas blessé mais dépression nerveuse. » *Le Fidèle Berger dans la drôle de guerre. Correspondance Alexandre – Hélène Vialatte 1939-1941, Cahiers Alexandre Vialatte*, n° 34, 2008, p. 182.

psychiatrique de Saint-Ylie près de Dole dans le Jura en juillet 1940[798] où il reste interné huit mois jusqu'au début de l'année 1941. Libéré et démobilisé le 7 février 1941, il retrouve sa famille et s'installe à Ambert puis à Saint-Amant-Roche-Savine où il écrit en août 1942 *Le Fidèle Berger* qui sera publié en novembre 1942.

> Aux confins de l'histoire intime et de la transposition fictionnelle, *Le Fidèle Berger*, roman écrit en quarante jours au retour de captivité et publié en 1942, est considéré comme le récit de guerre majeur de Vialatte, très largement inspiré de l'expérience personnelle de la débâcle, des marches forcées imposées au prisonnier, et de la tentative de suicide qui relate cette épreuve[799].

Vialatte y raconte effectivement la drôle de guerre, la débâcle de l'armée française et son expérience de l'enfermement et de la folie. La psychanalyse a souligné l'importance des traumatismes causés par la violence de la guerre :

> En fragilisant ainsi les espaces intimes, lesquels, alors ne peuvent plus servir d'écran face à la brutalité du monde extérieur, les conflits provoquent la perte des repères familiers. Pour les combattants (…) la sortie de la guerre (…) va alors de pair avec la reconstruction d'une identité et la reconquête d'une image de soi, avec le réapprentissage d'une forme d'économie corporelle(…)[800].

Cette expérience extrême, comme l'a montré Freud, affecte inévitablement corps et psyché, elle doit être pensée comme une blessure qui impose un mutisme insurmontable. La parole dans le cadre de l'analyse, de la cure psychanalytique, ou l'écriture, autre forme de parole, jouent alors un rôle réparateur. Jean Paulhan qui évoque ce « mal du langage »[801] dont souffre le soldat en permission, qui encourage alors Vialatte à écrire[802], était parfaitement conscient de

---

[798] Lettre du 18 septembre 1940 adressée à Hélène Vialatte et envoyée de l'hôpital psychiatrique de St-Ilye « je suis toujours à l'hôpital. Physiquement ça va à peu près ; mentalement moins bien ; d'où mon adresse. Je suis bien traité à l'hôpital. » *Le Fidèle Berger dans la drôle de guerre. Correspondance Alexandre – Hélène Vialatte 1939-1941, op. cit.*, p. 184.

[799] Catherine Milkovitch-Rioux, « Enfances en guerre », *Alexandre Vialatte, Les Fruits du Congo et La Dame du Job*, Alain Schaffner (dir.), *Roman 20-50*, n°50, décembre 2010, p. 23

[800] Guillaume Piketty, « Les fantômes de la guerre », préface à Sigmund Freud, Sandor Ferenczi, Karl Abraham, *Sur les névroses de guerre*, trad. Olivier Mannoni, Ilse Barande, Judith Dupont, Paris, Payot, « petite bibliothèque Payot », 2010, p. 9-10.

[801] « Chacun sait que les soldats de 1914, quand ils allaient chez eux en permission, demeuraient muets. (…) Il eût été simplement honnête de voir dans ce silence le grand mystère, et le paradoxe de la guerre. Or, il était de règle (…). Comme si chaque homme se trouvait mystérieusement atteint d'un mal du langage. » Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres*, [1941], Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1990, p. 36.

[802] Paulhan écrit ainsi à Vialatte : « Mais je vous en supplie (…) reprenez à présent un de vos romans, n'importe lequel, et *achevez-le*. D'abord vous en sortirez transformé, ce qui est toujours souhaitable (après tout, c'est la seule raison d'être d'un livre). Ensuite, vous aurez le Goncourt. Je vous le promets

l'importance pour l'écrivain d'exorciser par l'écriture une expérience traumatisante de la perte de soi, de l'aliénation. Le projet de Julien Gracq dans *Manuscrits de guerre* (publiés de manière posthume en 2007)[803] est proche de celui de Vialatte. A son retour de captivité, Gracq s'inspira de son carnet de bord pour écrire un récit à la troisième personne. Selon Béatrice Damamme-Gilbert, grâce à ce journal de guerre et cette tentative de fiction dérivée, Gracq « a pu exorciser les affres de l'expérience de Dunkerque : la peur, la désorientation, la faim, les bords de la folie[804]. » Comme Gracq, Vialatte opère un détour par la fiction pour raconter la guerre mais aussi dans son cas l'aliénation.

Même si ce récit est effectivement « aux confins de l'histoire intime et de la transposition fictionnelle », ce roman à la troisième personne constitue le seul témoignage direct de l'auteur. Le romancier révèle ainsi comment dans un contexte de déréliction, il a perdu momentanément ses facultés, s'est senti dépossédé de tout et victime de son imagination. Malgré son caractère romanesque, cette histoire « dure et folle »[805] qu'est *Le Fidèle Berger* restitue en creux certains fantasmes propres à l'auteur.

> S'y dit l'importance de la souffrance, telle qu'elle s'imprime à l'esthétique des malades : la monstruosité qui s'étale est celle qui a envahi de manière totalitaire l'être désarmé, elle signale la détresse secrète ou exhibée, elle est aussi extravagante, finalement, que la maladie elle-même (…)[806].

Décrivant dans *Le Fidèle Berger* les hallucinations, les tortures psychiques dont est victime Berger, Vialatte entreprend à travers la lente descente aux enfers du personnage éponyme de raconter l'emprise totalitaire de la folie. Il restitue de manière quasi-autobiographique une expérience de la dépossession qui fut la sienne. Lors de son internement psychiatrique, on lui

---

(dans la mesure où j'en ai le droit)… » Lettre du 23 juin 1942, *Alexandre Vialatte - Jean Paulhan, Correspondance 1921-1968*, *op. cit.*, p. 115.

[803] Les *Manuscrits de guerre*, publiés aux éditions Corti en 2007 se constitue de deux récits qui restituent l'expérience de guerre de Julien Gracq alors âgé de 29 ans. Dans son carnet de bord, Gracq consigne au jour le jour, du 10 mai au 2 juin 1940 sa campagne. Le second carnet écrit à son retour de captivité, entre l'automne 1941 et l'été 1942, présente un récit fictif à la troisième personne, d'un style plus travaillé. On peut noter différentes parentés entre les récits de Gracq et Vialatte (comme le rapport à l'image) qui mériteraient une étude approfondie.

[804] Béatrice Damamme-Gilbert, « Travail du silence autour de et dans l'écriture de la guerre et de l'Occupation », *Mémoires occupées, fictions françaises et Seconde guerre mondiale*, Marc Dambre (dir.), Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2013, p. 50.

[805] Lettre du 15 août 1942, *Correspondance Alexandre Vialatte - Henri Pourrat*, t. VI, *Les Temps noirs. I, août 1939-décembre 1942*, *op. cit*., p. 174.

[806] Au sujet du recueil *Les Ravagés* (1976) de Michaux où celui-ci commente des dessins et des tableaux d'aliénés. Danièle James-Raoul, Manfred Kern et Peter Kuon, introduction, *Le Monstrueux et l'humain*, *op. cit.*, p. 16.

imposa en effet un traitement psychiatrique de choc. Le traitement du Dr Sakel, qui impliquait des comas insuliniques provoqués par injection, était prescrit aux patients souffrant de schizophrénie, de dissociations de la personnalité avec délires, repliements, incohérences[807]. Confronté à l'irréalité de la guerre, puis de la folie, il fait l'expérience de la perte – perte du sens, mais également perte de la mémoire qui s'accompagne d'une inflation de l'imagination. La psychanalyse, à travers ses études sur les conséquences des traumatismes, a montré combien l'« expérience du corps affecte inévitablement la psyché – ou du moins cette partie de la psyché qui nourrit la créativité[808]. »

Les tortures de l'imagination

Dans la troisième partie du *Fidèle Berger*, Berger, après l'échec de sa tentative de suicide, est interné dans un hôpital psychiatrique. Pendant de longs mois, ce héros « tiré de la mort » (FB, 186) s'enlise dans la folie. Menotté sur un lit d'hôpital, il déserte son corps, apparaît « en proie à une affreuse agitation de la pensée, une bousculade, un chaos, un délire » (FB, 186). Il contemple un « plafond obstiné » (FB, 198) et projette sur cette sorte de feuille blanche, des visions hallucinantes mêlant souvenirs passés et images d'un ailleurs indéterminé[809] :

> Il ramenait du fond de ses nuits, d'étranges souvenirs, de fausses visions, tout un peuple de marionnettes, d'objets précieux ou terrifiants, comme un voyageur qui rapporte des étoffes et des fétiches, des masques africains, des parfums compliqués. En se réveillant, il déballait ce butin qui s'évanouissait à la grande lumière. (...) il y avait des dessins qui contenaient des yeux, des pattes de poule et des queues de paon, des crimes dessinés sur des toiles de Jouy, des assassinats en batik et des broderies de feu sur des chemises

[807] Berger est régulièrement soumis à des injections d'un liquide transparent (FB, 203). D'après Charles Dantzig : « On lui applique un traitement de Sakel, un de ces traitements psychiatriques violents qui ont si longtemps été à la mode : prescrits en cas de schizophrénie chez les sujets jeunes (…), de dissociations de la personnalité avec délires, repliements, incohérences, il correspond tout à fait aux symptômes décrits dans *Le Fidèle Berger*, transposition par Vialatte de cet épisode (…). Le traitement consiste en une série de chocs à l'insuline, une seringue de sucre à portée de la main pour neutraliser un éventuel coma hypoglycémique. (…) L'apparition des psychotropes et des neurotropes a tué ce traitement du Dr Sakel » (CM, I, X).

[808] Béatrice Damamme-Gilbert : « Ce sont les expériences extrêmes du corps mis à mal à la guerre, qu'il s'agisse de la peur, de l'angoisse, de la faim et de tous les états de carence et de violence, expériences si difficiles à absorber par la psyché qu'elles conditionnent, d'une manière ou d'une autre, si bien qu'il sera possible plus tard de dire ou de ne pas dire. » « Travail du silence autour de et dans l'écriture de la guerre et de l'Occupation », art. cit., p. 49- 50.

[809] Ses visions oniriques s'apparentent à un long voyage (aux paysages enneigés succèdent les mirages de l'Orient, le fond inconnu de l'océan). Elles sont également de l'ordre de la projection cinématographique.

> sanglantes. (...) Mais des floraisons sous-marines renaissaient sans arrêt et s'épanouissaient comme un feu d'artifice sur la page blanche du plafond jusqu'à devenir si aveuglantes qu'elles l'endormaient dans un fracas de locomotive au moment de lui passer sur le corps. Tous ces motifs, toutes ces géométries, étaient enfants de l'équivoque et du mélange entre l'inconcevable et la réalité, faux, trompeurs, pleins d'erreurs et d'une algèbre fausse qui débouchait sur le néant. On aurait dit ces flores et ces tissus qui s'épanouissaient au fond de l'œil quand on presse sur la paupière. (FB, 189-90)

Berger produit arbitrairement des formes monstrueuses, des alliances insolites, bricolées de manière aléatoire à partir de l'alphabet du réel. Il commence par « le détail d'un détail » (FB, 188), se contente de morceler un réel déjà donné, et combine de manière arbitraire des images composites, fragmentées. Son imagination semble créatrice. Ce « bricolage » est dans la conception cartésienne illusoire[810], elle apparaît comme une manifestation de la folie[811]. Berger se laisse déborder par ce cortège d'hallucinations fallacieuses, évanescentes, véritables alchimies visuelles. Ces images cauchemardesques, ces constructions mentales déroutantes « l'écartent de tout enracinement dans le réel[812]. » Selon Julien Roirand :

> Le fou, sous l'impulsion de la pathologie, se métamorphose en un « faiseur d'images » afin de montrer le trouble imperceptible à l'œil nu et pour délivrer une représentation du monde tout à fait singulière d'après une vision détraquée des choses. Il s'impose alors comme un véritable alchimiste de l'image, un constructeur de tout un réseau d'imageries[813].

Berger, immobilisé sur le dos, livré aux formes composites, inachevées et par là monstrueuses que son imagination enfante, s'enferme dans ses projections, dans cet imaginaire délirant. Le héros est condamné à contempler des images chimériques au sens étymologique – compositions hétérogènes, accumulations de détails incohérents. Celles-ci s'animent, se métamorphosent par des opérations de grossissement et révèlent un monstrueux dynamique.

---

[810] Pour Descartes, « créer des monstres, c'est exercer une activité combinatoire, sans toujours en prendre conscience, sans poursuivre un autre but qu'une prouesse qui s'avère illusoire » cité par Gilbert Lascault, *Le Monstre dans l'art occidental, un problème d'esthétique*, *op. cit.*, p. 102.

[811] Gilbert Lascault rappelle ainsi les parentés entre la pensée de Descartes et celle de Lévi-Strauss : « L'homme, lorsqu'il se livre à son activité créatrice, se veut Dieu ; il n'est qu'un bricoleur. Et son bricolage est inutile, sans valeur pratique : il ne cherche que « des formes bizarres et extraordinaires ». Plus il s'éloigne dans son bricolage du donné dont il part, plus il fait preuve de son « extravagance », de sa folie; il se détourne à la fois du réel et du rationnel, sans pourtant parvenir à créer; c'est-à-dire pour Descartes, à produire un être *ex nihilo*... » *Ibid*, p. 103.

[812] Julien Roirand, « Le fou, l'alchimiste de l'image », *La Folie : création ou destruction ?*, Cécile Brochard et Esther Pinonp (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2011, p. 102.

[813] *Ibid*., p. 102.

Ces « floraisons sous-marines » sont des hallucinations labiles qui évoquent à la fois l'exubérance d'une nature en pleine recrudescence et le fond inconnu d'un univers océanique. Elles dévoilent des abysses sous-marines, rappellent cette « déraison aquatique » dont parle Foucault :

> Dans l'imagination occidentale, la raison a longtemps appartenu à la terre ferme. Ile ou continent, elle repousse l'eau avec un entêtement massif : elle ne lui concède que son sable. La déraison, elle, a été aquatique depuis le fond des temps et jusqu'à une date assez rapprochée. Et plus précisément océanique : espace infini, incertain ; figures mouvantes, aussitôt effacées, ne laissant derrière elles qu'un mince sillage et une écume ; tempêtes ou temps monotone ; route sans chemin[814].

Comme la folie, l'eau suscite tout à la fois émerveillement et angoisse. D'une nature fuyante, en perpétuel mouvement, elle permet de dire, d'imager le délire de Berger. Elle rend visible les images proliférantes qui le débordent, les formes aberrantes qui se déploient et s'enchevêtrent sous ses yeux. Sa folie apparaît comme une folie de l'image et de l'image en mouvement. Les « efflorescences qui empliss[ent] ses nuits de grappes de feu et de vrilles phosphorescentes » (FB, 190) suggèrent une lumière crue, aveuglante, évoquent le chaos du champ de bataille. Cette « alliance d'un attrait pour l'imaginaire et pour l'onirisme mêlée à une vive frénésie optique » offrent selon Julien Roirand, « la construction d'images tout à fait délirantes et représentatives du délire habitant le fou[815]. » La folie hallucinatoire de Berger le réduit au néant. Cette terrifiante dépossession de soi, cette impuissance face à de fausses visions « enfants de l'équivoque et du mélange entre l'inconcevable et la réalité » (FB, 189-90) rappellent l'expérience d'Henri Michaux qui écrit dans *L'Infini turbulent* : « Fluide au milieu des fluides. On a perdu sa demeure. On est devenu excentrique à soi[816]. » Analysant la manière dont Henri Michaux devient « excentrique à soi », Gilbert Lascault montre que le poète « décrit non une créativité, mais la paradoxale passivité du prétendu créateur[817] » :

> Angoisse, obsessions envahissent le poète et lui font voir les monstres. Voir, non pas créer. Ce qui permet cette vision, ce qui contraint Michaux à cette vision, c'est la maladie, la fièvre (…). On est la proie de ce que l'on ne peut pas ne pas voir, ne pas regarder, ne pas toucher : le poilu, le visqueux, les tentacules, les trompes qui tâtent le sexe et le

[814] Michel Foucault, « L'eau et la folie », *Dits et Ecrits I, 1954-1975*, Paris, Daniel Defert et François Ewald (dir.), Paris, Gallimard, « NRF », 1994, p. 268.

[815] Julien Roirand, « Le fou, l'alchimiste de l'image », art. cit., p. 113.

[816] Henri Michaux, *L'Infini turbulent*, *Œuvres complètes*, II, édition établie par Raymond Bellour et Ysé Tran, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 808.

[817] Gilbert Lascault, *Le Monstre dans l'art occidental, un problème d'esthétique*, *op. cit.*, p. 419.

> nombril ; les gueules surtout, qui lèchent, mordent, dévorent, morcellent ; le malade les touche, tandis que des yeux mutilés le regardent regardant et, que, plus rarement, des bruits l'obsèdent[818].

A l'image de Michaux, Vialatte évoque l'impuissance d'un être livré à des formes monstrueuses que fièvre et angoisse enfantent. Son héros apparaît à l'instar de l'halluciné de Michaux « victimé par l'image, par ce cinéma forcé, qui ne rime à rien[819] ». Le romancier raconte par là même une histoire de la passivité créatrice : « (…) la violence des monstres, leur façon de s'imposer révèlent au sujet son affaiblissement qui permet leur apparition ; le monstre naît donc de sa quasi-annihilation et lui permet de le reconnaître[820]. » Berger est « livré à sa conscience nue. En l'absence d'objets elle ne peut que travailler sur elle-même, se contorsionner jusqu'à l'épuisement qui lui fait désirer la mort. La torture vient de l'exclusion du réel, lorsque l'esprit ne peut mordre sur rien de consistant[821]. » Il semble à la merci d'une imagination incontrôlable qui le soumet au règne de l'illusion et le prive au risque de la folie, de ses facultés d'adaptation au monde. Ce délire des formes et des images laisse le sujet impuissant. Il remet forcément en cause sa puissance imaginante. En effet, l'imagination est tout à la fois négation du réel et production d'un objet neuf. Sartre notamment a souligné sa « fonction néantisante », puisqu'elle permet de s'affranchir du réel, de le nier[822], rendant ainsi possible l'action de la « conscience imageante[823] ». Bachelard a également montré que l'imagination en tant que faculté de déformer, de modifier les images appréhendées visuellement est la condition de l'imagination créatrice :

> On veut toujours que l'imagination soit la faculté de former des images. Or elle est plutôt la faculté de déformer les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de

---

[818] Analyse portant sur un texte de *Plume* intitulé « Les Animaux fantastiques », Gilbert Lascault, *Le Monstre dans l'art occidental, un problème d'esthétique*, *op. cit.*, p. 419.

[819] Michaux insiste sur l'impuissance de l'halluciné face à ce « cinéma » mental dans *Connaissance par les gouffres* : « La tête du malheureux soudain trop habitée devient une salle de cinéma aux films impromptus qui affolent, fatiguent, occupent, emportent, interrompent. (…) Victimé par l'image, par ce cinéma forcé, qui ne rime à rien, il voudrait se garder du bazar d'images en coq-à-l'âne qui ne lui permettent plus de rien suivre et le hachent d'infimes infinis sursauts. Face aux images qui déboulent, partout déboulent, veulent trouver une place dans l'avalanche des brillances, des lueurs, des éblouissements, métamorphoses plus que films, kaléidoscopes plus que films, et plus que tout, décharges. » *Connaissance par les gouffres*, *Œuvres complètes*, III, édition établie par Raymond Bellour et Ysé Tran, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 103.

[820] Gilbert Lascault, *Ibid*, p. 420.

[821] Pierre Jourde, *L'Opérette métaphysique d'Alexandre Vialatte*, *op. cit.*, p. 24.

[822] Sartre, « Poser une image c'est constituer un objet en marge de la totalité du réel, c'est donc tenir le réel à distance, s'en affranchir, en un mot le nier. » *L'Imaginaire*, [1940], Paris, Gallimard, « Idées », 1971, p. 352.

[823] *Ibid*., p. 358.

> nous libérer des images premières, de changer les images. S'il n'y a pas changement d'images, union inattendue des images, il n'y a pas imagination, il n'y a pas d'action imaginante. Si une image présente ne fait pas penser à une image absente, si une image occasionnelle ne détermine pas une prodigalité d'images aberrantes, une explosion d'images, il n'y a pas imagination[824].

Bachelard met en évidence la force novatrice de l'imagination qui efface, libère et déploie de nouvelles images. Cependant, sombrant dans la folie, Vialatte se retrouve en proie à une imagination maladive, déréalisante. Son héros semble enlisé dans un milieu flou et visqueux. Il est soumis à une profusion de formes indécises, de visions informes et denses qui s'abattent sur lui, le malmènent, le possèdent. Ces hallucinations cauchemardesques qui décomposent et composent des images monstrueuses sont du même ordre que l'imagination romanesque tendant elle aussi à démesurer, à déformer. Vialatte a dû se sentir mutilé psychiquement, étranger au monde et à son imagination. Expérience de dépossession qu'exprime également Henri Michaux : « On est chassé de ses propriétés, sans propriétés, ne se souvenant plus de propriétés[825]. »

Cette « excentricité à soi », cette emprise totalitaire d'une imagination proliférante sont également décrites et amplifiées de manière métaphorique dans *La Maison du joueur de flûte. Géographie du grand tourment*. Le narrateur – nouvel *alter ego* de l'écrivain comme il confie à Jean Paulhan, « ce joueur de flûte, au fond, c'est moi[826] » – apparaît en « visionnaire émerveillé et séquestré par ses visions » (MJF, 9). Ce récit écrit en 1943, suit de très près la rédaction du *Fidèle Berger*. L'auteur le présente comme une parabole consacrée à la création artistique, explicitement placée sous le patronage de Kafka. Ainsi que le montrent ses échanges avec Jean Paulhan, Vialatte ambitionnait d'écrire une fable sur les tourments de l'imagination, de montrer ainsi les démêlés de tout homme avec son imagination[827].

> J'avais symbolisé le tourment dans l'obsession créée sur le narrateur par une maison, une maison dont on ne savait si elle était réelle, ou si c'était un souvenir d'enfance, ou une création de l'imagination, ou les deux ; une chose morte et vivante à la fois dont le propriétaire finissait par être mis à la porte[828].

---

[824] Bachelard, *L'Air et les songes*, Paris, Corti, 1943, p. 7.

[825] Henri Michaux, *Connaissance par les gouffres*, *op. cit.* , p. 127-128.

[826] Lettre du 1er janvier 1945, *Alexandre Vialatte - Jean Paulhan, Correspondance 1921-1968*, *op. cit.*, p. 169.

[827] *Ibid.*

[828] Lettre du 18 septembre 1943, *Ibid.*, p. 136-37.

La Maison du joueur de flûte apparaît comme « une autre manière de dire les difficiles retrouvailles avec le moi créateur[829]. » Il présente un narrateur-personnage aux prises avec une maison dont il est le propriétaire. Cette maison qui lui demeure étrangère – « je fais le siège de ma propre maison, je m'investis, je m'assiège moi-même. (…) Je suis l'esclave de ma propriété » (MJF, 65-66)[830] – personnifie sa propre imagination. « Inaccessible, labyrinthique, utilisée comme métaphore filée du moi[831] » elle apparaît comme un organisme vivant. Elle rappelle « la limitation par l'intérieur, la négation du vivant par le non-viable[832] » dont parle Canguilhem au sujet de la monstruosité. Face à cette maison morte vivante qui est sa propre demeure, le narrateur apparaît dans un entre-deux, il n'est ni dedans, ni dehors. Il éprouve le malheur de ne pouvoir pénétrer aucun « dedans », de n'avoir pas de chez-soi :

> Tout se passe comme s'il y avait des frontières dilatables qui s'étendent jusqu'à mon décor, des limites mouvantes, des ventouses qui s'allongent jusqu'autour de moi sans jamais m'englober moi-même; comme s'il était colorié d'une aquarelle encore humide qui bave jusqu'autour de moi sans pouvoir mordre sur ma personne. (MJF, 138)

Le narrateur-propriétaire se sent dépassé par la capacité de métamorphose, la dynamique monstrueuse de cette maison protéiforme[833]. Epaisse « comme un pudding » (MJF, 29) elle apparaît et disparaît, change de forme, de volume : « Ce serait un grand apaisement que de la savoir arrêtée dans ses variations de volume, éternisée pour ainsi dire dans son plein épanouissement. » (MJF, 99). Cette demeure le « hante ». Il s'agit tout à la fois d'une « maison hantante » et d'une maison hantée. Elle « suinte elle-même ses habitants » (MJF, 91). Des locataires inconnus, surgis de nulle part, s'y infiltrent à la manière de l'humidité :

> (…) ces gens sortent du plancher, comme des bulles d'une mare ; ou des murs mêmes. Les murs les suintent, comme une salive. (…) Les murs les suintent, je le répète, ou alors le bon sens est fou ! (MJF, 71)

---

[829] Alain Schaffner, « "Le laboratoire de l'apprenti sorcier", *La Maison du joueur de flûte* d'Alexandre Vialatte », *Sillage de Kafka*, Philippe Zard (dir.), Paris, le Manuscrit, 2007, p. 183.

[830] « J'en ai fait le tour bien des fois, comme un chien qui gratte à la porte et rôde autour de la maison, flaire des traces et réfléchit, s'égare et hurle un peu en regardant la lune, et ne voit, sur la place familière, que la fontaine Louis-Philippe... et les maisons qui découpent dans la nuit des rectangles noirs percés d'or comme des cartes postales de Noël » (MJF, 14). Comme l'ont déjà souligné Alain Schaffner et Pierre Jourde, la pauvre bête devenant « si étique » évoque l'homme de la campagne de Kafka qui ne peut franchir les portes de la Loi.

[831] Alain Schaffner, *Ibid*., p. 186.

[832] Georges Canguilhem, « La monstruosité et le monstrueux », art. cit., p. 172-173.

[833] Semblable à Protée (MJF, 100) elle demeure impossible à photographier. « Si on photographiait Protée, ne serait-ce pas tout le contraire de Protée ? Qui le reconnaîtrait, à moins de voir son nom ? » (MJF, 100).

Confronté « la vie fluide de [sa] demeure » (MJF, 99), à ce peuplement constant, à cette invasion nocturne et invisible de locataires qui semblent « grimper le mur comme des rats » (MJF, 72)[834], le narrateur-propriétaire est désemparé. Il reste paralysé par cette invasion de locataires de plus en plus nombreux qui assiègent la maison, s'infiltrent partout, semblent ruiner la possibilité même d'un dedans. Cette prolifération est invisible, c'est un « grouillement insaisissable », une « barrière invisible qui semble s'ajouter aux murs, aux portes » (MJF, 101) :

> Une race plus maigre a surgi, plus disparate et souvent maladive, qui me fatigue de ses exigences, de son fourmillement, de son indocilité. Elle est nerveuse, géniale, subtile : elle a des ruses de Peau-Rouge, des lubies, de soudains caprices qu'elle satisfait sur-le-champ. (MJF, 53)

Les nouveaux locataires – c'est-à-dire les nouvelles créatures du romancier – sont une « race exigeante qui ne [lui] laisse aucun loisir » (MJF, 67). Ils mènent leur vie à leur guise, sont « prêts à tout envahir, à faire de tout un carnaval mélancolique plein de dorure et de chansons » (MJF, 112)[835] et « répandent sur toute chose je ne sais quelle atmosphère étrange de solennelle frivolité » (MJF, 112-113). Indisciplinés et turbulents, ces étranges personnages « restent ingouvernables » (MJF, 100) et font régner le chaos dans la maison. Ces locataires se jouent d'un propriétaire soucieux de l'ordre, du respect : « (…) après avoir vécu dans l'ombre, timidement pendant des mois, ils prennent soudain un pouvoir despotique, ils disposent, commentent, régentent et font les maîtres. » (MJF, 67-68). Cette « caserne de mutins » (MJF, 100) manifeste une autonomie, une faculté de disparition qui le dépassent et le désespèrent : « ils s'échappent, ils disparaissent ! ils veulent vivre pour eux et ne pas vivre pour moi. » (MJF, 56). Les créatures du romancier « ne veulent pas se rendre compte que la guerre [l'] a fatigué, ils ne [le] connaissent plus, [il] ne les connaî[t] plus » (MJF, 128). Une lutte à mort l'oppose dès lors à ces êtres multiples qui envisagent un suicide collectif. On ne sait pas s'ils souhaitent véritablement être doués d'une existence fastueuse ou mourir, retourner au néant. Le narrateur-propriétaire redoute leur possible rébellion :

> J'ai peur qu'un jour, insatisfaits, tous ces gens se déchaînent. Qu'ils se déchaînent contre moi, ce serait peu, mais ils sont si nombreux qu'ils peuvent envahir le village. Qui oserait se sentir à l'abri de ce repaire de furieux et de tout ce qui peut fermenter dans les

[834] Semblable à la reproduction infinie du peuple des souris dans la nouvelle de Kafka « Joséphine la cantatrice », *Œuvres complètes*, II, *op. cit.*, p. 773-790.

[835] Paradoxalement, on retrouve là la réalisation d'un fantasme propre à tout créateur : que ses créatures lui échappent, qu'elles existent par elles-mêmes, comme de petits Golems.

> labyrinthes souterrains où s'élaborent ces drames et ces idylles, ces comédies, ces tragédies et ces sombres résolutions ? (MJF, 91)

Comme les romantiques allemands, Vialatte doué d'un grand pouvoir de fabulation manifeste une inquiétude sur la portée de l'acte créateur. Il éprouve « la véritable crainte de se réveiller démiurge, d'être maudit, condamné à se débattre contre ce que l'on a soi-même mis au monde[836]. » Evoquant les dangers qui guettent les écrivains romantiques, Albert Béguin souligne ainsi :

> Celui qui a fait confiance aux œuvres de sa propre imagination, qui a accepté d'y voir une authentique expression de lui-même et une valable connaissance, prend peur à de certains moments de son existence. Il n'est pas facile de retrouver l'issue du labyrinthe intérieur ; les formes, les images, les horizons et les habitants que crée l'inconscient libéré de ses entraves n'ont pas toujours un aspect souriant[837].

Vialatte présente implicitement un écrivain égaré dans un « labyrinthe intérieur ». Décrivant cette multiplication, cette mutinerie de personnages fictifs, il met en évidence sa propre aliénation. Des êtres inconnus pénètrent dans les interstices les plus intimes de sa conscience, encombrent son esprit. Mais dans un mouvement inverse, cette étrange demeure se révèle vorace, diabolique : « cette maison est un fléau. Elle engloutit ses hôtes. Elle envoûte ses habitants ; elle les roule dans ses poussières, elle les enduit de ses huiles, les digère de ses sucs, elle grippe leurs rouages » (MJF, 141). L'imagination créatrice qui se révélait proliférante et chaotique est devenue une maison cannibale – signifiant la crainte d'une écriture se refusant, devenant stérile. A travers ce récit d'un être dépossédé de lui-même, victime d'une maison qui se métamorphose et s'anime, le romancier illustre le pouvoir souverain et néantisant de l'imagination, d'une faculté créatrice qui soumet son « créateur », l'accable. Il retranscrit ainsi son angoisse face à une imagination qui se révèle tour à tour accaparante et fuyante. Ce tourbillon d'êtres fugaces tour à tour visibles et invisibles, cette maison protéiforme, tentaculaire et dévoratrice dévoilent certains fantasmes de l'écrivain. Ceux-ci vont se retrouver incarnés par la suite en la personne de M. Panado. Dans l'épilogue des *Fruits du Congo*, exactement comme dans *La Maison du joueur de flûte*, Vialatte cherche à donner une forme fantasmatique et cependant concrète à l'angoisse qui travaille son écriture. Il ne se confronte plus une maison mais à une créature cannibale. On l'a vu, la distinction entre le narrateur – sujet imaginaire s'introduisant dans la fiction – et l'auteur

---

[836] Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve, essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, *op. cit.*, p. 254.

[837] *Ibid*., p. 399.

s'avère fragile : ils tendent à se confondre, d'autant plus que le narrateur semble finir par être en proie à une angoissante imagination cette fois personnifiée par M. Panado. Cette peur panique qui saisit Vialatte et qui l'invite à tuer sa créature pourrait alors être lue comme l'angoisse d'être dévoré par son imagination.

M. Panado apparaît comme un « personnage ouvert[838] ». Cette créature dépasse le simple cadre de la nouvelle « Les Tours de M. Panado » et du roman *Les Fruits du Congo*. Les « tours » qu'il joue à l'oncle Jules, aux enfants et aux adolescents ne sont qu'un aspect de ce personnage protéiforme. Ce n'est pas seulement l'ogre qui dévore goulûment les enfants trop audacieux. Au gré de ses métamorphoses, cette créature révèle sa complexité, sa profondeur. Ce satyre anthropophage semble tour à tour inspiré par l'Histoire des années vingt et par l'après 1945. Il permet de saisir la manière dont Vialatte appréhende la cruauté latente de l'homme. Le romancier lui-même ne se sent pas exempt de cette condition cruelle. Le combat contre le monstre renvoie l'auteur à sa propre dualité, à ses contradictions, le révélant lui-même en monstre. Cette monstruosité prend toutefois une autre dimension. Ses métamorphoses, la terreur qu'il suscite chez le narrateur semblent renvoyer à l'histoire individuelle de Vialatte, à ses traumatismes et à ses hantises. En se confrontant à sa créature, le romancier peut exprimer ses propres angoisses et obsessions : non seulement la peur d'être contaminé par quelque monstrueux désir, mais aussi la hantise de perdre la vue, de se voir dépossédé de son imagination.

Les figures mythologiques que sont les déesses de papier et les créatures mutantes témoignent de la fantaisie du romancier, de sa fascination pour les images, de son goût pour la fiction. Elles donnent une profondeur et une complexité supplémentaires à l'univers romanesque. A un premier niveau, elles personnifient le destin des enfants « solennels et frivoles » de Vialatte et permettent de mieux saisir les propres rêves et illusions du romancier. Cependant, ces créatures sont aussi le signe d'un dérèglement. Elles semblent également douées d'une fonction de révélation : elles reflètent les angoisses, les cauchemars de « l'humanité scandaleuse ». Cette mythologie, très tôt imaginée par le romancier, évolue au fil des romans, se complexifie. Dans le cas des déesses de papier, Vialatte se contente d'accentuer le caractère mortifère et dévorateur de la créature fantasmatique. La dame du Job et la grande négresse incarnent des séductrices infernales qui cristallisent les désirs des

[838] Selon Alain Schaffner : « Le personnage de Panado est donc un personnage "ouvert" (un peu au sens où Umberto Eco parle d'œuvre "ouverte"), dans la mesure où sa perception fait largement appel à l'expérience personnelle du lecteur. » *Le Porte-plume souvenir. Alexandre Vialatte romancier*, *op. cit*., p. 253.

adolescents et les entraînent dans l'abîme. La grande négresse semble plus complexe puisqu'elle se révèle liée à M. Panado. Par contre, si l'on retrouve chez les créatures mutantes un caractère protéiforme, un appétit d'ogre, l'on n'observe pas chez le Père Ubu la complexité de « l'absurde génie de ce monde » (FC, 132) qu'est M. Panado.

Celui-ci permet d'appréhender le regard que Vialatte porte sur ses semblables, de considérer la dimension morale du monstrueux. Si le monstre est l'autre, celui que l'on met à distance, que l'on montre du doigt, le monstrueux est le même, la violence exercée contre M. Panado révèle cette monstruosité ordinaire. Les monstres permettent au romancier de retranscrire de manière romanesque la violence du réel. Par la mise en scène de créatures monstrueuses, par la dissémination de motifs cruels, il interroge la nature de l'homme, sa cruauté naturelle. Comme le montrent ses romans, Vialatte a très tôt conscience de la cruauté latente de l'humanité, son goût du sang. Chacun dissimulerait en soi de monstrueux désirs. La monstruosité morale n'est plus le fait d'un monstre, elle peut se dévoiler en tout être, y compris chez l'auteur.

Cependant le monstrueux M. Panado devient également le génie du néant, un néant qui confond le romancier. Comme le montre cette créature invisible et informe, Vialatte, confronté à la folie, voit s'amplifier certaines de ses angoisses. Le monstre et le monstrueux prennent dès lors une dimension plus intime, plus intérieure. Ils renvoient à un monde du dedans, à un psychisme mis à l'épreuve, à des angoisses qui terrifient l'écrivain. Dès lors, le monstrueux reflète non seulement un chaos extérieur – les dérèglements d'une époque – mais également un chaos intérieur – un imaginaire devenu délirant.

Le monstrueux, plus encore qu'un thème de prédilection, devient une tendance de l'écriture. Ce monstrueux peut travailler son esthétique en profondeur. Comment le monstrueux se déploie au cœur de l'œuvre de Vialatte, affectant la composition, la forme narrative, l'écriture constituera l'objet de la troisième partie de cette étude.

TROISIÈME PARTIE

ECLATEMENT DU RÉEL ET MONSTRUOSITÉ DE L'ÉCRITURE

> Si l'on ne regarde pas le monde avec les yeux du monde mais qu'on l'a déjà au fond du regard, il s'émiette en détails absurdes qui vivent aussi tristement séparés les uns des autres que les étoiles nocturnes (...) il en résultait un monde morcelé, un désordre, un enchevêtrement ou une juxtaposition écœurante, un tohu-bohu de corps planétaires dont chacun avait son orbite et son atmosphère (...). Vouloir, savoir et sentir constituent un écheveau inextricable; on ne s'en aperçoit que lorsqu'on perd le fil[839].

Cette dernière partie s'attachera à l'œuvre monstre de Vialatte, à l'esthétique du monstrueux qui se déploie dans les romans et les chroniques. Il conviendra dans un premier temps de revenir sur l'expérience de la déréliction qui fut celle de Vialatte pendant la guerre. *Le Fidèle Berger* tend à montrer comment l'éclatement du sujet se confond avec l'éclatement du réel. L'analyse de la figure de Berger permet en effet de mieux appréhender un imaginaire hanté par la problématique de l'identité, de la culpabilité. Comment l'auteur, confronté à un réel devenu invraisemblable et intolérable, accepte-t-il cette expérience qui relève de l'inconcevable ?

L'écriture permet à Vialatte de dire l'indicible, d'exorciser ses angoisses, elle devient également le moyen de réaliser un fantasme de réinvention de soi. A travers différents *alter ego*, le romancier dessine les images successives d'un sujet éclaté. Celles-ci constituent un autoportrait qui montre la manière dont l'auteur se ressent intimement, dont il se perçoit étrange et étranger. Elles permettent de mesurer comment Vialatte appréhende cette étrangeté à soi, cette monstruosité à soi au fil du temps.

Le chaos et l'absurdité de la guerre, puis la découverte des camps de concentration en 1945 ont certainement amplifié la perception tragique et insupportable qu'a l'auteur d'une époque délirante, et ont travaillé son imaginaire, son esthétique. Les choix esthétiques de Vialatte après la Seconde Guerre mondiale reflèteraient davantage ses questionnements sur le réel et l'homme. Comment exprime-t-il par le roman, puis par la chronique, sa perception d'un monde monstrueux ?

En tant que chroniqueur, il imagine un art du fragment où il tente de montrer la complexité du réel et de l'homme. Chaque chronique dévoile un texte énigmatique et aberrant. Il s'y déploie une logique poétique déconcertante et même incohérente. Il s'agira d'interroger les enjeux de cette esthétique dissonante, de ce style illogique et hybride qui semblent permettre à Vialatte de constituer une œuvre monstre, et de se demander si cette esthétique et ce style constituent les instruments d'un retour au réel.

---

[839] Robert Musil, *Trois Femmes suivi de Noces*, [1924], trad. Philippe Jaccottet, Paris, Seuil, 1963, p. 113-114.

CHAPITRE I

ECLATEMENT DU RÉEL ET ÉCLATEMENT DU SUJET

> Si on avait un exemple, un modèle, un dos de surhomme pour prendre votre sac quelques kilomètres ! Mais il faut s'inventer à soi-même son modèle[840].

L'expérience traumatique de la guerre et de la folie a profondément ébranlé Alexandre Vialatte. Elle a amplifiée cette étrangeté à soi, cette conscience douloureuse, sinon monstrueuse de soi-même, qui fut la sienne. Comme l'indiquent ses échanges avec Paulhan, même s'il le dit de manière détournée au sujet de *La Maison du joueur de flûte* – texte écrit peu de temps après la publication du *Fidèle Berger* qui est une parabole mettant en scène l'artiste – Vialatte se perçoit comme la « folle du logis[841] ». Il s'appréhende comme un fou.

Certains personnages réalistes[842] – Berger dans *Le Fidèle Berger*, Luc de Capri dans *Camille et les grands hommes* – semblent être des représentations explicites de l'écrivain qui permettent d'interroger cette perception monstrueuse que l'auteur a de lui-même. Ils posent, selon des modalités différentes, la question du monstrueux et de la folie. Dans *Le Fidèle Berger*, le romancier, en racontant une guerre qui finit par « la captivité, l'hôpital, la cellule, le suicide, la maison de fous » (FB, 196), ambitionne d'écrire une « espèce d'épopée météorologique de l'âme »[843]. A travers le personnage de Berger, le romancier dessine « une

---

[840] Vialatte, Lettre du 17 Juillet 1957, *Correspondance avec Ferny Besson (1949-1971)*, préface de Jean Dutourd, édition établie par Martine Renaudeau d'Arc, Paris, Plon, 1999, p. 206.

[841] Selon les propres dires de l'auteur : « *La Maison du joueur de flûte* (c'est-à-dire le logis de la folle du logis), et le Joueur de flûte c'était le narrateur, l'artiste en général, et, ce qui vaudrait mieux, l'homme. » Lettre du 18 Septembre 1943, *Alexandre Vialatte - Jean Paulhan, Correspondance 1921-1968*, *op. cit.*, p. 138.

[842] Nombreux sont en effet les personnages réalistes – les excentriques (artistes ratés, inventeurs fous), les adolescents chimériques – qui ont des affinités électives avec Vialatte. A travers eux, le romancier exprime ses propres fantasmes et aspirations (les naïvetés d'un enfant frivole, les aspirations romantiques et shakespeariennes d'un adolescent avide de vivre, de devenir un homme).

[843] Dans ses lettres à Henri Pourrat, Vialatte évoque son ambition de faire dans le domaine spirituel, une « espèce d'épopée météorologique de l'âme, avec orchestre, terminé par les grandes orgues et le plain chant ». Lettre du 30 Août 1942, *Correspondance Alexandre Vialatte - Henri Pourrat*, t. VI, *Les Temps noirs. I, août 1939-décembre 1942*, *op. cit*., p. 180. Il compare son entreprise à *Typhon* de Joseph Conrad. Nous avons déjà évoqué ce récit au sujet de l'impassibilité de certains fous frisés face aux événements qui bouleversent leur existence (notamment Chaussier impassible face à l'ouragan). Selon Robert Pickering, « la comparaison (…) surprenante à la première lecture, est toutefois parfaitement de mise, fondée sur les perturbations orageuses, les "dépressions" et les "anticyclones" nés de conditions très variables, qui vont assaillir l'être (…). » Robert Pickering, « L'imaginaire

tragique caricature » (FB, 16) de lui-même. Comment dévoile-t-il son étrangeté à soi ?
Dans *Camille et les grands hommes*, dernier roman écrit en 1950-1951 et publié à titre posthume, un autre personnage, comparé à un « angora monstrueux » (CGH, 146), semble témoigner d'un nouveau regard de Vialatte sur sa propre « folie ». L'écrivain Simon de Pérignat, alias Luc de Capri, apparaît comme une figure de l'auteur et du chroniqueur que Vialatte est devenu. Comment, à travers différents masques, Vialatte révèle-t-il un moi diffracté et propose-t-il finalement le portrait d'un écrivain peu à peu réconcilié avec lui-même ?

1. Berger : L'« énigme terrible » de la défaite et l'étrangeté à soi-même

> Ce qui le rendait fou, c'était l'énigme ; c'était de ne pas croire au réel. C'était de ne plus rien voir de vrai. La réalité n'était plus qu'une série d'images trompeuses. Tout était admissible et rien n'était certain. Il ne pouvait pas être vrai que la France fût anéantie ! (…) Tout tendait à le lui prouver. Il n'y croyait quand même pas. (FB, 113)

La défaite de l'armée française en juin 1940 de l'armée française est apparue à Vialatte comme « un coup de théâtre imprévisible, inconcevable, absurde. »[844] Il a assisté impuissant à l'effondrement de son pays. L'historien Marc Bloch, également soldat, rappelle dans *L'Étrange défaite* (1946) la stupeur que provoqua la débâcle, le choc mental ressenti par le combattant de juin 1940 : « Les pires paralysies du caractère eurent leur origine dans l'état de stupéfaction et de scandale où un rythme de guerre inopiné jeta des hommes préparés, par leurs éducateurs, à une tout autre image du combat[845]. » Nombreux sont les écrivains qui rendent compte du même sentiment de stupeur face à « l'énigme terrible » de la défaite. Jean-Paul Sartre, évoquant cette guerre qui a divisé sa « vie en deux », confia ainsi à Simone de Beauvoir : « c'est une guerre déconcertante, à la Kafka toujours, et aussi comme la bataille de *La Chartreuse de Parme*[846]. » Dans *Le Fidèle Berger*, Vialatte raconte comment le brigadier Berger devient fou parce qu'il refuse l'« énigme terrible » (FB, 26) de la défaite. Même si le romancier cherche à faire de son héros un personnage romanesque, la fidélité insensée du

---

occupé du *Fidèle Berger* (1942) », *Alexandre Vialatte, au miroir de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 162-63.

[844] Yves Pihan, « Fidèles même dans la défaite. Marc Bloch, Alexandre Vialatte », *Alexandre Vialatte*, Pascal Sigoda (dir.), *op. cit.* , p. 130.

[845] Marc Bloch, *L'Étrange Défaite. Témoignage écrit en 1940*, [1946], cité par Yves Pihan, *Ibid*., p. 127.

[846] Jean-Paul Sartre écrit également un texte intitulé *Les Carnets de la drôle de la guerre* entre 1939 et 1940. *Lettres au Castor* citées par Catherine Milkovitch-Rioux, avant-propos, *Ecrire la guerre*, études réunies par Catherine Milkovitch-Rioux et Robert Pickering, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2000, p. 15.

personnage éponyme même au prix de la mort[847], rappelle ses exigences morales et patriotiques[848]. Ce patriote convaincu fut moralement anéanti par la débâcle de 1940. Cette sidération peut expliquer, du moins en partie, la dislocation intérieure de l'auteur[849]. Comment se manifeste cette pulvérisation du sujet ?

Dans ce récit, Vialatte évoque une guerre défensive larvée, sans occasion d'héroïsme. Il entreprend de restituer par l'écriture la déroute de 1940, son absurdité tragique. Pris dans « une marche insensée » (FB, 115) imposée par les troupes allemandes, prisonnier comme tant d'autres soldats français, Berger lutte pour ne pas sombrer, pour ne « pas compliquer la tâche d'un corps fiévreux déjà au-delà de la soif et de la faim » (FB, 33). Dans une atmosphère irréelle baignée par une « lumière de théâtre », il voit « défiler une armée sans chevaux, sans armes et sans espoir devant des Françaises souriantes » (FB, 141). Lors d'une marche nocturne, il aperçoit ainsi à la faveur de projecteurs un « panorama d'hommes traqués » (FB, 38) et il contemple, accablé, une colonne de soldats français fourmillant comme « ces grouillements de microbes que le microscope révèle dans le rond d'une goutte d'eau » (FB, 38). Cette vision fulgurante d'une armée diminuée est irréelle, comme le signifie la métaphore autour de l'instrument d'optique. Berger est semblable au héros de *Werther* qui exprime son désarroi devant un monde sur lequel son esprit n'a plus aucune prise : « Je suis là comme devant une boîte d'optique, je vois ces petits êtres, hommes et chevaux, passer devant moi, et je me demande souvent si ce n'est pas simple illusion d'optique »[850].

En voyant les soldats français humiliés par l'armée allemande, le personnage se sent confronté à « une énigme terrible », à « une réalité qu'on ne comprenait pas » (FB, 26). Il

---

[847] L'ultime vision du roman dévoile le rêve de Berger : « mourir dans l'exercice de son métier » (FB, 264). Le héros ne se distingue pas par son héroïsme, il meurt simplement en soldat, entouré de ses camarades qui l'accompagnent, comme le soulignent les derniers mots du récit : « pour l'amitié » (FB, 265). Ce rêve de mourir sur le champ de bataille, en soldat, parmi ses camarades, fut certainement celui de Vialatte. Il souhaitait que son lecteur accueille « l'idée de la mort du soldat Berger comme une espèce de fête et de soulagement », comme « une fin sereine ». Lettre du 15 août 1942, *Correspondance Alexandre Vialatte - Henri Pourrat*, t. VI, *Les Temps noirs. I, août 1939-décembre 1942*, *op. cit.*, p. 174.

[848] Compte tenu de sa connaissance de la langue allemande, Vialatte aurait pu prétendre à d'autres charges, cependant il a choisi le statut de simple soldat. D'après Ferny Besson, la folie de Vialatte tient à son souci de cacher sa connaissance de la langue allemande. Préface (FB, 15). Dany Hadjadj souligne : « De nombreux échanges [avec son ami Henri Pourrat] (…) montrent un Vialatte à la fois très exigeant moralement et très hésitant sur son avenir immédiat. Il ne veut être ni "planqué", ni "pistonné" et tarde à entreprendre des démarches (…). » Dany Hadjadj, « Le conducteur Vialatte aux armées : de la "drôle de guerre" à l'hôpital psychiatrique », *Ibid.*, p. 29.

[849] Ferny Besson, s'appuyant sur les lettres rédigées par Vialatte entre avril et juin 1940, insiste sur sa « foi acharnée en la victoire », sa crédulité, son optimisme aveuglant et la force de ses illusions. Ferny Besson, *Alexandre Vialatte ou la complainte d'un enfant frivole, op. cit.*, p. 112.

[850] Cité par Max Milner, *La Fantasmagorie*, Paris, P.U.F, « Ecriture », 1982, p. 33.

perd pied. Afin de montrer le traumatisme que provoque la défaite, le déchirement identitaire du héros, Vialatte évoque un soldat qui, pour paraphraser une expression populaire, « a la France dans la peau » :

> Il entendait au fond de sa peau la France se déchirer tout du long, tout du long, avec un bruit d'étoffe qui craque. (FB, 39)

Le soldat fait l'expérience sensible de l'effondrement de la France[851]. Cette expérience apparaît d'autant plus sensible qu'elle semble être vécue dans l'intimité du corps, dans ce « moi-peau » qui désigne, selon Didier Anzieu, un vécu englobant l'activité psychique et l'expérience corporelle[852]. Au tissu organique, à la peau, répond l'étoffe qui « se déchire tout du long », qui craque lentement[853]. L'enveloppe corporelle paraît elle-même se déchirer. L'intégrité du corps semble menacée, ce qui renvoie à la dislocation interne de la conscience (marquée par la perte de la mémoire devenue « bégayante », par des souvenirs en lambeaux). Berger et la France semblent d'un même tissu. Berger vit dans sa peau, dans son corps, le déchirement de la France et il fait sien ce déchirement historique. Les craquements de l'Histoire, le déchirement de la France s'insinuent dans la peau du héros, provoquant la désagrégation, l'éclatement de sa personnalité. La France que Berger entend « au fond de sa peau » « se déchirer tout du long, tout du long, avec un bruit d'étoffe qui craque » (FB, 39) nous renvoie au propre déchirement identitaire de l'auteur. Dans une chronique, Vialatte reprend cette perception imaginaire et organique d'un pays et compare la France en lambeaux à une peau de chagrin[854] :

> Sur la carte, elle n'existait plus. (…) Comme la peau de chagrin de Balzac, chaque jour elle rétrécissait. Nous l'avions vue se déchirer par morceaux. Nous avions entendu au fond de nos cœurs les longs craquements de son étoffe. Nous avions senti dans nos os chaque coup de ciseaux qui l'amputait. C'était un pays disparu dont il ne restait plus que l'âme. (K, 20)

---

[851] A mettre en parallèle avec « (…) cette chose impensable qui fermait maintenant son horizon : cette lame qui avait sectionné le pays en huit jours comme un couteau plongé dans du beurre, et qui, heurtant sa pointe d'acier contre la côte, l'infléchissait maintenant vers Dunkerque pour détacher le morceau d'un coup sec. » Julien Gracq, *Manuscrits de guerre*, Paris, Corti, 2007, p. 190-191.

[852] Selon Didier Anzieu : « Par Moi-peau, je désigne une figuration dont le Moi de l'enfant se sert au cours des phases précoces de son développement pour se représenter lui-même comme Moi contenant les contenus psychiques, à partir de son expérience de la surface d'un corps. » *Le Moi-peau*, [1985], Paris, Dunod, 1995, p. 39.

[853] Ce passage n'est pas sans évoquer le voile du sanctuaire qui se déchire en deux de haut en bas au moment de la mort du Christ sur la croix.

[854] Dans le roman de Balzac, chaque désir réalisé fait rétrécir cette peau qui symbolise la vie en train de se consumer.

Dans *Le Fidèle Berger*, Vialatte parvient à montrer comment la dislocation du pays suscite le déchirement du héros. Il insinue ainsi le terrible sentiment de culpabilité qu'il éprouva lors de la défaite. Il transcrit son patriotisme, son enracinement spirituel d'une manière concrète, très incarnée. La France devient un territoire imaginaire intériorisé. S'opère alors une véritable confusion entre amour de la patrie et amour de soi. Un tel déchirement entraîne la métamorphose de Berger.

Plongé dans la tourmente de l'Histoire, le héros refuse ce qui relève pour lui de l'inconcevable. Il devient étranger à soi : « Ce n'était plus lui qui marchait, mais un autre, il ne savait qui » (FB, 29). Sidéré par l'effondrement rapide et total de l'armée française, il sent son identité vaciller.

> Il sentit quelque chose basculer dans sa tête. Un autre homme prit place dans sa peau. Il y a des corps qu'on appelle isomères; ainsi le charbon et le diamant; ils ont la même formule chimique et ne sont pourtant pas identiques. Berger sentit avec une espèce de stupeur qu'il n'était plus qu'un isomère de lui-même. (FB, 38)

Afin de décrire cette expérience limite de désagrégation du rapport au réel, Vialatte a recours à la chimie. Berger devient un corps chimique, semblable par sa formule à un autre corps chimique, d'une matière organique identique en apparence, mais intérieurement d'une substance autre, intérieurement dissemblable, dans un état d'engourdissement, d'inertie. La métaphore de l'isomère vise à signifier la nature de la folie qui s'empare du héros. Elle symbolise parfaitement l'altérité dans l'identité qu'est la folie : l'autre s'insinue dans le même sans qu'il y ait apport et modification extérieurs. La folie apparaît comme une aliénation close, refermée sur elle-même : c'est le même qui produit l'autre qui l'aliène. Selon Alain Schaffner, l'« image de l'isomère rend précisément compte de ce dédoublement incomplet que produit la folie : Berger est à la fois lui-même et un autre que lui[855] ». Alors qu'il semble s'être chimiquement métamorphosé, qu'il apparaît comme un corps fluctuant.

C'est dans ce contexte de déréliction qu'un personnage fantomatique aux allures de sphinx (FB, 49-50)[856] vient hanter son esprit malade : « Le geste de Planier, qu'il revoyait encore au moment où les projecteurs avaient stupéfait sa substance, figea son image dans son âme comme la dernière vision du monde se fige sur la rétine des morts » (FB, 38-39). La folie

[855] Alain Schaffner, *Le Porte-plume souvenir, Alexandre Vialatte romancier*, *op. cit.*, p. 116.

[856] L'« air de mystère » de Planier incite Berger à « passer par cent lacets sur une route exaspérante pour revenir en fin de compte au point de départ » (FB, 49).

qui s'empare de Berger prend la forme d'un mystérieux secret qu'un camarade, Planier, lui aurait confié avant la guerre[857]. L'image de cet être irréel s'imprime alors en lui :

> C'était dans la fêlure toute fraîche que le souvenir de Planier était venu, au moment le plus propice, se ficher comme un coin et empêcher la soudure. (FB, 41)

Vialatte joue sur les différents sens du mot fêlure, désignant à la fois une brèche dans laquelle s'insinue Planier et une altération mentale. A la déroute physique succède une déroute psychique qui annonce l'enfermement du héros. L'évocation effective d'une rencontre et d'une confidence de Planier « ombre surgie dans la nuit » (FB, 43) se complique de « souvenirs confus » (FC, 29), entremêle différentes strates temporelles et mémorielles. Une nuit, alors que Berger cherche en vain le sommeil, maintenu éveillé par la faim, le froid, alors qu'il refuse « le destin », Planier s'insinue au cœur de ses préoccupations. Une telle présence se fait insidieuse et obsédante. Son ombre envahissante est synonyme de culpabilité. Pour souligner l'emprise grandissante de l'hallucination dont est victime le héros, Vialatte joue sur un procédé de mise en abyme, d'emboîtements successifs assez vertigineux. On assiste à un combat d'ombres : Berger luttant contre une vision obsédante, se bat symboliquement « contre cette ombre » (FB, 41) qu'est devenue Planier. Celui-ci apparaît « enchevêtré dans son ombre portée », avec des « bras démesurés », donnant l'impression de se « battre contre son ombre, comme le Laocoon » (FB, 42). Ce combat d'ombres – ombre de Planier contre son ombre portée – convoque alors un souvenir d'enfance, un dessin[858] reproduisant « le fameux groupe antique, une orgie de bras, de biceps, de cuisses, de pectoraux, de spirales, de muscles courbes chez les hommes, de courbes musclées chez les serpents, un tel fouillis de membres et de spires qu'on eût dit un paquet de ficelles convulsives impossibles à dénouer » (FB, 42). Ce magma de corps démembrés, contorsionnés convoque une nouvelle fois le groupe sculpté du Laocoon, déjà évoqué pour Battling[859]. L'écriture rend visible et incarné le désarroi tragique d'êtres lentement étouffés par des serpents[860]. Le tour de force de Vialatte[861] consiste à donner

---

[857] Ce secret révélé dans les toilettes d'un café est auréolé de mystère, ne serait-ce que par le souvenir transfiguré de Berger (les toilettes deviennent un « Styx », « l'antre de céramique » d'une « vieille Sibylle » (FB, 45).

[858] Comme le sera M. Panado « produit inquiétant de la pénombre… issu du faux jour, de rumeurs vagues, de souvenirs confus et de nécessités poétiques catalysées par une gravure anglaise » (FC, 29).

[859] Egalement en référence au traité d'esthétique de Lessing qui porte ce titre.

[860] « Qu'est-ce que le serpent ? La figure même du non-corps – un être "ablatif" mobile sans organes, puissant, mortel. Un non-corps, plus un venin, plus un œil : quelque chose se fixe et se déplace et frappe sans effort apparent. Un être de pure abstraction. Auquel la tradition assigne très régulièrement la laideur, dans lequel elle voit la "signature du mal", dont le nom est diable ou Satan. » Charles Grivel, *Le Fantastique-fiction*, *op. cit*., p. 158-159.

à cet être inquiétant situé aux confins de la vie et de la mort, à la lisière de la veille et du sommeil, une épaisseur troublante, un pouvoir angoissant. Dans *Battling* (1928), cette confrontation avec le Laocoon dévoile la lutte que le héros se livre à soi-même quand dans *Le Fidèle Berger*, elle montre un être combattant contre les défaillances de la mémoire et de la raison. Planier devient un monstre mouvant qui vient hanter le héros.

> Planier enveloppé de ce souvenir d'enfance, se prolongeait autour de lui-même, dans la voiture où il se tenait accroupi, par un étoilement de tentacules feutrées qui évoquaient la pieuvre ou l'araignée et ventousaient silencieusement, au moindre frisson de la bâche, le corps d'un artilleur étendu dans le fond. (FB, 42-43)

Une telle apparition marque la mise à mort des formes du réel et le triomphe de l'informe. Planier manifeste une multiplicité labile, se fait obsédant, tentaculaire. Sous le regard fasciné et de plus en plus angoissé de Berger, cette créature embryonnaire devient une figure protéiforme capable de succion, d'engloutissement. Cette forme monstrueuse envahit symboliquement l'espace, déploie son ombre, ses tentacules. Sa seule apparence de reptile semble troubler l'ordre des choses, signifier son caractère maléfique. Berger semble vampirisé par ce monstre hybride, à la fois pieuvre et araignée, qui paraît en même temps inconnaissable et terriblement concret. Dans *Phénoménologie des corps monstrueux*, Pierre Ancet montre que la perception d'une réalité insupportable implique de la déréaliser :

> (…) l'irruption du monstrueux dans le réel quotidien paraît si aberrante que la première réaction est le plus souvent de chercher l'illusion d'optique ou l'artifice qui donne l'impression de voir un monstre. Cette tendance à la rectification participe de l'ensemble d'essais et d'erreurs qui caractérise notre saisie perceptive du réel courant. Ce réflexe de vérification nous permet de corriger au quotidien des apparences trompeuses, en bridant les suggestions de notre imagination (entendues comme lieu d'émergence des hypothèses perceptives)[862].

Il s'agit pour Berger, et par là même pour Vialatte, de se défendre contre la perturbation du réel et de maintenir une « illusion d'artifice[863] ». L'apparition monstrueuse de Planier fait écran entre Berger et l'événement historique, allégorise l'autoscopie cruelle d'un sujet qui se déchire intérieurement. Comme le remarque Jean Burgos :

---

[861] Si le dessin appréhendé dans sa matérialité (le tampon violet de l'école polytechnique, au dos, la note de 19, l'encadrement dans « un bois à filet d'or qui sentait le tiroir de nos grand-tantes »), demeure une représentation désignée comme telle, ancrée dans un univers référentiel précis, Planier n'est plus seulement une ombre fantomatique.

[862] Pierre Ancet, *Phénoménologie des corps monstrueux*, *op. cit.*, p. 65.

[863] *Ibid*., p. 66.

> Epreuve interminable où l'être solitaire, venant à regarder celui qu'il est, ce qui l'entoure, ne tarde pas à devenir lui-même son propre monstre, et qui d'avance justifie tous les excès[864].

Dès lors, le personnage oppose sa propre folie à celle de l'Histoire. Celle-ci prend la forme d'une « consigne incohérente qu'un fantôme était venu lui donner dans la nuit » (FB, 79), à laquelle Berger, refusant la défaite, va se fier corps et âme :

> Ils me croient fou… Je ne peux pourtant pas leur dire que quand la vérité devient folle il n'est pas plus fou d'obéir à la consigne extravagante d'un fantôme qu'à des événements illogiques ! (FB, 102-103)

A travers la figure de Planier, Vialatte montre également l'emprise étouffante de l'obsession. Cette promesse à laquelle le héros entend rester fidèle, même au prix de sa vie, revêt un caractère absurde puisque Berger a oublié le secret de son ami, qu'il s'agit d'un « détail perdu de sa vie ». Incapable de trouver de réponses à ses questionnements, le héros devient un personnage monomaniaque, s'enferme dans le ressassement, l'obsession, et surtout l'hésitation, sans trouver aucune échappatoire :

> Berger sentit un vide atroce et se cramponna à la consigne énigmatique que lui avait laissée cette ombre issue de souvenirs confus : taire ce secret de Planier qu'il ne connaissait pas. C'était un travail, une mission, un os à ronger pour l'esprit, un os vide mais un os quand même. (FB, 89)

Cet « os vide » que ronge Berger rappelle cet homme de la campagne qui dans la parabole « Devant la loi »[865] de Kafka, attend toujours le droit d'entrer et finit aux derniers moments de sa vie par supplier les puces dissimulées dans le col de la fourrure du gardien de l'aider à faire changer d'avis le portier. La loi n'est forgée que pour celui qui ne peut la connaître. Berger fait preuve de la même obstination pour dissimuler à tout prix un secret qu'il ignore. Si cette consigne qualifiée d'extravagante, d'incohérente, est vide, sa vacuité permet de lutter contre le vide qui envahit Berger, de substituer un vide à un autre vide plus terrifiant :

> Berger s'enferme dans des raisonnements sans fin, se construit une culpabilité imaginaire, va jusqu'à la folie, jusqu'au suicide pour garder un secret dont il a oublié la teneur, et

[864] Jean Burgos, « Le monstre, Même et Autre », art. cit., p. 21.

[865] Dans cette parabole, un homme espère en vain recevoir du gardien des portes de la loi l'autorisation d'entrer, il attend toute sa vie. Au moment de mourir, le gardien lui confie : « cette entrée n'était faite que pour toi, maintenant, je pars et je la ferme. » Kafka, « A la cathédrale », *Le Procès*, *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, p. 455.

> dont il apprendra enfin que lui-même ne s'en souvient plus. Toute la construction mentale qui l'amène mécaniquement vers le néant est fondée sur un vide[866].

Le héros fait preuve d'une opiniâtreté farouche, entend préserver « toute la logique du raisonnement au sein de la folie » (FB, 26). Sa logique monomaniaque[867] rappelle également l'obstination, la passivité irréductible de Bartleby dans la nouvelle de Melville. Cet être déterminé a « fondé sa cause sur rien » selon la formule de Max Stirner[868] :

> Par son refus de participer à la marche des choses, Bartleby devient un criminel auquel on a rien à reprocher. Il finit en prison non pour ce qu'il a fait, mais parce qu'il s'obstine à ne rien faire : son corps devient encombrant, perturbant, obsédant pour le corps social investi dans l'action[869].

Tourmenté par cette consigne énigmatique et indicible que lui rappelle la présence obsédante de Planier, Berger en est à la fois le gardien et le prisonnier, la victime et le bourreau. De même que dans *Le Procès*, Joseph K. est d'emblée inculpé, accusé par un tribunal qui ne lui indique pas son crime, se voit condamné à mourir, de même, Berger se retrouvant prisonnier, associe son enfermement à une faute et se condamne à mort. Il devient semblable à un héros de Kafka : « Impuissant, il ne se nourrit que de sa propre culpabilité, ne pouvant abroger lui-même le péché originel ; elle reste indélébile, comme la tache de sang sur la main de Lady Macbeth[870] ». Torturé par une culpabilité indéterminée, Berger apparaît de plus en plus étranger à lui-même. Cette culpabilité est accrue par son isolement. A la fin de la première partie, admis à l'hôpital militaire, Berger se réveille « dans une geôle, dans une cellule, complètement seul, dans un tombeau, dans la cave d'une maison hantée » (FB, 113). La cellule transformée par ses visions maladives, plonge le lecteur dans les abîmes psychiques du héros, devient *camera obscura* de ses hallucinations, de ses tourments. Elle dévoile un univers gouverné par une logique cauchemardesque où rêve et réalité constamment se confondent. Des hallucinations visuelles et auditives sur lesquelles il n'a aucune prise, lui reviennent comme « une rage de dents » (FB, 135) comme si à la douleur physique succédait une souffrance psychique[871]. Le héros ne peut plus se fier à ses sens, le moindre bruit est amplifié,

---

[866] Pierre Jourde, « K. et Lamourette », *K.*, Eric Faye (dir.), Paris, Autrement, « Figures mythiques », p. 81.

[867] Cette consigne confiée par une ombre rappelle aussi la nouvelle de Kafka intitulée « un message impérial » où le messager part dans un dédale de lieux avec le message d'un mort.

[868] Cité par Xavier Garnier, *L'Eclat de la figure, étude sur l'antipersonnage de roman*, *op. cit.*, p. 160.

[869] Xavier Garnier, *Ibid.*, p. 160.

[870] Eric Faye, « un personnage en quête de lui-même », *K.*, *op. cit.* , p. 28.

[871] « Les accordéons faisaient rage. Il entendait des cris, des rires, des pas, des pleurs (…) Que se

déformé. Sa conscience est submergée par des images contradictoires, obscures. Cette étrangeté est amplifiée par sa radicale solitude. En se découvrant prisonnier, en constatant qu'il n'a plus sa plaque d'identité, il se demande si on le considère comme un espion, un criminel. Il s'interroge alors sur sa possible folie : « Alors ?... Alors il était fou ? » (FB, 119). Cette question revient de manière lancinante :

> Je suis fou, je déraisonne. C'est de la persécution ! Mais si j'étais fou on me soignerait ! On commencerait par m'expliquer ma situation au lieu de me laisser dans cette nuit ! (FB, 121)

Le passage de la troisième à la première personne du singulier nous met en prise directe avec les flots d'impressions disparates qui traversent la conscience du héros. Le délire en tant que tel se révèle dans le soliloque de Berger, dans « l'écheveau de ses raisonnements » (FB, 124)[872]. Ce soliloque montre le cercle vicieux dans lequel s'enferme une conscience de plus en plus éclatée. Il vient signifier la folie, représenter le vertige, l'angoisse qui saisit le héros. Tout se joue entre affirmation et dénégation de la folie. Berger est persécuté par des supputations sans fin qui sont, pour lui, une véritable « torture chinoise » (FB, 112). Il interroge de manière récurrente sa raison, se pose désespérément comme celui qui est fou et qui ne l'est pas. Le mode d'être du personnage devient le non-savoir et le doute. Ses questions sans réponse font de cet être déchiré, un accusateur et un accusé. Le héros préfère finalement se raccrocher au « secret de Planier » (FB, 125)[873]. Evoquant ce prisonnier dans une lettre à Pourrat, Vialatte parle de « sa silhouette en noir sur une espèce de chaise… et il plaidera son procès devant Dieu. Quelque chose de très Kafka. Avec des rats qui rongeront du papier constamment, sans qu'on les voie : les pièces du dossier. »[874]

Berger sombre en fin de compte dans une folie suicidaire qui l'entraîne dans un carnaval sinistre. Le romancier décrit une réalité devenue cauchemardesque à laquelle le personnage

---

passait-il ? Et ces accordéons de complainte qui brodaient là-dessus des javas ! (…) C'était le rire de sa femme, c'étaient les pleurs de ses jumelles. Et tout d'un coup, il lui sembla qu'il entendait, de cette cave, violer sa femme sous les yeux de ses filles » (FB, 134-35).

[872] Quelles sont les marques de la folie, du délire ? Comment se manifeste la folie qui s'empare de Berger ? Selon Shoshana Felman : « Ce qui est ici en jeu, on le voit, c'est la recherche tâtonnante d'un nouveau statut du discours, discours qui devra défaire à la fois l'exclusion *et* l'inclusion, effacer la limite et l'opposition entre l'Intérieur et l'Extérieur ; dire le dehors du langage à l'intérieur du langage… » *La Folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, « Pierres vives », 1978, p. 43.

[873] « Et il revenait encore à ce "secret de Planier" en se disant que, sans le savoir, il l'avait peut-être trahi. Tout ça était invraisemblable ; mais le réel ne l'était pas moins que l'imaginaire… » (FB, 134).

[874] Lettre du 15 août 1942, *Correspondance Alexandre Vialatte - Henri Pourrat*, t. VI, *Les Temps noirs. I, août 1939-décembre 1942*, *op. cit*., p. 172.

oppose un monde de plus en plus factice[875]. Face à la mort qu'il désire, Berger se révèle enjoué, cynique. Il perçoit et dénonce le caractère ridicule des tentatives de suicide réitérées : « c'était vraiment du mélodrame de luxe et la plus noire des dérisions » (FB, 150). Il commente ses faits et gestes sur un ton ironique, considérant que le destin use de procédés de « mauvais feuilletonistes » (FB, 150) : « Il assistait à ce "fait divers" avec une passion de journaliste. Il "titrait" l'épisode. » (FB, 152). Berger fait preuve d'une terrible agressivité à son égard ne cessant d'envisager le grotesque (FC, 155), l'aspect publicitaire, caricaturale[876] de ses tentatives réitérées. Tandis qu'il se livre à des acrobaties subtiles pour décrocher l'ampoule, il se voit constamment agir comme s'il était extérieur à sa propre entreprise :

> Ce soldat en chemise sur un lit, au fond d'une cave, le bras tendu pour cueillir comme une poire au sommet d'une voûte ogivale l'instrument de son dernier supplice, cette parodie de statue sur le socle branlant de ce lit qui chassait doucement sur ses ancres, lui semblaient d'un grotesque amer (…). (FB, 154)

Quand il réussit enfin à se trancher une veine, voyant son sang couler, il considère ce « spectacle de boucherie » (FB, 168), y voit une « couverture pour un mauvais roman-feuilleton » (FB, 169). Tous les commentaires du héros octroient à son suicide une dimension factice[877] renforcée par le recours à un vocabulaire de la représentation (réclame, caricature), de la littérature populaire. Le personnage est entraîné dans un « carnaval d'outre-tombe » (FB, 180) peuplé de « personnage[s] de music-hall », de « marionnette[s] de jacquemart » (FB, 111).

> Toutes les réalités étaient truquées (…). Ce carnaval sinistre au fond d'une cave lui paraissait d'une dérision affreuse. Un rayon de lumière filtrait… Il en résultait des reliefs, modelés, des effets de clair-obscur qui donnaient à cette scène l'air d'un carnaval d'outre-tombe. (FB, 180)

---

[875] Vialatte a recours à un vocabulaire théâtral pour décrire un monde dominé par l'artifice dans l'ensemble du roman.

[876] « Quelle réclame, pensa-t-il amèrement, avec une belle caricature ! Le grotesque le poursuivait jusqu'à la porte de la mort » (FB, 168).

[877] L'attitude de Berger rappelle les analyses de Freud. Pour illustrer ses théories sur l'humour, et notamment sur l'humour noir, ce dernier reprend le mot d'esprit d'un condamné à mort : « ce coquin qui est conduit à la potence un lundi déclare : "Et bien, la semaine commence bien !" » L'humour préserve ainsi son esprit de la dure réalité en la niant : « C'est là, à proprement parler, un mot d'esprit, car la remarque est en soi tout à fait pertinente, mais d'autre part, et de façon tout à fait absurde, elle est déplacée, puisque pour lui, pendant la semaine en question, il n'y aura pas d'autres événements. » Freud analysant le rire narcissique du condamné à mort, insiste sur le caractère sublime et élevé de l'humour qui permet à celui qui le pratique de se soustraire momentanément aux déplaisirs de l'existence, l'humour constituant « la manifestation la plus élevée de tous les processus de défense. » *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. Denis Messier, Paris, Gallimard, « Folio essais », p. 362 et p. 400- 401.

Son suicide ayant échoué, vertige et carnavalisation continuent. Les médecins et infirmières qui viennent à son secours sont tenus pour « des fabricants de visions », « des entrepreneurs de labyrinthes » (FB, 180).

> Au bout de la souffrance on meurt ou on devient fou. (FB, 183)

Dans la troisième partie du roman, Berger est interné dans un hôpital psychiatrique appelé la « Maison des Papillons Blancs ». Ce lieu est perçu comme un espace intermédiaire, aux confins de l'existence et de la non-existence, de la réalité et de la fantasmagorie, où les frontières entre vie et mort sont imprécises, fluctuantes :

> On se sentait on ne savait où, hors de la vie, dans des limbes. Et il y avait comme ça des hectares de dortoirs, des hectares d'aliénés qui devaient se repiquer comme la tomate ou se marcotter comme la fraise. (FB, 183)

Le malade perd alors toute singularité. On procède à sa culture potagère. Il n'est plus un sujet libre, mais devient un légume (ici un fruit). Cette évocation rappelle la remarque de Breton dans *Nadja* : « il faut n'avoir jamais pénétré dans un asile pour ne pas savoir qu'on y fait des fous… »[878]. L'auteur a-t-il fait l'expérience d'un enfermement qui aggrave les ravages de la folie ? Vialatte décrit effectivement un lieu qui s'apparente au « grand enfermement » dont parle Foucault[879] dans son *Histoire de la folie à l'âge classique*. Sa vision correspond au traitement de l'aliénation mentale dans la première moitié du XX^e^ siècle : « Le fou dans la société occidentale est un individu réduit au silence, confiné dans un espace clos. Ce qui ne lui donnait ni l'occasion de s'exprimer ni celle d'être écouté. (…) Si l'être pensant, dont l'expression est régie par la raison, est situé dans la non-folie, l'être de la folie est renvoyé au non-être[880]. » On ne sait pas quelles étaient exactement les conditions d'internement qu'a connues l'auteur. Cependant, il est certain que, confronté à une grave dépression, il a éprouvé douloureusement son internement psychiatrique, s'est senti victime d'une double aliénation :

---

[878] André Breton, *Nadja*, [1928], *Œuvres complètes*, I, édition établie par Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 736.

[879] Michel Foucault a montré qu'au XVIII^e^ siècle, la folie change dans ses symptômes, ses discours, ses lieux. Il a souligné l'indistinction entre les prisonniers de droit commun et les malades mentaux, au temps du « grand enfermement » : « L'asile (…) n'a pas protégé le monde contemporain contre la grande remontée de la folie. Ou plutôt il a servi, et il a bien servi. S'il a libéré le fou de l'inhumanité de ses chaînes, il a enchaîné au fou l'homme et sa vérité. De ce jour, l'homme a accès à lui-même comme être vrai ; mais cet être vrai ne lui est donné que dans la forme de l'aliénation. » *Histoire de la folie à l'âge classique*, [1964], Paris, Gallimard, « Tel », 1976, p. 548.

[880] Larissa Dogbo Bozouzoua : « Cette méthode trouve son origine dans la philosophie du classicisme. Selon Descartes, le langage qui provient de la pensée ne saurait se manifester qu'à travers un esprit sain, c'est-à-dire en conformité avec la société dans laquelle il vit et s'exprime. Le fou n'aurait donc pas de langage. » « L'imaginaire du labyrinthe et la folie dans le roman de Boubacar Boris Diop », *La Folie : création ou destruction ?*, *op. cit.* p.182-183.

mentale et sociale. Dans une lettre de décembre 1940, il le confie ainsi à sa femme Hélène : « Cette captivité, cet asile, tu imagines quel horizon. J'essaie de vivre sur un plan de détachement qui rende tout cela profitable moralement… [en note au sujet du mot "asile"] non que je sois mal soigné ! Mais le seul fait que c'est ce que c'est… "Asile Psychiatrique…"… Tout y est misère[881]. » Honte et culpabilité transparaissent dans ses remarques. Dans *Le Fidèle Berger*, le héros finit par se sentir « moralement au-delà de la mort » (FB, 204). Il se demande si les piqûres régulières qu'on lui inflige et qui le plongent dans le « néant » (FB, 203) sont destinées à le tuer. Il côtoie finalement la souffrance avec « familiarité », car « on préfère la souffrance au vide » (FB, 210).

> Berger se sentit soudain si nu, si vide, si hors du temps qu'il se demanda si, vraiment, il était autre chose qu'un fantôme. (FB, 207)

Dépossédé de son identité, de sa liberté de mouvement, de ses souvenirs, Berger devient un individu spectral. Le romancier en fait un être aliéné – étranger à lui-même – et égaré. Cet « homme sans femme, sans nom, et sans métier » (FB, 207) n'est plus que l'ombre de lui-même, un déshérité hanté par des bribes de souvenirs avec pour tout trésor « une boîte de camembert vide, dans laquelle il y avait 4 pincées de tabac, un cahier de papier zigzag, une clef et une photo » (FB, 212). Quand on lui accorde davantage de liberté, il semble condamné à toujours retrouver « son lit, son vide, sa solitude et ses douleurs fidèles » (FB, 220). Berger finit par être libéré. Il apparaît à ses proches au-delà et en dehors de la vie : selon sa femme, il est « là comme un mort… » (FB, 243). Il quitte l'hôpital accoutré d'un costume alsacien, le « complet de la maison » (FB, 201). Cet accoutrement lui compose une « silhouette de music-hall qui contrast[e] avec sa tête jaune, ses joues creuses et son air traqué » (FB, 246). Il fait figure de pantin désarticulé, devient semblable au « petit vieillard de complainte » (FB, 111) qu'il voyait avec appréhension de sa cellule. Ce « personnage de music-hall » (FB, 111), évoluait dehors « d'un pas branlant et mécanique, comme une marionnette de jacquemart » (FB, 111), « trottinant, le long du mur blanc, comme un rat échappé d'un piège » (FB, 114, et 121).

Confronté à l'absurde déroute de l'armée française, le héros que met en scène Vialatte éprouve dans sa chair le morcellement de la France, l'éclatement du réel, se découvre étranger à lui-même. Le romancier montre l'absurde détermination de ce personnage confronté ce non-sens que constitue l'expérience de la guerre et qui préfère lui opposer son propre chaos intérieur. A travers cette mise en fiction de sa propre expérience, on peut se demander si la

[881] Lettre du 3 décembre 1940, *Le Fidèle Berger dans la drôle de guerre. Correspondance Alexandre – Hélène Vialatte 1939-1941, op. cit.*, p. 190-191.

folie dont fut victime l'auteur n'est pas une forme de sagesse. Vialatte, aux prises avec une Histoire en train de devenir folle, aurait opposé sa propre folie à celle de l'Histoire. Cette folie individuelle pourrait être lue comme un réflexe salutaire face à cet éclatement du réel. Comme le remarque Berger : « Il était bon, n'ayant rien d'efficace à tirer de la sagesse et du raisonnement, de cultiver une idée folle mais absorbante » (FB, 97). L'auteur considère en effet la fidélité insensée de son héros comme « la folie de la bonne volonté », ce qu'il confie à Henri Pourrat[882] : « c'est [la consigne] qui a sauvé Berger, parce qu'il lui a été follement fidèle »[883].Vialatte appliquerait une pensée de Pascal, selon laquelle ce « serait être fou par un autre tour de folie que de n'être pas fou[884]. » Cependant, cette expérience a laissé l'auteur trop abîmé pour que l'on se contente de cette vision. L'écriture permet toutefois à Vialatte d'accomplir une indispensable catharsis. Elle lui offre la possibilité, après son internement et sa possible tentative de suicide, d'échapper aux épreuves terribles qu'il a endurées.

La folie de Berger le transforme en un être spectral, symboliquement dépossédé de tout. Absent au monde, mort à lui-même, le personnage semble renvoyer à la conscience qu'a alors Vialatte « d'être dans un état intermédiaire entre la vie et la mort, au-delà et en dehors de la vie[885]. » Il apparaît comme un monstre par défaut, un monstre marqué par le manque d'être. Comment l'auteur présente-t-il, à travers un autre personnage monstrueux, une perception moins douloureuse de lui-même ? Comment transforme-t-il, par l'écriture, cette monstruosité à soi ?

---

[882] Lettre du 30 août 1942 : « Dieu nous mène, à travers la nuit, et la seule chose qui ait un prix est la bonne volonté de l'homme : peu importe que la consigne soit folle, ou futile en soi, ce n'est pas ce qui compte, mais la fidélité. La folie de la bonne volonté vaut mieux que la sagesse de la ruse. C'est la sagesse de la ruse qui a causé le suicide et la folie de Berger ; c'est la folie de la bonne volonté qui, à travers ça, lui a tout rendu, au bout de ce chemin, au centuple. La nature équivoque de l'homme, qui est pétri d'un esprit rusé et d'une âme généreuse, l'engage dans des labyrinthes, dans des voies mélangées où le jour et la nuit sont difficiles à discerner ; mais c'est la providence qui l'a servi, et, en dépit de sa nature contradictoire, Dieu le sauve s'il fait confiance à l'âme plus qu'à l'esprit. Et cette nature contradictoire elle-même sert les desseins de la providence, car il fallait que la ruse de l'esprit eût été employée aussi pour que Berger se tire d'affaire. Tout sert même le mal. » *Correspondance Alexandre Vialatte - Henri Pourrat*, t. VI, *Les Temps noirs. I, août 1939-décembre 1942*, *op. cit*., p. 181.

[883] Lettre du 30 août 1942 *Correspondance Alexandre Vialatte - Henri Pourrat*, t. VI, *Les Temps noirs. I, août 1939-décembre 1942*, *op. cit*., p. 180-181.

[884] Pascal, *Pensées*, texte établi par Philippe Sellier, présentation et notes par Gérard Ferreyrolles, Paris, Le Livre de Poche, « Classiques de poche », 2000, § 31, p. 50.

[885] Expression de Carine Trévisan pour qualifier les survivants de la Grande Guerre. Elle emprunte cette formule à Drieu La Rochelle dans sa préface à *L'Homme qui était mort* de D.H. Lawrence, Carine Trevisan, *Les Fables du deuil, la Grande guerre, mort et écriture*, Paris, Presses universitaires de France, 2001, p.129.

2. Luc de Capri : l'auteur en kangourou « fashionable »

> Il faut que ce Luc soit un monstre de sagesse. Il faut que l'on ne puisse plus savoir si c'est un monstre ou un sage, qu'il donne le vertige et fasse rire[886].
>
> On lui a supprimé les poumons ? Il prouvera que l'air est sans oxygène (K, 187)

Dans *Camille et les grands hommes*, Vialatte met en scène sa folie à travers la figure d'un écrivain raté et marginal considéré comme un « monstre indémontable, inexplicable[887] ». Pourquoi l'auteur se représente-t-il sous les traits de Luc de Capri, ce « papillon monstrueux [qui] bourdonn[e] comme une guêpe contre la vitre » (CGH, 147) ? Comment cet écrivain « solennel, frivole, mugissant », confronté à « ce monde que Dieu nous donne sans mode d'emploi » (CGH, 294) devient-t-il un nouvel *alter ego* de Vialatte et le porte-parole de l'auteur ?

Dans ce roman inachevé, Vialatte présente un écrivain doué d'une « imagination de midinette ». Ce n'est pas « un raté » qui « vit dans une mansarde, rongé de dettes et d'illusions dans une robe de chambre percée, entre des papillons poudreux », mais – nuance importante – un « blasé » (CGH, 211)[888]. Différents biographèmes sont disséminés ça et là. Cet auteur de romans à l'eau de rose affirme avoir « tout fait » – c'est-à-dire, selon lui, avoir écrit « des mots croisés, des charades et des logogriphes, et des discours pour conseillers municipaux » mais aussi créé « le slogan de la réclame Kimousse » (CGH, 151). Il apparaît comme un « immense poète et un repu voluptueux de l'insuccès » (CGH, XX). Fantasque, il s'est déjà décerné le prix Goncourt sans raison, pour un livre potentiel : « Gratuitement ! Pour le plaisir de la chose! Par la volupté de l'arbitraire, pour une œuvre étonnante que j'aurais pu écrire » (CGH, 220-221). Vialatte semble avoir trouvé une symbolique revanche puisqu'il a manqué à deux reprises le Goncourt pour *Battling* et *Les Fruits du Congo*. Ce maniaque extravagant apparaît à la fois économe et prodigue. Attentif à ses « dettes flottantes », il semble « jouir de sa misère comme d'un spectacle fastueux » (CGH, 93), évoluant dans un luxe relatif, un dénuement paradoxal. Atavisme auvergnat ? Il commence par dicter à Camille des lettres de réclamation afin d'être remboursé pour de petites sommes, mais dans le même

---

[886] Vialatte, Lettre du 5 Juillet 1951, *Correspondance avec Ferny Besson (1949-1971)*, édition établie par Martine Renaudeau d'Arc, préface de Jean Dutourd, Paris, Plon, 1999, p. 56.

[887] *Ibid*.

[888] L'écrivain semble désabusé par ses semblables : « Tels sont les hommes… Les gargotiers nous tuent, les éditeurs nous grugent, le théâtre nous leurre, la maladie nous ronge, les confrères nous déchirent (…) » (CGH, 137).

temps, il déploie sa magnificence. Il retrouve ainsi un billet de 5000 francs pour aider Fernand le garçon de café, tout en ayant conscience des mensonges de ce dernier. Ce malade imaginaire cultive avec soin ses quatorze maladies, « des maladies magnifiques, rares et coûteuses, qu'on ne trouve (...) que dans des dictionnaires spéciaux avec des planches gravées sur cuir... » (CGH, 124).Vialatte lui-même était très soucieux de sa santé qui rendait son travail éprouvant[889]. Paradoxalement, ses problèmes de santé, signes de vie, rendent Luc de Capri euphorique. S'il n'applique que théoriquement un régime drastique sans graisse, sans alcool, sans tabac, « il se soigne entre les repas ! » (CGH, 136). Cet écrivain vit seul dans un désordre fantaisiste, dans un appartement marqué par l'accumulation qui reflète son goût de l'hétéroclite et de l'incongru. Il collectionne des objets rares et inutiles, des insectes de toutes les couleurs « aux noms charmants[890] » et dissimule des « têtards scientifiques » sous l'évier de sa cuisine. Un tel appartement serait la maison de « la folle du logis » succédant à l'hôpital psychiatrique aux murs blancs, la « Maison des Papillons Blancs » du *Fidèle Berger* et à la maison hantée « bâtie sur des morts » (MJF, 81) de *La Maison du joueur de flûte*. Le romancier dévoile ainsi un espace du dedans, un espace intérieur au sein duquel évolue un « professeur de richesse » (CGH, 209) tour à tour grave et désinvolte. Luc de Capri a en effet l'impression de vivre « comme un roi, dans le luxe et la pompe, dans le cigare, la porcelaine de Sèvres, la naissance de Napoléon... Bref, dans le papillon asiatique... et le vrai kimono japonais... » (CGH, 210). Qui est réellement cet écrivain dérisoire et extravagant qui porte en lui la passion de l'insolite et du mystère ? N'est-il pas l'un de ces « maniaques enfermés dans la citadelle étroite de leurs idées fixes et de leurs conceptions saugrenues[891] »? Sa folie ne renvoie-t-elle pas également au monde inquiétant de l'aliénation mentale ?

---

[889] Vialatte ne cesse de rappeler ses problèmes de santé dans ses lettres à Jean Paulhan. Voir la lettre du 16 Janvier 1951 : « (…) et je ne suis jamais sûr avec ma santé handicapée de pouvoir travailler comme il le faudrait ; double handicap : manque à gagner et toubibs : occultiste (cataracte), opticien, stomatologiste, entérologiste, etc. ; cures coûteuses… »; et la lettre de septembre 1955 : « Et je ne veux plus de la fatigue, ni des maux de crâne, d'un œil qui reste en arrière de l'autre (et trop à droite), ni des spasmes de l'intestin, ni des enflures du maxillaire. Je n'en veux plus. J'en ai horreur. Je les maudis. Je les exècre. » *Alexandre Vialatte - Jean Paulhan, Correspondance 1921-1968*, *op. cit.*, p. 211 et p. 231.

[890] « Ils brillaient de toutes les couleurs et leurs noms maintenant que j'étais sûre de ne pas avoir à les apprendre, me paraissaient charmants : l'armandie noire rayée de jaune, dont les ailes se terminaient en galons rouges piquées d'yeux bleus, le trimène à pois noirs, le catogramme qui avait l'air d'un loup de velours noir posé sur des yeux d'or, la jolie comme un papier peint destiné à une nurserie, la zygène, dont le nom m'étonna, et le papillon de Children, l'yponomeute, la grande tortue, la thaïs étonnante, couleur des paquets de chicorée qu'on trouvait chez la tante Agathe, l'artoynne, le grand nacré, l'attacus de l'élante, l'aurore et les cailles villageoises, sans compter les sphinx à tête de mort, le paon de jour et le plusie gamma » (CGH, 145).

[891] Gwenhaël Ponnau, *La Folie dans la littérature fantastique*, *op. cit.* , p. 148.

En ce sens, même si l'auteur le traite sur un mode plus léger que les « fous frisés », il constituerait l'aboutissement de la réflexion de Vialatte sur le chimérique et le fou. Le romancier, en décrivant un écrivain débonnaire vivant en marge, hors des normes définies par la société, s'inspire du mythe romantique « qui fait de l'artiste un être d'exception, situé en dehors des normes, un génie et un fou[892] » et le parodie. Ce personnage plein de contradictions apparaît complètement improbable. Son physique, son allure mais aussi son comportement, ses discours le révèlent chimérique. Aux yeux de la jeune Camille, ce kangourou « fashionable » (CGH, 251) vêtu d'un vieux kimono et de babouches marocaines apparaît comme un étrange rongeur, un mammifère légèrement effrayant :

> Mon homme de marbre était un lapin blanc. Il portait un monocle et fumait un cigare. Pointu d'en haut et large de la base, c'était un kangourou nimbé, un marsupiau surnaturel, le dieu des rongeurs d'Australie. Son monocle noir et carré lui donnait quelque chose de borgne et d'effrayant. On eût dit un lapin féroce. Il tenait du khalife et de l'angora frisé, du lapin chinchilla et de l'empereur d'Allemagne. (CGH, 87-88)

Vialatte évoque deux biographèmes facilement identifiables : le cigare rappelle l'indispensable tabac nécessaire au romancier et le monocle noir renvoie à sa cécité partielle. Cependant, Luc de Capri ressemble un lapin blanc tout droit sorti du chapeau de quelque prestidigitateur. La description elle-même semble atteinte de démesure, de gigantisme, chaque phrase se révèle excédentaire et hybride. Un tel jeu autour de l'accumulation et du composite correspond au style monstrueux des chroniques. Selon Pierre Jourde, la description dévoile un être composite, étrange et incongru. Illisible, il apparaît à la fois comme un petit rongeur inoffensif, insignifiant, et comme un personnage historique et important (dieu, khalife, empereur). Dans le roman, ses déguisements, ses métamorphoses renforcent cette apparence incongrue[893]. Comme l'a noté Pierre Jourde, l'« image du kangourou est ensuite surexploitée

---

[892] Gwenhaël Ponnau, *La Folie dans la littérature fantastique*, *op. cit.*, p. 107. Ponnau remarque par ailleurs : « La permanence de la fortune du personnage du peintre, du musicien ou de l'écrivain est bien évidemment à mettre en rapport avec le mythe, romantique et fantastique à l'origine, de l'artiste fou renouvelé et en même temps conforté par la thèse de la névrose indissolublement liée au génie créateur soutenue par le monde médical. A travers le personnage de l'artiste, l'auteur fantastique peut opérer une synthèse entre une tradition qui remonte à Hoffmann, et les découvertes effectuées dans le domaine des sciences psychiques » *Ibid*., p. 113.

[893] Il aime se déguiser, alterner une mise tantôt misérable, tantôt élégante, apparaître sous de multiples costumes, prendre comme les personnages des romans pris de velléités vestimentaires une allure complètement improbable : « (...) il portait une casquette, un foulard de conscrit, de cow-boy, de marchand de bestiaux ou de grande élégante, et une espèce de gilet de peau de chèvre qui lui donnaient un air de scieur de bois et de trappeur de l'Alaska, bref de patron de cabaret montmartrois ou de grand couturier ruiné qui vient de se mettre à la peinture abstraite. » (CGH, 174) Il peut aussi ressembler à un sapin de Noël, à « un paquet de coton hydrophile qui vaticine dans un grenier » (CGH, 221), à « un

et se trouve au bout d'un certain temps le noyau incongru d'un entassement hétéroclite où viennent aboutir les diverses séries narratives du roman[894]. » Si Luc de Capri est réifié puis animalisé, ces procédés, loin de le diminuer, le révèlent énigmatique, irréel (nimbé, surnaturel). Vialatte, en le décrivant à travers ces éléments incompatibles, dévoile un être chimérique et insaisissable.

Luc de Capri est surtout un affabulateur déroutant. Dans « cette sorte de *Neveu de Rameau* » (CGH, XIX) selon les propres dires de l'auteur, Vialatte présente un bavard impénitent et exalté. D'une emphase excessive, ce ratiocinateur invétéré multiplie en effet les discours confus. Ses propos semblent révéler une identité éclatée. Il monopolise la parole, soliloque pour lui-même et accable volontiers son auditeur d'une logorrhée déstructurée :

> Cet homme m'épuisait de sa faconde. Il parlait seul, il s'épongeait. Il menait constamment au-dessus de son travail une existence sonore et emphatique. Il vivait en double exemplaire. (CGH, 112)

Certes, ce « derviche à voix de bœuf » (CGH, 100) a quelque chose d'inquiétant, de diabolique : l'auteur rêvait de voir Michel Simon incarner le rôle de Luc de Capri au cinéma, et il songeait déjà au comédien pour jouer M. Panado[895]. Mais la folie paradoxale de Luc de Capri – spectaculaire et théâtralisée – s'apparente à un jeu. Ses propos, qui résultent « d'associations d'idées saugrenues, de ruptures brutales du fil du raisonnement, d'exaltations soudaines[896] », sont incongrus :

> Fou d'orgueil et de logorrhée, d'égocentrisme, de bienveillance, de modestie, de despotisme, lyrique, solennel, improbable, impossible et irréfutable, c'est-à-dire

---

couloir irresponsable de ce qui se passe, un vieux couloir peint de fresques étranges où passent des dieux et des clochards » (CGH, 165).

[894] Pierre Jourde, *Empailler le toréador, l'incongru dans la littérature française de Charles Nodier à Eric Chevillard*, *op. cit.*, p. 243.

[895] Il cite d'ailleurs *La Beauté du diable* (CGH, XXII), film de René Clair (1950) dans lequel Michel Simon a joué le rôle de Méphistophélès. En réalité, Vialatte songeait déjà à lui pour incarner M. Panado. « J'imagine Panado joué par Michel Simon : une espèce de banquier ruiné vêtu en amateur de courses, mais miteux, sans faux col et en espadrilles, qui, à la fin de chaque coup du sort un peu raffiné, se lève. (Il est assis au pied d'une colonne dorique, dans un décor très Chirico, logeable partout sous un prétexte quelconque, mairie, tribunal, ruine romaine dans le désert de Syrie, se lève, et passe. Une seconde. C'est tout. A force de le voir concomitant avec le désastre, le public comprendra, et sera enchanté de ne pas avoir plus d'explications, puisque c'est comme ça dans la vie. Personnellement, j'ai toujours rencontré M. Panado venant acheter des cornichons chez l'épicier ou sortant de la mairie. Il fait semblant de ne faire que ça. Ah ! la crapule… » Lettre du 17 Juillet 1949, *Alexandre Vialatte - Jean Paulhan, Correspondance 1921-1968*, *op. cit.*, p. 189.

[896] Alain Schaffner, *Le Porte-plume souvenir*, *Alexandre Vialatte romancier*, *op. cit.*, p. 191.

> miraculeux, se créant lui-même à force de foi et s'exprimant tant qu'il pouvait, sortant tout des petits coins comme à l'aspirateur, mais il restait toujours quelque chose, alors il se battait l'âme comme on bat une carpette dans le jardin sur un fil de fer, il appelait ça « secouer le tapis », il en sortait un nuage de musique. Ensuite il était soulagé. (CGH, 304)

Tandis que Berger se manifeste comme un mort-vivant, un monstre caractérisé par le manque d'être, Luc de Capri apparaît comme un monstre défini par l'excès, la démesure. Vialatte semble décrire un « phénomène forain » :

> (…) le mammifère, l'étrange prophète, le plantigrade immense qui m'avait montré *Le vrai bonheur* et qui avait rempli ma journée d'oracles, de musique, de sentences et de visions, le collectionneur de papillons qui montait par les petits placards, le rat géant qui chantait l'opéra russe, le lapin d'argent qui brillait sous la lune. (CGH, 242)

Par ses multiples excentricités, par sa faconde étourdissante, Luc de Capri devient spectacle, un spectacle autour et à partir duquel tout s'organise. Il apparaît tour à tour comme un histrion, un clown triste et grotesque. Cette posture rappelle les attitudes des « figures de l'artiste » analysées par Jean Starobinski dans *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Celui-ci montre comment bouffons, saltimbanques et clowns sont les images « volontairement *déformantes* que les artistes se sont plu à donner d'eux-mêmes et de la condition de l'art[897]. » Si l'écrivain – dans la deuxième moitié du XIX^e^ siècle et au début du XX^e^ siècle – se découvre sous les traits et dans les attitudes du clown, c'est selon Starobinski, parce qu'il y retrouve « un *îlot* de chatoyant de merveilleux, un morceau demeuré intact du *pays* d'enfance, un *domaine* où la spontanéité vitale, l'illusion, les prodiges simples de l'adresse ou de la maladresse mêlaient leurs séductions[898] », c'est-à-dire un lieu disparu, utopique, le « vieux vieux temps » comme dirait Vialatte. Cette identification clownesque actualise aussi et surtout :

> Un penchant d'un autre ordre, un lien psychologique qui fait éprouver à l'artiste moderne je ne sais quel sentiment de connivence nostalgique avec le *microcosme* de la parade et de la féerie élémentaire[899].

Luc de Capri, cet être de la pure extériorité, fait apparaître *autour* de lui et *par* lui un espace vide, inexistant, insignifiant. Malgré l'étrangeté et l'illisibilité du personnage, celui-ci est un

[897] Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, *op. cit.*, p. 219.

[898] *Ibid.*, p. 8-9.

[899] *Ibid.*

alter ego de l'auteur[900]. A travers cet écrivain kangourou visionnaire, vivant dans une solitude peuplée – capable de rebondir sur les images et les mots et de flotter comme une montgolfière – « Il flottait, léger, argenté, brillant, frivole et solennel, comme un ballon peint de couleurs vives » (CGH, 223) – Vialatte propose un portrait plein d'humour de lui-même. Il reconnaît sa tendance à l'affabulation, sa curiosité hétéroclite, son perpétuel étonnement devant chaque chose, chaque être[901]. Cet *alter ego* de Vialatte permet au romancier de se décentrer. Il semble répondre par sa folie à la folie furieuse du monde. Il offre aussi à l'auteur la possibilité de retrouver un autre univers certainement u-topique par rapport au réel : « Il a déjà découvert dans le canton un véritable enfant prodige, une race de chèvres nouvelle, un garde-champêtre qui entend des voix. (...) Il reconstitue son royaume, il regarde monter pompeusement la montgolfière à pois blancs (...) les royaumes qui ne sont pas de ce monde ne peuvent être détruits » (CGH, 307). Cet écrivain qui transmet à Camille sa vision des êtres et des choses, qui lui offre symboliquement le monde[902] et entreprend de faire publier son premier roman – acceptant ainsi une certaine paternité symbolique – contamine par ses propos la jeune fille[903], la transforme en « monstre » (CGH, 286)[904]. Vialatte se représente ainsi comme un être « solennel, frivole, mugissant » qui « veut mugir de nostalgie en face de la création » (CGH, XX). Il moque sa propre folie et insinue qu'il accepte cette image délirante de lui-même. L'écriture permettrait à l'auteur de se réinventer à travers différents *alter ego*, de se réconcilier avec lui-même, et d'appréhender avec humour et bienveillance sa folie. Comme le souligne Gwenhaël Ponnau, « écrire la folie c'est bien au départ, dire que l'on a recouvert la raison, admettre par conséquent qu'on l'avait perdue ; c'est aussi composer une œuvre, être rendu à la littérature[905] ».

---

[900] Evoquant sa solitude, Vialatte confie ainsi à Ferny Besson en 1958 : « Je finis par me prendre pour un monstre ou pour une victime si c'est par la faute des autres. Et personne pour mettre ma vision au point. (…) Je ne suis plus qu'un oryctérope : je vis en ermite dans mon trou, et je sors la nuit pour manger des bêtes molles. » Lettre du 23 Novembre 1958, *Correspondance avec Ferny Besson (1949-1971)*, *op. cit.*, p. 251.

[901] L'héroïne Camille se demande si Luc de Capri n'est pas également en meurtrier.

[902] « Je n'oublierai jamais, en effet, que le monde m'a été offert solennellement dans un grenier, entre une malle en osier et un fauteuil Voltaire, devant une lune plus grande que nature, par un lapin d'argent qui brillait dans la nuit » (CGH, 218).

[903] « J'avais la tête pleine comme la sienne de tous ces reflets dont il parlait. De toutes les choses et de tous ces reflets qui nous fatiguent et nous troublent. (...) J'avais la tête pleine de phares et de raies dans mon eau. De phares tournants et de phares à éclipses... » (CGH, 131-32).

[904] « Je sais le nom de toutes les étoiles filantes et de toutes les capitales du monde, la superficie de la Pologne et tous les poissons australiens, et l'inspecteur de passage me consulte pour le pluriel des noms à trait d'union. (…) En un mot, je suis devenue un monstre » (CGH, 286).

[905] Gwenhaël Ponnau, *La Folie dans la littérature fantastique*, *op. cit*., p. 192.

> Mais le vide est pire, il parle de tout. Le vide embouteille mes détroits (CGH, 236)
>
> Résumons-nous. Soyons utiles. Faisons le point. Je suis hanté par les trous de la Terre. (CM, II, 500)

Luc de Capri devient également le porte parole de Vialatte. A travers les discours empreints tour à tour de gravité, de nostalgie et de légèreté d'un « vieil homme épuisé par le sort » (CGH, 288), l'auteur exprime ses propres visions. Facilement en proie à des exaltations sublimes, l'écrivain voit ainsi la vie comme une montgolfière « solennelle, et frivole, majestueuse et à pois blancs » (CGH, 98). Cependant, cette montgolfière est « pompeuse » :

> Et gonflée de vent!... Pure apparence ! Voilà la vie! Pure apparence! Et c'est précisément pour ça que c'est une chose mystérieuse!... (CGH, 100)

Dans cette comparaison, s'insinuent aussi la vanité, la vacuité de l'existence. Considérant que « la vie est grandiose » (CGH, 139), Luc de Capri exprime un émerveillement souvent désabusé face au réel. Il passe soudain à un autre sujet pour évoquer par exemple la beauté de l'horreur.

> Tout est beau ! Imaginez ! Les camps de concentration eux-mêmes… Toutes ces choses prédites par Jarry, par Kafka, par Georg Gross ! C'est lourd pour le cœur, Mademoiselle. (...) Mais plus c'est triste pour le cœur, plus le spectacle est incroyable pour l'esprit ! Croyez-vous que les vivants vaillent qu'on s'occupe d'eux ? Notre vrai destin est sous la terre (...) nous ne vivons jamais qu'à deux mètres au-dessus de nous-mêmes... (CGH, 139-43)

Ce dernier roman porte les traces du questionnement de Vialatte face à « l'histoire universelle et émiettée du monde » (CGH, 115). L'auteur rappelle implicitement ses visions terrifiantes dans l'Allemagne en ruines de 1945, lorsque témoin de la furie de l'Histoire, confronté aux folies meurtrières de l'humanité – à l'horreur des camps de la mort, aux paroles sibyllines des bourreaux – il a vérifié la monstrueuse démesure qui peut s'emparer de tout homme. Dans son ultime roman, Vialatte exprime un effondrement de sa confiance en l'homme, questionne le réel, la vérité : « (…) la vie nous contredit et humilie nos prévisions. Il est aussi insensé de faire crédit au mal qu'au bien dans la nature humaine (...) » (CGH, 288)[906]. Ses expériences intimes et historiques de la perte du sens, de la démesure humaine constituent le socle sur lequel se développe et s'amplifie son sentiment d'une disparition métaphysique de la réalité.

[906] « De toute façon, pour le malin génie pataphysique, tout est déjà de trop, le monde lui-même est de trop. Le monde, devenu intégral, absorbe tout dans sa plénitude et, du même coup, s'expulse lui-même. Il témoigne dans sa totalité même, à la fois naïve et ridicule, comme Ubu, d'un comportement irrationnel. » Jean Baudrillard, *Le Pacte de lucidité ou l'intelligence du mal*, Paris, Galilée, 2004, p. 166.

A travers la figure de Luc de Capri, il exprime ses propres angoisses métaphysiques, son sentiment de déréliction face au réel : « Quel péché ai-je pu commettre, ma petite pour que Dieu me punisse ainsi ? Qu'il m'ait donné cette envie de tout ce qui bouche la tête et m'embouteille, et me fait bégayer de congestion ? » (CGH, 293)[907].

> Tous ces bateaux me font des raies dans mon eau. Je ne peux plus supporter la vue de tant de bateaux qui me raient ma mer, de tant de vies et de lumières à suivre dans chacun, portant l'aventure quotidienne, l'histoire universelle et émiettée du monde, l'individuel et le cosmique, le sordide et le métaphysique, des aventures de poêle à frire et de grand amour, de casseroles et d'histoires du monde. (CGH, 115-116)

Les propos d'un être accablé par la diversité du monde – d'un « artiste qui éclate de congestion devant la splendeur et la diversité du monde, il en bredouille, il en délire » (CGH, XIX) – trahissent l'angoisse de Vialatte face à un réel qui se dérobe à son entendement.
Cette subversion de la réalité dans son principe, dans son évidence même, correspond à la réflexion de Jean Baudrillard dans *Le Pacte de lucidité ou l'intelligence du mal* :

> Un monde tellement réel, hyperréel, opérationnel et programmé qu'il n'a plus besoin d'être vrai. Ou plutôt il est vrai, absolument vrai au sens où rien ne s'y oppose plus. C'est l'absurdité d'une vérité totale à laquelle il manque le faux – celle du bien absolu auquel il manque le mal, du positif auquel il manque le négatif. Si l'invention de la réalité est le substitut à l'absence de vérité, alors, quand l'évidence de ce monde « réel » devient partout problématique, cela ne signifie-t-il pas que nous sommes plus près de l'absence de vérité – c'est-à-dire du monde tel qu'il est[908] ?

Vialatte qui a éprouvé très tôt ce sentiment d'un réel qui nous échappe, nous fuit serait un « sismographe[909] » de son époque. Très tôt, l'écrivain a été plongé dans l'agonie de son siècle et en a perçu et enregistré les mouvements invisibles, insensibles et les violentes ondes de

---

[907] « C'est quand on n'est plus sûr de l'existence de Dieu, ou quand on a perdu la foi naïve en une réalité qui allait de soi, qu'il devient de toute nécessité d'y croire. Ainsi avons-nous investi la réalité de tout notre imaginaire, mais c'est cet imaginaire qui est en train de s'évanouir, car nous n'avons plus l'énergie d'y croire. Même la volonté s'est retirée. La passion de la réalité, la passion de la vérité s'en sont allées. Il ne reste plus qu'un devoir de réalité, un devoir de vérité. Désormais, il nous *faut* y croire. » Jean Baudrillard, *Le Pacte de lucidité ou l'intelligence du mal*, *op. cit.*, p. 13.

[908] *Ibid*., p. 27.

[909] Selon l'analyse d'Aby Warburg qui, proposant un portrait de l'historien en sismographe, considère Buckhardt et Nietzsche comme des « récepteurs d'ondes mnémiques », de « sensibles sismographes », cité par Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante*, *histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2002, p. 117-118. Didi-Huberman, reprenant l'analyse de Warburg, l'appréhende également comme un sismographe : « Mais Warburg s'est aussi éprouvé, d'une façon manifestement convulsive face aux convulsions où toute l'Europe fut plongée en 1914, comme un sismographe qui vacillait et menaçait de voler en éclats. », *L'Image survivante*, *histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, *Ibid*., p.133.

choc. Déjà, alors qu'il se trouvait en Allemagne dans les années vingt et trente, alors qu'il pressentait la fin d'une époque, le déclin de la civilisation, et qu'il contemplait le chaos dominant l'Allemagne, il exprimait le désir de donner forme à la confusion du monde, de fonder son esthétique sur ce réel fuyant :

> Il faudrait transposer le réel dans l'imaginaire. C'est enfantin dans le détail, chaque détail est facile à rendre mystérieux ; mais alors on tombe dans une série de haïkaïs décousus. (...) Le dur c'est de transposer les détails dans un « tout » imaginaire qui se tienne et qui ait un sens, et (j'y vais carrément, tant pis) qui ne soit pas ahurissant[910].

Comme romancier, puis comme chroniqueur, il a voulu répondre par l'écriture à ce sentiment de crise apocalyptique, à cette angoisse de la modernité. Son esthétique est fondée sur ce désir de déplacer le réel, de le déplacer dans un au-delà de l'imaginaire. Comme le remarque Jean Baudrillard :

> C'est le trop de réalité qui fait qu'on n'y croit plus. Saturation du monde, saturation technique de la vie, excès de possibilités, d'actualisation des besoins et des désirs. Comment y croire, dès lors que la production de la réalité est devenue automatique ? Le réel est asphyxié par sa propre accumulation. (…) Au fond, le problème est le même que celui de la part maudite : celui de l'excédent – non pas du manque, mais de l'excès de réalité, dont nous ne savons plus nous débarrasser[911].

A la confusion des années folles succède le chaos de la guerre et de la folie. Alexandre Vialatte a alors certainement ressenti plus violemment ce vertige anxieux, asphyxiant. Sa découverte de la Shoah en 1945 a également dû intensifier cette angoisse face à l'excès de réalité, dont parle Jean Baudrillard. En 1946, il confie ainsi à Henri Pourrat: « J'accumule des documents qui me permettraient d'écrire des livres et je n'ai pas le temps de dégorger le vingtième de ce que j'accumule, et plus tard, ce sera trop tard[912]. » Face à un monde qui cesse d'être réel, un « réel asphyxié par sa propre accumulation », quelle peut être la réponse d'un romancier ?

Alexandre Vialatte a tenté de répondre à l'emprise d'un réel qui se dérobe. Luc de Capri déclare ainsi à Camille :

> « La grande douleur de l'homme, qui commence dès l'enfance et se poursuit jusqu'à la mort, c'est que regarder et manger sont deux opérations différentes. La béatitude éternelle

---

[910] Lettre du 11 juin 1922, *Correspondances Alexandre Vialatte - Henri Pourrat*, t. II, *Lettres de Rhénanie I, février 1922- avril 1924*, *op. cit.*, p.134.

[911] Jean Baudrillard, *Le Pacte de lucidité ou l'intelligence du mal*, *op. cit.*, p. 13.

[912] Ferny Besson, *Alexandre Vialatte ou la Complainte d'un enfant frivole*, *op. cit.*, p. 152.

> est un état où regarder, c'est manger. » Le monde mon enfant, est un banquet où nous ne pourrons manger qu'une fois la table desservie. Mais moi, je cherche le moyen de manger tout de suite. Bath-Rabbim est cet impossible endroit. L'art est le compromis qui permet de manger sans détruire, car il ne mange qu'en imagination. Ou bien faut-il dire : mais il ne mange qu'en imagination. Il y a la race de ceux qui disent « car », il y a la race de ceux qui disent « mais ». Toute la différence entre les hommes est là. (CGH, 296-97)

Le romancier s'appuie sur la réflexion chrétienne de Simone Weil dans *La Pesanteur et la grâce* (1947), recueil de pensées tirées de ses manuscrits[913]. Comme l'indique le titre, la philosophe y dénonce la violence et la pesanteur du réel (elle cite *Le Roi Lear* de Shakespeare comme « tragédie de la pesanteur[914] ») et défend l'idée d'une grâce au sens théologique qui permettrait de supporter cette pesanteur, ce vide[915]. La pensée de Simone Weil citée par Vialatte souligne la difficulté d'une présence-absence au monde, la tension, le dilemme entre contemplation et dévoration (on retrouve l'image de la séparation de la mère et de l'enfant, la privation de la succion). Ce motif récurrent dans l'ensemble de l'œuvre de Vialatte révèle un auteur confronté à sa propre impuissance. Weil insiste sur la soumission de l'homme à des chaînes irréelles. Cette aliénation serait due à sa propre insuffisance :

> L'attachement est fabricateur d'illusions, et quiconque veut le réel doit être détaché. Dès qu'on sait que quelque chose est réel, on ne peut plus y être attaché. L'attachement n'est pas autre chose que l'insuffisance dans le sentiment de la réalité. On est attaché à la possession d'une chose parce qu'on croit que si on cesse de la posséder, elle cesse d'être[916].

Pour sa part, Baudrillard parle d'une « double illusion : celle d'une réalité objective du monde, celle d'une réalité subjective du sujet – qui se réfractent dans le même miroir et se confondent dans le même mouvement fondateur de notre métaphysique[917] ». Il en conclut :

> Finalement, c'est l'étrangeté du monde qui est fondamentale et c'est elle qui résiste au statut de réalité objective. De même, c'est notre étrangeté à nous-mêmes qui est fondamentale et qui résiste au statut de sujet. Il ne s'agit pas de résister à l'aliénation, mais au statut même de sujet[918].

---

[913] Simone Weil, *La Pesanteur et la grâce*, [1947], Paris, Presses Pocket, 1991, « Agora », p. 117.

[914] *Ibid*., p. 8.

[915] Egalement cité dans une lettre du 16 Janvier 1951 adressée à Jean Paulhan, *Alexandre Vialatte - Jean Paulhan, Correspondance 1921-1968*, *op. cit.*, p. 212.

[916] Simone Weil, *Ibid*., p. 22.

[917] Jean Baudrillard, *Le Pacte de lucidité ou l'intelligence du mal*, *op. cit*., p. 28.

[918] *Ibid*.

Les propos, la démesure de Luc de Capri permettent à Vialatte d'exprimer sa propre insuffisance, son propre désarroi face à un réel qui lui apparaît dans sa matérialité monstrueuse. Dans sa correspondance avec Jean Paulhan, il évoque ce « Pantagruel de ce genre de festins » qui en « crève »[919]. Comment retranscrire l'incomplétude, l'illisibilité du réel ? Comment se délivrer de l'emprise d'un réel qui l'asphyxie ?

L'écrivain chrétien fait de Luc de Capri « une éponge qui chante le *Te Deum* » (CGH, 300) et peut-être reprend-il à son compte la philosophie de Simone Weil qui prône le détachement, le renoncement et l'amour de la vérité[920]. Cependant, pour l'écrivain constamment confronté à cet « excédent » de réalité, l'art, ce « compromis qui permet de manger sans détruire », serait aussi une forme de salut, ce que souligne Vialatte comme chroniqueur :

> Comment appréhender le monde, l'utiliser, l'absorber, le consommer ? En bloc, s'entend. (Pour le détail nous sommes armés.) L'homme a inventé deux formules qui sont la religion et l'art. Par la religion, il s'absorbe en lui et il l'absorbe ; par l'art, il le consomme aussi : il le filtre et le met en conserve : il en fait une nourriture qu'on peut resservir éternellement. L'art est une façon de manger le monde, de le continuer, de le transcender, de faire qu'il ne soit pas là pour rien, dans son ensemble en face de l'homme. C'est une façon de le conquérir, de l'attraper, de lui imposer un traitement chimique qui le rende assimilable, humain ; de rendre compte de lui globalement. Peindre ou photographier, pour l'homme, c'est, en face de la création, chercher une prise sur un rocher qu'on escalade. C'est par où la photo échappe à la frivolité. (CM, I, 454)

Faire que « le monde ne soit pas là pour rien ». Sa perception même, sa sensibilité aux êtres, aux choses devenant esthétiques, Vialatte a mesuré l'impossibilité de ressaisir l'univers à travers les images. Il s'est heurté à la défaillance de la représentation, a éprouvé la hantise du non sens.

L'auteur donne ainsi forme à ses chimères et parvient à se réinventer dans et par la fiction. Comment imagine-t-il dans ses romans et ses chroniques un univers qui porte les traces de la désintégration du réel, de la négation de l'être est l'objet d'un second chapitre.

---

[919] Lettre du 16 janvier 1951, *Alexandre Vialatte - Jean Paulhan, Correspondance 1921-1968*, *op. cit.*, p. 252.

[920] Simone Weil : « Aimer la vérité signifie supporter le vide, et par suite accepter la mort. La vérité est du côté de la mort. L'homme n'échappe aux lois de ce monde que la durée d'un éclair. Instants d'arrêt, de contemplation, d'intuition pure, de vide mental, d'acceptation du vide moral. C'est par ces instants qu'il est capable de surnaturel. » Simone Weil, *La Pesanteur et la grâce*, *op. cit*., p. 19.

CHAPITRE II

LA FIN DU RÉEL ? LE FOLKLORE D'UN PAYS QUI N'EXISTE PAS

> Le « monde vérité », nous l'avons aboli : quel monde nous est resté ? Le monde des apparences peut-être ?... Mais non ! *avec le monde vérité, nous avons aussi aboli le monde des apparences* [921]!

Refusant « de se laisser prendre au piège d'une réalité fétichisée dans son principe, d'une réalité elle-même prise au piège des signes de la réalité[922] », Vialatte entend imposer au monde « un traitement chimique artistique qui le rende assimilable, humain » (CM, I, 454). Pour cela, il entreprend de déconstruire, afin de restituer, de rendre le monde à son illusion sensible :

> Rappelez-vous toujours, si vous faites quelque chose, qu'il faut que ce soit le folklore d'un pays qui n'existe pas, il faut que ce soit copié sur un modèle absent, traduit d'une langue que nul ne parle... Tout ce qui est beau vient de Bath-Rabbim (CGH, 166).

« Ce folklore d'un pays qui n'existait pas » constitue l'aboutissement d'une réflexion esthétique initiée dans les années vingt, enrichie des expériences intimes d'un écrivain « hanté par les trous de la Terre » (CM, II, 500). Selon quelles modalités Vialatte dans ses romans puis ses chroniques signifie-t-il cet éclatement du réel ? Comment exprime-t-il par l'écriture le dérèglement de l'Histoire, l'incohérence de notre monde ?

Le monstrueux ne serait plus un thème de prédilection permettant de mettre en scène des personnages et des créatures hors normes, mais il devient une tendance de la forme romanesque et de l'écriture. De quelles manières peut-on appréhender cette monstruosité de la composition et du style ?

On peut concevoir la monstruosité esthétique au regard de la monstruosité biologique. Ainsi Canguilhem considère-t-il la monstruosité comme un principe d'altération du vivant qui remet en cause toute forme donnée. On retrouverait dans le domaine esthétique cette monstruosité qui « est menace accidentelle et conditionnelle d'inachèvement ou de distorsion dans la formation de la forme[923] ». Cette confusion, cette altération du vivant sont perceptibles

---

[921] Friedrich Nietzsche, *Le Crépuscule des idoles*, [1888], *Œuvres*, Paris, Flammarion, « Mille & une pages », 2000, p. 1047.

[922] Jean Baudrillard, *Le Pacte de lucidité ou l'intelligence du mal*, *op. cit.*, p. 73.

[923] Georges Canguilhem, « La monstruosité et le monstrueux », art. cit., p. 172-173.

dans l'hybridation, l'excès, l'inachèvement d'une forme, d'un être. Ressortit alors du monstrueux esthétique ce qui affecte la forme – le texte, la phrase – et remet en cause son unité, ses proportions. Les romans et chroniques, le style de Vialatte pourraient être considérés à la manière d'un organisme vivant de conformation anormale, marqué par des difformités, par l'excès ou le défaut, ou par les deux. Quelles déformations affectent les compositions, le style de Vialatte ? Quelles distorsions, quels principes d'altération gouvernent son univers et remettent en cause notre conception de l'harmonie, du beau ?

1. *Les Fruits du Congo* ou l'ambition d'un roman monstre

> Son livre est une énigme, quoi qu'on veuille dire, inexplicable ; c'est une chimère, c'est le visage d'une belle femme avec des pieds et une queue de serpent, ou de quelque autre bête plus difforme ; c'est un monstrueux assemblage d'une morale fine et ingénieuse, et d'une sale corruption[924].

Au cours de sa vie, parallèlement à ses activités de journaliste, de traducteur, l'écrivain a longtemps rêvé un grand cycle romanesque. Ses correspondances avec Jean Paulhan et Henri Pourrat témoignent de ses multiples projets romanesques. Mais il apparaît finalement comme « un écrivain insatiable qui n'eût eu dans l'existence que le temps d'écrire les titres de trop d'ouvrages projetés » (FC, 227). Henri Pourrat confie ainsi en juin 1938 : « Il m'arrivait de parler ainsi avec Vialatte qui en a douze ou quinze en dossier et je commence à croire qu'il les abandonnera, pour la plupart sinon tous[925]. » Cette intuition semble s'être vérifiée[926]. L'auteur serait en effet un « perfectionniste exacerbé[927]» comme l'a remarqué Alain Schaffner[928]. Mais Vialatte ne cherchait-il pas dans le roman une forme qui puisse contenir la matière informe et excédentaire du réel, qui puisse restituer la complexité, l'incohérence du monde ?

---

[924] La Bruyère parlant *Des ouvrages de l'esprit* de Rabelais, *Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle*, [1688], édition de R. Garapon, Paris, Garnier, 1962, p. 82.

[925] Lettre à Lucien Gachon en juin 1938, citée par Dany Hadjadj, « Le roman-mirage, à propos de la création romanesque chez Alexandre Vialatte », art. cit., p. 43.

[926] D'après Ferny Besson : « *La Complainte des enfants frivoles* dont il s'était fait un but, un devoir, traîne, déchiquetée en morceaux de dix ou cent feuillets dans la poussière des dossiers. Des morceaux commencés dans l'allégresse, abandonnés dans la maladie ou les devoirs de famille, dans l'absence totale d'organisation. » *Alexandre Vialatte ou la Complainte d'un enfant frivole*, *op. cit.*, p. 152.

[927] Préface d'Alain Schaffner, *Vialatte et le roman*, *op. cit.*, p. 37

[928] Face à une œuvre grevée par l'inachèvement, Claude Duneton mesure ainsi « la lutte titanesque [que Vialatte] menait contre son inconscient. » « Une émotion surgie de *Battling le ténébreux* et des *Fruits du Congo* », cité par Alain Schaffner, *Le Porte-plume souvenir, Alexandre Vialatte romancier*, *op. cit.*, p. 291.

Comme le souligne Maurice Blanchot, le « roman est souvent dit monstrueux, mais à quelques exceptions près, c'est un monstre bien éduqué et très domestiqué[929]. » Pourquoi *Les Fruits du Congo* écrit entre 1947 et 1949 constitue-t-il une « exception » échappant aux « formes domestiquées » ? Comment Vialatte crée-t-il un roman monstre ? Dans quelle mesure la structure, le style de ce roman reflètent-ils ses perceptions éclatées, son imagination monstrueuse ?

Les romans de Vialatte portent les traces de sa réflexion sur cet éclatement du réel et sur la possibilité d'en rendre compte à travers une forme romanesque. Différentes tentatives romanesques[930] témoignent de la tentation d'une esthétique de la démesure et de l'hybride. L'auteur le remarque lui-même :

> Que sont donc les *Fruits du Congo* sinon du kaléidoscope ? Et mes chroniques ? Et mon premier travail littéraire à dix-sept ans, dans une revue d'étudiants de Clermont ! (Ça s'appelait le *Scrap-book de Colas Morton Roule*.) Le *Scrap-book*, un mélange de choses, une bizarrerie, un habit d'Arlequin, toujours l'idée du rapprochement de mille choses insolites. La poésie filtre toujours à travers les fentes de l'insolite, comme dans le kaléidoscope. Un songe de songes, un minestrone de sketches. La méthode du patchwork[931].

Entre janvier 1921 et mars 1922, alors âgé de vingt ans, Vialatte a effectivement publié des fragments d'un récit intitulé *Sur la route de Mandalay* (*Scrap-book* de Colas Morton Roule) dans *Le Gay Sçavoir*, une revue des étudiants clermontois. Colas Morton Roule est le nom du héros, un voyageur et rêveur impénitent, censé avoir écrit le *Scrap-book*. C'est aussi l'un des premiers pseudonymes de Vialatte. Dans cet écrit farfelu et provocateur, les poèmes sont insérés dans une prose un peu décousue. Le jeune étudiant ambitionnait déjà de composer un « livre de fragments » comme l'indique le titre : le mot « *scrap* » en anglais signifie « fragment »[932]. De même, *Les Fruits du Congo*, conçu selon la « méthode du patchwork » révèlerait l'ambition d'un roman total qui puisse contenir toute la diversité, toute la confusion du réel. C'est dans ce dernier roman publié de son vivant qu'apparaissent le mieux les tentations monstrueuses du romancier. Il constitue une ultime tentative du romancier pour

---

[929] Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, [1959], Paris, Gallimard, « Idées », 1971, p. 299.

[930] On pense notamment à *La Maison du joueur de flûte. Géographie du grand tourment* que l'auteur présente comme une parabole consacrée à la création artistique, mais qui demeure par certains aspects très inachevé.

[931] Lettre du 16 mars 1971 à Fulvia Dal Zotto, citée par Ferny Besson, *Alexandre Vialatte ou la Complainte d'un enfant frivole*, *op. cit*., p. 167.

[932] Remarque de Dany Hadjadj dans l'avant-propos, *Correspondance Alexandre Vialatte - Henri Pourrat*, t. I, *Lettres de collège, 1916-1921*, *op. cit.*, p. 32.

déconstruire et remettre en cause de manière romanesque un réel lisible, intelligible. *Les Fruits du Congo* dévoile en effet une forme de désintégration du roman. La monstruosité de ce texte reposerait sur une composition monstrueuse marquée par le mélange des genres, sur une narration hybride et sur la juxtaposition d'éléments hétérogènes, hypertrophiés ou incomplets.

Une structure romanesque composite marquée par la difformité

Les Fruits du Congo est un roman conçu comme une chimère, un ensemble hybride et composite. Cet « énorme morceau de littérature, bourré de virtuosités narratives, d'inventions, de personnages, à la fois poème, bluette sentimentale, roman comique, délire surréaliste, chronique provinciale, méditation philosophique[933] » est effectivement marqué par le mélange des genres. Vialatte a notamment recours à différents genres parmi lesquels le récit d'initiation, le roman poétique, le roman policier, le conte de fée[934]. Les différents registres – l'épique, le dramatique et le lyrique se côtoient et se mêlent. Le romancier joue avec les limites de différents genres, multiplie les références intertextuelles (Kafka, Shakespeare). En cela, les *Fruits du Congo* correspond au roman comme forme impure et mixte. Selon Bakhtine qui théorise la notion de roman polyphonique, tout roman « est un *hybride*[935]. » Analysant les procédés du discours romanesque, le critique considère en effet le roman comme « un hybride intentionnel et conscient, littérairement organisé[936]. » L'écrivain qui s'est essayé très tôt à de multiples genres – poésie, théâtre, roman, nouvelle, fable – revendique d'ailleurs dans ses correspondances, notamment avec Ferny Besson, ce jeu avec les formes qui seraient autant de contraintes créatrices. Une telle hybridité semble le propre de la littérature, qui est par nature impure et se nourrit de ce qui préexiste (la théorie de l'innutrition remontant à Montaigne). Cependant, on peut se demander comment Vialatte joue avec les limites de certains genres, donne à son texte différentes couleurs ou plus exactement tonalités – ce caractère protéiforme de ce roman accentuant l'ambiguïté et suscitant le malaise du lecteur.

---

[933] Pierre Jourde, *L'Opérette métaphysique d'Alexandre Vialatte*, *op. cit.*, p. 10.

[934] Bakhtine parle des « genres intercalaires » qui définissent à ses yeux le roman : « n'importe quel genre peut s'introduire dans la structure d'un roman, et il n'est guère facile de découvrir un seul genre qui n'ait pas été, un jour ou l'autre, incorporé par un auteur ou un autre. Ces genres conservent habituellement leur élasticité, leur indépendance, leur originalité linguistique et stylistique. » Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, [1978], Paris, Gallimard, « Tel », 1982, p. 141.

[935] Bakhtine, *Ibid*., p. 182

[936] *Ibid*.

Malgré la structure équilibrée des trois parties de l'intrigue principale[937], la composition d'ensemble des *Fruits du Congo* est marquée par la difformité. Sa monstruosité réside en particulier dans l'addition d'éléments narratifs composites : l'épilogue et surtout la complainte finale. L'épilogue semble disproportionné par rapport aux parties de l'intrigue. Il rappelle, certes, l'intrigue principale en évoquant la situation et le destin des personnages principaux, mais il semble surtout consacré à établir l'existence de M. Panado et à le menacer. C'est surtout l'appendice final constitué d'une complainte populaire qui apparaît comme une excroissance monstrueuse greffée sur le corps narratif initial. La monstruosité réside dans l'insertion d'une nouvelle forme narrative pour le moins étrange. Le roman est achevé mais le romancier ajoute *in extremis* une complainte populaire, plus exactement le pastiche versifié d'une complainte populaire[938]. Une complainte intitulée *Véritable complainte de la mort de Dora, telle que la chantait l'aveugle au carrefour de la rue des Petites-Vêpres et de l'impasse des Trois-Voleurs* est supposée retracer le double crime de M. Vingtrinier. Mais cette excroissance finale excède la composition. Son caractère mystérieux, énigmatique consiste en un excès de sens. Elle marque l'apothéose d'une forme de non sens. Cet ultime ressassement s'apparente en effet à une opération de désintégration puisqu'il questionne le roman dans son ensemble. Au niveau de l'intrigue, cette « affreuse complainte » (FC, 374-376) remet en cause l'aventure des adolescents en déformant les événements, en transformant les personnages en marionnettes, en pantins[939] ; au niveau formel, elle intègre des altérations formelles (rimes faciles, forme brisée). Cette entreprise commerciale marque une rupture totale avec le roman d'adolescence. Le choc des codes et des niveaux de langue produit un effet saisissant. Cette complainte populaire apparaît comme une véritable pandémie monstrueuse. Elle semble contaminer l'intégrité littéraire du roman d'éléments totalement exogènes. Il s'agit par exemple de la réclame de tel ou tel produit. On apprend ainsi que Mme Perrin-Darlin est « abonnée aux Beaux-Vergers » (FC, 459), que Dora est vêtue « d'une blouse venant de la Maison Conchon-Quinette d'une grande réputation locale » (FC, 463). La continuité narrative

[937] Partie I, 115 pages, Partie II, 130 pages, Partie III, 120 pages.

[938] Selon Alain Schaffner, qui rappelle les distinctions entre pastiche et parodie en s'appuyant sur Genette et Daniel Sangsue, « cette affreuse complainte qui poursuit la déformation des événements » est plutôt à classer « dans la catégorie des pastiches que dans celle des parodies. » *Le Porte-plume souvenir, Alexandre Vialatte romancier*, *op. cit.*, p. 171.

[939] « La complainte finale a donc certainement pour fonction de permettre au narrateur et au lecteur de ne pas rester sur l'impression de désenchantement qui domine l'épilogue, d'opérer un renversement carnavalesque de l'histoire qui vient d'être racontée et de retrouver les personnages sous la forme plus rassurante des pantins de la complainte. » Alain Schaffner, *Le Porte-plume souvenir, Alexandre Vialatte romancier*, *op. cit.*, p. 175. Selon nous, l'impression de désenchantement est comme accentuée par la complainte. Ce renversement n'est pas rassurant, mais il est bien carnavalesque.

est complètement remise en question. Au fur et à mesure que la lecture progresse, cette chanson triviale semble prendre le dessus et elle apparente finalement le roman à un fait divers, à une vaste plaisanterie. Elle apparaît comme un emblème de la déroute du logos. Demandez « le Vampire de la rue Quattrebarbe » en cinq parties entièrement différentes, avec le plan et les explications complètes » (FC, 376). Simple coïncidence ? Il se trouve que comme le roman, cette complainte commerciale se compose de cinq parties, Vialatte suggérant peut-être par là, que son roman est monstrueux. La forme romanesque se compromet dans le noir, l'horrible, le difforme, comme si c'était le seul moyen pour le romancier, par ce revirement ultime, d'accéder une forme de vérité.

Une narration dissonante

Les Fruits du Congo apparaît comme un roman polyphonique. On retrouve un dispositif narratif mis en place par Vialatte dans presque tous ses romans. Le « je » du narrateur recouvre apparemment deux personnes distinctes : celle d'un personnage adolescent qui prend part à l'action et celle d'un narrateur adulte qui se souvient et vit dans le passé. Ce dispositif est le même que dans le *Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier[940]. Selon une expression significative de *La Complainte des enfants frivoles*, la narration joue sur « l'optique du souvenir » (CEF, 13). Cette structure crée une distance temporelle, creuse une faille entre l'énonciation et l'énoncé, donnant ainsi l'impression d'un récit rétrospectif. On sait peu de choses – si ce n'est par recoupements – de la vie de ce narrateur à la fois personnage et instance autobiographique nostalgique (celle-ci apparaît plus clairement dans l'épilogue, quand Vialatte évoque notamment la réalité des camps de concentration). Bien que ce brouillage énonciatif fait du « je » un pôle instable, où alternent, se superposent ou se confondent le point de vue de l'enfant et de la conscience adulte, la voix de ce narrateur-personnage confère au roman une continuité apparente. D'après Alain Schaffner, la cohésion dans l'univers romanesque serait assurée par l'alternance de « deux airs de flûte »[941]. Une voix mélancolique chante avec lyrisme la poésie des amours enfantines, déplore la fuite du temps et sa jeunesse perdue, tandis que l'autre comique tourne en dérision tous les personnages

[940] Pierre Jourde l'a remarqué : « Les récits de Vialatte dans l'ensemble, adoptent le même agencement que celui du *Grand Meaulnes* : le narrateur est un personnage secondaire, légèrement impliqué dans les évènements, mais toujours exclu de l'essentiel, qui concerne son ami. (...) On y trouve toujours ce narrateur exclu qui revient sur les lieux d'où tout est parti, dans la maison du point de vue. Chez Vialatte, ce schéma narratif ne présente cependant jamais la cohérence et la simplicité de celui d'Alain-Fournier », *L'Opérette métaphysique d'Alexandre Vialatte*, *op. cit.*, p. 29.

[941] Selon l'expression d'Alain Schaffner « Les deux airs du joueur de flûte » constituent la deuxième partie du *Le Porte-plume souvenir. Alexandre Vialatte romancier*, dans laquelle sont étudiées la distance comique et l'adhésion poétique.

réalistes. Cette alternance des deux voix renverrait aux deux « éthos » du romancier, suscitant chez le lecteur tantôt « une certaine forme d'empathie humoristique », tantôt une « adhésion poétique[942] ». Si ces deux airs de flûte semblent effectivement donner une unité de ton à l'univers romanesque et permettre au romancier de se réconcilier avec l'écriture, la polyphonie, dans *Les Fruits du Congo*, semble plus complexe. La narration y apparaît en effet plus hybride. Ainsi, dans l'épilogue, une autre voix se fait entendre. Le narrateur, exerçant une violence symbolique sur M. Panado, s'adresse directement à sa créature. Son propos est mis en valeur par des marques d'affectivité (les tournures interrogatives, exclamatives), la typographie, les blancs de la page. Un tel discours peut être marqué par l'enflure. La phrase se déploie alors de manière disproportionnée et désordonnée et décrit « ce gros homme léger, cet escarpe en redingote, ce ventriloque libidineux, ce génie mou des catastrophes, cette vessie de saindoux, cette pastèque vide avec une chandelle au milieu, ce graffito d'urinoir, ce *Fatum* de faubourg » (FC, 402). La phrase est atteinte de démesure et d'hybridité ; l'accumulation de qualificatifs semble mimer la colère du narrateur. Vialatte prend un réel plaisir à multiplier les expressions, à renforcer le caractère illisible de sa créature. Comme on l'a vu précédemment, le narrateur lorsqu'il menace de torturer M. Panado, se révèle sadique. Il dialogue directement avec son éventuelle victime, la tutoie et exprime une véritable délectation, une réelle jouissance à le supplicier.

Cette dissonance est accentuée dans l'appendice final. Vialatte y mime la trivialité de la chanson commerciale d'une manière volontairement excessive. Cette imitation est matérialisée par une ponctuation expressive, une syntaxe fautive, un vocabulaire volontiers argotique. L'usage de l'argot frappe au corps, et permet d'atteindre directement le lecteur et de lui communiquer intacte l'émotion du texte[943]. La superposition de différentes voix déconcerte et donne une dimension dissonante aux *Fruits du Congo*.

Du « kaléidoscope » : le goût de l'anecdote et l'hypertrophie du détail

> Je voudrais que la somme de ces histoires donnât la vérité, cette impression de vie qui passe[944].

---

[942] Alain Schaffner, *Le Porte-plume souvenir. Alexandre Vialatte romancier*, *op. cit.*, p. 218.

[943] On pense à Céline : « l'argot est un langage de haine qui vous assoit très bien le lecteur… l'annihile !... à votre merci !... il reste tout con ! » confesse l'écrivain. Céline, *Entretiens avec le professeur Y.*, *Romans*, IV, édition établie par Henri Godard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 71-72.

[944] Réponse de Vialatte à Jean Prasteau du 21 novembre 1951 citée par Ferny Besson, *Alexandre Vialatte ou la complainte d'un enfant frivole*, *op. cit.*, p. 143.

Malgré la continuité apparente des *Fruits du Congo*, le romancier a souvent tendance à briser la linéarité diégétique, à interrompre le fil narratif du roman. Il multiplie les détours, les digressions, s'abandonnant au plaisir de la description. Ce refus de suivre une ligne narrative donne l'impression d'un roman constitué d'un ensemble de fragments. A la continuité d'une histoire linéaire, Vialatte préfère l'assemblage hybride de morceaux hétérogènes, une écriture extravagante. Dany Hadjadj parle ainsi de la « structure kaléidoscopique[945] » du roman dont les éclats contribuent selon elle « au miroitement de l'œuvre[946] ». Elle rappelle notamment le jeu du romancier autour des versions multiples d'un même événement (les sept récits successifs du meurtre de Dora) et remarque :

> Ces récits révèlent une virtuosité d'écriture extrême, dans la grande tradition des « exercices de style », le narrateur n'hésitant pas à rapporter les versions « feuilletonesques » et macabres attribuées à un journal à sensation, puis à un spectacle de foire, lui-même source d'une chanson des rues (…)[947].

Vialatte prend également plaisir à multiplier les « récits brefs, fragmentaires ou inachevés[948] ». On pense ainsi à la tante Cécilia qui mord aux jambes et vous poursuit avec « le marteau à coke » (FC, 91), à la vie de pensionnaire de Dora semblable « aux aventures d'une fourmi triste dans une rainure de parquet » (FC, 89), à l'expédition imaginée par M. Vingtrinier pour rendre visite à M. Duprat conservé dans un cercueil en verre « comme une vipère de pharmacie » (FC, 240), au derrière de fourmi cousu par une grand-mère pour son petit fils qui joue un rôle important dans les fables de La Fontaine (FC, 208), à la vision nocturne du baron du Sud-Ouest se rendant aux toilettes avec une extrême ponctualité. Le roman est marqué par une hypertrophie de la digression.

Son caractère composite est renforcé par la juxtaposition de fragments d'une grande diversité : l'extrait de journal avec notamment le reportage de Barestéguy mime le fait divers (FC, 335), le poème en prose (Dora devenant le sujet d'un poème en prose[949]), la chanson populaire, l'affiche publicitaire, le dessin, mais aussi les cartes postales de Joseph Vingtrinier, le reportage photographique dans l'*Hebdo-Crime* (FC, 367), la séance de cinéma. Le

---

[945] Dany Hadjadj, « Regard sur le monde romanesque d'Alexandre Vialatte. Le jeu du kaléidoscope », art. cit., p. 193.

[946] *Ibid*.

[947] *Ibid*., p. 192.

[948] *Ibid*.

[949] Agnès Spiquel, « Le rire de Dora », *Vialatte et le roman*, Alain Schaffner (dir.), *op. cit.*, p. 83-99.

romancier joue avec les frontières entre réel et irréel puisqu'il insère sans distinction des extraits de poèmes de Heine qui sentent « la brume et l'eau grise » (FC, 85-86), des complaintes de « Sylvio Marina, l'artisan-poète » (FC, 75), le compliment en vers adressé à M. Petermaës (FC, 301), les chansons des enfants du labyrinthe. Il joue aussi sur la typographie, le blanc de la page, la ponctuation expressive, les guillemets : « Demandez le *Pe-tit Dé-par-te-men-tal* ! » (FC, 334), par exemple, mime les cris du vendeur de journaux. Si Vialatte s'est amusé très tôt à jouer avec la matérialité du texte notamment avec les affiches et les calendriers publicitaires, cette mise en relief semble plus importante dans Les *Fruits du Congo* où, à de multiples reprises, le texte théâtralise la description. Ces excroissances imposent une lecture tabulaire.

Comme les adolescents, le lecteur est ainsi invité à partir sur « la piste des choses "Grandes et Magnifiques" » (FC, 25). Plus précisément, Vialatte l'invite ainsi son lecteur à découvrir « mille merveilles de l'insignifiance » (FC, 70). Cependant, celui-ci risque fort de s'égarer dans ce labyrinthe, cette intrication complexe de petits récits, d'autant plus que ces histoires, contées sur un mode anecdotique, semblent juste amorcées et ne mènent souvent nulle part. Cette succession d'histoires inachevées trahirait une forme de mutilation volontaire de la part du romancier qui se plaît simplement à multiplier les excroissances. Le roman enfle de multiples récits brefs, de portraits inédits, de descriptions insolites et prend un aspect labyrinthique. Vialatte refuse la chronologie. L'ordre du récit défie les lois d'une temporalité linéaire. Il semble se jouer de son lecteur, se divertir de digressions qui renforcent le caractère composite du roman.

La digression autour de l'agenda de M. Vingtrinier apparaît ainsi comme une description sans lien avec l'intrigue et constitue une excroissance du roman. Elle est emblématique de ce caractère composite, de cette juxtaposition d'éléments complètement hétérogènes. Dans la seconde partie, alors que le lecteur suit les aventures des adolescents, celles-ci sont interrompues pour décrire le quotidien de M. Vingtrinier, ses multiples manies parmi lesquelles « l'heure solennelle de l'agenda » (FC, 223). Le romancier consacre cinq pages à décrire les différentes ramifications, les multiples classements de ce volumineux agenda. Or cet agenda monstrueux constitue un écart, une aberration formelle :

> En ouvrant, par exemple, au 14 septembre, on découvrait à 14h15 les nécessités jumelées d'apprendre la langue italienne et de recoudre le bouton du caleçon beige. « 14h15 »…, parce qu'à 14 heures, il fallait « rendre le pot au lait de Mme Raffinier. Toutes ces tâches étaient reportées d'un jour sur l'autre, et d'une année sur la suivante, quand elles n'étaient pas accomplies. C'était la rubrique des « Retards » ou des « A liquider ». Elle comprenait chaque jour à peu près tous les devoirs de la veille : « visiter le Maroc », « apprendre

> l'italien », « rendre trois mille francs à H. B. » et acheter « boutons faux col » ; le tout classé en courses ou projets, travaux, courrier, etc. (FC, 225)

Ce passage met en évidence des fragments sans importance et coupés de leur signification. Vialatte y révèle son goût pour une description hypertrophiée, pour la bizarrerie du détail particularisant. Comme l'a remarqué Charles Dantzig, l'univers romanesque de Vialatte révèle un monde livré à « cette folie du détail, cette obsession de l'apparemment insignifiant que l'on retrouvera plus tard dans ses chroniques[950]. » Selon lui, le romancier décrit « maniaquement pas scrupuleusement. Il donne l'impression de tout décrire, il décrit ce qui est révélateur. Ou plutôt il décrit beaucoup de choses en les rendant révélatrices (...). Il révèle l'âme par les objets, le tout par les détails, et par l'infime l'infini[951] ». On a effectivement constaté l'hyperminutie descriptive du romancier attentif à mettre en évidence les détails « photographiques » (DJ, 108) de publicités. Vialatte plonge ainsi son lecteur « dans le réel halluciné du trompe-l'œil, du rêve, voire du fantasme[952]. » Cette perception transfigurative va s'amplifier dans les chroniques. L'agenda de Vingtrinier par son aspect hétéroclite rappelle *le Catalogue de la Manufacture d'armes et cycle de Saint-Étienne* que le romancier décrit avec précision dans *Fred et Bérénice*[953]. Dans ce catalogue, devenu un grimoire magique marqué par une accumulation hétéroclite, un « fantastique cinéma » se déploie « à hauteur d'œil ». Le texte mime la présentation composite du catalogue, il présente pêle-mêle « cinquante kilos d'imaginaires objets pratiques » (F et B, 42) et leur prix en francs. Au sein de la structure hétéroclite que présente le texte, l'insignifiance même de l'objet prosaïque est magnifiée. De même, l'écrivain, procédant par accumulation, se plaît à décrire en détail les mille occupations de cet « homme ardent par la pensée » (FC, 224) qu'est M. Vingtrinier. Il n'y a aucun classement, aucune priorité dans les préoccupations hétéroclites qui accaparent le personnage. Toutes sont marquées par l'excès de singularité et de précision. Le

---

[950] Charles Dantzig, (S, X). On retrouve en effet dans les chroniques ce sens du détail à travers notamment une précision maniaque des chiffres et des renseignements.

[951] (S, XIII).

[952] Pierre Hyppolite, « Alexandre Vialatte : une écriture hyper-réaliste ? », *Alexandre Vialatte, au miroir de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 404.

[953] Première description détaillée du catalogue dans *Fred et Bérénice* : « (…) on y trouvait les éléments d'une existence étrange et fastueuse qui déroulait son fantastique cinéma à hauteur d'œil dans la fumée du café chaud : bottes pour chiens, pemmican pour chasseurs, fil pour pêcher le goujon, le brochet, le saumon et la baleine, statues d'art et suspensions de salle à manger ; Frédéric pêchait la baleine, bottait son chien, mangeait du pemmican ; "agrafes doubles de rechange pour la courroie de soutien du support de l'appareil 14073 destiné à faciliter le transport du canot pneumatique réversible en caoutchouc 15111 pour la pêche au gibier d'eau, très pratique : 2, 40 F". Il fallait se reporter quatorze pages plus loin, trouver l'image photographique du canot dans lequel barbotait le chasseur en pointillé. » (F et B, 41).

romancier multiplie les détails les plus infimes, les précisions chiffrées pour montrer les multiples « hydropisies de l'agenda » (FC, 227). Les activités de son personnage sont comme absorbées par la minutie de certains détails. Comme ces différentes occupations renvoient à quelque chose de curieusement précis, comme elles apparaissent dépourvues de nécessité, elles semblent davantage signifier l'insignifiance qu'une quelconque réalité référentielle. M. Vingtrinier semble prendre en effet au pied de la lettre l'expression proverbiale « sauter du coq à l'âne ». Le romancier[954], quant à lui, met en scène ce « coq-à-l'âne » c'est-à-dire, selon Jean Cohen, ce « passage d'une idée à une autre sans aucun rapport à la première[955]. » L'agenda impose donc au lecteur de sauter d'un monde à l'autre, d'un objet à l'autre dans l'ordre de la narration sans trop comprendre la compatibilité entre un voyage au Maroc et l'achat de boutons faux col, sans trop comprendre comment une même rubrique intitulée à la fois « Retards » et « A liquider » peut combiner des préoccupations aussi divergentes. Cet agenda incongru – au sens où il met en scène une « suite de propositions ou de phrases inconséquentes, mais pas nécessairement impertinentes prises séparément[956] » – encombre le roman. Sa logique est au service d'une démesure monstrueuse. Il témoigne de la tentation de Vialatte de se tourner vers une esthétique conciliant l'hybride, l'énorme, du désir de l'auteur d'abuser d'une écriture jouant sur l'hétéroclite et la démesure. Le romancier cède-t-il uniquement au plaisir de la description aberrante, de l'hypertrophie du détail ? Cet agenda énigmatique est-il un morceau de bravoure purement gratuit ?

Contrairement à d'autres descriptions ou récits, ce « gros livre relié de noir, à tranche marbrée » (FC, 223) dissimule certains indices. L'aliénation de Vingtrinier à cet agenda augure sa folie meurtrière. Vialatte glisse en effet des indices dans sa description. La mention de la « poche-revolver » (FC, 226), la rubrique « à liquider » annoncent les crimes de ce « meurtrier en série ».

---

[954] Il semble que cette obsession de Vingtrinier soit d'inspiration biographique. Dans sa biographie, Ferny Besson note que l'auteur n'a pas hésité à affubler Vingtrinier de ses propres ridicules : « Sa vie durant, Alexandre est demeuré fidèle à l'agenda. A la fois pense-bête, excuse et manière d'alléger la conscience. (…) Car rien n'est omis dans l'agenda : Cheval à La Celle-Saint-Cloud. Anniversaire de X. Répondre à… Commander lilas. Déjeuner avec Y. Corriger épreuves *Milena*. Bains Deligny. Exposition avec un tel. Etc. Et au bas des pages, quelques consignes répétées pendant des années : Une demi-heure pour apprendre à conduire ; dix minutes méthode Assimil pour l'anglais ; étudier l'héraldique. » Ferny Besson, *Alexandre Vialatte ou la Complainte d'un enfant frivole*, *op. cit.*, p. 183-184.

[955] Cité par Pierre Jourde, *Empailler le toréador, l'incongru dans la littérature française de Charles Nodier à Eric Chevillard*, *op. cit.*, p. 67.

[956] *Ibid.*, p. 63.

Un exemple de fantasmagorie

Un troisième type de distorsion – le manque – semble caractériser l'écriture des *Fruits du Congo*. Le romancier recourt à l'ellipse et procède à l'atrophie du détail, donnant l'impression de laisser des blancs dans le texte. Ce « manque » semble remettre en question le sens du roman. Vialatte propose un fragment qui apparaît hors contexte, un lambeau de description qui semble coupé de toute signification. Il présente ainsi une vision loufoque qui pourrait constituer un véritable clin d'œil à la célèbre formule de Lautréamont, car elle rappelle le beau « comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie ». Dans un lieu insolite – une maison sous la lune, une « maison qui [a] l'air de la maison du crime à force de ressembler par sa banalité, son isolement, et son silence, à un immeuble de faits divers dans une photographie de journal » (FC, 296-297) – on assiste ainsi à la « rencontre fortuite » de pieds de femme recouverts de « lys, de roses blanches et de pivoines » (FC, 291)[957], le tout par l'entremise d'un bureaucrate en bras de chemise, en pantalon rayé, avec des bretelles de couleur rose :

> Cette femme morte gardée dans une chambre illuminée par un bureaucrate en bretelles heurtait le bon sens et la raison. Cette scène d'intérieur bourgeois, cette chapelle ardente qui s'ouvre dans la nuit à la façon d'une grotte lumineuse dans un porte-plume souvenir... Comment admettre que sur cette terre, qui est si grande, en regardant par le trou d'une serrure on aperçoive soudain de l'autre côté une femme qu'on a tuée ? (FC, 292)

Le héros Fred devra se confronter à deux reprises à cette vision incongrue : « comme la veille M. Vingtrinier, en bras de chemise, en bretelles roses, cueillait des fleurs dans le jardin qui embaumait ! » (FC, 321). Cette description est étrange, étrangère, elle déconcerte le lecteur qui, comme Fred, cherche un sens caché à cette insolite vision. La formule de Lautréamont révèle la rencontre bizarre et accidentelle de trois objets (la table de dissection, la machine à coudre, le parapluie) qui n'entretiennent aucune relation explicite et dont la rencontre constitue une « chimère accidentelle »[958]). De même, Vialatte télescope des êtres, des objets destinés en principe à ne jamais se rencontrer. Cette vision hallucinée sous la lune constitue pour Fred une rupture, elle marque une disjonction entre la réalité et la représentation. Dès

[957] Pas n'importe quelles fleurs, il s'agit de fleurs primées au concours agricole.

[958] Selon Pierre Jourde, qui, à notre connaissance, théorise le procédé de chimère. Celle-ci résulte d'une association, elle lie ensemble des qualificatifs, des qualités hétéroclites, se définit par « la conjonction, le télescopage entre des séries indépendantes, destinées en principe (…) à ne jamais se rencontrer », met en lien « des êtres accomplissant des actions incompatibles avec leur définition, se trouvant dans des situations où on ne les attendait pas. » *Empailler le toréador, L'incongru dans la littérature française de Charles Nodier à Eric Chevillard*, *op. cit.*, p. 103 et 106.

lors, le héros pris de vertige, perd pied, se laisse prendre au piège de cet excès de réalité, il n'est plus qu'une « âme embrouillée dans ses songes » (FC, 320)[959]. Confronté à ce réel trop violent, à cette vision incongrue, il se laisse happer par ses illusions, ses fantasmagories. Il tombe dans un univers mécanique et faux, un monde de la représentation, marqué par une absence de volume, par des couleurs vives et une stylisation outrancière. Au cours de ses déambulations nocturnes, il voit ainsi un monde inhumain se dessiner, un univers où les frontières entre réel et irréel, animé et inanimé deviennent floues. La petite ville « transformée par la nuit » devient « une carte de l'inquiétude, de l'insolite et du merveilleux » (FC, 319-320). Cependant, comme le pressentait Fred, il y a bien « là dedans une espèce de logique » (FC, 289). Le texte se déplie pour expliquer (au sens d'*explicare*), sa déroutante vision : on finit par découvrir et résoudre le meurtre de Mme Perrin et de Dora et par comprendre la rencontre immotivée de pieds de femme, d'un bureaucrate, de bretelles rose et de fleurs blanches. Mais ces blancs laissés dans le roman trouvent une résolution. Ce sont autant d'indices qui transforment le texte en roman policier et le lecteur en enquêteur. Un blanc plus manifeste s'inscrit au cœur du roman.

La statue de M. Petermaës : un emblème de cette écriture hybride, excessive, atrophiée

> M. Petermaës dressait contre le ciel sa tête de monstre bienveillant. (FC, 325)

La statue de M. Petermaës qui combine une esthétique de l'excès, de l'hybride et du manque semble résumer les ambitions esthétiques de Vialatte, ses multiples tentations monstrueuses. Les monuments et les statues à la gloire des célébrités locales ou des soldats morts à la guerre témoignent de la recherche esthétique du romancier. Si ces monuments artificiels trônent au cœur de la petite ville de province et au beau milieu des romans, ils ne semblent pas constituer des lieux de mémoire, ni avoir une fonction apologétique. Ce sont des monstres. L'étymologie du mot « monument » montre sa parenté avec le mot « monstre », lui aussi peut se rattacher au latin *moneo*, *monere*. Comme le monstre, il serait un signe, un avertissement. Que peuvent bien signifier ces « monuments monstres » d'ailleurs qualifiés comme tels – les « deux démons de la vieille muraille » (FC, 18) que sont les bienfaiteurs du collège M. Parmentier et M. Maussert, ce « monstre bienveillant » (FC, 325) qu'est M. Petermaës ?

[959] Vialatte projette une expérience qu'il a lui-même vécue : « C'était une âme embrouillée dans ses songes, entre sa sensibilité et sa création artistique. Il ne savait plus distinguer, et il ne saurait plus jusqu'à une création, entre les choses dont il avait besoin et celles qui se passaient dans sa vie » (FC, 320).

Comme l'ont largement démontré Alain Schaffner et Michel Renaud[960], ces monuments dénués d'authenticité, révèlent « l'alliance du mauvais goût et de la série », et combinent « plusieurs stéréotypes incompatibles[961] ». Ils sont « marqués par un pompiérisme de comices agricoles, où prosaïsme et trivialité se combinent à l'allégorie édifiante ou didactique[962] ». Le tombeau que commande Erna[963], dans *Battling*, apparaît ainsi comme une « obscène pâtisserie minérale »[964], rappelant le monument funèbre d'Emma, imaginé par le pharmacien Homais dans *Madame Bovary*. Sous le signe de l'hybride et de l'hétéroclite, ces édifices semblent « les plus "irréfutables" des objets kitsch »[965]. Dans *Les Fruits du Congo*, la statue M. Petermaës révèlerait cette esthétique de l'énorme et de l'hybride qu'ambitionne l'auteur. Véritable clin d'œil à Flaubert, sa description hétéroclite vient à plusieurs reprises rompre la linéarité diégétique du roman. Le romancier le décrit avec minutie et gourmandise, en dévoile l'excentricité, l'excès : « les oreilles des lapins blancs ont l'air en sucre » (FC, 325), la calvitie de M. Petermaës brille « sous la lune de mai comme un morceau de sucre géant offert aux petits chiens attachés » (FC, 434-35). L'écriture s'abandonne à une certaine démesure, se plaît dans l'accumulation d'éléments hétéroclites et artificiels. Le romancier témoigne d'une véritable jubilation à décrire et célébrer, de manière ironique, ce monument composite, cette œuvre monstre :

> Le monument de M. Petermaës domine toujours le square de notre jeunesse comme la pensée domine la vie. Il est resté au milieu de la pelouse, solitaire et présidentiel. Fait pour la beauté du coup d'œil, l'embrassement panoramique des styles et l'exaltation d'un homme-tronc (car M. Petermaës était un cul-de-jatte), il excite l'instinct artistique. Sans doute ne joue-t-il aucun rôle dans l'existence municipale. C'est un personnage muet. Il est là comme le soulier dans la soupe de l'Auvergnat : l'Auvergnat ne mange pas ce soulier, mais aura-t-on décrit cette soupe si l'on ne parle de ce soulier ? Le monument de M.

[960] Alain Schaffner consacre un chapitre au rôle des objets dans la distanciation comique vialattienne et à l'esthétique kitsch « Le comique des objets : l'hétéroclite, le kitsch et l'incongru », Alain Schaffner, *Le Porte-plume souvenir. Alexandre Vialatte romancier*, *op. cit.*, p. 193-206 et Michel Renaud un article « Scoubidous, vistemboirs et brimborions : l'objet insolite dans l'imaginaire vialattien », *Alexandre Vialatte, au miroir de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 105-124.

[961] Alain Schaffner, *Ibid*., p. 199.

[962] Michel Renaud, *Ibid*., p. 121.

[963] « – Il me faudrait quelque chose en stuc, en albâtre, en marbre et en béton armé ; avec des inscriptions, des dorures, des bas-reliefs et des surcharges, quelque chose d'horriblement prétentieux, des volutes rococo, des fioritures, des coquilles ; c'est pour passer inaperçu. Vous voyez ce que je veux dire ? Un tombeau de négociant orgueilleux » (B, 122).

[964] Michel Renaud, *Ibid*., p. 122.

[965] Alain Schaffner, *Ibid*.

> Petermaës est important comme un beau meuble. C'est un buffet de salle à manger. Nous avons vécu dans son ombre, et la substance de cette ombre a influé sur notre chimie. (FC, 433)

C'est finalement à la fin du roman, dans l'épilogue que le romancier semble admettre la gratuité de sa description. Toutefois, le lecteur apprend également la difformité physique, l'amputation symbolique de M. Petermaës. La description hypertrophiée semble dissimuler le caractère atrophié du monstre. Peut-être est-ce une façon de moquer la gloire posthume. Peut-être est-ce un clin d'œil loufoque. Comme l'a souligné Pierre Jourde, « le cul-de-jatte est un héros comique de la troisième république [qui] fait l'objet d'intarissables plaisanteries, de récits plus loufoques les uns que les autres »[966]. Cependant, M. Petermaës devient semblable à quelque homme-tronc échappé d'un cirque ou d'une foire. Or, l'exhibition de l'homme-tronc, de ses membres manquants suscitait alors le malaise du spectateur, provoquant un choc perceptif « par la violence qu'il fait au corps propre de celui qui porte les yeux sur lui », « l'incorporation fantasmée de la difformité troubl[ant] l'image de l'intégrité corporelle du spectateur »[967]. Pierre Ancet, soulignant la mise en péril que suscite cette confrontation avec un être difforme ou amputé[968], remarque :

> Regarder ce corps, c'est comme perdre une partie de soi qui est bien présente, et ressentir cette perte comme l'homme amputé ressent la complétude de son corps malgré l'absence d'un de ses membres. (…) Ce manque retentit sur ma propre capacité à me repérer dans son corps et dans mon corps. Ce n'est pas le monstre ou le handicapé qui perd un membre, c'est aussi le sujet lui-même et ceux avec lesquels il se sent en continuité[969].

A la fête foraine, la mise en scène de l'homme-tronc, ses acrobaties dissipaient l'angoisse du spectateur « dans une restauration imaginaire de la totalité corporelle »[970] – Courtine remarque même qu'une « carte postale parachève la démonstration : l'homme-tronc entouré de son

---

[966] Pierre Jourde, *Empailler le toréador*, *op. cit.*, p.123.

[967] Jean-Jacques Courtine, « Le corps anormal. Histoire et anthropologie culturelle de la difformité », art. cit., p. 218.

[968] « De l'expérience familière du corps… le sujet sombre dans un espace étranger, sans repères stables. La forme corporelle comme support de son identité d'être humain fait défaut, et avec elle une partie de cette identité de soi à soi. Mais il ne peut nommer inhumaine l'étrangeté qu'il découvre, car elle est toujours saisie d'abord au sein d'un corps. Par conséquent, c'est lui en tant que sujet et non l'autre en tant qu'objet qui se trouve mis à l'écart d'une certaine humanité ». Pierre Ancet, *Phénoménologie des corps monstrueux*, *op. cit*., p. 79

[969] *Ibid.,* p. 78- 79.

[970] *Ibid.*, p. 218.

abondante progéniture (…) retrouve les "membres" de sa famille[971] » – de même, dans le roman, M. Petermaës semble capable de quelques contorsions et apparaît entouré d'un bestiaire fantaisiste :

> Tout en haut, M. Petermaës avec ses favoris de cocher, conduit ce fiacre incohérent vers les étoiles. Quand il emporte vers le ciel des nuits d'été ses roseaux, ses poissons, son mouton et ses anges, son berger, ses dauphins et sa photographie, son homme-tronc, sa croix de guerre, ses vingt-quatre lapins, chacun s'exalte dans la ville. Les cœurs des citadins triomphent en secret. (FC, 434)

Même si Vialatte décrit avec ironie ce monument monstre, rappelant l'orgueil naïf des citadins, cette incomplétude trône emblématiquement au cœur du roman. Au-delà du caractère inauthentique de M. Petermaës, cette création chimérique suscite une sorte de malaise. Sa difformité physique inscrit la mutilation et l'incomplétude au cœur de l'univers romanesque[972].

L'univers romanesque porte les traces de cette quête de « Porte Bath-Rabbim », de ce monde utopique dont parle l'écrivain Luc de Capri. Il témoigne de certaines tentatives du romancier. Evoquant la phénoménologie théorisée par Husserl et mise en pratique notamment par les écrivains du Nouveau Roman, Charles Dantzig voit ainsi en Vialatte « l'inventeur de la phénoménologie tragique[973] ». A bien des égards, le romancier paraît en effet proche des tentatives du Nouveau Roman. Celui qui sollicite constamment l'active participation du lecteur en glissant des indices dans la trame romanesque serait ainsi sensible non au « l'écriture d'une aventure » mais à « l'aventure de l'écriture[974] ».

Dans cette ultime tentative romanesque de grande ampleur, dans ce « monument » composite, Vialatte a essayé de créer un « roman monstre » marqué par le gigantisme, le mélange et la privation. Comme le souligne Dany Hadjadj, *Les Fruits du Congo* « demeure

---

[971] Jean-Jacques Courtine, « Le corps anormal. Histoire et anthropologie culturelle de la difformité », art. cit., p. 218.

[972] Constatant qu'un « singulier mélange de sentiments naît de cette continuité qui s'établit à l'intérieur de nos fantasmes entre l'invention de formes monstrueuses impossibles et l'observation de mutilations, d'infirmités, de déformations réelles », Gilbert Lascault souligne « le monstre cesse d'être image irréelle, impensable impossibilité ; il devient le signe de ce qui peut nous arriver ou advenir à ceux que nous aimons. Les accidents, multipliés par les progrès de la technique, la guerre, les tortures sont en quelque sorte désignés par la présence des monstres dans l'art. » *Le Monstre dans l'art occidental, un problème d'esthétique*, *op. cit*., p. 256.

[973] Charles Dantzig, (S, X).

[974] Selon la formule de Jean Ricardou, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1971, p. 32.

avant tout le reflet d'un monde éclaté[975]. » Hélas, lors de sa publication, en 1951, c'est un échec commercial[976]. Vialatte semble comprendre peu à peu, ou peut-être par la force des choses, que le roman même protéiforme ne peut pas restituer ce sentiment de trop-plein qu'il éprouve face au réel. Ce « modèle absent, traduit d'une langue que nul ne parle » que cherche l'auteur trouve dès lors sa forme dans les chroniques[977] écrites par Vialatte à partir des années cinquante.

2. De l'éclatement du roman à la chronique poétique

> J'ai passé toute mon enfance au sein de réalités illusoires qui m'ont fait apparaître ensuite le réel comme une incongruité (…). (FR, 117)

Exceptés *Camille et les grands hommes* écrit entre 1950 et 1953 et resté inachevé, et sa participation au *Roman des douze* (1957), Vialatte renonce au roman pour se consacrer à la chronique. En 1951, il commence dans la revue *Opéra* une série de chroniques intitulée *Les Mille Merveilles*. En parallèle, il collabore dans différents magazines comme *Paris-Match* et *Marie-Claire* (dans lequel il publie chaque mois un almanach). Mais c'est surtout sa collaboration avec le journal *La Montagne*, commencée en 1952 et se terminant à sa mort en 1971 qui s'avère décisive. Sa chronique hebdomadaire dans le quotidien de Clermont-Ferrand[978] lui permet en effet de « déverser chaque semaine un peu de ce trop-plein de songes

---

[975] Dany Hadjadj, « Regard sur le monde romanesque d'Alexandre Vialatte. Le jeu du kaléidoscope », art. cit., p. 192.

[976] « Lorsqu'en 1951 *Les Fruits du Congo* sombrent dans un réel échec commercial, Alexandre Vialatte a cinquante ans. » Ferny Besson, *Alexandre Vialatte ou la Complainte d'un enfant frivole*, *op. cit.*, p. 152.

[977] Déjà dans les années vingt alors qu'il se trouve en Allemagne, Vialatte désillusionné par un cosmopolitisme, un exotisme jugés bon marché, cherche à donner une forme à ce « pays invérifié au nom sonore ». Dans sa correspondance avec Henri Pourrat, le jeune homme de vingt et un ans évoque sa lecture des *Lettres à Corysande* de Jean Sarment et commente ce passage : « Il neige sur la Suisse que j'avais imaginée autre au temps de mes livres d'images. Où sont les maisons aux toits découpés... et les chapeaux pointus des porteurs d'arbalètes? Aussi loin que ma 1ère enfance, qui classait les choses selon un ordre à elle, et situait les temps et les lieux avec une claire confusion ... Une enfance qu'il me faut chaque jour détromper... Dites à mon enfance, Corysande, que ce « sont les Tyroliens qui ont des chapeaux pointus ». Dites-le lui pour la consoler de ne plus pouvoir désormais rêver de la Suisse. Et toi, chère petite enfance, écoute ce que te dit la jeune fille aux belles lèvres, et rêve du Tyrol jusqu'à ce que je t'y aie conduite. Il sera temps alors de désigner une autre contrée pour qu'elle serve de refuge à tes chapeaux pointus. *Nous trouverons bien toujours un pays invérifié au nom sonore pour y entasser pêle-mêle ce que nous imaginons des 5 parties du monde. L'essentiel est de ne pas faire le tour du monde.* » (souligné par Vialatte). Lettre du 30 juin 1922, *Correspondances Alexandre Vialatte - Henri Pourrat*, t. II, *Lettres de Rhénanie I, février 1922- avril 1924*, *op. cit.*, p. 141-142.

[978] Selon Denis Wetterwald, « 20 ans de chroniques hebdomadaires à *La Montagne*, doublés de 10 ans de chroniques mensuelles à Spectacle du Monde … » *Alexandre Vialatte*, *op. cit.*, p. 47.

et de sensations, de sentiments, d'observation[979]. » Cette régularité dans le temps (*chronos*) semble conjurer l'irrégularité du monde en tant que flux d'événements, en donnant sens et prévisibilité à la pensée. Le journaliste des années vingt et trente qui observe et critique les dérives du peuple allemand, le correspondant de presse qui rend compte des procès des criminels nazis, de la situation de l'Allemagne occupée, cède ainsi la place au « frivole et solennel » chroniqueur de *La Montagne*, au « poète de la forme brève ».
Quelle conception Vialatte a-t-il de cette forme brève ? En quoi celle-ci relève-t-elle d'une esthétique de la dissonance[980] ?

Le triomphe du hors sujet

> L'incohérent trouve toujours des échos dans le subconscient de celui qui le contemple. C'est la clef de l'abîme intérieur. Je chanterai donc le homard, le cardinal de Richelieu, la tour Eiffel et le département des Alpes-Maritimes. (CM, II, 681)

Au sein d'un XX^e^ siècle littéraire en proie à « l'éclatement des genres[981] », la chronique journalistique n'est plus la forme par excellence de l'écriture de l'histoire[982]. Elle devient une divagation, ne contient pas « de "hors sujet" (…) puisque le plus souvent, il n'y a tout simplement pas de sujet[983] ». De manière analogue, la chronique de Vialatte, résolument placée sous le signe du hors sujet, apparaît éclatée. Plus qu'une chronique journalistique, la chronique régulière qu'écrit Vialatte des années cinquante aux années soixante-dix est poétique[984]. L'écrivain va même plus loin puisqu'il conçoit un texte d'une incohérence

---

[979] Ferny Besson, *Alexandre Vialatte ou la Complainte d'un enfant frivole*, *op. cit.*, p. 158.

[980] Pierre Jourde rappelle tous les procédés de la métalogique de Vialatte dans « Métaphysique d'opérette » *L'Opérette métaphysique d'Alexandre Vialatte*, *Ibid*, p. 99-120 parmi lesquels on peut citer la définition parodique, la synecdoque incongrue, la définition par défaut, la tautologie, l'énumération hétéroclite ou la liste incongrue, le discours oiseux, le syllogisme, le « si » hypothétique, le sujet hyper spécialisé. Ces éléments sont repris et complétés dans « Typologie de l'incongru », *Empailler le toréador, L'incongru dans la littérature française de Charles Nodier à Eric Chevillard*, *op. cit.*, p. 63- 188.

[981] En référence notamment à *L'Eclatement des genres au XX^e^ siècle*, ouvrage collectif consacré à l'éclatement des genres au XX^e^ siècle, à la mise en lumière de « l'explosion positive, l'émergence et la floraison de combinaisons inédites qui favorisait la création au-delà des limites génériques. » Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat (dir.), Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001, p. 5.

[982] Selon Bruno Curatolo et Alain Schaffner : « D'une part, elle fait souvent partie d'une *série* de textes que le lecteur retrouve à des intervalles réguliers. D'autre part, elle est le lieu depuis lequel on commente des faits, culturels, politiques ou sociaux qui viennent de se dérouler (la chronique restant fidèle à sa tradition d'étude de mœurs) », *La Chronique journalistique des écrivains (1880-2000)*, *op. cit.*, p. 7.

[983] *Ibid.*, p. 8

[984] Précisant le sens qu'il faut donner à la chronique vialattienne, Bruno Curatolo parle de « chronique poétique » considérant sa parution régulière, et de surcroît, « poétique » : « (…) parce qu'il ne s'agit

poétique revendiquée. Fantaisie ludique, jeu innocent du chroniqueur ou forme/ signe d'une « sagesse » supérieure ?

Le chroniqueur des années cinquante s'étonne, s'émerveille de tout et il n'a de cesse de décrire le monde, de le mettre « en conserve » sur un mode emphatique. Chaque être, chaque chose est pour lui source d'émerveillement. Constamment fasciné par tout et n'importe quoi[985], il peut célébrer le petit pois, la barbe à papa, la chasse d'eau, les mille progrès de la science, les derniers perfectionnements de la pantoufle ou plus exactement de la « semelle à chlorophylle », simple savate qui, par un jeu de mots subtil, devient « savante[986] ». Il jongle avec des éléments incompatibles, les juxtapose d'une manière arbitraire. Sous sa plume, le plus insignifiant devient un être délirant : « L'épluchure est sociale, freudienne, mythologique, graphologique et même caractérologique. Elle peut être hésitée, tremblée, contradictoire » (CM, II, 461). Le chroniqueur se révèle d'une incroyable inventivité et il éprouve une véritable jubilation à décrire le monde. Pour lui, le réel devient ainsi une pâte à remodeler l'univers. Selon Charles Dantzig :

> Vialatte, qui s'était efforcé de créer un monde par la fiction, y a peut-être mieux réussi par le réel, par la chronique que par le roman. Ce réel, il l'a observé puis ordonné selon son tempérament, comme tout écrivain, donnant une forme à une masse informe, un sens à une masse inepte ; créant à partir du créé[987].

Le chroniqueur donne effectivement une forme à cette masse informe qu'est le réel. Cependant, sa chronique poétique est marquée par certaines exigences formelles pour le moins étranges. Ainsi Vialatte prône-t-il délibérément le hors sujet. Dans la « Chronique bien

---

pas de rendre compte de quoi que ce soit de circonstanciel, en particulier, si ce n'est de son humeur, du « temps qu'il fait » ou qu'il fera, et de la marche du monde en général, y compris essentiellement, de celui façonné par le rêve et la fantaisie, celui où la vraie vie n'est pas ailleurs. » Bruno Curatolo, « Pour une poétique de la chronique vialattienne », *Alexandre Vialatte, au miroir de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 415.

[985] Charles Dantzig : « Et à côté du bric-à-brac propre à Vialatte (les animaux laids, les bustes des grands hommes dans les squares, le pédalo qui fait de l'homme un buste mouvant, le catalogue de la Manufacture de Saint-Etienne, les dictionnaires…), nous voyons naître le bric-à-brac de l'époque, qui se compose entre autres, de - la passion des statistiques, - la passion des experts, - la passion de fuir Paris, - la passion du langage publicitaire, - la passion de l'actualité, - la passion de la célébrité… » (CM, I, XXIV).

[986] « Nous avons vu nettement dans notre dernière chronique que le cheval est beau mais que la pantoufle est grande. Malheureusement, entrée dans la littérature par la nouvelle nécessité de raconter avec des schémas ses semelles à chauffage central et à circulation d'air chaud, elle en sort aujourd'hui par un excès troublant : je veux parler de la semelle à chlorophylle. C'est le grandiose dans l'excessif. C'est trop pour nous. Nous ne pouvons la suivre si loin. Elle entre dans la botanique. Nous la quittons découragés. Adieu, savante ! » (CM, I, 133).

[987] Charles Dantzig, (CM, I, XXVI).

sentencieuse et philosophique de l'universel écureuil », il expose sa conception, conseille de commencer et de conclure par n'importe quoi, de multiplier les rapprochements incongrus:

> Si vous avez à parler d'un sujet, commencez donc par n'importe où. Voilà qui facilite les choses. Beaucoup de gens, qui sont pleins d'idées, ne savent jamais par où commencer. *Commencez par n'importe quoi*, le Soleil, la machine Singer que sais-je, le président Fallières. Au besoin, vous pouvez même toujours vous servir du même commencement ; par exemple : « Le Soleil date de la plus haute antiquité. » (…) Parti de prémisses si fermes et si catégoriques, pour arriver au sujet même (disons le tigre du Bengale, la femme fatale ou la pomme de Newton), vous serez obligé *de l'extérieur* à faire de tels rétablissements de l'esprit et de l'imagination que vous trouverez en route mille idées à la fois plaisantes et instructives qui ne vous seraient jamais venues sans cela. Je ne vends pas la recette, je la donne. Cette contrainte extérieure, qui est comme celle de la rime, vous aidera, loin de vous entraver. C'est la nécessité de la rime qui a fait naître les plus beaux vers. (...) Pour la conclusion, même principe : *concluez sur n'importe quoi*. Qui aura été fixé d'avance. (...) Le naturel naît de la contrainte. *Le naturel n'est pas naturel*. C'est la grande leçon de La Fontaine. L'aisance *s'ajoute*. On n'arrache pas naturellement deux cent kilos sans faire une tête de crapaud qui fume ; c'est par l'artifice du travail qu'on parvient à le faire en souplesse. (CM, II, 622-623)

Considérant que « le naturel naît de la contrainte », Vialatte pose certaines « gênes exquises[988] ». Il valorise la contrainte formelle, fait l'éloge d'une errance fertile : « en se fixant un point de départ et un point d'arrivée parfaitement arbitraires, Vialatte s'oblige à trouver en chemin des idées qu'il n'aurait jamais eues, des rapprochements qu'il n'aurait jamais faits[989]. » Le chroniqueur revendique l'idée d'une divagation excentrique et inspirée, de « mille idées à la fois plaisantes et instructives » trouvées en chemin. Cependant, cette formule chimique ou alchimique est pour le moins étrange, désopilante. D'une manière désinvolte, il sous-entend qu'il faut partir de n'importe quoi – le Soleil, la machine Singer, le président Fallières – pour atteindre le sujet, l'essentiel, mais le sujet lui-même se compose de n'importe quoi – le tigre du Bengale, la femme fatale ou la pomme de Newton. Il réaffirme cette poésie de l'incohérence dans la « Chronique des choses les plus diverses » :

---

[988] Selon les rapprochements établis par Christian Moncelet : « Il emboîte implicitement la plume à Paul Valéry qui qualifiait les contraintes génériques de "gênes exquises". [Ses] confidences (…) semblent un écho direct de l'article valéryen *Au sujet d'Adonis*. (…) On pense aussi à Raymond Roussel dévoilant comment « *il avait écrit certains de ses livres* » en s'imposant les deux bornes d'une phrase initiale et d'une phrase finale qui en était le doublet anagrammatique ou contre-poétique. On songe aussi à la sévérité des règles que se donnent les membres de l'OU. LI. PO (…) », « Vialatte le poète ou les mains "chronickelées" font le tour du monde », *Alexandre Vialatte*, Dominique Daguet (dir.), *Cahiers Bleus*, n°26, 1982, p. 33.

[989] *Ibid*.

> Reposons-nous parmi les choses les plus diverses. La poésie en naît de façon automatique. Par simple juxtaposition. Dès qu'on approche deux choses différentes, la poésie est bien près d'en jaillir. La poésie filtre toujours à travers les fentes de l'insolite. Si l'on parle successivement d'un poème à forme fixe par exemple un sonnet classique, d'un crustacé, d'un homme d'Etat, d'un monument, de préférence historique, d'un département français, on a de fortes chances d'ouvrir à son public les portes mêmes de la délectation lyrique. Encore n'est-il pas nécessaire que le monument soit historique. Une gare de banlieue bien choisie, une cage à lapins font l'affaire. (CM, II, 681)

Comme le jeu surréaliste du cadavre exquis, Vialatte cherche, par un choix arbitraire, à ouvrir à son lecteur « les portes mêmes de la délectation lyrique ». Le chroniqueur ne redoute pas de multiplier les sujets loufoques. Il conte ainsi « l'étonnante aventure du pou, la vie ardente de l'escargot et le drame conjugal de l'écrevisse française (et de l'écrevisse américaine acclimatée), sans compter les périls mortels auxquels expose la chasse aux papillons, plus dangereuse que la chasse au tigre » parce qu'il considère qu'un « homme normal ne saurait en effet, sans le secours des spécialistes, imaginer où peut conduire la poursuite du hanneton, de l'araignée du mille-pattes ou du polydesme aplati » (CM, II, 28). Si on lui reproche de ne pas traiter un « sujet normal » quand il présente une chronique sur les lavements du pou (CM, I, 290-295), il répond d'emblée sur un mode frivole :

> Vouloir donner un lavement à un pou, c'est offrir à sa vie un but acrobatique d'un arbitraire déconcertant, inventer à sa flèche une cible chimérique. (PBR, 115)

Il considère en effet qu'il « n'est rien de plus agricole, de plus pastoral que le pou, rien de plus zoologique, rustique et départemental » (PBR, 116). Mais une réflexion sur l'altérité s'insinue également, interrogeant la notion de norme :

> Il me semble entrevoir pourtant qu'au bout du compte, l'anormal, c'est notre voisin, c'est *l'autre*, c'est ce qui n'est pas nous. Ce qui nous gêne, c'est que c'est trop beau, trop magnifique, trop incroyable, ça ressemble trop au jeu d'un enfant délirant. Ce qui nous gêne, c'est le lavement du pou. C'est cette permission magnifique qu'ont les autres, et qui nous est refusée à nous, de s'ébattre ailleurs qu'en nous-mêmes, dans le domaine du différent. (…) *L'autre* c'est le fait du prince, c'est le domaine interdit. L'autre, c'est le têtard du voisin. J'en ai toujours été ravi ; c'est le différent : j'y vois commencer l'exotisme, le merveilleux, la poésie. (PBR, 117-118)

En tant que chroniqueur, Vialatte affirme son intérêt pour une altérité qu'il considère comme forcément monstrueuse. Il comprend que la figure de l'autre est constamment sous ses yeux, qu'elle est fonction d'un regard. Le pou est aussi l'autre, le différent. Malgré sa dangereuse proximité, y compris organique, ce pou – allusion possible au Pou de Lautréamont dans le

deuxième des *Chants de Maldoror* – devient source de ravissement. Cette liberté totale quant au choix du sujet, cette quête constante de l'insolite – étymologiquement de ce dont on n'a pas l'habitude – s'apparentent à un jeu d'enfant : le chroniqueur mime l'excès pour signifier l'extase de l'enfant découvrant l'altérité du monde. La poésie telle que l'appréhende le chroniqueur doit lui permettre de « s'ébattre ailleurs qu'en nous-mêmes, dans le domaine du différent ». Selon Benoît Auclerc, elle est :

> (…) reconnaissance de cette altérité en nous, le fait que « l'homme n'est pas pareil à lui-même », mais cette différence est vécue sur le mode euphorique de l'émerveillement. Dès lors « rêver le réel », la mission finalement dévolue au poète, consiste moins à le dépasser qu'à le reconnaître dans ce qu'il peut avoir de plus déconcertant[990].

Ses chroniques, selon sa conception, se fondent ainsi sur l'injustifié, la gratuité. L'auteur y revendique une absence de cohérence, y prône la recherche délibérée de l'insignifiance, du non-sens. Ainsi, pour justifier la composition « éclatée » de ses *Essais*, Montaigne s'écarte de l'idéal de la beauté classique et privilégie une esthétique relevant du grotesque – celle-ci apparaissant marquée par l'extravagance, le désordre, l'hétérogénéité. De même, Vialatte défend la variété, l'étrangeté pour justifier le manque d'unité et de proportion de ses chroniques. Commentant ce début et cette fin fondés sur l'écart, Pierre Jourde a déjà noté la nature incongrue du texte vialattien : « Ce passage de la machine à coudre au tigre du Bengale, c'est le texte comme justification de la chimère ou du coq-à-l'âne[991]. » En présentant une typologie de l'incongru dans *Empailler le toréador*, il définit coq-à-l'âne et chimère, montrant ce qu'il faut entendre par ces jeux de rupture et d'association. Ainsi, tandis que le coq-à-l'âne est du côté de la *rupture*, la chimère résulte d'une *association*[992]. Cette revendication de l'arbitraire, de l'apparemment insignifiant permettent déjà de définir la notion d'incongru comme ce qui apparaît au lecteur comme disconvenant, différent, illogique ou saugrenu, souvent incompréhensible. L'étymologie montre que *in-congru* provenant du bas latin *incongruus*, est formé à partir du préfixe privatif latin *in* – forme de degré zéro,

---

[990] Benoît Auclerc, « Imaginaire, grammaire : la modernité problématique de Vialatte », *Alexandre Vialatte, au miroir de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 437.

[991] Pierre Jourde, *Empailler le toréador, L'incongru dans la littérature française de Charles Nodier à Eric Chevillard*, *op. cit.*, p. 250.

[992] Cependant, si ces deux procédés se rattachent à l'incongru, la frontière entre chimère et coq-à-l'âne demeure ténue : « On serait tenté de penser que l'énumération se situe toujours du côté du coq-à-l'âne, et que la chimère correspond plutôt à l'incongruité du lieu de rencontre des objets par rapport à leur nature : le coq-à-l'âne dans le rapport entre machine à coudre et parapluie, la chimère dans le rapport entre chacun d'entre eux et la table de dissection. L'essentiel des cas d'incongruités dans la littérature moderne se tient sans doute là, à cette limite indécidable du coq-à-l'âne et de la chimère. » Pierre Jourde, *Ibid*, p. 105.

tandis que l'adjectif *congruus*, vient du verbe *congruo*, « ce qui est conforme, coïncidant, convenable »[993]. Considérant que l'incongru est la conséquence d'un écart, Claudio Galderisi rappelle ainsi :

> L'incohérence que [l'incongru] actualise est celle étymologique d'une rencontre manquée, parce qu'abnorme, faute de concordance entre ce qui est convenable, reconnu, universel, et qui se manifeste comme une singularité hylémorphique, irréductible, de par sa différence, son indécidabilité[994].

Comment la forme de la chronique traduit-elle en effet cette quête de la discordance, cette ambition de donner à lire un texte indécidable ? Quelle est sa composition ?

La forme narrative hybride de la chronique

Le titre, le sommaire, la composition heurtée procédant d'une écriture fragmentaire révèlent une forme narrative hybride. Vialatte applique sa « recette » dès le titre qui peut s'apparenter à une curiosité. Exceptés les comptes rendus de lecture (l'auteur cultivant facilement le « vice de la camaraderie[995] »), le titre se révèle tour à tour frivole – « Chronique des nains en céramique », « Choucroutes volantes » – et solennel – on s'attend presque à une démonstration philosophique en découvrant certains titres comme « L'homme d'aujourd'hui », « Chronique de l'homme absent de lui-même », « Chronique de l'ineffable ». Vialatte cède d'emblée à la tentation de l'incongru, par une formule incohérente, des rapprochements inattendus apparemment immotivés – « Chronique de la ressemblance très scientifique des pieuvres avec le lapin domestique », « Du bœuf à la bulle de savon en passant par le mammouth à plumes » – l'énumération hétéroclite du titre s'apparentant à un coq-à-l'âne – « Du Père Noël et de la pieuvre, des amours et de l'océan » –, à une chimère « Enzymes et monarques gloutons ». Au regard de ceux des chroniques de *La Montagne*, les titres de ses premiers articles dans *La Revue Rhénane* se révèlent finalement assez sages.

---

[993] Selon le rappel de Claudio Galderisi, *Une Poétique des enfances, fonctions de l'incongru dans la littérature française médiévale*, Orléans, Paradigme, « Medievalia », 2000, p. 18-19.

[994] *Ibid*., p. 19.

[995] Charles Dantzig revient sur ces « chroniques compte-rendu littéraire » : « Il arrive aux *Chroniques* d'avancer sur le rythme : chronique A, critique mesurée d'un Montherlant ou d'un Mauriac, chronique suivante, B, toute entière et dithyrambique sur quelqu'un qui n'est ni Montherlant, ni Mauriac, ni même Anatole France, mais un ou une amie. Quand elle n'est pas suivie la semaine suivante, par une chronique C sur un autre ami qui est un génie. Cette perte du sens de la proportion littéraire provient de ce que Balzac, dans *Illusions perdues*, appelle « le vice de la camaraderie ». (CM, I, Note, XXIII).

Multipliant les rapprochements inattendus, ceux-ci placent le texte[996] sous le signe de l'incohérent.

Ainsi que l'indiquent Bruno Curatolo et Alain Schaffner, la construction de la chronique « peut être comparée à celle d'un morceau de musique, le "chapeau"… ou sommaire (…) fournissant les thèmes, et parfois les altérations à la clé[997]. » Cependant, dans la chronique de Vialatte, ce « morceau de musique » s'annonce cacophonique. Ce « pré-texte » révèle déjà un propos disparate, ce que Pierre Jourde a souligné : « N'importe quel résumé est potentiellement incongru. Il suffit d'effacer suffisamment les liens de causalité pour que le lecteur se demande comment on peut en arriver à des rapprochements aussi inattendus[998]. » Le sommaire est supposé indiquer et résumer les sujets traités par le chroniqueur. Il doit susciter la curiosité du lecteur, l'inciter à la lecture. Or, celui de la chronique de Vialatte révèle d'emblée des propos décousus, apparemment sans suite, qui « tiennent à la fois du coq-à-l'âne essentiel » et « du coq-à-l'âne accidentel[999] » :

> Grandes traditions * Budget. Mystique de la plante verte * Vacances payantes* Mistral, plages désolées * Bénéfices de la cage à poules * Le croissant est un préjugé * Pédalos * Marées d'équinoxe * Philosophies de M. Roussel * Vaches londoniennes de Dubuffet * Fromages des mêmes * Lapin de la rue du Bac * Force du pain d'épices * Grandeur consécutive d'Allah (CM, I, 280)

L'incohérence est flagrante : impossible de relever un plan, une suite logique. Le lecteur peut tout du moins noter un luxe de détails bien vialattiens. Les mots sont juxtaposés comme des morceaux disjoints et cet assemblage est marqué par de continuelles ruptures. Toujours selon Pierre Jourde : « Les programmes qui figurent en tête des chroniques de Vialatte annoncent des propos plus décousus qu'ils ne le sont en réalité, promettent un tableau des merveilles du monde qui apparaît en même temps comme un catalogue de riens poussiéreux[1000]. » Le chapeau tient non seulement du mirage, mais aussi du chimérique. Aux mots renvoyant à des généralités se mêlent des assertions surprenantes – « bénéfices de la cage à poules », « le croissant est un préjugé », « Force du pain d'épices » conférant soudain à un objet insignifiant une importance disproportionnée. Ces affirmations excessives alternent avec des expressions

---

[996] Le titre rappelle le principe freudien selon lequel ce qui apparaît dans le contenu manifeste, un détail anodin apparaît en fait comme le cœur du texte.

[997] *La Chronique journalistique des écrivains (1880-2000)*, *op. cit.*, p. 8.

[998] Pierre Jourde, *Empailler le toréador, L'incongru dans la littérature française de Charles Nodier à Eric Chevillard*, *op. cit.*, p. 104.

[999] *Ibid.*, p. 80.

[1000] *Ibid.*, p. 79.

d'une extrême précision – comme les « vaches londoniennes de Dubuffet », le « lapin de la rue du Bac » – qui semblent renvoyer à une réalité référentielle précise. Dans ces listes hétéroclites, l'accessoire voisine l'essentiel, le frivole le solennel. Néanmoins, ces « bricolages » pleins de promesses restent de l'ordre de l'insignifiance :

> Dans l'incongru, le gonflement du détail ne s'insère pas dans un ensemble cohérent de procédés concourant au traitement grandiose de réalités triviales. Il n'y a ni cohérence, ni grandiose. L'insignifiance s'étale mais demeure insignifiante[1001].

On peut dès lors se demander si titre et sommaire sont programmatifs ou s'ils sont complètement gratuits. Vialatte feint-il d'annoncer un programme qu'il ne suit pas dans sa chronique ? Est-ce, de la part de l'auteur, le « prétexte » à quelque délire verbal ?

La composition composite et dissonante de la chronique

Chaque chronique dévoile un parcours sinueux et trépidant annoncé par le sommaire. Malgré certaines inversions, des procédés de condensation (trois expressions annoncées dans le sommaire se retrouvent dans une seule et même phrase), Vialatte suit le programme annoncé[1002]. Dans la chronique vialattienne, chaque objet, chaque être peut devenir un matériau poétique, un opérateur de fictionnalisation. Selon Pierre Jourde : « Du côté du programme, l'incongruité tient à la déliaison, au coq-à-l'âne. Du côté du texte, elle provient d'un luxe de détails inutiles par rapport au sujet traité[1003]. » Souvent la chronique part d'un rien, elle semble naître d'un menu détail qui enfle de manière disproportionnée. A partir d'un point insignifiant, le chroniqueur invente, brode, précise de nouveaux détails. Il décline et juxtapose des éléments hétéroclites[1004] pour parvenir à une synthèse improbable, dévoilant ainsi un univers invraisemblable où s'enchevêtrent, pêle-mêle, des considérations sur le tour de tête et la mode des crèmes coiffantes, des inquiétudes relatives à l'engraissement du porc normand, des conseils d'orthographe, d'hygiène et de cuisine. Vialatte exprime une véritable jouissance face à ce qui relève de l'hétéroclite, de la bigarrure, du rapiéçage. On retrouve la jubilation de certains personnages réalistes (comme Balandrier composant son château

[1001] Pierre Jourde, *Empailler le toréador, L'incongru dans la littérature française de Charles Nodier à Eric Chevillard*, *op. cit.*, p. 80.

[1002] Etude précise d'une chronique en annexe, p.433-435

[1003] *Ibid.*, p. 246.

[1004] La chronique révèle un texte composite, suppose une jouissance de l'hétéroclite. Comme le souligne Pierre Jourde : « On cherche par trop, aujourd'hui, la cohérence en tout, on en perd cette jouissance spéciale que l'on tirait autrefois de ce qu'on appelait la *bigarrure*, le rapiéçage, le mélange, le rassemblement de *curiosa*. » Pierre Jourde, introduction, *Littérature monstre, Etudes sur la modernité littéraire*, *op. cit.*, p. 21.

breton). La chronique rappelle cette « espèce de carrousel inadmissible » ambitionnée par le romancier. Le chroniqueur suscite en effet l'égarement, le vertige de son lecteur en procédant à une remise en cause de tous les repères spatiaux, temporels, à un brouillage des frontières : n'importe quoi peut devenir le sujet d'une digression, être mis en lien avec n'importe qui, se retrouver n'importe où, n'importe quand. Dans cet univers incohérent, la cohérence semble assurée par la voix du « chroniqueur conteur ». Celui-ci traite tout événement, tout être sur un mode superlatif, inscrit la description dans un discours humoristique. Il saisit chaque fil narratif qui se présente à lui – ainsi ses considérations sur le tour de tête partant d'une erreur de chapeau impliquent-elles de décrire l'homme pompeux et débonnaire dont il a chaussé par erreur le chapeau, d'expliquer son accent serbo-croate – et il dévide chacune des improbables pelotes qu'il découvre en route, perdant son lecteur dans un labyrinthe de digressions, le laissant à bout de souffle, égaré au beau milieu d'un insaisissable écheveau, d'une « trame de cauchemar ». Sans s'en rendre compte, le lecteur passe du micro au macrocosme, du familier anecdotique au grandiose historique, du prosaïsme du quotidien au lyrisme de grandes vérités. La lecture de la chronique devient un voyage dans le temps – des mœurs antiques à celles de la femme moderne, en passant par le trafic de saucisse de chien blanc à poil rare sous l'Occupation – et dans l'espace – grâce à l'élevage du porc normand comparé à celui du chien blanc indochinois et à l'évocation du vin du canton de Vaud et du Beaujolais.

On retrouve le goût de la digression et le souci de précision du romancier. Mais dans la chronique ces penchants confinent au délire, c'est comme si le mouvement du texte, sa trame étaient ceux de l'imagination délirante de l'auteur. A chaque nouvel astérisque, la continuité narrative semble dissoute, et cet aspect typographique accentue le morcellement de la chronique. Vialatte s'arrache à la linéarité du récit, de l'Histoire. Ces détours, ces excentricités, et l'enchevêtrement qui en résulte, sont intentionnellement travaillés.

Cette accumulation de digressions ludiques se présente précisément comme un choix esthétique du chroniqueur. On peut toutefois se demander si cet enchevêtrement cocasse et farfelu dévoile quelque chose de lisible, de saisissable, ou s'il constitue juste un embrouillamini, un grand magma.

CHAPITRE III

LA LOGIQUE DU MONSTRUEUX : LA CHRONIQUE COMME MACHINE À FAIRE VOIR OU MACHINE INFERNALE

> Mais rien ne peut dire avec quelle nouveauté l'auteur abordait son sujet, quel dosage indéfinissable d'humour, de malaise, d'horreur, d'extravagance, de bouffonnerie, de contradiction, d'illogisme, créait ici un monde à part, un monde de rêve et de cauchemar lucide, exaspérant de tatillonnage, irritant, fascinant (...). (K, 26)

La chronique qui crée un « monde de rêve et de cauchemar » fonctionne-t-elle comme une « machine à faire voir[1005] » qui s'édifierait à partir de l'imaginaire visuel de Vialatte, qui se fonderait sur des associations d'images, des jeux déformants ? Ou fonctionne-t-elle comme une machine infernale qui mettrait en scène un délire maîtrisé du logos, des associations d'idées désopilantes ?

1. La chronique comme machine à faire voir ?

> Le poète ne veut pas seulement être compréhensible, il ne suffit pas que ses images soient claires et précises (…). Mais il veut rendre les idées qu'il éveille en nous si vives que, dans notre transport, nous croyions éprouver les impressions sensibles des objets eux-mêmes et que, dans ce moment d'illusion, nous cessions d'avoir conscience du moyen, des mots qu'il emploie pour parvenir à ce résultat[1006].

Le chroniqueur se fait poète. Il entend fabriquer un certain langage qui possède une fonction agissante (au double sens du verbe *poïen*). Par le pouvoir des mots, il donne à voir des images, cherche à faire émerger quelque chose de bien réel. A partir de là, comment la chronique affecte-t-elle la sensibilité de celui qui la lit ?

Perception transfigurative

> Une seule minute d'attention à une chose, et le monde s'arrête de tourner. Une minute d'attention aux choses, elles deviennent fantastiques et incompréhensibles ; dangereuses, menaçantes, irréelles. (CM, II, 497-498)

Vialatte tente de dire ce mystère des êtres et des choses. Il ambitionne de dévoiler un mystère qui résiste obstinément pour révéler ainsi ce rien constitutif de l'être. Pour le

[1005] Max Milner, *La Fantasmagorie*, *op. cit.*, p. 7.

[1006] G.E. Lessing, *Laocoon*, [1776], trad. A. Courtin, Paris, Hermann, « Savoir sur l'art », 1990, p. 126.

chroniqueur, chaque détail, chaque élément du réel devient facile à rendre mystérieux et potentiellement monstrueux. Sous sa plume, tout être peut être transfiguré. On retrouve l'importance que Vialatte accorde à la perception visuelle, au regard. Le chroniqueur, ayant contemplé intensément une simple poule, en conclut qu'elle « est un monstre effrayant » (CM, II, 206) :

> Il n'y a d'ailleurs qu'à regarder une simple poule, disons une poule noire à l'œil jaune, pour finir par être terrifié. Voyez-là picorer un ver, un serpent, ou une autre poule (…). Elle pique d'un geste mécanique et saccadé ; on dirait une machine à coudre ; ou alors un monstre tertiaire (…). (CM, II, 205-206)

C'est en effet le regard qui perçoit tel être ou telle chose comme monstrueux, son degré de fascination qui permet d'apprécier l'altération monstrueuse. Il en va de même pour le *Gros orteil d'Antoine Boiffard* dont Georges Bataille propose un portrait (au même titre que le visage). En soi, ce gros orteil photographié par Bataille n'a absolument rien d'anormal, et pourtant, le monstrueux s'y insinue. L'abandon des repères optiques habituels et le grossissement démesuré d'une partie du corps permet d'atteindre l'informe, de susciter un certain malaise. Cet orteil est « défiguré ». Il devient inexplicable, perd tout son sens parce que pris isolément, impunément grossi. L'être le plus insignifiant risque, ainsi sous le regard et la plume de Vialatte, de se métamorphoser pour devenir source d'étrangeté[1007]. Le chroniqueur joue sans cesse de cette perception transfigurative des êtres et des choses comme pour signifier la possible désagrégation du réel. Cette transfiguration passe notamment par un jeu avec les définitions, une parodie du langage métaphysique.

Le jeu des devinettes : des définitions relevant de jeux déformants

Un être se ressemble-t-il ? En quoi diffère-t-il de lui-même ? Dans ses chroniques, Vialatte cherche à rendre les êtres à eux-mêmes. Il tente de les révéler d'une manière chimique. Dans cette perspective, il prétend donner une définition scientifique et métaphysique de tel être vivant, animal ou végétal, de telle chose. En réalité, ses définitions relèvent de jeux déformants. L'auteur n'a de cesse de définir le monde sur un mode poétique et humoristique. Cette appréhension faussement rigoureuse des êtres est initiée dans les romans. Dans *Salomé*, le lecteur peut ainsi découvrir ce qu'est un « mouton en soi » :

[1007] On retrouve ce procédé dans *La Nausée* où les mouches bleues tournent dans la boucherie. On pense aussi certaines entreprises du Nouveau Roman avec par exemple dans *La Jalousie* de Robbe-Grillet la vision de l'insecte que redoute A, ou dans *La Modification* de Butor la vision agrandie d'un pépin de pomme dans les rainures du plancher du wagon de train.

> (…) le pedigree du mouton noir, si long, si beau, si touffu, si fleuri, si relevé d'encres diverses qu'il devait sûrement remonter jusqu'au premier mouton sorti des mains de Dieu, si ce n'est jusqu'au concept même du mouton, jusqu'au mouton en soi qui se compose de rubans bleus et de fourrure à la poudre de riz. « On a perdu le sens du vrai mouton depuis le dix-huitième siècle » (…). (S, 186)

Le « pedigree chinois » imaginé par Milch et Léonard est supposé établir la généalogie du mouton, remonter jusqu'au « mouton en soi ». Or, ce « mouton en soi » apparaît chimérique[1008], il se compose « de rubans bleus et de fourrure à la poudre de riz », soit des éléments hétéroclites et incompatibles avec sa nature. Un peu comme l'idée de tante[1009] dans *Le Fluide rouge*, Vialatte sous-entend que l'existence passe justement par sa négation. Selon Pierre Jourde, « pour être pleinement quelque chose, il faut commencer par ne pas être, ce qui constitue le comble du paradoxe métaphysique[1010]. » Cependant, en tant que romancier, Vialatte s'attache le plus souvent, à donner une intelligibilité, un sens à ce type d'incongruité. L'écart se voit justifié. Ainsi, dans *Salomé*, Léonard n'a pas pu « résister au plaisir merveilleux de vendre un mouton chinois, un mouton poétique fabriqué de toutes pièces avec de l'encre de couleur et du papier calque » (S, 187). Remonter jusqu'au concept de mouton, établir un pedigree (supposé traduit du chinois vers l'allemand) visent à répondre aux excentricités du baron du Puyvouzoux. Cette généalogie est supposée donner une aura, un prestige à un « pauvre mouton noir avec des yeux dorés, infiniment mélancoliques, et de longues oreilles qui pendaient sur ses yeux comme des feuilles de laitue » (S, 155). La fable mensongère est expliquée au lecteur qui peut distinguer le mouton en soi du vieux mouton vendu au baron :

> Tel était le mouton sorti des noires cuisines de Léonard et de M. Milch, comme un bouquet de tendres fleurs des mains d'une négresse. Il venait du Jardin des Plantes, il s'appelait Rotschild, et il éternuait en mangeant des pastilles Valda. (S, 188)

[1008] Au sens où l'entend Pierre Jourde qui précise que la chimère essentielle « implique, dans sa forme simple, un sujet qualifié ou défini par des éléments hétéroclites ou incompatibles avec sa nature (…) ». Pierre Jourde, *Empailler le toréador, L'incongru dans la littérature française de Charles Nodier à Eric Chevillard*, *op. cit.*, p. 125.

[1009] « La tante Irma n'était la tante de personne. On l'appelait la tante Irma précisément parce que, n'ayant pas de neveux, elle semblait plus propre qu'une autre à représenter le concept tante à l'état pur, en dehors de toute contingence. Elle était tante de par son âge et ses vertus congénitales, par vocation délibérée. » (FR, 19)

[1010] Pierre Jourde, *L'Opérette métaphysique d'Alexandre Vialatte*, *op. cit.*, 1996, p. 101.

On s'approche de ce que Jarry appelle « monstre » : « J'appelle monstre toute inépuisable beauté[1011]. » Ce mode de création loufoque et poétique devient un procédé courant dans les chroniques. Vialatte joue au prestidigitateur. Il feint d'abord d'appréhender tel être, telle chose, désignés par une synecdoque, comme une entité singulière, un peu comme s'il considérait d'un regard scientifique ce qui l'entoure :

> En devenant scientifique, votre lapin change d'article : ce n'est plus un lapin, c'est le Lapin[1012].

Comme le souligne Benoit Auclerc, « l'abstraction scientifique a pour effet pervers de transformer en essence l'être singulier, donc de "domestiquer" la réalité en croyant la restituer[1013]. » Vialatte est parfaitement conscient de cet usage détourné de la définition, de cet « abus de langage » scientifique :

> (…) le poète aime mieux être ébloui que renseigné ; c'est bien ce qui le distingue du savant. La science explique le monde, elle répond aux questions, elle veut savoir, mais l'écrivain veut s'étonner. Il prend plaisir à ne pas comprendre, comme l'enfant devant les trente lapins qui sortent du chapeau magique. Il est en état de fascination. La science réalise les rêves, le rôle de la littérature est de rêver la réalité. (DNH, 217)

Rêver la réalité implique pour l'auteur de ne pas comprendre, de désigner ce qui est énigme et d'inviter chacun à la contemplation. A partir d'une entité comme « le Lapin », le chroniqueur feint de proclamer une vérité générale, de donner une définition, se livrant ainsi à une parodie du langage métaphysique. En effet, si Vialatte cherche à métamorphoser les êtres, les choses, c'est qu'il préfère être ébloui. Il pose, à l'instar de l'artiste, un regard fantaisiste, chimérique sur le monde qui l'entoure. Le chroniqueur fait ainsi l'éloge de l'art de Picasso qui réussit à créer un être inconnu :

> Ce n'est plus une chèvre, c'est la chèvre, ce monstre fantastique, cette sauterelle de cauchemar, ce quadrupède délirant qu'est la chèvre, bref cet animal inconnu. Picasso, de toutes les chèvres, a dégagé l'essence merveilleuse et grotesque, la quiddité ; il en a fait un sac de fonte, un sac de coke, un sac de personne ne sait quoi, avec des pis en acier lisse ; il y a ajouté des côtelettes innombrables, qui sortent de partout, comme un buisson d'épines et qui font penser au boucher, un cou pelé, un cou de vautour, une tête tondue,

---

[1011] Alfred Jarry, *L'Ymagier*, n°2, janvier 1895, *Œuvres complètes*, I, *op. cit.* , p. 972.

[1012] « Jean Paulhan au jardin des plantes », *Les Milles merveilles*, *Cahiers Alexandre Vialatte*, n° 9, 1982, p. 53.

[1013] Benoît Auclerc, « Imaginaire, grammaire : la modernité problématique de Vialatte », art. cit., p. 438.

> une tête de rêve, de brontosaure, des cornes mal définies, dont une cassée, et le bouc du bouc, en virgule, le bouc de M. Ramadier. (CM, I, 14)

Contrairement au lapin, la chèvre n'est pas figée, elle devient l'objet de continuelles métamorphoses. Paradoxalement, en la montrant autre que ce qu'elle est, l'artiste en révèle l'essence, la permanence. Dans *Camille et les grands hommes*, Luc de Capri décrit l'effet esthétique que recherche Vialatte dans ses pseudo-définitions en décrivant une toile intitulée *Le vrai bonheur* : « Ça a l'air en tôle et ça bouge. C'est toujours la même chose et ce n'est jamais pareil. Ça vous dit ce qu'on a dans la tête. Ça brille et ça vous hypnotise… (…) Bref, c'est sorcier : c'est du tableau chinois » (CGH, 198-199). Selon l'écrivain, l'auteur de cette toile[1014] ignorait tout de la peinture, et pensait utiliser de « la couleur de bois ou de la couleur de cheval, de la couleur d'oreille et même de gendarme » (CGH, 196). Pour parvenir à ce résultat, il s'est contenté d'ajouter une ressemblance, des fantaisies (la Légion d'honneur, l'air pensif, les lorgnons)[1015] qu'après coup. Cet artiste-peintre désirait effectivement trouver le modèle qui n'existe pas : « Les autres, ce sont des copies de peinture, mais là le modèle n'existe pas » (CGH, 196) :

> C'est fait comme une carte postale et ce n'est pas une carte postale… Il y a des corps qu'on appelle isomères, ils ont la même formule chimique et ils ne sont pas les mêmes (…). Ça, c'est un isomère de la carte postale. Ça la transsubstantie, c'est un corps glorieux. (CGH, 197)

Vialatte reprend une image déjà présente dans *Le Fidèle Berger* pour décrire le traitement chimique qu'il entend imposer au réel. L'image de l'isomère montre ici le pouvoir de l'art[1016].

[1014] Il s'agit du cantonnier Blondeau, « sorte de douanier Rousseau (…) qu'on voit passer furtivement dans un roman de Dhôtel. » Philippe Blondeau, « Vialatte, Dhôtel : deux versions du merveilleux social », *Alexandre Vialatte, au miroir de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 366.

[1015] « Il prenait les mesures au centimètre sur le client ! Il le mesurait comme un tailleur avec un compas de sage-femme et un centimètre souple : la tête, le nez, les oreilles, la poitrine, et il n'ajoutait la ressemblance qu'à la deuxième séance de pose. A la troisième, si on voulait les fantaisies (…) trente sous pour la Légion d'honneur, trente-cinq pour l'air pensif, quarante pour les lorgnons (…) » (CGH, 194).

[1016] Ce pouvoir est non seulement celui de l'artiste mais aussi celui de l'enfant. Vialatte est resté attaché à ses émerveillements d'enfant, revendiquant sa fascination pour ce qui est frivole : « (…) j'aime la frivolité dérisoire de ces objets sans utilité qui sont humbles et chargés de sens comme les fétiches qu'on mettait en classe dans son pupitre, comme la boule de mastic, le papier doré, la bille de verre arrachée au goulot d'une bouteille de limonade qu'on conservait dans le plumier verni couvert de l'image des zouaves emphatiques de Solferino. Et je remercie mon enfance de m'avoir donné le sens du trésor. Une étoile en bois rouge dans une vieille cité peut nous sauver de bien des choses. Je n'ai jamais su être sérieux, ni triste, ni gai comme le sont les hommes qui pleurent et qui rient. Je n'ai jamais su qu'être grave ou fou comme les enfants (…). » Feuillet non daté, peut-être écrit à la fin des années vingt, extrait d'un dossier intitulé « Possibilités », (PP, 79). Devenu écrivain, Vialatte transmet

Il y a des corps isomères (de même formule chimique et pourtant différents), ce qui signifie que des êtres-charbons deviennent des êtres-diamants grâce à une attention métamorphosante. Le romancier avait très tôt compris qu'il « suffit d'un morceau de verre, d'une étiquette écrite en ronde, pour faire d'un tesson d'assiette un exotisme » (FC, 78). Mais le chroniqueur semble avoir trouvé le moyen de transformer le plomb en or. Comme Berger, qui est à la fois lui-même et un autre que lui, chaque être, chaque chose appréhendés dans les chroniques – l'épluchure, la chèvre – est tour à tour même et autre. Cette transformation serait de l'ordre de la transsubstantiation, elle s'apparenterait donc à un pouvoir sacré. L'art serait peut-être une question de foi. A travers ses définitions poétiques, le chroniqueur affirme, un peu à la manière de Magritte : « ceci n'est pas une pipe ». Comme le souligne Baudrillard :

> Le monde est devenu d'une telle réalité qu'elle n'est supportable qu'au prix d'une dénégation perpétuelle. « Ceci n'est pas un monde », évoquant le « ceci n'est pas une pipe » de Magritte comme déni surréaliste de l'évidence absolue, définitive, du monde et de la dénégation tout aussi radicale de cette évidence, dominant la trajectoire de l'art moderne. Mais pas seulement de l'art : de toutes nos perceptions profondes, de toute notre appréhension mentale du monde[1017].

Ainsi le chroniqueur se plaît-il à décrire « le homard, le cardinal de Richelieu, la tour Eiffel et le département des Alpes-Maritimes » (CM, II, 681), et cherche-t-il à montrer implicitement à son lecteur qu'il se trompe, qu'il n'appréhende pas le réel avec justesse. Outre la « transsubstantiation » du lapin, de la chèvre, de l'épluchure, ce qui intéresse Vialatte, c'est aussi et avant tout l'homme. Selon quelles modalités invite-t-il son lecteur à se demander si « ceci est ou n'est pas un homme » ?

---

ce « sens du trésor » à ses principaux personnages qui sont également fascinés par des objets futiles et des images insignifiantes. Pour les enfants et adolescents également, un « trésor est, par essence, une chose inutilisable » (S, 70). Les enfants collectionnent donc scrupuleusement « d'étranges trésors sans nom... » (FC, 33). Dans *Salomé*, la petite Frédérique garde précieusement le prospectus du cirque Bienvenu représentant Zéphir et Marcello, le faux pedigree chinois du mouton Rothschild entre autres « présents des Bédouins » (S, 61). Dans *Les Fruits du Congo*, Fred va « à sa malaria », rapportant des croquis et des débris d'objets futiles « pour obéir aux dieux impérieux » (FC, 33). Il dissimule dans une boîte des « fétiches de clochards : une racine d'arbuste aux formes surprenantes, un reste de papier peint » (FC, 33) et un chausson de ballerine de Lily Bürstner, "fétiche insidieux" qui "promettait des palais, des gondoles, et la valse du monde entier" » (FC, 81).

[1017] Jean Baudrillard, *Le Pacte de lucidité ou l'intelligence du mal*, *op. cit.*, p. 20.

L'homme « une dissonance incarnée »

> Une dissonance incarnée – et l'homme est-il autre chose[1018] ?
>
> L'étude de l'homme est la plus belle qu'on puisse faire. La plus utile en ce qui concerne l'homme. Parce qu'elle nous renseigne sur l'homme. Bien plus que celle du cerfeuil ou celle du chien de prairie[1019].

L'homme en particulier est envisagé sur le « mode de l'ontologie clownesque[1020] ». Comme romancier, Vialatte avait tendance à animaliser l'ensemble de son personnel romanesque, à en faire un bestiaire fantaisiste. Il laissait poindre l'hybridité, suggérait une troublante proximité de l'humain et de l'animal – on se souvient de Perrin-Darlin « espèce de hanneton cornu » (FC, 90) délirant sous la lune, de Vingtrinier considéré comme un escargot sans coquille, une « sardine en jaquette » (FC, 316). En tant que chroniqueur, Vialatte interroge constamment la nature de l'homme. Il use d'archétypes (l'homme ou la femme, la civilisation, mais aussi l'Auvergnat, la veuve grasse), abuse d'hyperboles à la fois épiques et comiques. Jouant avec les apparences de la véracité, il ne cesse de poser des questions métaphysiques essentielles : « qu'est-ce que l'homme ? D'où vient-il ? Où va-t-il ? ». A la gravité de ses questions s'opposent des réponses toujours loufoques. L'homme devient ainsi un animal insolite et composite, mêlant proximité et familière étrangeté.

- Qu'est-ce que l'homme ?

> L'homme est un coléoptère fou : sa vie bourdonne autour de la planète comme un vol de hannetons autour du cognassier. (CM, I, 550)
>
> L'homme n'est pas un roseau pensant, c'est un lophophore à bretelles, c'est un colibri inspiré. Nul doute… qu'il lui pousse bientôt sur les ailes des plumes de couleur irisée. (DNH, 59)

Grâce à différents procédés d'hybridation, à des jeux d'identification, l'homme apparaît métamorphosé. Ce décentrement fait ressortir son étrangeté. Le nom – lophophore, colibri – est l'apanage de l'espèce animale (des noms d'oiseau), tandis que l'adjectif renvoie à l'humanité. Le plus souvent, le chroniqueur procède à la métamorphose de l'homme en animal, le révèle dans une situation insolite. De manière générale, zoomorphisme et anthropomorphisme échangent leurs qualités : « L'oiseau le plus rare, l'échassier le plus étrange, avec son grand bec d'accipitre, son cou de vautour, ses ailes rognées, son chapeau

[1018] Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, *op. cit.*, p. 159.

[1019] Cité par Denis Wetterwald, *Alexandre Vialatte*, *op. cit.*, p. 79.

[1020] Pierre Jourde, *L'Opérette métaphysique d'Alexandre Vialatte*, *op. cit.*, p. 102.

mou et son porte-documents, c'est peut-être l'homme » (CM, II, 213), « Le pou est un espiègle et un dévergondé ». (DNH, 124). Ces jeux d'hybridation redonnent à l'être sa singulière excentricité. Un autre procédé consiste à envisager tel ou tel être à partir d'un détail prosaïque, à donner son identité tout à la fois par son essence et ses accidents[1021]:

> Qu'est-ce que l'homme ? Ce n'est pas grand chose. Ce n'est pas rien non plus. Revêtu des produits de sa propre industrie, il a des souliers mal cirés, un lorgnon à ruban et une âme immortelle, sans compter une serviette façon alligator. (CM, I, 283-284)
>
> La femme, du moins au vingtième siècle, se compose d'une âme immortelle et d'un manteau de renard en chèvre façon loup[1022].

Le chroniqueur joue sur un renversement comique : l'essentiel (l'homme, la femme, l'âme immortelle) jouxte le détail le plus prosaïque, le plus secondaire (les souliers cirés, le manteau de renard en chèvre façon loup). Ce bricolage stylistique, ces associations d'éléments hétérogènes rappellent la conception cartésienne de la monstruosité. Comme on l'a vu précédemment celle-ci procède de l'assemblage : « L'être le plus chimérique n'est jamais, en définitive, qu'une fantaisie composite, élaborée à partir d'éléments présents dans la nature[1023]. » Le recours au zeugme permet à Vialatte de transformer l'homme ou la femme en créatures composites. Pierre Jourde désigne ces métamorphoses sous le terme de chimère « accidentelle » ou « essentielle ». Dans les exemples ci-dessus, l'homme apparaît de manière insolite, théâtrale. Il est pourvu de son âme immortelle, mais le zeugme attelle au même verbe des compléments d'objets dépareillés. Cet usage renvoie à la chimère accidentelle. La femme, quant à elle, est définie à travers des éléments incompatibles avec sa nature. Son essence est remise en cause, la chimère peut être qualifiée d'essentielle[1024]. Vialatte ne s'arrête pas en si bon chemin, jouant sur une définition par extension, sur une accumulation de détails. L'association des éléments oriente alors « le regard vers la monstruosité intrinsèque du sujet[1025] ». Son imagination fantaisiste et débridée se plaît à ajouter des détails, des éléments hétéroclites. Cette accumulation, le système inépuisable de références font que chaque

---

[1021] Pierre Jourde, *Empailler le toréador, L'incongru dans la littérature française de Charles Nodier à Eric Chevillard*, *op. cit.*, p. 125.

[1022] « Rachel et autres grâces ou Dieu est-il auvergnat ? », *Antiquité du grand chosier*, Paris, Julliard, 1984, p. 187.

[1023] Michel Viegnes, « Les monstres : une espèce pas du tout menacée », art. cit., p. 15-16.

[1024] Selon Pierre Jourde, dans ces accouplements insolites d'adjectifs, « un simple zeugme constitue une chimère essentielle » *Ibid.*, p. 125.

[1025] *Ibid.*, p. 65.

élément pris au jeu de ces définitions déformantes devient monstrueux. Sous la plume du chroniqueur, tout être – la veuve grasse, la pieuvre – se révèle monstrueux :

> Car la veuve grasse n'est pas seulement une masse de chair, la veuve grasse est un trait de caractère, la veuve grasse est psychologique. (CM, I, 339)

> Molle, informe et épouvantable, coiffée de ses pieds en forme de lanière, la pieuvre est l'enfant naturel du foie de veau, de Fantômas et du chat à neuf queues. (CM, II, 502)

Vialatte manifeste son goût du détail, en cherche la notation matérielle qui fait image et qui donne corps à l'absurde. Selon cette logique incongrue, tout être serait non seulement un autre, mais aussi « un sujet neuf, assemblage fixe de qualités incohérentes, Frankenstein verbal[1026]. »

Les questions de Vialatte portent également sur l'origine, le devenir et la vocation de l'homme. Si ces interrogations sont souvent posées avec gravité au début des chroniques, elles sont également déjouées sur un mode frivole. L'auteur pervertit temporalité et spatialité en ayant recours à la catachrèse. A l'élan de la question métaphysique répond soit la fable complètement loufoque, soit la chute dans un réel prosaïque :

- « D'où vient l'homme ? »

> Il paraît que l'homme descend du thon. Qui aurait perdu beaucoup de son huile dans la bagarre. (…) Non pas du thon en miettes (ce qui semble évident à considérer bien des choses), mais du vrai thon, du thon savant, de dictionnaire, de chanson. (…) Que l'homme descend du singe par le thon. Que le thon est un singe qui a voulu vivre en mer. C'est d'ailleurs ce qui explique ses nageoires. (…) L'homme serait un thon volant ? (CM, II, 17)

- Où va-t-il ?

> Où va l'homme ? L'expérience nous répond : au bureau. D'où vient-il ? Du métro. Où va-t-il ? A l'usine. D'autres disent : « Aux cent mille chaussettes ». C'est une donnée de l'observation. (DNH, 43)

Vialatte rend absolu le relatif en jouant sur la polysémie de sa question qui est finalement prise au pied de la lettre, détournée de sa dimension métaphysique. Sens propre, figuré et argotique se chevauchent souvent. Quand il interroge les origines de l'homme ou de l'éléphant, l'auteur use de formules rituelles qui ont fait le succès de ses chroniques. Il rappelle ainsi que tout est « mythologique », voire « irréfutable » – l'homme comme la

[1026] Pierre Jourde, *Empailler le toréador, L'incongru dans la littérature française de Charles Nodier à Eric Chevillard*, *op. cit.*, p. 103.

pantoufle – que n'importe quoi peut « remonter à la plus haute antiquité » – l'éléphant mais aussi le fait divers. Le chroniqueur joue alors aux archéologues de pacotille. Il imagine une histoire complètement loufoque et multiplie des parentés improbables pour transformer l'homme en créature insolite, en thon volant. Quand il s'interroge sur le devenir de l'homme ou de la civilisation, il répond d'une manière concrète à ce qui apparaît souvent sans réponse. Il reprend ainsi le sens propre du mot, sa propriété fondamentale : « Où allons-nous ? Si j'en crois les affiches, nous allons aux galeries du Progrès réuni (…) » (CM, I, 320). Avec humour, il montre implicitement comment l'homme moderne est noyé dans des préoccupations, des contingences matérielles.

L'homme : un « corps isomère »

Dans ses romans, le romancier met déjà en scène un monde où « l'humain rencontre l'inhumain et l'inanimé[1027] », un monde où l'homme se confond avec le bric-à-brac de l'époque. Vialatte a tendance à croquer ses personnages réalistes de manière caricaturale à partir de multiples procédés. Le corps lui sert de matière première. Il peut, en jouant sur un détail de leur physique ou de leur physionomie, les réifier, comparer une tête à « un gland jaune » (FC, 263), à une soupière sur une table » (S, 140), user d'un vocabulaire alimentaire et décrire une « tête de fromage de chèvre assez distinguée » (S, 13) ou bien « une tête appétissante de fruit confit » (B, 146-147). Comparaisons et métaphores animales sont également nombreuses pour qualifier et disqualifier les personnages[1028]. Par un mouvement inverse, les « objets inanimés » apparaissent doués de vie, révèlent une dimension poétique –

[1027] Comme l'a souligné Pierre Jourde : « Dans le monde de Vialatte, l'humain rencontre l'inhumain et l'inanimé : totems, statues, catalogues vestimentaires. L'homme prend d'abord la forme d'un portrait. Ou bien se résume de préférence à un attribut, sa moustache, son parapluie. Ou encore il se présente en forme de bahut breton. Ou même comme « père de famille », il figure dans un musée aux côtés de bibelots divers. » *L'Opérette métaphysique d'Alexandre Vialatte*, *op. cit*., p. 133

[1028] Un élément dans le physique ou la physionomie des personnages réalistes peut les apparenter à un animal. Jules le garçon de café « balançant rythmiquement sa serviette comme une vache qui chasse les mouches du bout de sa queue » (FR, 39), Félix, le serviteur du baron de Braunschild ayant « l'air d'un vieux héron myope en train de chercher un ver de vase » (BC, 127) ou le principal faisant le guet avec son fusil pour chasser le corbeau gras, ayant l'air « avec les basques de sa jaquette » d'un « gros hanneton » (F et B, 100) L'animalité peut alors surgir du choc entre la description humaine et un détail animal créant une dissonance. Au contraire, alors que les personnages sont animalisés, l'écrivain, convoquant des animaux de toutes sortes et de toutes espèces, révèle leur humanité. Selon les fantaisies de leurs maîtres, les animaux sont humanisés par leur patronyme, leur apparence vestimentaire humaine : à titre d'exemple, le yack du comte « avec son grand pardessus d'astrakan qui balayait le sol, son museau de vieille dame dédaigneuse (…) [a] l'air d'un vieux banquet obèse » (S, 155). Cette humanisation des animaux, qui emprunte à la tradition de la fable animalière, tradition peut-être empruntée aux fictions animalières de Kafka, si elle est esquissée dans l'univers romanesque, va s'accentuer dans les chroniques. L'anthropomorphisme des animaux, aidé par le travestissement, serait une manière de commenter la société humaine comme le ferait un fabuliste.

ils s'animalisent[1029], s'humanisent[1030] ou sont divinisés. Selon une logique dynamique, tous les personnages réalistes, enfants et adultes confondus, peuvent passer d'un genre à l'autre, d'un règne à l'autre et devenir des êtres composites, des créatures insaisissables. Les procédés d'hybridation (animalisation, réification), les jeux d'identification – réduction à une image, réification, animalisation – qui affectent les personnages évoluent dans le roman, supposent un processus continu de métamorphoses monstrueuses, le romancier procédant d'un monstrueux dynamique[1031]. Différents passages romanesques, où les personnages réalistes se métamorphosent et perdent complètement leur apparence humaine, sont emblématiques du style indécidable que va adopter le chroniqueur. Dans *La Dame du Job*, douée d'une dimension poétique, la voiture du commandant apparaît aux enfants comme « un de ces monstres étonnants qu'on appelait alors "un auto" » (DJ, 12), comme une créature imaginaire, fabuleuse, descend[ant] de la lune » (DJ, 14)[1032] – *divinisation*. Cependant, malmenée par les curieuses manipulations du commandant et du lieutenant, l'automobile part « toute seule, à reculons, comme une écrevisse enragée » (DJ, 14) – *animalisation*. Les deux hommes pris de

[1029] On a déjà évoqué le rouleau compresseur de M. Chaussier devenu un « saurien rhumatisant ». L'exemple le plus original reste l'animalisation de l'automobile. Dans *Salomé*, la « petite auto » de Léonard traitée par son propriétaire avec « des précautions de jeune fille, des délicatesses de fiancée », répond à ces égards avec « une reconnaissance joyeuse, des soubresauts époumonés, des bonds de poulain échappé » (S, 90). Mais par un détournement comique, elle peut devenir dans ce monde rural, un étrange animal domestique à la fois cheval, reptile et volatile de basse-cour. Elle permet ainsi aux paysans d'improbables « parties de chasse » : « (...) cette cavalerie de sauriens étripés, qui brinqueballaient par les pentes comme des casseroles à la queue d'un chien. (...) Elles [les automobiles] revenaient triomphalement, chargées de truites, d'écrevisses ou de lièvres, en coincoinant dans la poussière comme des oies qui vont au pré (...) » (S, 91). Animalisée et humanisée, l'automobile s'intègre dans le paysage rural – par le jeu des sonorités (allitération en [k]) et des comparaisons, on peut entendre le vacarme fracassant, la cacophonie d'une basse-cour –, dévalant à vide la route, pour remonter débordant de vivres, elle apparaît au service de cette civilisation paysanne pourtant menacée de disparition.

[1030] On peut citer par exemple les « entrailles vitriolées » de la lampe Pigeon dans *Le Fluide Rouge* (FR, 102), les « entrailles chaudes » de la montgolfière dans *Les Fruits du Congo* (FC, 308).

[1031] Parmi ces jeux successifs de métamorphoses, on peut relever :- La réduction à une image/ et l'animalisation, - l'animalisation / et la réduction à une image, - La réification /et l'animalisation, - La déréalisation par la réification, la transformation en marionnettes.

[1032] Sa forme ronde, son esthétique semblent dépasser sa fonction. Pour Frédéric, petit garçon, elle devient une divinité, une machine belle et fascinante comme la *DS* Citroën analysée par Barthes dans ses Mythologies, dont le sigle peut se prononcer « déesse ». « Je crois que l'automobile est exactement aujourd'hui l'équivalent assez exact des grandes cathédrales gothiques : je veux dire une création d'époque, conçue passionnément par des artistes inconnus, consommée dans son image, sinon dans son usage, par un peuple entier qui s'approprie en elle un objet parfaitement magique. La nouvelle Citroën tombe manifestement du ciel dans la mesure où elle se présente d'abord comme un *objet* superlatif. Il ne faut pas oublier que l'objet est le meilleur messager de la surnature : il y a facilement dans l'objet, à la fois une perfection et une absence d'origine, une clôture et une brillance, une transformation de la vie en matière (la matière est bien plus magique que la vie) et pour tout dire un *silence* qui appartient à l'ordre du merveilleux. » Roland Barthes, *Mythologies*, *op. cit.*, p. 140-141.

velléités, de « caprices » techniques, procèdent par « enthousiasme et coups de génie » (DJ, 14)[1033] à une destruction méthodique. L'automobile, qui, comme toute machine, se caractérise par son assemblage, est mise en pièces, elle devient un objet déstructuré, morcelé tandis que la prétendue connaissance des deux « pionniers de la science » (DJ, 14) est tournée en dérision. On assiste, en parallèle, à la métamorphose comique et déconcertante du commandant et du lieutenant qui, s'installant dans la voiture, vêtus d'un déguisement grotesque, prennent une apparence monstrueuse :

> Ils revêtaient pour cette opération d'énormes peaux de biques, des lunettes noires enchâssées d'un bandeau de cuir qui leur faisaient un masque étrange de sorcier cafre, et des casquettes qu'ils mettaient à l'envers par une espèce de hardiesse vestimentaire qui disait la témérité de ces exercices fascinants. Avec ces peaux ébouriffées, ces yeux d'insectes et ces coiffures de gnomes, ils paraissaient énormes et velus, pareils à de grosses châtaignes ou à des habitants de Mars. Ils tenaient aussi de la chèvre, du baril de brasseur, du sapin forestier et du jeteur de sort de l'Afrique équatoriale. (DJ, 13)

Par leur « hardiesse vestimentaire », ces cavaliers d'infanterie ayant perdu toute distinction militaire, et plus grave encore, toute apparence humaine, ne se ressemblent plus. Au regard, certes naïf, des enfants de la *Dame du Job*, ils ont une allure magique, légendaire (sorciers, gnomes, jeteurs de sort, habitants de Mars). Mais, ils apparaissent également semblables à des hommes préhistoriques, à des êtres barbares. Animalisés, chosifiés, ces apprentis mécaniciens se confondent avec l'inanimé, les règnes animal et végétal. Vialatte multiplie détails insolites, juxtapositions improbables, stratifications de différentes époques en jouant sur des effets de grossissement et sur l'assemblage de matières différentes pour montrer des êtres soumis à la matière. Assujettis à leur vision de l'automobile comme machine magique et futuriste, ces personnages apparaissent finalement sans qualités, étrangers à eux-mêmes. Leur accoutrement les révèle tels des êtres mutants, illisibles. Cette vision excentrique marque une victoire du chaos. L'univers romanesque met ainsi en scène une société victime des progrès techniques, un homme déshumanisé par des machines. Cette écriture relevant du composite, de l'accumulation permettrait à Vialatte de dénoncer une société dominée par le culte de la performance et de la beauté.

Si les hommes pris par « une espèce hardiesse vestimentaire » se transforment en monstres, les femmes, inspirées par le « démon du progrès » (CGH, 102) deviennent des

[1033] « On ouvrait le ventre de la bête. Le commandant vissait, dévissait, prospectait, avec une méthode patiente et destructrice, coupée parfois par les caprices de Briffoul qui procédait par enthousiasme et coups de génie. Alors, pendant un temps, ils détruisaient à deux. Quand tout était en petits morceaux, on refermait le ventre de la bête (…) » (DJ, 14).

« poupées monstrueuses » (CGH, 103). Cette irruption de la modernité et les monstrueuses métamorphoses qu'elle induit se retrouve ainsi dans la vision du salon de coiffure :

> Je vois encore briller dans les ténèbres, au bout de la rue du Petit-Calvaire, dans le Modern'Salon qui était en contrebas, ces casques de nickel, ces fauteuils électriques, ces douilles, ces appareils brillants, ces séchoirs inventés par le démon du progrès dans lesquels les marchandes de beurre disparaissaient presque entièrement, ointes d'huile, enveloppées de serviettes, couronnées de métaux luisants et reliées au mur par des tubes et des fils, pareilles à des scaphandriers, des spectres ou des souveraines, tandis que celles qui attendaient que ça sèche, tout autour, sagement immobiles, pénétrées d'une patience sacrée, avaient l'air, avec leurs yeux blancs dans une face tannée par l'été (drapées comme Aïcha, coiffées de tire-bouchons, crépues, voraces, luisantes, surmontées d'une tignasse, enveloppées dans un turban de mamamouchi), d'on ne sait quelles négresses hystériques, figées soudain par un instantané au plus saisissant moment de la chorégraphie rituelle, ou encore des prophétesses gitanes au plus fort du frisson sacré, de prêtresses folles, de poupées monstrueuses. Le dimanche matin, parées par les cousines, ces marionnettes de houille sortaient de leur jeu de massacre pareilles aux déesses du printemps. (CGH, 102-103)

Dans ce salon de coiffure situé « rue du Petit-Calvaire », mobilier et accessoires évoquent à la fois l'arsenal de guerre (une guerre moderne mécanisée) et des instruments de torture, « un jeu de massacre ». Victimes consentantes, les femmes qui se soumettent « sagement », « avec une patience sacrée » à ces instruments. Elles perdent leurs traits humains, deviennent des êtres sans identité précise, qui, tour à tour, ressemblent à des scaphandriers (le casque de nickel est semblable à l'armature rigide que revêt le plongeur), à des spectres (disparaissant sous des serviettes qui leur donnent l'apparence évanescente du fantôme), à des souveraines « couronnées de métaux luisants ». Ces paysannes au visage tanné, comparées à des négresses hystériques, deviennent semblables à la femme sauvage de la fête foraine, cette étrangeté exotique les dévoilant comme des figures de l'altérité raciale. La « tyrannie de la beauté » les transforme en prophétesses, en prêtresses. Comme prises dans une transe, elles deviennent semblables à des charmeuses de serpents[1034]. Le « démon de la modernité » les transforme finalement en « marionnettes de houille ». L'évocation du « turban de mamamouchi » renvoie au *Bourgeois gentilhomme* où Molière met en scène l'obsession de M. Jourdain, un bourgeois désirant à tout prix devenir noble. Cette référence soulignerait également l'ambition de

[1034] Ces « poupées monstrueuses » rappellent la figure de la grande négresse de l'affiche des *Fruits du Congo*, « poupée vorace » (FC, 139) malmenée par ses créateurs. Mais par un mouvement inverse, la « dame plate » (FC, 135) semble prendre vie et s'animer. Les deux artistes ont l'impression de sentir le parfum de sa peau qui leur rappelle leur expérience de la guerre (FC, 140-41).

Vialatte de céder à un style résolument délirant : lors de la cérémonie turque qui transforme M. Jourdain en « mamamouchi », en grand sultan turc, Molière invente une sorte de poésie mimant le turc, manifestant ainsi un plaisir primitif à inventer des signifiants.

Vialatte, devenu chroniqueur, va amplifier ce délire du style, en cultivant l'association d'images improbables, en multipliant les mots rares. On retrouve ainsi l'évocation du salon de coiffure cette fois comparé à un caveau, à un « sous-sol de science-fiction » (DNH, 168) dans une chronique de 1968, intitulée « Histoire de femmes » :

> Tout le long de cette chambre des supplices, elles sont coiffées jusqu'au menton de casques gaulois reliés à des souffleries par un système de tuyauteries qui s'apparente aux tubulures de l'hélicon. Dans cet attirail scientifique, elles ressemblent à s'y méprendre à des scaphandriers, à des ordinateurs, à des Martiens, à des contrebasses, au réduit du chauffage central. On dirait des mégathériums branchés sur des sarrussophones. On croit avoir épousé une jeune fille, on s'est marié à un alambic. (DNH, 168)

Le chroniqueur use des mêmes comparaisons que dans le roman pour décrire les victimes du *diktat* de la beauté. En quelques lignes, il dévoile une femme invraisemblable et joue à la métamorphoser. Cependant, Vialatte accentue le trait. Les femmes prises collectivement se transforment en tout et n'importe quoi. Ce sont des « corps isomères ». Dans une vision déshumanisante et volontairement comique, elles deviennent finalement semblables à de grands mammifères fossiles (mégathériums) « branchés sur » des instruments à vent (sarrussophones). Vialatte joue en effet sur une accumulation de détails hétéroclites et incompatibles, usant et abusant du détail, manifestant ainsi sa gourmandise descriptive. Mais il pervertit la représentation au point de rendre l'objet de sa description illisible. L'excès de précision et l'association improbable de signifiants, dont le sens demeure obscur, les métamorphosent en créatures insaisissables. Le chroniqueur fait d'elles un matériau poétique. Il en conclut au présent de vérité générale que la femme peut devenir un alambic. Outre la sonorité joyeuse du mot, celui-ci renvoie à un instrument de chimie, d'alchimie mais aussi à la distillation. Il suggère également, de manière figurée, l'idée de recherches très compliquées, de raisonnements subtils. Le style de Vialatte ne relèverait-il pas lui aussi de l'alambic ?

Chaque phrase semble atteinte de gigantisme : elle excède les capacités d'analyse, échappe à la maîtrise du lecteur en juxtaposant des éléments hétérogènes, en débordant les limites de l'ordre syntaxique simple. Ses définitions qui déforment et altèrent les êtres, fonctionnent souvent selon ce que Pierre Jourde nomme « le principe de l'éléphant » :

> On pourrait baptiser *principe de l'éléphant* cette loi fondamentale de l'incongruité : *toute chose est en réalité une autre*. Principe dérivé : une chose en est d'autant plus une autre

> qu'elle est d'autant plus elle-même, c'est-à-dire qu'elle se distingue par des caractéristiques remarquables. (…) La chimère comme monstre, pour être incongrue, ne peut se contenter d'un hétéroclite convenu. Cela exige, en plus de l'hétérogénéité des éléments, une différence de niveau de précision entre eux. La chimère de la légende n'est pas incongrue. Le vrai monstre incongru associe une identité spécifique et une identité très individualisée[1035].

L'écriture des chroniques procède d'une accumulation d'éléments hétéroclites qui conjuguent qualités essentielles et accidentelles. Vialatte ne cesse de décrire des êtres à travers des détails extrêmement précis ou des formulations universalisantes, les *révélant* (au sens chimique) tour à tour autre et même. Il présente des absurdités ontologiques. En définissant les êtres par ce qu'ils ne sont pas, Vialatte semble signifier que l'être n'a pas de signification définitive. Ses romans mettent déjà en scène un homme mutant tour à tour animalisé, réifié, fragmenté. Ce style hybride permet au romancier d'interroger la nature de l'homme, d'en proposer une vision démythifiante[1036]. Vialatte, conscient de l'aliénation de l'homme moderne, dévoile aussi un monde de plus en plus assujetti à la matière[1037] : « Tel est le progrès. La matière se venge » (CM, II, 6). A travers des figures hésitantes, instables, il interroge un monde divinisant la technique, la beauté, une société hantée par la performance, obsédée par la beauté et il dénonce ainsi le vide spirituel de l'homme noyé dans la matérialité, aliéné au progrès. Cependant, comme le montre l'univers des chroniques peuplé de monstres incongrus, l'auteur en virtuose d'un style indécidable prend un plaisir extrême à défigurer et à transfigurer l'être humain.

> Aujourd'hui, l'homme ne compte plus qu'en masse ; pâteuse ; l'individu est devenu pâteux ; on le travaille comme les berlingots ; on l'amalgame, on le pétrit, on l'étire, on le lance sur un crochet, on l'allonge et on le tord, en tire-bouchon ; après ça, on le débite.

[1035] Pierre Jourde, *Empailler le toréador, L'incongru dans la littérature française de Charles Nodier à Eric Chevillard*, *op. cit.*, p. 129-130.

[1036] Tendance qui rappelle les angoisses, la hantise de la décadence de l'humain propres à la fin du XIX^e^ siècle « Cette tératologie revêt une dimension eschatologique : cette profusion monstrueuse s'inscrit à rebours du darwinisme ambiant et prend à contre-pied l'idée d'une évolution progressiste de l'humanité. Tout se passe comme si les monstres qui hantent l'imaginaire fin de siècle concrétisaient la hantise et le pressentiment d'une inéluctable faillite de l'humain (…) » Sébastien Paré, « Formes et figures du monstrueux fin de siècle : une esthétique tératologique », *Le Monstrueux et l'humain*, *op. cit.*, p. 210- 211.

[1037] Comme le souligne Paul Ardenne au sujet du traitement artistique réservé au corps au cours du XX^e^ siècle, la représentation artistique du corps « adopte une forme, non plus fixe mais en constant devenir, souvent brutalisée et déshumanisée, quelquefois carrément portée à radier l'objet même. Le corps (…) dorénavant s'offre plus comme cette proposition problématique évoquée à l'instant que comme l'incarnation de l'être. » Paul Ardenne, *L'Image corps, figures de l'humain dans l'art du XX^e^ siècle*, Paris, Regard, 2001, p. 9-10.

> Les sorties de Paris sont devenues fluides. L'homme est enfin devenu pâteux. (CM, II, 274)

L'auteur, dans ses romans et ses chroniques, tente de montrer combien l'homme est contraire à lui-même, combien il ne peut vivre contre la nature qu'il a en lui[1038]. L'homme, au regard de Vialatte, serait ce « monstre incompréhensible[1039] » dont parle Pascal : « Quelle chimère est-ce donc que l'homme ? Quelle nouveauté, quel monstre, quel chaos, quel sujet de contradictions, quel prodige ? Juge de toutes choses, imbécile ver de terre, dépositaire du vrai, cloaque d'incertitude et d'erreur, gloire et rebut de l'univers[1040]. » Plus encore que dans les romans, l'écriture des chroniques dévoile un homme indistinct, rendu insaisissable par une accumulation d'adjectifs contradictoires, improbables. S'il ne lui donne pas de définition définitive, s'il multiplie les jeux déformants, c'est que Vialatte a compris que l'être humain est un chaos : « que de natures en celle de l'homme[1041]. » Pour lui, l'homme est aussi insaisissable pour l'autre qu'il l'est pour lui-même. Etant toujours en dehors de son être, il est condamné à cumuler les masques, à ne jamais montrer son vrai visage.

Le style des chroniques bricole des images, métamorphose toute chose, tout être et excède le pensable. A travers cette écriture monstrueuse, Vialatte cherche à révéler la matière monstrueuse qui constitue l'homme et l'univers. Comprenant que « l'homme n'est pas pareil à lui-même et ne cesse de s'en distinguer » (DNH, 217), il rappelle constamment ce scandale à la fois logique et ontologique. Le chroniqueur cherche à déformer l'être ou la chose pour se rapprocher de son sens, de sa singularité. Il s'agit bien pour lui de redonner à ce réel qui fait défaut, à cette « dissonance incarnée[1042] » qu'est l'homme, une forme informe certes, mais une forme d'authenticité, comme le souligne Benoit Auclerc :

> S'il est vain selon Vialatte de réclamer des choses qu'elles « ressemblent à leur portrait » verbal, la parole littéraire se doit de ne pas tuer son objet en le figeant. (…) En faisant place à l'imaginaire, chargé de redonner aux êtres leur singulière excentricité, le discours littéraire se fait donc plus respectueux de la réalité que ne le pourrait un positivisme étroit[1043].

[1038] Il dénonce cet homme qui « n'est que déguisement, que mensonge et hypocrisie, et en soi-même et à l'égard des autres. » Pascal, *Pensées*, *op. cit.*, §743, p. 566.

[1039] « S'il se vante, je l'abaisse ; s'il s'abaisse, je le vante et le contredis toujours jusqu'à ce qu'il comprenne qu'il est un monstre incompréhensible. » *Ibid.*, §163, p. 113.

[1040] *Ibid.*, §164, p. 116.

[1041] *Ibid.*, §162, p. 113.

[1042] Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, *op. cit.*, p. 159.

[1043] Benoît Auclerc, « Imaginaire, grammaire : la modernité problématique de Vialatte », *Alexandre*

Ces jeux déformants révèlent le mouvement dynamique d'une imagination totalisante. L'image monstrueuse n'est plus alors une image de monstre : elle est celle qui permet d'exprimer le total. Le chroniqueur donne ainsi à voir la diversité, le foisonnement du réel. Epuisant la forme jusqu'à la rendre informe, fondant une image dans une autre dans une dynamique constante, il mime la démesure du monde, révèle des formes fluctuantes et proliférantes à l'image d'un cosmos essentiellement dynamique qu'il fait apparaître en creux. L'écrivain plonge ainsi chaque être dans un déluge :

> Chaque homme est appelé à recommencer la mission de Noé. Il doit devenir l'arche intime et pure de toutes choses, le refuge où elles s'abritent, où toutefois elles ne se contentent pas de se garder telles qu'elles sont, telles qu'elles s'imaginent être, étroites, caduques, des attrape-vie, mais où elles se transforment, perdent leur forme, se perdent pour entrer dans l'intimité de leur réserve (…). Oui, chaque homme est Noé, mais si on prend garde, il l'est d'une étrange manière, et sa mission consiste moins à sauver toutes choses du déluge qu'à les plonger, au contraire, dans un déluge plus profond où elles disparaissent prématurément et radicalement[1044].

Les jeux déformants de Vialatte révèlent un imaginaire prolixe, ils témoignent de sa recherche d'un art de voir. La forme ou plutôt les formes rendent compte d'un réel perçu comme chaotique, monstrueux.

La chronique apparaît ainsi comme une « machine à faire voir », mais elle peut également devenir une machine infernale déstructurant le langage, révélant des associations d'idées délirantes.

2. La chronique comme machine infernale ?

Une logique loufoque

> Il faudrait épucer la langue et les idées, épouiller ça, passer l'étrille et le savon noir. Eliminer la prétention et le porte-à-faux. Il faudrait des insecticides. (CM, II, 432)

Très tôt, Vialatte manifeste une attention amusée et respectueuse pour la langue, s'attachant à comprendre son fonctionnement, sa structure. Alors jeune traducteur, il s'intéresse au fonctionnement de l'allemand. Il décrit ainsi les Allemands jouant à la particule séparable, jeu qui « exige un grand effort de mémoire, de solides connaissances grammaticales, un entraînement quotidien et des poumons de coureur de 5 000 » (BK, 189) :

Vialatte, au miroir de l'imaginaire, *op. cit.*, p. 438.

[1044] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, [1955], Paris, Gallimard, « Folio », 1988, p. 180

> Il [ce jeu] consiste à dévisser tous les verbes en deux parties, l'une qu'on pose au début de la phrase, et l'autre, la particule séparable, qu'on ne laisse apparaître qu'à la fin de la conversation si on ne l'a pas oubliée en route. Le verbe allemand est en quelque sorte un basset aux réactions lentes. Vous lui marchez sur la queue au commencement de votre phrase et il aboie quand vous la terminez. C'est un petit baril de poudre dont vous allumez négligemment la mèche sous le séant de votre interlocuteur en guise de prologue et qui éclate dans les jambes au moment où il s'y attend le moins. La phrase s'en trouve tout illuminée, car c'est cette explosion soudaine de la particule séparable qui lui donne tout son sens. (BK, 189)

La langue allemande apparaît d'abord comme un jeu de mécanique (il s'agit de dévisser le verbe), puis comme un animal avant de devenir un baril de poudre. L'explosion du mot final vient en effet donner le fin mot de la phrase. L'animalisation, la réification du verbe montrent le fonctionnement grammatical de la langue allemande. Cette description témoigne du souci de maîtrise de Vialatte, du rapport vivant qu'il entretient avec les mots. Il revendique d'ailleurs son activité de traducteur, et en souligne les exigences :

> (…) j'ai traduit, sans désemparer (c'est trop dire, en désemparant, mais enfin le résultat est le même), quelque trente-six ouvrages allemands d'une littérature exigeante, j'ai donc fait l'un des rares métiers qui obligent un homme, par la nécessité de trouver des équivalents, à étudier dans les dictionnaires les mots *qu'il connaissait déjà* (ce que nul autre n'a de raison de faire) ; je sais cent belles choses sur le genre du mot moufle, sur le pluriel de garde-pêche, sur *alvéole* ou sur *orge germée* ; sur les moissons qui battent *son* plein ou battent *leur* plain suivant qu'on interroge Littré, Dupiney ou Grammaticus ; je connais les gentillesses exquises sur les exceptions d'exception aux exceptions de la loi du participe passé, bref je me suis gonflé d'assez de vent, de science blâmable, de notions incomestibles et de connaissances à oublier tout de suite pour pouvoir être parfaitement imbuvable en société de gens bien élevés. (CM, II, 15)

On peut se demander quelles relations le chroniqueur entretient avec sa langue maternelle, comment il appréhende les mots, la construction de la phrase. Quelles manipulations, créations, altérations ou déformations se manifestent dans la langue des chroniques ? Vialatte altère-t-il la langue française ? La décompose-t-il ? Se livre-t-il à une agression, un assaut délibéré contre le verbe ?

Face à un réel qui se dérobe, se désagrège, l'auteur partage, avec maints contemporains, une mise en question du langage comme *medium*. Mesurant une scission entre les mots et les choses, constant la défaillance du langage, il interroge son rapport à la langue, la capacité du langage, de la forme à restituer ce morcellement, ce délitement du réel. Cependant, même si la

« langue française est une épouse fantasque » (CM, II, 948), Vialatte n'a de cesse de la défendre. « Qui prendra après moi des colères aussi grandes, aussi sincères, aussi inefficaces pour la défense de la grammaire française ? » (CM, II, 745) se demande-t-il souvent. Ses « ronchonnements confus » (CM, II, 20) témoignent en effet d'une défense du français. Le chroniqueur revient souvent sur les normes de la langue, il dénonce le « féroce charabia[1045] », s'insurge contre le snobisme, la bêtise et la vanité de certains usages linguistiques (critique ainsi les emplois abusifs du subjonctif[1046]). Il réaffirme constamment l'importance de la syntaxe, de la ponctuation[1047], de la grammaire[1048] qui « plus qu'une convention, apparaît comme un socle social et ontologique inaliénable[1049]. » Bien que l'homme soit faillible[1050], connaître et maîtriser la langue française prend une dimension éthique, politique. Certes les éléments normatifs de la langue peuvent se révéler fragiles, illusoires, vacillants, mais ils constituent pour lui le dernier rempart de la civilisation. Ils apparaissent également et surtout comme une manière d'endiguer le foisonnement anarchique du réel, le risque de délitement de l'être. Benoît Auclerc, questionnant « cet espace intermédiaire situé entre la labilité du réel et la fermeté syntaxique[1051] », espace où se déploie l'imaginaire vialattien, souligne :

[1045] Au sujet du français approximatif et complexe d'un ouvrage destiné aux parents d'élèves : « Le texte y gagne en qualité humoristique, mais on se demande où va l'enseignement secondaire, tandis que les éléphants se réunissent au Kenya et que l'homme dérive dans une boîte à appas le long du golfe du Mexique. Vers quel gouffre. Le féroce charabia y rôde dans les ténèbres. » (PBR, 58-59).

[1046] « Ce n'est pas une raison pour mettre le subjonctif à la suite d'un *après que*. Même s'il s'agit d'un verbe en *insse*. Car un tel subjonctif est un légume jaunâtre, un champignon sélénitique, une nourriture d'esprit déchu tout enflée de ces vapeurs glaciales qui rendent mélancoliques les damnés de la Lune. Mélancoliques, spongieux, bleuâtres. » (CM, I, 574-75).

[1047] « Je voulais parler de la ponctuation. Et voilà que j'en ai presque honte. Il y a une espèce de scandale à faire œuvre civilisée dans un monde que la barbarie assiège comme un raz de marée. » « Chronique hâtive de la ponctuation » (PBR, 56).

[1048] « Et pourtant la grammaire... la gram-maire, comment dire ? c'est comme le parapluie, c'est comme les progrès de l'industrie, c'est ce qu'on appelle la civilisation. Il faut y croire ; malgré les apparences. Où serait le plaisir ? Mais c'est comme l'horizon : elle recule à mesure qu'on avance. On y tend, on n'y touche jamais. La gram-maire, c'est une asymptote. C'est un mirage. Il torture l'assoiffé. » (CM, II, 15).

[1049] Benoît Auclerc, « Imaginaire, grammaire : la modernité problématique de Vialatte », art. cit., p. 436.

[1050] « En conclurons-nous pour autant que l'illustre académicien ne sait pas la grammaire française ? Non. Il serait le premier surpris de ces erreurs si on les lui mettait sous les yeux. Nous conclurons tout simplement que l'homme est faillible » (CM, II, 746).

[1051] *Ibid*.

> Alors que le réel échappe, la langue maîtrisée permettrait au style d'atteindre à sa vérité : les chroniques affirment ainsi de façon régulière la nécessité de s'appuyer sur une norme langagière ferme pour affronter la labilité du réel[1052].

Vialatte ne cède jamais à la tentation de désintégrer le langage (on pense à cet égard, à des phénomènes de dislocation dans la phrase de Claude Simon). Il ne joue pas sur la matérialité de la langue, sur ses structures syntaxiques et ne cherche pas à la déstructurer. Pourtant, le chroniqueur manifeste une aptitude au bricolage linguistique et à la « déconstruction » du sens. Il entend pour reprendre une expression d'Artaud, « tordre les lois de la langue[1053]. »

> Une métalogique. Quoi de plus gracieux ? Résumons-nous : poésie, logique, métalogique, mégalogique. J'ajouterai métamorphose. (CM, I, 529)

Bien que l'écriture des chroniques ne se révèle pas altérée, désarticulée, on retrouve une conception incarnée et explosive de la langue dans les chroniques des années cinquante. C'est par la déstructuration, la perversion de la logique que Vialatte, se confrontant à une réalité devenue problématique et dispersée, au délitement de l'être, va tenter de révéler l'inexplicable. Cette métalogique renvoie non à la logique, mais au langage poétique jouant à être logique. Dans l'ensemble des chroniques, Vialatte a en effet tendance à intégrer toutes sortes de rationalisations scientifiques, philosophiques, comme pour les désamorcer de l'intérieur. Il signifie avec ironie cette tentation de posséder un jour la vérité (illusion originelle qu'il a lui-même éprouvée). A travers un propos marqué par une indubitable porosité aux savoirs scientifiques, il ne cesse, de tenir des discours loufoques, faussement logiques, des raisonnements qui usent et abusent du paralogisme. Parodiant le discours métaphysique, se fondant sur des prémisses fausses, il se demande ainsi :

> Faut-il tuer l'homme ? Probablement. Mais ne pressons rien. Le phénomène est irréversible et il faut bien l'examiner. Romain Gary avait prouvé (…) qu'il faut tuer l'homme pour sauver l'éléphant, l'éléphant étant, de toute façon l'essentiel et le meilleur de l'homme ; le plus gros, le plus considérable. Car si on laissait faire les hommes, ils tueraient tous les éléphants. Bon. Là-dessus on n'a pas tué l'homme. Et heureusement ; car nous apprenons par *Carrefour* (…) que maintenant, pour sauver l'éléphant, ce n'est pas l'homme qu'il faudrait tuer, mais l'éléphant. Parce qu'il est trop nombreux pour l'espace où il vit, il ne peut plus se nourrir, il mourra de famine. Si bien que, si on avait

[1052] Benoît Auclerc, « Imaginaire, grammaire : la modernité problématique de Vialatte », art. cit., p. 439.

[1053] Cité par Anne Tomiche, *Altérations, créations dans la langue, les langages dépravés*, Anne Tomiche (dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 2001, p. 13.

> tué l'homme, il n'y aurait quand même plus bientôt les éléphants. Et de plus, il n'y aurait plus l'homme. Résumons-nous : il n'y aurait plus d'hommes *ni d'éléphants*. Et on se demande alors où serait le plaisir de vivre ? Que ferait l'homme sur un globe sans homme ni éléphant ? Il périrait de solitude et d'ennui. Les éléphants sont la parure de la planète. Mais en tuant l'éléphant, on sauvera l'éléphant. Car, moins nombreux, il pourra manger à satiété. Il deviendra nombreux et prospère. Il ne faut donc pas tuer l'homme, mais tuer l'éléphant. Pour faire survivre l'éléphant. Mais alors le problème se pose : ne faut-il pas aussi tuer l'homme pour le faire survivre ? Ce qui fait survivre l'éléphant ne ferait-il pas survivre l'homme ? Le massacre, excellent pour l'un, ne serait-il pas excellent pour l'autre ? Pour l'homme surtout ? Car il se fait de plus en plus rare : il n'y a qu'à lire la presse pour voir où il en est. Tout bien pesé, il vaut mieux tuer l'homme. Si ce n'est pas pour l'éléphant, que ce soit pour l'homme. *De toute façon, l'homme est à refaire*. Il serait donc bon de commencer par le tuer. (CM, II, 457-458)

Vialatte feint de trouver normal l'anormal. S'il affecte la gravité, son questionnement est d'emblée à prendre au second degré, le présupposé initial étant moralement inadmissible. Il se transforme ainsi en humoriste tel que le définit Henri Morier, c'est-à-dire qu'« il soutient paradoxalement avec un sérieux apparent et tranquille (*flegme*) que les situations aberrantes qu'il décrit n'ont rien que de très naturel[1054] ». Ce ton humoristique relève de la loufoquerie, « forme de bizarrerie littéraire où les propositions les plus ahurissantes sont émises l'air de rien, avec une apparence de sérieux ou de respect strict des conventions[1055] ». Le chroniqueur feint de se livrer à une réflexion philosophique extrêmement logique et ordonnée. Il multiplie dans son discours les questions, les articulations d'un raisonnement rondement mené (« résumons-nous », « tout bien pesé ») et les liens causals entre les propositions. Mais il exhibe jusqu'à la parodie l'armature d'une argumentation, emploie le vocabulaire de la logique sur un mode burlesque. Malgré la solidité apparente de son discours et l'apparence appliquée de son raisonnement, l'hypertrophie de son matériel déductif (« notamment », « car », « donc »), celui-ci est dévoyé. Vialatte détourne et pervertit la logique, en forçant et en faussant les relations de causalité ou d'implication[1056]. L'incongruité apparaît comme un défi à l'intelligence. De fait, son raisonnement apparemment complètement gratuit, suscite le vertige, pose la question de la nécessité du discours. Pourquoi convoquer l'éléphant et le rapprocher de l'homme ? Pourquoi et comment sa nature éléphantesque se retrouve-t-elle en

[1054] Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, 4ème édition, Paris, P.U.F, 1988, p. 624.

[1055] Pierre Jourde, *Littérature monstre, Etudes sur la modernité littéraire*, *op. cit.*, p. 22.

[1056] Sigmund Freud parle ainsi « des façades syllogistiques » de l'esprit qui « excellent à capter l'attention par le travail qu'elles lui imposent ». *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, *op. cit.*, p. 231.

l'homme ?

D'emblée, Vialatte propose un rapprochement incongru[1057] : il aime parler de l'éléphant considéré comme « irréfutable[1058] » et ses préoccupations tournent souvent autour de l'homme. Pourquoi pas, dans ce cas, rapprocher deux êtres qui apparemment n'ont rien de commun ?

En désignant l'homme, l'éléphant comme des entités singulières, Vialatte crée un faux singulier. Il fabrique une illusion d'individualité par le recours à la synecdoque. Ces entités deviennent des contenants : l'homme contient de l'éléphant en lui. Mais l'éléphant – légère incongruité due à l'emploi d'une synecdoque du singulier pour le pluriel – « est trop nombreux » : le pachyderme semble désigné comme unique dans le texte, mais trop nombreux dans la réalité. Vialatte passe cependant au pluriel pour signifier avec plus de force la menace d'un monde déserté par les hommes et les éléphants. Il finit par envisager ce qui se passerait si hommes et éléphants n'existaient pas – définition par le vide. Selon Pierre Jourde, « envisager les conséquences de l'absence de quelque chose, *a priori*, revient à figurer cette chose en creux. On se trouve dans cette situation paradoxale où pour montrer ce qu'elle est, on déploie toutes les facettes d'un monde hypothétique où elle n'est pas[1059]. » Vialatte ne se livre pas forcément à un plaidoyer en faveur de la survie de l'éléphant, il se contente de dessiner en creux « un petit monde en négatif entièrement construit sur du vide, sur des données absurdes[1060] ». En effet, sans homme, sans éléphant, l'homme est menacé de solitude, d'ennui. Mais quel homme ?

Cet éléphant plus ou moins fantomatique qu'engendre le texte se révèle bien

---

[1057] Comme l'a souligné Pierre Jourde, la représentation incongrue a pour effet de susciter la question : « "pourquoi ? " (…) La réponse tient toujours du "parce que" ou du "pourquoi pas ? " » Pierre Jourde donne l'exemple d'un dessin de Chaval intitulé « pharmaciens fuyant l'orage » (CM, II, 521) commenté par Vialatte, dans lequel « fuir l'orage devrait coïncider avec le fait d'être pharmacien ». Il montre comment l'auteur y consacre deux chroniques dans lesquelles « feignant d'expliquer les dessins de Chaval, il en exprime en réalité l'incongru. Il met immédiatement le doigt sur la fracture entre différenciation et anonymat (…). » Les propos de Dali qui fait le portrait de Gala avec deux côtelettes crues sur épaule, sont également édifiants : quand on interroge l'artiste, ce dernier répond : « J'aime les côtelettes et j'aime ma femme, je ne vois aucune raison de ne pas les peindre ensemble. » *Empailler le toréador, L'incongru dans la littérature française de Charles Nodier à Eric Chevillard*, *op. cit.*, p. 108-109.

[1058] « Importance générale, morale, physique et même métaphysique de l'éléphant (…) L'éléphant est mythologique. L'homme est plein d'éléphant. L'éléphant habite l'homme. Il a hanté tous les dessinateurs, tous les écrivains, tous les peintres. (…) Il est indispensable à l'homme : physiquement, moralement et de toutes les façons. Comment vivrait sans lui l'éléphantologiste ? *Comment l'homme saurait-il, sans lui, qu'il n'a pas de trompe?* (et, sans le chameau, qu'il n'a pas de bosses ?) », « Paradoxe de l'éléphant », (CM, II, 455-456).

[1059] Pierre Jourde, *L'Opérette métaphysique d'Alexandre Vialatte*, *op. cit.*, p. 109.

[1060] *Ibid*, p. 110.

encombrant : on ne sait plus s'il convient de le tuer ou non. Vialatte passe au futur, envisageant sa survie. Cependant, cette survie est légèrement semblable à un cercle vicieux puisque si l'on tue l'éléphant en surnombre, de manière contradictoire mais cohérente avec le résultat escompté, celui-ci deviendra « nombreux et prospère ». Le lecteur est comme débordé par cet éléphant qui apparaît, encombre le texte et semble disparaître sans laisser de trace. Le chroniqueur répond-il à la question initialement posée ?

Selon Vialatte, il faut tuer l'homme car il se fait de plus en plus rare. Comme il se fait de plus en plus rare, il conviendrait, selon « la logique de l'éléphant », le tuer pour qu'il devienne « nombreux et prospère ». Cette logique loufoque isole l'inconséquence au début et à la fin de sa réflexion, donnant l'impression de répondre à la question initiale.

Une boussole intérieure

> La littérature a pour rôle de faire le portrait de l'*indicible*. Comment ? On ne voit pas bien comment autrement que par la métaphore. (CM, II, 831)

Les discours humoristiques, désopilants, décalés que tient Vialatte dans les chroniques sont-ils totalement gratuits ?

Rappelant « la présence universelle de la guerre », le chroniqueur reconnaît stratégiquement la futilité de sa démarche :

> C'est pourquoi on a un peu honte, quand on tient la plume par métier, d'entretenir uniquement ses lecteurs de l'éléphant ou de la mercière, de rue pluvieuse, de l'âge du premier homme et des mœurs de la chèvre ou de l'existence aventureuse de l'escargot. Nos petits-enfants nous demanderont compte de ce que nous avons dit et de ce que nous avons tu dans une époque où la civilisation s'est mise à trembler sur ses bases, où la nuit tombe, où les colonnes s'écroulent. L'éléphant blanc leur paraitra futile, l'escargot surérogatoire et la mercière hors de saison. Et même toute la littérature d'une époque où l'histoire accapare toute la scène. C'est pourtant la littérature qui a souvent le dernier mot, car elle survit aux guerres. (CM, II, 578)

L'air de rien, Vialatte souligne le rôle de la littérature et celui qu'il assigne à ses chroniques. Ecrire devient une forme de résistance, une manière de lutter contre les tremblements de la civilisation. L'humour, l'ironie plus ou moins perceptibles qui se déploient dans les chroniques ont également une visée satirique. En cela, Vialatte perpétue « le côté ironique et

quelque peu subversif de la chronique[1061] », faisant de celle-ci « le lieu de l'actuel », pour reprendre un aspect de la définition de Bruno Curatolo et d'Alain Schaffner[1062].

> Il faut des phares à la nuit d'une époque où vacille la nef de l'esprit. (CM, I, 151)

En héritier des moralistes classiques, le chroniqueur se livre à la satire de son époque. Il se confronte à un « siècle étonnant où le progrès de la science est déjà en avance sur le progrès du lendemain ! [Un siècle qui] dépasse ses progrès *d'avance*, [qui] anticipe sur l'anticipation » (CM, I, 514). Comme Barthes dans ses *Mythologies*, Vialatte recense certaines modes, certains comportements collectifs dus aux mutations matérielles, aux progrès techniques (les achats compulsifs, l'entichement éphémère pour tel ou tel objet). Il dénonce les travers de ses contemporains, comme les ridicules de cet homme qui « passe son temps avec le bloc-cuisine, le tire-bouchon et la cravate à système, à économiser les secondes grâce à un labeur acharné ». (CM, I, 100). Il met en scène la mécanisation des rapports sociaux : les rituels, les routines de la vie quotidienne, les instincts grégaires de ses semblables : l'homme devient cet animal étrange qui « attend l'autobus 28 en feutre mou » (DNH, 99). De temps en temps, Vialatte laisse échapper une idée politique, met en question certaines valeurs qui fondent notre société :

> La civilisation s'effrite sous un ciel bleu. Que dis-je ? Elle s'effrite ? Elle se lézarde, elle se crevasse. Elle tombe par pans, par blocs énormes qui écrabouillent les gens au passage. La civilisation n'existe qu'où il y a des règles du jeu et un minimum de *fair play*. Or il n'y a plus de règle du jeu en nul domaine. Le crime fait la loi, le kidnapping politique, l'envahissement des ambassades, la sauvagerie payante, le mépris des traités, le sacrifices des otages, le massacre des innocents, la délation, les camps de la mort, le satanisme élevé à la hauteur d'un culte, un enthousiasme général pour la barbarie triomphante, la danse rituelle autour de l'incendie, et l'incendie considéré comme un feu de joie. (CM, II, 964)

Mesurant souvent que « tant de mépris de la vie humaine fait honte à l'homme » (CM, I, 89), cet humaniste revient sur la cruauté latente de l'humanité[1063], ses instincts pervers, évoquant au passage les incertitudes de son époque (la Shoah[1064], la guerre en Algérie[1065]). Son ironie au

---

[1061] *La Chronique journalistique des écrivains (1880-2000)*, *op. cit.*, p. 6.

[1062] *Ibid.*, p. 7-8.

[1063] Confidence de Jean Dutourd : « L'O.N.U., me dit-il un autre jour, avec une fureur froide, est devenue un promenoir d'anthropophages. » Préface, *Almanach des quatre saisons*, Paris, Julliard, 1981, p. 8.

[1064] « Il y a chez le joyeux SS on ne sait quoi de pimpant et de militaire qui emporte l'amour des foules. Derrière lui, l'horizon s'embrase, l'herbe s'étiole, le négligeable Juif retourne à la poussière, et

service de la satire avance alors l'importance d'une véritable réflexion. Il fait de multiples détours par la fiction animalière[1066], le règne animal contenant son pesant de critiques et ce mode allégorique jouant sur l'implicite. Il use aussi d'une certaine rhétorique, a recours à des procédés ironiques plus ou mois explicites et appuyés (antiphrase, litote, euphémisme, hyperbole ou grandiloquence, exagération). Vialatte parie ainsi sur les pouvoirs de l'imagination. Que peut l'imagination ? Selon Hannah Arendt :

> Seule l'imagination est capable de « mettre les choses à la distance qui convient », et cela signifie en réalité que nous devrions être assez forts pour éloigner ce qui est trop proche, jusqu'à ce que nous puissions le voir et le comprendre sans déformation et sans préjugé, assez forts pour franchir les abîmes de l'éloignement jusqu'au moment où il nous devient possible de voir et de comprendre ce qui est trop éloigné comme s'il s'agissait d'une affaire familière. (…) Sans l'imagination et sans la compréhension qui en découle, nous ne saurions nous repérer dans le monde. C'est la seule boussole intérieure que nous possédions[1067].

---

le bébé, matriculé sur le bras gauche, va rejoindre dans la chambre à gaz une mère enceinte inutile à "l'Europe". Et c'est ainsi qu'il unifie le continent. Dans la fumée. Grand tableau historique. » (CM, I, 50).

[1065] Admirateur de l'empire colonial, Vialatte a tenu des propos virulents à l'encontre la décolonisation et du Général de Gaulle lors de la guerre d'Algérie. Voir Pascal Sigoda, « Regard d'Alexandre Vialatte sur la politique », *Alexandre Vialatte,* Pascal Sigoda (dir.), *op. cit.*, p. 132-148 et Denis Wetterwald, « Alexandre Vialatte rencontre l'histoire », *Alexandre Vialatte*, *Ibid*, p. 149-152. Selon ce dernier, plus des trois quarts des chroniques reviennent sur la question algérienne : « Ce problème algérien restera pour lui un point de fixation loin en deçà de toute capacité réflexive. » *Ibid*., p. 151. Vialatte raconte ainsi comment l'actualité rattrape la fiction kafkaïenne : « Malgré la mort de Kafka, grâce aux rapides progrès que fait la décolonisation, il y a encore de beaux jours sur terre pour l'ingéniosité des juges, le supplice chinois et même le fantastique social. » (DNH, 67).

[1066] Les animaux convoqués dans les chroniques jouent le rôle de révélateur de la réalité de l'homme, nous renvoyant l'image de notre identité réelle. Autour de figures animales se cristallise un questionnement sur l'homme. Voir à titre d'exemple l'oryctérope : « Résumons-nous : l'oryctérope fourmille ; et, guidé par un songe informe qu'il a fait au fond de son terrier, il assassine les fourmilières. (…) Nul ne sait d'où il vient mais on voit où il va. Craignez ses rêves et sa myopie. Regardez-le, et vous aurez peur. Sa petite tête de lézard géant, son groin de porc et ses oreilles d'âne ornent d'effrayants crépuscules. » « Chronique de l'oryctérope », (CM, II, 65-66) ; ou le kangourou : « Que serait l'homme sans le kangourou ? Sans le kangourou, l'homme n'aurait jamais su qu'il ne possède pas de poche marsupiale. (…) Le kangourou se dépasse lui-même. Sa notion déborde sa forme. Il y a du kangourou dans tout ce qui est insolite. Le Hitler dont parle la presse est un kangourou germanique aussi étrange qu'un insecte australien. (…) cet ogre de pâtisserie viennoise, apparaît bien comme l'un des kangourous les plus inexplicables à l'homme dans la série qui va de Néron au père Ubu. Le kangourou foisonne. Le kangourou pullule. Le kangourou est au coin de la rue. Il faut se méfier du kangourou qui fait l'Histoire. Le kangourou peut être effrayant. Le kangourou est inexplicable. On dit que l'homme est un loup pour l'homme. L'homme est pour l'homme un kangourou. » (CM, II, 696-697). Il y aurait une étude plus précise à entreprendre sur le bestiaire humanisé de Vialatte dans les chroniques.

[1067] Hannah Arendt, « Compréhension et politique », [1953], *La Nature du totalitarisme*, trad. et préface de M.-I. Brudny-de-Launay, Paris, Payot & Rivage, 2006, p. 66.

Le chroniqueur croit en la puissance figurative de la littérature. Il entend représenter en figurant autre chose, représenter pour dire. Exprime-t-il ainsi la nostalgie de l'idéal humaniste ?

Désabusé par les dérives de la civilisation, ce conservateur se rappelle souvent avec mélancolie le « vieux vieux temps ». Il se demande « où est passé l'homme de [son] enfance »[1068], considère qu'il y avait alors moins d'anthropophages. Humour et ironie permettent d'exprimer le regret du passé. Vladimir Jankélévitch parle ainsi au sujet du mouvement de la conscience ironique et de l'ironie de « la gaîté un peu mélancolique que nous inspire la découverte d'une pluralité[1069] ». Le ton de Vialatte trahit souvent un certain désenchantement. En cela, il serait un idéaliste :

> Tout ironiste est un idéaliste, en ce qu'il croit à la perfectibilité de l'homme : au moment même où il marque un rejet, l'ironiste exprime simultanément son adhésion à un monde parfait auquel il aspire ou dont il a la nostalgie[1070].

Si l'expression de Vialatte peut induire une angoisse sourde, son ironie ou plus exactement une ironie ouverte que l'on peut qualifier, avec Jankélévitch, de « tendre humour de l'ironie[1071] » peut susciter le sourire, et cet usage permet à l'auteur de désamorcer la charge tragique de ses critiques. Benoît Auclerc rappelant l'ambivalence de l'expression vialattienne, souligne le rôle apaisant de sa fantaisie :

> La fantaisie, tout en brouillant ce contenu discursif, constitue aussi une réponse de Vialatte à cette inquiétude : restant volontairement en retrait par rapport à des tentatives plus audacieuses, il préfère attribuer à l'imaginaire une fonction consolatrice et, faute de restaurer des incertitudes, il nous permet de jouir de nos insuffisances. Inquiétante et souriante, telles pourraient être les qualités de la modernité ambiguë de Vialatte[1072].

En effet, les chroniques, en dépit de la dérision parfois un peu amère qui les traverse, ne gomment jamais l'excentricité revendiquée de l'auteur. Elles rappellent une ironie qui vise « à restaurer ce sans quoi l'ironie ne serait même pas ironique : un esprit innocent et un cœur

---

[1068] « Où est passé l'homme de notre enfance, cet inconnu que nous aimions comme un frère ? (…) Il y avait moins d'anthropophages ; on le traitait avec respect et précaution. On eût hésité longuement à le jeter dans la gueule d'une idéologie. Il mangeait le saucisson avec tant d'enthousiasme qu'on se serait fait quelque scrupule de le tuer immédiatement pour son bonheur du lendemain. On avait moins besoin de son cadavre. » (CM, I, 141).

[1069] Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, « Champs », 1979, p. 37.

[1070] Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, p. 87.

[1071] Jankélévitch, *Ibid.*, p. 172.

[1072] Benoît Auclerc, « Imaginaire, grammaire : la modernité problématique de Vialatte », art. cit., p. 445-446.

inspiré[1073]. » Celui-ci aime faire délirer la langue sans délirer lui-même. Il nous semble que la satire n'oblitère jamais le jeu, les jeux avec le langage. La « métalogique » de Vialatte – cette logique illogique, ce délire apparent du discours – lui permet de retranscrire la décomposition du réel, la dérive de l'homme. La vision saisissante d'un être, d'une chose, le discours loufoque importent davantage que la critique. L'usage d'un langage poétique jouant à être logique lui permet de mieux accéder à une forme de vérité, de révéler l'inexplicable. Le chroniqueur a compris à l'instar de l'écrivain Luc de Capri que : « Le vrai est trop beau ou trop triste pour qu'il ne faille pas lui donner l'air d'une plaisanterie. C'est un vin trop fort pour les hommes. Ils ne le supportent que s'ils peuvent ne pas y croire[1074]. »

La chronique constitue donc un parcours sinueux où le raisonnement fonctionne à vide, elle multiplie les énumérations[1075] et les parataxes[1076] vertigineuses. Le chroniqueur a parfaitement conscience de déployer des propositions impossibles, des associations d'images incongrues, d'isoler des conclusions inconséquentes et de faire ainsi éclater le sens. Il parvient à créer un « texte irréfutable », un texte qui excède le pensable. Ainsi, dans la chronique, malgré l'absence de logique, la vérité fraie son chemin dans le tourniquet des contraires. Le chroniqueur n'hésite donc pas à conclure : « *De toute façon, l'homme est à refaire* » (CM, II, 457-458). Au sujet de la logique loufoque de Vialatte, Christian Moncelet souligne son usage du syllogisme :

> Ce genre de syllogisme aux apparences de sophisme n'est pas seulement absurdement vrai, il permet d'ébranler la vision normale, habituée du monde. Vialatte sème souvent le doute dans les esprits à cause de l'état de légitime légende dans lequel il se situe. Il nous persuade tellement que le vrai est incroyable qu'on ne sait plus démêler le faux du réel. Tout devient merveilleusement possible. La fiction et la réalité se dépassent mutuellement

[1073] Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, *op. cit.*, p. 186.

[1074] « Note en marge de Capri », (PBR, 49).

[1075] Vialatte se livre également souvent au plaisir de l'énumération, et ses multiples listes hétéroclites rendent insignifiantes les décisions les plus graves : il rappelle ainsi les différents moyens de se suicider : « Il y a aussi le paquet de Gauloises, le four à pain (nous l'avons vu), et le chapeau de soie (qu'on avale) ; les petits pois (on se les met dans le nez ; les bretelles, le trousseau de clefs, le peigne, le râteau (on les absorbe ; en long) ; la fosse aux ours de Francfort-sur-le-Main ; la cage aux lions (en Australie) ; le canon miniature (un banquier new-yorkais ; on se tire l'obus dans la bouche) ; la guillotine reconstituée ; la bouteille d'encre indélébile ; mille gentillesses. » « Techniques » (CM, I, 164-65).

[1076] « L'homme meurt en faisant "couic" sous le couteau. Ou alors en hurlant. Il meugle comme un bœuf. Par désespoir, par nostalgie. Il lui semble qu'il est frustré. Tout allait commencer, tout cessa. On lui fait ça. On ose. Il en est stupéfait. » « Vitesse des morts et des vivants » (CM, I, 977).

> et sans arrêt dans une course poursuite époustouflante, dans un jeu de cache-cache stupéfiant[1077].

Cette mise en concurrence de la fiction et de la réalité ouvre effectivement à un univers des possibles vertigineux. A travers cet usage perverti de la langue et de la logique, Vialatte insinue, que si le langage est convention, il risque toujours de se substituer au réel, de le trahir, c'est-à-dire d'imposer sa propre logique. Son discours monstrueux exhibe donc sa propre discordance, sa propre monstruosité. Ce recours à un « monstrueux logique » serait non seulement une façon de protester contre la condition de l'homme, de désamorcer le tragique, mais aussi la possibilité d'aller au-delà du sens. Il n'y aurait d'accès au vrai que par la métalogique. L'indicible se révélerait dans cette forme de logique poétique. A cet égard, Pierre Verdaguer remarque que : « La tâche de l'écrivain n'est donc pas d'expliquer, entreprise futile par définition, mais bien de révéler l'inexplicable[1078]. »

Cette métalogique fantaisiste, humoristique serait un sursaut de l'humain quand le réel se dérobe, quand le sens devient problématique. Cette monstruosité semble contaminer l'écriture. Comme l'œuvre de Kafka telle que l'appréhende et la commente Vialatte, ses chroniques semblent traduites « de quelque langue sacrée qui n'existait absolument nulle part et qui avait le pouvoir déroutant de transsubstantier la matière, une langue de fantôme chinois, très évoluée, très au point, très cérémonieuse, très précise, très simple et très familière, au service d'un culte cruel et raffiné. » (K, 37) Si le chronique imagine un style poétique et loufoque qui permet d'approcher l'inconcevable, on peut toutefois se demander s'il invente une langue « que nulle ne parle » et comment. Quels mots intraduisibles s'entendent dans les chroniques ?

3. Traduit d'une langue que nul ne parle

> Un grand écrivain est étranger dans sa propre langue : il ne mélange pas une autre langue à sa langue, il taille *dans* sa langue une langue étrangère et qui ne pré-existe pas[1079].

Comme le montre sa manière d'écrire, de mettre en scène la pensée, Vialatte refuse de réduire la langue à sa fonction instrumentale de représentation et de communication d'un message rationnel et logique. Il transgresse, pervertit de manière poétique les normes de la logique. Sa métalogique remet en cause l'ordre des choses, frôle le nonsense, l'absurde. Cette

[1077] Christian Moncelet, « Vialatte le poète ou les mains "chronickelées" font le tour du monde », art. cit., p. 37.

[1078] Pierre Verdaguer, *L'Univers de la cruauté, une lecture de Céline*, Genève, Droz, 1988, p. 21.

[1079] Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, cité par Anne Tomiche, *Altérations, créations dans la langue, les langages dépravés*, *op. cit.*, p. 23.

aptitude à la « déconstruction » du sens se double d'une attention à la matérialité du mot et de la langue. La langue constitue un réservoir où Vialatte puise ses matériaux, ses formes interdites. Il manifeste en effet une attention particulière à la forme, à la matière même des mots. Pour lui, les mots s'apparentent à des monstres et sont source d'un inépuisable émerveillement.

> (…) mais voilà, je savais tous les noms, je connaissais toutes les choses, et je mettais les noms sur les choses au hasard, en choisissant les plus beaux : c'est ainsi que je suis en mesure d'affirmer que les étoiles qui brillaient ce soir-là (…) s'appelaient Véga, La Lyre, Orion (…) au-dessus de cette constellation, c'était l'atelier du Typographe (je prenais le Typographe pour un monstre des archipels polynésiens) ; mais la plus belle, je l'appelais Bételgeuse parce que c'était un mot rare qui me plaisait et que je n'aurais pas osé dire à n'importe qui, de peur qu'il s'en moquât. Toutes les choses prenant ainsi leur nom le plus beau, tout tournait au profit de l'imagination. (FR, 119)

Ces confidences d'un narrateur enfant pourraient être celles du romancier et surtout du chroniqueur. Vialatte entretient avec le langage un rapport ludique, jouissif. Il exprime une « gustation revendiquée de la saveur des mots[1080] ». Son expression témoigne d'« une relation personnelle, connotante et rêveuse, à la matière verbale, à la "chair chaude des mots" (comme aurait dit Queneau) au détriment, fugace, d'une signification établie, sèchement dénotative[1081] ». Les chroniques abondent ainsi d'innombrables vocables sonores et trébuchants.

> Si vous voulez parler une langue étrangère sans cesser de parler le français, prenez le Bescherelle, vous serez comblé. (CM, I, 130)

Le langage se révèle également la source d'un inépuisable étonnement à travers les mots les plus communs. Si Vialatte fait l'éloge du Bescherelle, c'est que, chaque mot même le plus commun, est susceptible d'attirer son attention. Il trouve un exotisme verbal dans la conjugaison du verbe, dans ses métamorphoses sonores au passé, au futur. Les choses les plus insignifiantes sont métamorphosées par sa perception transfigurative et deviennent des « corps glorieux ». De même, les réalités lexicales les plus simples, les mots les plus communs sont susceptibles de susciter sa rêverie, de mettre en branle son imagination. Sous sa plume, les phonèmes peuvent devenir des « sons glorieux ». Il se réfère ainsi aux conseils de l'humoriste Benchley :

[1080] Christian Moncelet, « De certains mots qui font rêver et de quelques autres », *Alexandre Vialatte, au miroir de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 447.

[1081] *Ibid*., p. 448.

> Robert Benchley donne plusieurs méthodes [pour devenir fou], conseille, pour y réussir vite, de considérer un mot qu'on prend isolément : par exemple « étoupe » ou « scrutin ». Il apparaît vite insolite, voire irréel, voire impossible ; l'esprit est pris de vertige, tout commence à tourner, la réalité devient lointaine comme une vache vue d'avion de six mille mètres de haut ; le concret bascule dans un gouffre. Le mot « quoique », à cet égard, assure Robert Benchley, donne des résultats éminents. « Je ne suis pas homme, affirme-t-il, à suggérer que la folie est causée par une minute d'immobilité et de réflexion. Je suis homme à le dire. » Il a cent fois raison. Une seule minute d'attention à une chose, et le monde s'arrête de tourner. (CM, II, 497-98)

De même qu'une simple poule peut apparaître menaçante, irréelle, de même un mot pris isolément peut susciter trouble et vertige, voire entraîner la folie. Vialatte manifeste une « attention métamorphosante » aux mots et aux choses. Selon Christian Moncelet, cette « expérience limite de désagrégation du rapport au réel » révèle « la dérangeante étrangeté de ce qui apparaît "banal et fabuleux[1082]" ». Comme les choses les plus insignifiantes, les mots les plus communs semblent pouvoir susciter sa fascination hypnotique.

Toutefois le chroniqueur éprouve une véritable jubilation à s'emparer de vocables rares et compliqués. Cette gourmandise révèle un goût du savoir encyclopédique qui rappelle la littérature fin-de-siècle. Mais Vialatte n'invente pas ou peu de mots nouveaux. Il a donc recours à des sources multiples et hétérogènes, comme le souligne Michel Renaud :

> Ce goût pour les bizarreries lexicales – termes tombés en désuétude, formations onomatopéiques, forgeries loufoques ou emprunts aux taxinomies savantes – s'alimente aux sources les plus diverses : vénérables dictionnaires, glossaires techniques, vocabulaire de la publicité, nomenclature triviales et saugrenues des catalogues, où l'ingéniosité verbale le dispute au mauvais goût le plus réjouissant[1083].

Ce sont, Christian Moncelet le rappelle, « (…) des mots qui arborent à la fois leur étrangeté et leur existence lexicale, des mots "inventés" mais au sens légal de "trouvés", comme un trésor, sur des cartes topographiques, dans des catalogues ou des dictionnaires spécialisés[1084] ». A travers cet usage du langage, ce recours au dictionnaire, Vialatte manifeste ainsi « le goût pour une certaine pérennisation de la saveur des commencements[1085] ». Ses héros – enfants et adolescents – sont comme enivrés par la magie, l'alchimie des mots, par « les noms

[1082] Christian Moncelet, « De certains mots qui font rêver et de quelques autres », art. cit., p. 452.

[1083] Michel Renaud, « Scoubidous, vistemboirs et brimborions : l'objet insolite dans l'imaginaire vialattien », art. cit., p. 105.

[1084] *Ibid*., p. 451.

[1085] *Ibid*., p. 453.

incroyables et poétiques des étoffes » que reproduit « l'âme neuve des catalogues : le kashaziblisskasha, l'organdi, les drapellas, les djerzalaines et autres djerzasoies » (S, 194). Comme eux, Vialatte est fasciné par le sens caché de certains mots sonores. Cultivant les délices des dictionnaires, encyclopédies et autres catalogues, il se forge un style reconnaissable entre tous.

> Pourquoi le poète ne serait-il pas un broyeur de poisons aussi bien qu'un confiseur, un éleveur de serpents pour miracles et spectacles, un psylle amoureux de ses reptiles, et jouissant des caresses glacées de leurs anneaux en même temps que des terreurs de la foule[1086] ?

Le plus souvent ces vocables insolites renvoient au monde végétal et animal, à la création. Le chroniqueur exprime la tentation de créer ou de récréer un monde nouveau et poétique. Traquer le mot rare dans les chroniques de Vialatte suppose de plonger dans le fond des mers – où ce n'est « que schizopodes et anguilles pélicans, cocépodes et valdivivias » (CM, I, 112) – pour contempler poissons et crustacés, pour comprendre « comment digère dans sa tanière l'obscur saccopharyngidé » (CM, I, 113). Cela implique aussi d'écouter le chant d'oiseaux comme les « galopsittes, euphèmes et colibris » (CM, I, 35), ou comme « le tanagra, le guitguit, le shama » (CM, I, 269), de cueillir des plantes comme « l'eupatoire, le chrysocome et la flagabelle » (CM, II, 597). On peut même s'intéresser aux « mille fourmillements gluants » d'insectes desquels naîtront « des expositions de nécrophages, de carabiques, de catopides et autres larves de cicindèles » (CM, II, 29), et étudier les cris, les mœurs de mammifères plus ou moins gros comme le lemming, le raphicère, l'oryctérope (CM, II, 65-66), ou les hornbostels qui sont « vraisemblablement de petits rongeurs du Canada » (CM, II, 62). Le chroniqueur va même jusqu'à expliquer dans une note que le pou « appartient à l'ordre des anoploures, au sous-ordre des siphunculatés, à la famille des pédiculicidés, à la sous-famille des pédiculinés, au genre pediculus » (CM, I, 293). Le ton enthousiaste, extatique du chroniqueur entraîne son lecteur vers un univers inconnu :

> Le monde est surprenant. Surtout la mer. Je viens de vérifier dans le Larousse : même les poissons ont l'air étonné. Jusqu'à l'anchois et au coffre cornu. Jusqu'au barbier et au malarmat. Et au chondrostome ! (...) *Qui n'a jamais entendu parler des étonnements du chondrostome* ? Et pourtant, c'est un fait, il a l'air étonné (il a dû regarder dans le Larousse la planche « Poissons » comme je viens de le faire moi-même); tous les poissons ont l'air surpris. (CM, II, 490)

[1086] Baudelaire, « Lettre à Jules Janin », feuillets manuscrits datant de 1865, *Œuvres complètes*, II, *op. cit.*, p. 238.

On retrouve dans cet appétit pour des vocables hermétiques tirés de la création, dans cette irruption du monde végétal et animal, un phénomène propre à la littérature fin-de-siècle. En effet, selon Evanghélia Stead :

> Le vocabulaire de la Décadence est axé sur la création. On plonge dans l'aquarium laforguien avec « [d]es nuclœus hirsutes, cils en houppe autour d'une matrice qu'ils éventent dans l'ennui des grands voyages » et l'on traverse les couches géologiques « … des fossiles qui gisent/ En pliocènes tufs de squelettes parias »[1087].

Le chroniqueur joue sans cesse avec les signifiants, s'amusant du prestige hermétique de certains vocables d'un emploi inusité, d'une forme et d'une graphie souvent insolite. Le sens rare d'un mot, ses sonorités allusives lui permettent de lui donner un corps, une matière, de le mettre en scène. Comme le « Typographe » qui avec son y et son h, devient ainsi un « monstre des archipels polynésiens », des mots rares, aux graphies insolites, aux sons évocateurs et musicaux s'apparentent à des monstres. Cette théâtralisation de « mots monstres », de mots qui sont graphiquement ou vocalement monstrueux, rappelle les métamorphoses du langage décadent tel que l'a analysé Evanghélia Stead :

> (…) le sens est loin d'être le seul élément important. Ces formes inusitées, aux terminaisons bizarres, aux graphies insolites, aux y et aux h abondants, constituent d'elles-mêmes des 'monstres' (…). Ce sont autant de catalyseurs qui influent sur la chimie de la phrase précipitant des réactions hors-nature : ils soulignent le désir de forcer les limites de la création et de les ouvrir aux imprévus du sens ou de la forme[1088].

Dans les chroniques, Vialatte n'exprime-il pas le désir de « forcer les limites de la création et de les ouvrir aux imprévus du sens ou de la forme » ? Ce désir se manifeste de manière parodique et ironique dans la formule énigmatique rituelle « Et c'est ainsi qu'Allah est grand » qui clôt chaque chronique. Cette « fameuse grandeur consécutive d'Allah[1089] », date de 1951, quand Vialatte commence dans la revue *Opéra* une série de chroniques intitulée *Les*

[1087] Evanghélia Stead, *Le Monstre, le singe et le fœtus, tératogonie et décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, *op. cit.*, p. 35.

[1088] *Ibid*., p. 32. Dans une partie intitulée « pour une langue de la décadence : des hybrides à l'hybris », Evanghélia Stead note un phénomène intéressant puisque l'écriture est elle-même malmenée par les caprices de la forme : L'écriture est touchée par le même type de vocabulaire, traitée comme une espèce animale ou végétale. » *Ibid*., p. 33.

[1089] « Il y parle, selon son rythme et son caprice, des choses merveilleuses dont l'univers regorge. C'est un chaudron magique dans lequel il lance pêle-mêle des plumes d'oiseaux (…). Chaque Merveille chante quelque splendeur du monde, se termine par cet aveu d'admiration, d'adoration, et d'ironique humilité : "Et c'est ainsi qu'Allah est grand". Une façon majestueuse et souriante d'exprimer l'éblouissement du conteur devant les étonnants paradoxes du quotidien et les mystères de l'irréel. » Ferny Besson, *Alexandre Vialatte ou la Complainte d'un enfant frivole*, *op. cit.*, p. 153.

Mille Merveilles. Christian Moncelet analysant les chaînes phonétiques respectives de ce « merveilleux Sésame » a montré comment les prénom et nom de l'auteur sont phonétiquement disséminés dans toute la phrase :

> La formule conclusive des chroniques apparaît donc à l'analyse comme une reprise anaphorique du patronyme complet de l'auteur. Nom et prénom se fondent et les phonèmes se mélangent comme dans un jeu de construction dont on assemble différemment les éléments pour créer de nouvelles structures. Alexandre Vialatte atomise l'appellation où se concentre sa personnalité, s'efface sous la forme d'une pure parole de louange. Voilà un exemple d'humilité qui ressemble fort à une floraison mystique, fût-elle souriante[1090].

Cette grandeur consécutive d'Allah serait une louange du Créateur et non une identification. En louant ainsi la divinité supérieure, Vialatte se place ironiquement dans une position d'infériorité assumée. Celui qui loue la divinité supérieure ne peut mettre entre Elle et lui qu'une distance infinie. Le chroniqueur se présente ainsi en louangeur perpétuel de Dieu et de sa création. On retrouve le ton à la fois frivole et solennel de l'écrivain : frivole parce que le chroniqueur ne cesse de s'étonner de la polychromie du Grand Chosier (l'étonnement est parfois narquois) et solennel parce que la chronique n'a rien d'un texte religieux. Si la formule conclusive est en même temps la signature camouflée d'un détecteur, constamment émoustillé, d'éclats insolites, elle moque de « ce monde que Dieu nous donne sans mode d'emploi » (CGH, 294). Vialatte devient bien comme chroniqueur « une éponge qui chante le *Te Deum* » (CGH, 300).

> L'auteur ? Un corps psyché disloqué, créateur de sens, un corps poétique d'où s'échappe une musique d'avant le langage, comme au temps où chaque affect était non une respiration mais une sécrétion sonore avant que d'être un mot. Un son qui disait la substance corporelle du temps, en un moment triomphal du psychique pur ou, pour mieux dire avec Georges Perec, "la vibration d'un clin, la nictation d'un instant[1091].

Vialatte, comme romancier et surtout comme chroniqueur, aime la matière sonore de vocables hermétiques, car celle-ci lui permet d'appréhender le monde dans un style « breton-chinois », de le révéler dans et par la musique. Il cherche « des noms qu'on se récite comme une incantation, comme un chapelet de fakir quand on est au bout du monde. » (MJF, 92). Dans *Camille et les grands hommes*, l'écrivain, pour se transporter près de « la porte de Bath-

[1090] Christian Moncelet, « Vialatte le poète ou les mains "chronickelées" font le tour du monde », art. cit., p. 34.

[1091] Maurice Corcos, *Ecrire la mélancolie*, Paris, Albin Michel, 2005, p. 18.

Rabbim » (CGH, 156), joue au piano une « petite turquerie » (CGH, 158). Par la musique, ce romancier déluré laisse entrevoir des contrées imaginaires, chaque note évoquant un ailleurs[1092]. Luc de Capri, reprenant une conception romantique, affirme qu'il n'est pas maître de ce qu'il joue, il ne serait que l'interprète d'une musique qui le hante et le dépasse, une musique « plus forte que [lui] » et qui lui permet peut-être d'accéder à soi :

> Il y a là-dedans, ma petite, trente ans d'un homme, de soleils couchants, de salles d'attente, de guerres, d'ennuis, de rires, de pleurs, de tout, trente ans d'un homme, comme dans un alambic il y a cent kilos de mirabelles, il en sort une larme de schnaps. (CGH, 164)

Vialatte témoigne d'une réelle sensibilité poétique et musicale, il devient, dans les chroniques, « ce joueur de flûte » qui cherchait en vain sa flûte dans *La Maison du joueur de flûte*, cet écrivain qui désirait alors retrouver sa voix, reconquérir son imagination. Ces échappées musicales semblent lui permettre de créer un monde poétique pour surmonter, grâce à la musique, le chaos de la vie, car « seule la musique ne déçoit pas » (CGH, 137).

Le chroniqueur tire parti des possibilités sonores qu'offre la langue. Il a recours à des procédés propres à la poésie : il dissimule volontiers dans ses chroniques un alexandrin « le lapin n'est pas fait pour les vastes voyages », « le japonais n'est pas une langue sans piège », ou ce qui s'apparente à un enjambement strophique : « L'oryctérope (…) est la plus grande aventure de Dieu. / Avec l'homme. Qui est le plus incroyable » (CM, II, 68). La musicalité de sa phrase permet au lecteur de voir et d'entendre. Vialatte tend vers un art de voir, la musicalité de sa prose nourrit ses images mentales, offrant l'évasion. Le caractère énigmatique, obscur des images qu'il met en scène est comme contrebalancé par la musique de la phrase. Les mots exotiques d'animaux (kangourous et autres pélicans), de végétaux (flagabelle) lui permettent de multiplier les « sonorités incongrues[1093] ». Dans une chronique consacrée aux pupipares et aux siphonaptères, il évoque ainsi les « mille fourmillements gluants d'où naîtront, sous vitrine, des expositions de nécrophages, de carabiques, de catopides et autres larves de cicindèles » (CM, II, 29). Vialatte tente de restituer un monde

[1092] Comme le remarque la jeune Camille : « Je n'aurais su dire depuis quand, mais je trottais sous les étoiles, et des bruits s'apaisaient au loin, des arabesques de lumière s'éteignaient au fond de la nuit, une nuit de velours solennelle où la harka d'Orion, le Chariot, la Polaire prenaient une importance immense, et j'étais emportée dans les constellations. Je compris que jamais encore je n'avais entendu de musique » (CGH, 157).

[1093] Pierre Jourde parle au sujet du kangourou de « concaténation inusitée de syllabes », et conclut à un excès de signifiant par rapport au signifié. Pierre Jourde, *Empailler le toréador, L'incongru dans la littérature française de Charles Nodier à Eric Chevillard*, *op. cit.*, p. 61.

fourmillant, de rendre la réalité palpable des êtres. Les sons, loin d'être arbitraires, deviennent porteurs de sens :

> Le corbeau graille, la corneille craille, la caille carcaille, l'hirondelle ne trinsotte plus ; on n'entend plus peupleuter le pivert, hulluler le hibou, ni pupuler la huppe. (CM, I, 691)

> Le timbre sonne, l'électricité accourt, la plaque vibre dans l'appareil sous l'influence électro-magnétique, le son se propage suivant les lois précises de l'acoustique ondulatoire. (CM, II, 73)

L'écriture se fait mimétique. La musique peut ainsi exciter par l'harmonie imitative, la suggestion synesthésique une imagination visuelle. Sa métalogique volontiers dissonante est contrebalancée par l'harmonie de sa prose. La justesse de sa voix lui permet de faire passer n'importe quoi. Il joue souvent d'un rythme à deux ou trois temps, les rythmes ternaires plus audibles flattant l'oreille : « Mais que deviendra la terre peuplée seulement d'un cygne, de deux biches et de trois mouflons ? » (CM, I, 943) ; « C'est un délire d'horloger ivre, de Chinois, d'ouvrière sans fin » (CM, I, 293). Vialatte cherche constamment à ménager le déséquilibre, la dissonance du contenu grâce à la maîtrise, l'équilibre de la forme syntaxique. Christian Moncelet remarque ainsi :

> (…) la musculature bien dessinée de la phrase, l'absence totale de bourrelet adipeux, la densité cadencée avec souplesse, tout concourt à poétiser musicalement, mais avec discrétion, la prose de la chronique[1094].

Le chroniqueur poète nous entraîne dans un tourbillon d'images cocasses, d'énumérations farfelues, que sa voix unifie, nous permettant de saisir et d'accepter ce réel diffracté. Malgré l'étrangeté de sa logicomique, ses chroniques révèlent la justesse d'une voix. Vialatte est peut-être tenté de surmonter la forme elle-même, de remédier à la défaillance du langage, des signifiés par la musique, le signifiant.

Si les chroniques abondent d'innombrables vocables qui manifestent l'appétit, la gourmandise de Vialatte pour le mot rare et hermétique, il ne s'agit pas pour le chroniqueur de mettre « les noms sur les choses au hasard, en choisissant les plus beaux ». Les vocables retenus ne relèvent pas d'un choix totalement arbitraire. Ils ne perdent pas leur signification originale. En cela, Vialatte marque un écart par rapport à des écrivains comme Tardieu ou

[1094] Christian Moncelet, « Vialatte le poète ou les mains "chronickelées" font le tour du monde », art. cit., p. 34.

comme Ponge qui « observant le "drame de l'expression" cherche à "défigurer un peu le beau langage" par un primordial irrespect des mots[1095] » :

> Les céphalopes, d'autre part, sont menacés ; Amsterdam a bâti (enfin !...) une maison du « drandrolin » ; il n'ira pas chez l'abbé Pierre ; le *Pan's Garden*, d'Ashover (Derbyshire), vient d'acquérir des lézards moniteurs… Whisnade s'est procuré des « cerfs du Père David » (dix-huit) et des gnous à queue blanche (sept). Mais que dire des bantengs, des gaurs, des guanacos ? Et des poulains de Przewalski ? On ne sait plus si ce sont des bêtes ou des mots de passe. (CM, I, 375)

Si les vocables rares s'incarnent, devenant « des bêtes ou des mots de passe », ni le mot, ni la bête ne sont choisis au hasard. Mais constatant que « nous vivons une époque où l'on se figure qu'on pense dès qu'on emploie un mot nouveau », Vialatte se livre à une défense du langage poétique, comme le montrent ses remarques au sujet des propos d'un entomologiste : « Il a des principes étonnants qui ressemblent à des mots de passe diffusés par la radio de Londres à la résistance clandestine : "*Les blattides sont myrmécophiles*" » (CM, II, 29). Si ces vérités scientifiques, s'apparentant à un message codé, demeurent énigmatiques, elles témoignent aussi d'un plaisir ludique et d'un désir de résistance. Il s'agit certes d'une résistance clandestine pour ne pas employer « un mot pour un autre », pour ne pas diluer le langage et en garder ainsi toute la saveur.

De fait, Vialatte créé peu de nouveaux mots, de mots-valises, de « mots-monstres[1096] » qui suscitent le vertige. Selon Christian Moncelet, contrairement à des auteurs comme Boris Vian, Henri Michaux ou André Frédérique, il produit des néologismes linguistiquement assez sages[1097]. Cependant, comme Balandrier qui est attiré par le dabou-dabou, « un instrument de musique africain à cordes, qui le séduisit par son nom exotique et sa parfaite inutilité » (FR, 141), Vialatte emprunte volontiers à d'autres[1098] des mots carnavalesques. Il aime ces mots vides de sens pour leur « évidente cocasserie », mots semblables au schmilblick cher à Pierre

---

[1095] Benoît Auclerc, « Imaginaire, grammaire : la modernité problématique de Vialatte », art. cit., p. 445.

[1096] Selon Gilbert Lascault, le « "mot-valise" naît d'une combinatoire. Il suppose, préalable à lui, un ensemble qui ne le contient pas lui-même, mais qui contient, dispersés dans des êtres différents, les éléments qui seront unis en lui et qui le constitueront. Le mot-valise renvoie à un langage « commun » et à une combinatoire qui le décompose pour créer des mots nouveaux, comme le monstre renvoie à un monde perçu et à une activité qui le « détruit » pour constituer des formes nouvelles. » *Le Monstre dans l'art occidental, un problème d'esthétique*, *op. cit.*, p. 108.

[1097] Christian Moncelet, « (…) (Boris Vian, Henri Michaux ou André Frédérique) auxquels on aurait pu ajouter Valorbe (inventeur d'espèces animales comme "le schpramme" et "le plostre") ou le sculpteur Jean Tinguely et son "Rotozaza", cette "machine qui ne sert à rien" (…) », « De certains mots qui font rêver et de quelques autres », art. cit., p. 449.

[1098]Christian Moncelet, *Ibid*., p. 450.

Dac, et auquel le chroniqueur s'intéresse par ailleurs[1099]. Etudiant certains vocables comme le « scoubidou », le « vistemboir » et le « brimborion » qui renvoient à des objets de forme indéterminée, à des objets kitsch ou inutiles[1100], Michel Renaud précise :

> Mais au-delà des mots et de leur jeu, il y a la fascination pour les choses, le malaise ou l'inquiétude qu'elles suscitent. Au-delà des jongleries avec le signifiant, il y a la complexité du signifié[1101].

Montrant la tension, la dialectique à l'œuvre chez Vialatte entre impuissance à dire le monde et pouvoir du logos, Michel Renaud parle d'un malaise d'ordre linguistique et existentiel, d'une angoisse du sens perdu face à « ces monstres, ces objets-épaves, qui se révèlent au spectateur en de brutales épiphanies, dans leur altérité radicale, non encore atténuée par l'usage ou l'habitude, engendr[ant] l'intranquillité, leur concrétude est insupportable et quasi obscène[1102]. » Ainsi le vistemboir, « objet inidentifiable, innommé et innommable », est-il « d'une inquiétante étrangeté parce qu'il échappe à toute entreprise classificatoire[1103]. » Il apparaît comme une « sorte d'aberration sémiotique, qui brouille la relation entre le mot et la chose, le signifiant et le signifié, sans qu'on puisse exactement démêler lequel des deux procède de l'autre[1104]. »

Au-delà de l'exotisme de vocables énigmatiques ou cocasses, Vialatte révèle des mots qui à la fois ravissent et inquiètent. Ces altérités de la langue témoigneraient d'une altérité constitutive du sujet énonciateur. Cette dérangeante étrangeté ne se manifeste-t-elle pas dans tous les mots insolites qu'emploie le chroniqueur ? Quand le mot fait défaut, quand il se révèle vide de sens, ce malaise est plus évident, mais cette inquiétude ne trouve-t-elle pas dans tous les mots étranges avec lesquels jongle l'écrivain ?

Le chroniqueur use et abuse des mots inusités appartenant à des domaines scientifiques ou techniques multiples comme la chimie – avec par exemple l'aegagropile, l'asparagine (CM, I, 883) –, l'astrologie – « ce ne sont qu'azimuths, sizygies et même, pour tout avouer,

---

[1099] « La civilisation du schmilblick » (CM, I, 514).

[1100] « Le *brimborion*, espèce de bibelot d'inanité sonore, rond, creux et quelque peu archaïque dans ses connotations, plaît à Vialatte pour sa disponibilité sémantique. Le *vistemboir* autorise de subtiles spéculations orthographiques, assorties de références érudites... Quant au *scoubidou*, à peu près contemporain du *schmilblick*, il se prête à de réjouissantes variations inspirées de l'onomastique potagère et des conseils d'almanach. » Michel Renaud, « Scoubidous, vistemboirs et brimborions : l'objet insolite dans l'imaginaire vialattien », art. cit., p. 106.

[1101] *Ibid*., p. 106.
[1102] *Ibid.*, p. 116.
[1103] *Ibid*.
[1104] *Ibid*.

périodes draconitiques[1105] », ou la musique – on se souvient des « mégathériums branchés sur des sarrussophones » (DNH, 168). A chaque fois, les mots sont signalés comme appartenant à un jargon spécifique, Vialatte « feint de s'adresser à des connaisseurs soit en botanique, soit en entomologie, soit en astronomie[1106] », invitant son lecteur à vérifier le sens des mots dans le dictionnaire :

> (Géoponie est dans le dictionnaire, vous n'avez qu'à le chercher vous-même). (CM, I, 983)

Ce type d'adresse permet-il une implication ou élimination du lecteur ? Est-ce une tentative d'entrer en contact avec lui et d'agir sur lui ?

L'interpellation du lecteur – cette invitation à chercher le sens des mots – joue sur une certaine immédiateté, annule toute distance entre narration et expérience. Un tel usage révèle une certaine perversité de la part du chroniqueur, le lecteur se retrouvant constamment piégé. Parfois, le mot lui est inconnu, parfois, il peut se demander s'il ne s'agit pas d'une construction de Vialatte. Si celui-ci n'use pas de néologismes, si son écriture ne procède pas ou peu d'un travail de morcellement, de démembrement, de décomposition du langage commun, ce recours à un langage hermétique constitue la chronique comme le lieu d'une violence symbolique faite au lecteur.

> C'est à l'aspidistra que l'amène une « bonne » place, c'est à l'aspidistra que sa famille le convie, mais il ne veut pas des « bonnes » places qui ont pour rançon l'aspidistra, et c'est pourquoi il préfère les mauvaises qui, du moins, simplifient les choses. Il ne veut pas de la norme aspidistrale, ni de la fierté, de la civilisation et des plaisirs aspidistraux. Toute sa conduite devient anti-aspidistrale. (CM, I, 883-84).

Dans cette « Chronique de l'aspidistra », Vialatte joue ainsi d'un procédé dilatoire avec un mot bizarre et au sens hermétique, aux sonorités cocasses, en s'amusant de la matière verbale de ce mot qui en réalité est une simple plante verte. Le lecteur, pris de vertige, « s'enlabyrinthe » dans les mots sans recours possible, si ce n'est la plongée dans le dictionnaire. Face à un vocabulaire qui lui échappe, il ne peut que constater la dérangeante étrangeté de certains mots. Il doit alors consentir à une absence de sens, reconnaître le savoir d'un chroniqueur tout puissant et s'abandonner aveuglément. Le style des chroniques apparaît composé d'excroissances, d'anomalies lexicales, de désarticulations syntaxiques. Cette « langue que nul ne parle » permet à Vialatte de se livrer au plaisir gustatif de certains mots,

[1105] *Chroniques des Arts Ménagers*, présentation de Nicolas Galaud, postface de Philippe Kaeppelin, Clermont-Ferrand, Au Signe de la Licorne ; Reims, Bibliothèque municipale de Reims, 2001, p.11.

[1106] Christian Moncelet, « De certains mots qui font rêver et de quelques autres », art. cit., p. 451.

de concevoir une langue hybride et d'exercer une certaine violence sur le lecteur.
Comment rendre compte du réel, de l'actualité, de l'homme, si ce n'est à travers un « monstrueux assemblage », une « trame de cauchemar » ?

4. Une trame de cauchemar : la constitution d'une hétérotopie

> Le plan de ces chroniques m'inquiète. C'est une trame de cauchemar. Il est aventureux. Le zigzag y triomphe avec une injustice insultante pour la ligne droite. « J'entre en effroi » à la façon de Blaise Pascal. Elles ne reflètent l'actualité que comme ces ronds armés de râteaux et de brosses à dents dans lesquels les enfants se figurent avoir fixé la figure éternelle de l'homme. Comment l'Actualité s'y reconnaîtrait-elle ? Mais d'abord elle ne peut rien dire ; c'est une abstraction silencieuse. Ensuite elle est ainsi : râteaux et brosse à dents ; elle a du monstre, et le plus arbitraire : un chignon disproportionné, des doigts crochus, un ventre informe et des pieds plats ; c'est un songe d'Athalie, un « horrible mélange » dicté par le caprice d'une date ; c'est le bric-à-brac lui-même ; elle est faite de hasards. Ces hasards ont pourtant une âme, ce corps informe a un esprit. La tâche d'un historien serait de discerner la logique organique de ce corps disparate … (CM, I, 56-57)

Selon sa fonction traditionnelle, le chroniqueur devrait normalement rendre compte de « l'Actualité ». Mais cette dernière se métamorphose, allégorisée, elle est progressivement personnifiée. Cette abstraction silencieuse devient un monstre. L'« Actualité », qui peu à peu s'incarne, prend forme sous nos yeux, est informe et disparate[1107]. Elle révèle un corps monstrueux, marqué par la distorsion, l'inachèvement et l'absence de frontières. Le chroniqueur, sur un mode humoristique, exprime ses difficultés, sa parodie du discours pascalien dissimulant une angoisse sourde. Il se présente comme un enfant en train de barbouiller un dessin, dessinant l'homme de manière schématique[1108]. Vialatte exprime le désir d'une écriture de l'arabesque – du zigzag et non de la ligne droite –, et le désir d'un croquis enfantin, insinuant par là la naïveté du trait, la permanence d'un regard primitif. Le monstrueux auquel les chroniques de Vialatte donnent leur pleine mesure correspond à cette « littérature monstre » qu'a théorisée Pierre Jourde. Etudiant les formes excessives que celle-ci commence à prendre à la fin du XIX^{e} siècle, il précise ainsi :

[1107] Cette personnification de l'actualité en sorcière de conte de fées rappelle la vision de la vieille Europe telle que Vialatte la décrivait dans les années vingt, la voyant comme « une vieille dame épuisée » que l'on croit voir « expirer dans une chambre désuète entre les bras du Destin épouvanté par sa maigreur. » (BK, 39).

[1108] On pense à Fred dessinant un « ensemble monstre à pois et monstre ténébreux » (DJ, 34).

> Dans son désir d'absolu, le texte aspire à la monstruosité, sous la forme du détachement radical de tout, valeurs, humanité, sens même. (…) Il se veut pure singularité. Et dans la mesure où il s'agit encore de représenter l'humain, ce n'est plus que sous la forme de ce « monstre incompréhensible » dont parle Pascal. L'homme s'égare, il cesse d'être un donné, il devient une figure à reconstruire[1109].

Comme la littérature de la fin du XIX^e^ siècle, l'écriture de Vialatte, dans ses chroniques, est « prise dans cet écart entre sens et non-sens[1110] ». Ses textes poétiques illustrent cet éclatement du réel auquel se confronte la littérature. On peut être tenté, en les abordant, de chercher le monstre, l'écart, mais en réalité, le monstrueux est disséminé partout, il devient tout et n'importe quoi. Vialatte semble avoir compris qu'aucune figure monstrueuse ne peut exprimer totalement le dérèglement du monde dit réel et de l'Histoire. La monstruosité à l'œuvre dans les chroniques consisterait à déconstruire l'opposition entre « réel » et « imaginaire ». Elle surgit également dans le style déconcertant, résolument subversif de Vialatte. Son écriture hybride et illogique bouleverse les catégories du langage, remet radicalement en question les ordres existants, les fondements de la pensée. Norbert Christian Wolf constate ainsi:

> Dans l'époque moderne, la fonction affirmative du discours du *monstrueux* semble se transformer de manière conséquente en un négatif destructeur, pouvant mener à la disparition totale de la différence entre le *vrai* et le *faux*. Désormais, le *monstrueux* met radicalement en question les ordres existants, fait chanceler leurs bases sociales et épistémologiques et subvertit de manière fondamentale toute possibilité de représenter de façon adéquate une logique cosmologique par une logique textuelle[1111].

Pour répondre à la déréliction du réel, au risque de délitement de l'être, Vialatte, selon une logique poétique unique, joue à associer de manière arbitraire des images, à accumuler des idées, afin de composer un texte incongru. Remarquant que l'incongru offre « à la lettre la profondeur circulaire des *impossibilia*, qui défient la linéarité du temps et la mélancolie qui exhale des insaisissables à rebours de la mémoire[1112] », Claudio Galderisi constate son statut « autocontradictoire » qui, selon lui, procure :

[1109] Pierre Jourde, *Littérature monstre, Etudes sur la modernité littéraire*, *op. cit.*, p. 13.

[1110] *Ibid.*, p. 15.

[1111] Norbert Christian Wolf, « L'esthétique du monstrueux dans les petits récits de Kafka », *Le Monstrueux et l'humain*, *op. cit.*, p. 233.

[1112] Claudio Galderisi, *Une Poétique des enfances, fonctions de l'incongru dans la littérature française médiévale*, *op. cit.*, p. 22.

> (…) des deux côtés de l'être, ainsi que des deux côtés de la parole, à la fois la volupté de la défaite logique, la volupté du créateur ou du récepteur profanes (…) mais aussi cette prolifération de monstres dans la stylistique ornementale médiévale (…) ou de nos jours, les *impossibilia* d'Escher ou du célèbre dessin de Penrose, si souvent reproduits comme exemples de la métaphore de mondes possibles impossibles – et le plaisir rationnel de la construction et de la déconstruction de choses inconcevables, d'inconcepts, comme antidote à la stérilité, comme révolte contre la scansion linéaire et temporellement ordonnée du texte verbal[1113].

Les chroniques sont effectivement le lieu d'une remise en cause radicale de notions comme le vrai et le faux, le normal et l'anormal, le réel et l'irréel. Elles témoignent de la jouissance du chroniqueur à construire et déconstruire des choses inconcevables, à suspendre et même à abolir le sens. Il renverse les ordres existants, se livre à la destruction de l'ordre « des mots et des choses[1114] » avec « volupté ». Pour Vialatte, ce jeu vertigineux, plus ou moins délibéré, serait un antidote à la stérilité, un moyen de lutter contre l'abîme qui a toujours menacé son écriture. On peut se demander si cette destruction et cette reconstruction dans et par le texte ne s'apparentent pas à ce que Michel Foucault appelle une hétérotopie. Dans sa préface aux *Mots et [aux] choses*, ce dernier explicite le sens et la portée de cet « espace impensable[1115] ». Il évoque le rire que suscite un texte de Borges, « rire faisant vaciller et inquiétant pour nous notre pratique millénaire du Même et de l'Autre[1116] » :

> Ce texte cite « une certaine encyclopédie chinoise » où il est écrit que « les animaux se divisent en : a) appartenant à l'Empereur, b) embaumés, c) apprivoisés, d) cochons de lait, e) sirènes, f) fabuleux, g) chiens en liberté, h) inclus dans la présente classification, i) qui s'agitent comme des fous, j) innombrables, k) dessinés avec un pinceau très fin en poils de chameau, l) et cætera, m) qui viennent de casser la cruche, n) qui de loin semblent des mouches ». Dans l'émerveillement de cette taxinomie, ce qu'on rejoint d'un

[1113] Claudio Galderisi, *Une Poétique des enfances, fonctions de l'incongru dans la littérature française médiévale*, *op. cit.*, p. 22-23.

[1114] Pour reprendre le titre de Michel Foucault intitulé *Les Mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, « NRF », 1966.

[1115] Espace impensable, intermédiaire peut-être un grand magma comme le suggère Pierre Jourde : « Le magma, donc, ce n'est pas tout à fait l'homme. Ce n'est pas encore non plus ce plan indifférencié, ce terrain vague que Vialatte identifie à l'espace cosmique (…) l'importance que Vialatte donne à cette zone indéfinissable tient à son caractère de transition entre le rien et le quelque chose. (…) *Ce qui est sans être* (…) ce qui suscite le vertige, et dont la représentation constitue la tâche de l'artiste. » Pierre Jourde, *L'Opérette métaphysique d'Alexandre Vialatte*, *op. cit.*, p.70.

[1116] Foucault, *Ibid.*, p. 7.

> bond, ce qui, à la faveur de l'apologue, nous est indiqué comme le charme exotique d'une autre pensée, c'est la limite de la nôtre : l'impossibilité nue de penser *cela*[1117].

Cette encyclopédie chinoise[1118] sur laquelle s'appuie Foucault aurait pu être une chronique d'Alexandre Vialatte. Découvrant les définitions déformantes et excessives du chroniqueur, le lecteur parvient-il à réellement considérer tel ou tel être « en forme de rhinocéros, de gazelles et de girafons », en « thon volant », en habitant de l'étrangeté, sans que l'énumération incongrue ne suscite un effet de saturation, un malaise ? Pouvons-nous encore saisir cet objet ou cet être qui tend à disparaître, absorbé, englouti par des qualificatifs hétéroclites, incompatibles sans que l'être ou la chose ne se dissolve dans un magma informe ? De même, est-il possible d'adhérer aux raisonnements loufoques de Vialatte qui, invitant à penser l'impensable, brouillent les frontières entre les catégories conceptuelles ?

Comme Foucault qui, dans cette préface, questionne de manière théorique « les familiarités de la pensée[1119] » c'est-à-dire les fondements des habitudes de notre pensée, le chroniqueur bouscule concrètement et violemment nos modes de pensée. La poésie de l'incohérence qu'il défend rappelle le « charme exotique d'une autre pensée » et ce dépassement des limites de notre pensée évoqué par Foucault. Le lecteur est bousculé dans ses *a priori*, il est saisi – comme Camille attentive aux explications loufoques et improbables de Luc de Capri – par « une impression de fantastique, par une platitude inspirée » (CGH, 196). Il peut éprouver à la fois une gêne et un plaisir « qui lui mettent dans la tête « une saveur double et compliquée comme celle du topinambour » (CGH, 196). Comme le confie Luc de Capri (à propos de cette toile intitulée le « vrai bonheur ») : « Le vrai bonheur (il dit ça à voix basse), c'est le "genre grotte" » (CGH, 198). Ce « genre grotte » se déploie dans les chroniques[1120], révélant l'« impossibilité nue de penser *cela* » dont Foucault explique la dimension monstrueuse :

> La monstruosité que Borges fait circuler dans son énumération consiste au contraire en ceci que l'espace commun des rencontres s'y trouve lui-même ruiné. Ce qui est impossible ce n'est pas le voisinage des choses, c'est le site lui-même où elles pourraient voisiner. Les animaux « i) qui s'agitent comme des fous, j) innombrables, k) dessinés

[1117] Michel Foucault, *Les Mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, *op.cit.*, p. 7.

[1118] « Le Marché céleste des connaissances bénévoles » de Borgès en serait le titre.

[1119] *Ibid*.

[1120] « Vialatte signifie ainsi sa propre conception de l'écriture, pour lui, le vrai bonheur serait le "genre grotte". Dans cet espace, les choses apparaissent, mais de petites choses encore, des détails, rien du tout. Au cœur de ces détails se tient l'essentiel et l'illimité, la grotte dans le grotesque. » Pierre Jourde, *L'Opérette métaphysique d'Alexandre Vialatte*, *op. cit.*, p.130.

> avec un très fin pinceau de poils de chameau », – où pourraient-ils jamais se rencontrer, sauf dans la voix immatérielle qui prononce leur énumération, sauf sur la page qui la transcrit ? Où peuvent-ils se juxtaposer sinon dans le non-lieu du langage ? Mais celui-ci en les déployant, n'ouvre jamais qu'un espace impensable[1121].

En proposant dans ses chroniques des rencontres insolites, en faisant coexister des éléments incompatibles, des figures changeantes, en multipliant les questions loufoques, Vialatte crée un espace catégoriquement impossible, un lieu où l'impossible devient possible, une hétérotopie au sens où l'entend Foucault. En effet, comme Borges, il « n'ajoute aucune figure à l'atlas de l'impossible[1122] ». Cependant, comme l'encyclopédie chinoise, ses chroniques « conduisent à une pensée sans espace, à des mots et à des catégories sans feu ni lieu, mais qui reposent au fond sur un espace solennel, tout surchargé de figures complexes, de chemins enchevêtrés, de sites étranges, de secrets passages et de communications imprévues…[1123] ». Ce « non-lieu du langage » met en question les espaces réels, rend l'ordre existant instable. Selon Foucault, dans le sillage du texte de Borges, naît « le soupçon qu'il n'y a pas pire désordre que celui de l'*incongru* et du rapprochement de ce qui ne convient pas ; ce serait le désordre qui fait scintiller les fragments d'un grand nombre d'ordres possibles dans la dimension, sans loi ni géométrie, de l'*hétéroclite*[1124]. »

En façonnant des fragments poétiques et composites dans lesquels il use et abuse d'un langage insaisissable qui défie l'entendement et déploie avec virtuosité un style intraduisible, l'auteur parvient à ressaisir le réel ou plus précisément à s'en dessaisir. Le lecteur assiste impuissant aux métamorphoses d'un texte qui *montre* jusque dans sa texture même sa qualité monstrueuse. Sidéré, il doit contempler son caractère hallucinant et se confronter à cette « aberration qui brise le sens[1125] ». Les chroniques dévoilent un « tableau chinois » (CGH, 119), un univers monstrueux où Vialatte flotte « léger, argenté, brillant, frivole et solennel, comme un ballon peint de couleurs vives » (CGH, 223).

[1121] Michel Foucault, *Les Mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, *op. cit.*, p. 7-8.

[1122] *Ibid*, p. 9.

[1123] *Ibid*, p. 10-11.

[1124] Pour Foucault, si les utopies consolent, « les *hétérotopies* inquiètent, sans doute parce qu'elles minent secrètement le langage, parce qu'elles empêchent de nommer ceci et cela, parce qu'elles brisent les noms communs ou les enchevêtrent, parce qu'elles ruinent d'avance la « syntaxe », et pas seulement celle qui construit les phrases – celle moins manifeste qui fait « tenir ensemble » (à côté et en face les uns des autres) les mots et les choses. » *Ibid*, p. 9.

[1125] Pierre Ancet, *Phénoménologie des corps monstrueux*, *op. cit.*, p. 15.

CONCLUSION

> Warburg a souffert directement de tout ce qu'il nommait le *Monstrum* de la condition humaine : il a souffert de ses propres "monstres psychiques" ; il a souffert des séismes de l'histoire et d'abord de l'antisémitisme, ce "monstre" par excellence de la culture occidentale. Il a, sans relâche, sans espoir, défendu la sagesse – la *sophrosynè* des Grecs anciens – contre tous les irrationalismes. Mais il n'a pu faire autre chose, comme Freud ou Benjamin le firent aussi, que reconnaître et vouloir comprendre l'empire des monstres sur la raison elle-même. L'*Homo sapiens*, nous le savons bien, est un loup – c'est-à-dire une bête – pour l'homme[1126].

Comme Aby Warburg, Vialatte s'est confronté aux monstres – non seulement à ceux réels qu'il a côtoyés au cours du XX^e^ siècle – mais aussi à « ses propres monstres psychiques ». Confronté à un monde en pleine déréliction, à la fureur de désintégration d'un siècle marqué par deux guerres mondiales, dont les conséquences ne sont pas seulement les ravages physiques, les destructions matérielles mais également une profonde remise en cause de l'humain, Vialatte a porté un regard lucide sur la folie de son époque, sur le *Monstrum* de la condition humaine. Les angoisses, les rêves aussi, que projette l'auteur dans ses romans et ses chroniques sont ceux d'un homme de son temps, qui a vacillé face aux dislocations, aux convulsions de l'Histoire du XX^e^ siècle. Devant la menace du non-sens qui à plusieurs reprises risque de le broyer – une folie qui le laisse dépossédé de son imagination, un crime ramené « à la proportion d'une bonne blague, d'une farce qui peut s'oublier » (BK, 290) – et le sentiment de vide qu'elle suscite, l'écrivain a de mieux en mieux cerné, parfois à ses dépens, l'étrangeté au cœur du monde et de l'homme.

Il n'est pas le seul écrivain à avoir pressenti le chaos qui menaçait le XX^e^ siècle, à avoir été traversé par la folie de l'Histoire et à avoir tenté d'en restituer la monstruosité par la fiction et l'écriture. « Quand l'histoire se prend à délirer, comment communiquer cette folie extérieure sinon par le délire intérieur[1127] ? »

D'autres écrivains de sa génération – on pense notamment à Louis-Ferdinand Céline, Blaise Cendrars, Jean Giono, Claude Simon, Julien Gracq – ont vécu les horreurs de ce « siècle frivole ». Il semble que, comme Céline, il « intériorise le délire de l'époque, en fait un délire intérieur, une sorte de folie-refuge[1128]. » Mais tout en ayant intériorisé la folie de son époque,

---

[1126] Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante*, *histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, *op. cit.*, p. 234.

[1127] Pierre Verdaguer, *L'Univers de la cruauté, une lecture de Céline*, Genève Droz, 1988, p. 19.

[1128] *Ibid.*, p. 17.

Vialatte est toutefois conscient qu'il ne veut pas y céder. Ainsi, le chroniqueur confie à Ferny Besson en 1955 :

> Le difficile en tout cela c'est de trouver le temps et de garder la température ; et à la fois, la distance nécessaire par rapport au « siècle » comme disent les textes religieux, et le mélange avec lui ; le temps de danser avec les fous et de faire tapisserie avec les sages[1129].

Vialatte danse avec les fous. A travers des « hallucinations précises[1130]» qui ne prennent pas seulement la forme de figures monstrueuses, l'écrivain tente de traduire le délire d'un monde en proie à l'autodestruction. Fait-il tapisserie avec les sages ? Au tragique de l'existence, à l'absurdité du monde, à la fragilité de l'ordre humain, il oppose l'écriture. Mesurant « l'empire des monstres sur la raison elle-même », il trouve une forme de sagesse dans une écriture délirante.

Le monstre appréhendé comme une individualité a-normale qui trouble la normalité au sens le plus quotidien, permet de comprendre comment l'imaginaire de Vialatte est travaillé par un sens aigu de l'Histoire. Vialatte ne cesse, en tant que romancier, puis chroniqueur, d'interroger cet homme qui « en se contredisant sans cesse, est un monstre de la création, qui vit dans une aberration permanente[1131]. » Comme romancier, il transforme son univers romanesque en « une espèce de carrousel inadmissible », peuplé de « phénomènes forains ». Ces « phénomènes forains » sont des monstres, c'est-à-dire des aberrations corporelles et morales. Directement inspirés par le délire qui secoue alors en profondeur l'Europe des années vingt et trente et plus précisément par le malaise identitaire allemand, ils révèlent la sensibilité de Vialatte à son époque. A travers ces figures monstrueuses hantées par le néant, le romancier cherche à présenter le tableau à la fois grotesque et apocalyptique, d'une humanité qui, en ces temps de montée du nazisme, est devenue folle, apparaît en proie à des convulsions historiques sans précédent.

Les figures mythologiques que sont les déesses de papier et les créatures mutantes témoignent non seulement de la fantaisie du romancier mais elles permettent également de saisir la dimension réflexive de son œuvre romanesque. Vialatte ne cesse en effet de réfléchir sur les enjeux de la création, sur les pouvoirs de la fiction. En devenant irréel, le monstre se complexifie, devient plus énigmatique encore. La mise en scène de figures fantomatiques, protéiformes donne une profondeur et une complexité supplémentaires à l'univers

[1129] Lettre du 12 mars 1955, *Correspondance avec Ferny Besson (1949-1971)*, *op. cit.*, p. 161.

[1130] Lettre du 8 mai 1926, *Correspondances Alexandre Vialatte - Henri Pourrat*, t. III, *Lettres de Rhénanie II, juin 1924- décembre 1927*, *op. cit.*, p. 148.

[1131] Christophe Pérez, « Blaise Pascal et l'anthropologie du monstrueux », *Le Monstrueux et l'humain*, *op. cit.*, p. 168.

romanesque. Le monstre comme « réalité fuyante » révèle également les fantasmes du romancier et permet d'approcher les « monstres psychiques » qui furent ceux de l'auteur, de mesurer ses propres abîmes : la menace du silence, l'angoisse de rester la proie d'une imagination délirante, d'être victime de ses chimères. Part de son imaginaire, reflet de ses hantises, affleurement du néant au cœur de l'être, le monstre peut devenir étrangement familier, d'une proximité monstrueuse et serait même susceptible de provoquer chez le lecteur « la peur de l'innommable[1132] ».

> En revenant d'un étrange village où les songes des hommes sont plus violents qu'ailleurs et où j'avais passé ma vie de prisonnier de guerre, j'ai retrouvé sur les ruines de l'Europe, dans une maison de bois, au sommet d'une colline, un pantalon targui et une flûte en roseau, tout ce qui me restait de mon passé de civil (…). Mais que dire de la flûte arabe à sept tuyaux, ce végétal creux (...) ? Je demande anxieusement (...) à quoi ce bibelot chuchotant peut mener un quadragénaire squelettique et légèrement myope, bref un contribuable sérieux, si ce n'est à figurer en pantalon mzabite et galonné de saumon, comme les Fratellini, dans la fanfare de Buchenwald ou l'orchestre des crématoires ? (K, 13-14)

La présence des monstres est initialement à rattacher aux interrogations lucides parfois angoissées que Vialatte porte sur l'homme, à sa perception tragique et insupportable d'un réel disloqué. A travers la figure monstrueuse, l'auteur interroge les contradictions de l'homme, questionne l'incohérence du réel. L'étude de ces monstres permet de saisir la singularité de son regard, d'en comprendre également les évolutions. Dans ses premiers romans, les pulsions destructrices de l'homme sont incarnées par des figures réalistes ou des créatures irréelles qui figurent l'altérité, viennent bouleverser le cours ordinaire des choses. Le monstre est alors le *signe* d'une effraction à l'ordre du monde. Si dès les années vingt, Vialatte remettait en cause la notion de nature humaine, ce questionnement – qu'est-ce que l'homme ? Quel est le propre de l'homme ? – est amplifié par son expérience traumatique de la drôle de guerre et de la folie (en 1940-1942), sa découverte du génocide (en 1945). Cette « espèce de carrousel inadmissible » que constitue l'univers romanesque tourne en effet plus vite quand, après la Seconde Guerre mondiale, Vialatte vérifie – en découvrant les camps de la mort, en assistant aux procès des criminels nazis – l'horreur et la démesure d'un crime collectif prémédité, la cruauté raffinée de la civilisation moderne. L'auteur a en effet compris que l'*Homo sapiens* peut devenir un « loup-garou » pour son semblable et pire que le loup-garou peut être un état d'esprit. Les textes romanesques écrits après 1945 et en particulier dans *Les Fruits du Congo*

[1132] Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, *op. cit.*, p. 45.

puis les chroniques montrent une démesure s'inscrivant dans la mesure : le monstrueux contamine tout un chacun. La monstruosité ne tient plus à l'éclat de figures monstrueuses mais au relief que prend l'humanité la plus commune. Ainsi *Les Fruits du Congo* révèle-t-il des personnages davantage portés par des pulsions perverses, par le goût du sang, du meurtre. L'auteur apparaît lui-même comme un ogre en puissance jouant avec l'horrible, s'en délectant sous les yeux d'un lecteur impuissant. Ses excès mis en scène de manière fictive lui permettent d'apprivoiser le tragique par une certaine démesure. Il semble toutefois qu'à l'image de Kafka, « dans cet univers insolite d'animaux savants, de champions de jeûne, de chasseurs maudits, de chevaux avocats, notre temps s'est retrouvé; dans ces paysages exotiques, il s'est senti chez lui; dans ces fantasmes de névrosé, il a reconnu une partie de ses pensées[1133]. »

Cependant, même s'il peut proposer une vision déshumanisante et angoissante de l'être humain, Vialatte ne jette pas « l'homme dans la poubelle[1134] », du moins pas complètement. Il semble que demeure chez cet écrivain « blasé » un profond sentiment de confiance en la nature humaine. L'attitude de Vialatte serait celle d'un personnage timide et effacé des *Fruits du Congo*, d'un « tendre[1135] » : « L'humanité dans son ensemble, lui faisait l'effet d'un troupeau de bœufs qui risque à tout instant d'être piqué par une mouche. Quand il fermait les yeux, il en sortait tout triste, et attrapait immédiatement la première plaisanterie qui se présentait à lui » (FC, 83). Attentif à la singularité qui fonde la nature humaine, il mesure que « cet être cornu, qui n'a ni poil, ni pince, ni carapace » n'est pas « moins touchant, moins merveilleux moins arbitraire, moins insolite, moins fantasque, absurde et féerique que la girafe ou l'escargot[1136] ! » Dans son dernier roman écrit vers 1950, le romancier exprime sa vision du monstre à travers les propos de l'excentrique Luc de Capri. Celui-ci présente à la jeune Camille son catalogue de monstres, parmi lesquels figurent « le monstre constipé n° 52 qui se ratatine sous le coup du destin ! La belette n°33 ! La couleuvre n° 360 ! Le grand singe poilu à favoris blancs n°80 qui conduit les automobiles ! » (CGH, 290). S'il lui fait grâce des « monstres mous » jugés « complètement indécents » CGH, 291, il ne lui épargne ni le monstre constipé, ni les singes extra-humains qu'il décrit avec enthousiasme et gourmandise :

> Mais les plus fous, outre le monstre constipé que vous avez remarqué tout de suite pour

[1133] Claude David, « Introduction aux œuvres complètes de Kafka », *Œuvres*, I, *op. cit.*, XII.

[1134] Vialatte, *Les Mille Merveilles*, *op. cit.*, p. 63-64.

[1135] Le docteur Peyrolles serait une représentation implicite de l'auteur « Cet homme brusque croyait en Dieu, et des touffes de poils gris lui sortaient des oreilles ; en un mot c'était un tendre. » (FC, 15).

[1136] Vialatte, *Les Mille Merveilles*, *Ibid*., p. 69.

> son néant, son frémissement intérieur, sa contradiction, sa timidité impressionnante, son affectation prétentieuse de minusculité dans l'espace infini… ce sont les singes extra-humains… dont l'expression au-delà de la peur, de l'étonnement, de l'agressivité, de tout : le mystère animal dans le paroxysme de son énigme. (CGH, 290- 291)

Le romancier propose une analogie entre le « monstre constipé » et les « singes extra-humains », analogie fondée sur la folie, une folie extrême. Le plus fou des monstres serait un être constipé. Une telle créature loin de relever du prodige, de l'extraordinaire, est envisagée de manière triviale, à travers un détail on ne peut plus prosaïque. Vialatte fait du monstre un archétype, le considère sur un mode ontologique clownesque et même burlesque. Le monstre avec un grand M est ancré dans le concret, il souffre de constipation. Cependant, comme les singes extra-humains, il se dérobe, apparaît insaisissable, énigmatique. Si Luc de Capri montre du doigt, exhibe ces créatures, en souligne le néant, la folie extrême, celles-ci demeurent illisibles. Ces monstres sont décrits dans un style excessif et délirant, dans une phrase curieusement précise. Noyées dans une suite d'expressions extrêmement détaillées et cependant abstraites, ces créatures apparaissent tout à la fois irréfutables et insaisissables. Le monstre tel que l'appréhende Vialatte demeure une énigme. Par le pouvoir du langage, l'écrivain creuse sa singularité, son caractère chimérique et en fait une « dissonance incarnée[1137] ».

> Plus fécond que le sommeil de la raison, le livre engendre peut-être l'infini des monstres. Loin de ménager un espace protecteur, il a libéré un obscur grouillement, et toute une ombre douteuse où se mêlent l'image et le savoir[1138].

Le texte qui parle de monstres devient à son tour résolument monstrueux. Le monstre comme signe d'un monde en crise semble disparaître au profit d'un monstrueux se déployant au cœur de l'œuvre, innervant l'écriture elle-même. Le monstrueux en tant que procédé portant atteinte au beau, à l'harmonie, et même au sens permet de saisir l'étrangeté, la monstruosité de l'œuvre de Vialatte. Ses compositions, son style témoignent de la désintégration du réel, de la négation de l'être. Très tôt tenté par une esthétique relevant du fragment, le romancier cherche dans le roman un éclatement qui puisse restituer l'incohérence du monde. *Les Fruits du Congo* reflète l'ambition du romancier d'un roman qui puisse embrasser le réel dans sa totalité. Ce roman polyptyque est marqué par la discontinuité narrative et la juxtaposition d'éléments hétérogènes et incompatibles, il exhibe dans sa texture

[1137] Nietzche, *La Naissance de la tragédie*, *op. cit.*, p. 159.

[1138] Michel Foucault, « La bibliothèque fantastique », [1979], *Travail de Flaubert*, Gérard Genette, Tzvetan Todorov (éd.), Paris, Seuil, 1983, p. 109.

même, la monstruosité à laquelle il se réfère.

Il semble que le passage à l'écriture de chroniques poétiques offre une forme d'apaisement à l'auteur. Son retour régulier, sa régularité dans le temps (*chronos*) permettent certainement au chroniqueur de conjurer l'irrégularité du monde en tant que flux d'événements, d'endiguer ce trop-plein d'impressions multiples qui le submerge. Plus encore que les romans, les chroniques portent les traces de la désintégration du réel, de la négation de l'être. Celles-ci semblaient vérifier la remarque de Georges Canguilhem selon lequel le monstrueux « en tant qu'imaginaire est proliférant[1139] ». En effet, la représentation elle-même devient monstrueuse. Vialatte dévoile ainsi un monstrueux magma, un univers profondément marqué par cette tension vers l'irreprésentable et l'incompréhensible, par cet abandon de l'univocité et de la clarté signifiante. Cet espace ludique révèle une forme narrative composite. Chaque chronique est fondée sur une esthétique de la dissonance. Elle invite le lecteur à se perdre dans un labyrinthe de récits, à se confronter à des mots énigmatiques, à accepter de se soumettre à ce qui relève de l'insaisissable. Le chroniqueur remettant en cause la monstruosité du monstrueux, l'humanité de l'humain, la notion même de monstre semble se dissoudre, devenir caduque. En effet, le monstre en tant que signe d'un hors-norme existe-t-il encore puisque tout ce qui relève de l'anormal paraît normal, tout ce qui semble incohérent est cohérent ?

Le monstrueux revêt également la forme d'un langage déconcertant et même aberrant. Il semble que cette écriture résolument déroutante ait permis à Vialatte de lutter contre le silence qui a toujours menacé son écriture, d'habiter et d'apprivoiser le monstrueux. Son style incongru invite le lecteur à le suivre dans un labyrinthe intérieur, où il projette tour à tour ses hantises face au chaos du monde, face à cette aberration qu'est l'homme, cet être qui n'est que poussière et « c'est dire la puissance du plumeau ». Forme de résistance, l'écriture multiplie des petites phrases irréductibles qui résistent au sens, et construit par petites touches, des chimères dans lesquelles ni le caractère sublime de l'homme, ni sa médiocrité ne se font oublier. Il semble que comme Kafka, Vialatte « a gagné son pari : incapable de s'adapter il a désadapté la vie. Il lui a fait croire qu'elle lui ressemblait » (K, 8). Il devient ainsi à son tour « le créateur d'un nouveau malaise, d'une nouvelle langue, d'un nouvel univers et d'un nouveau genre littéraire » (K, 38-39). Son écriture ne résout pas l'énigme, mais elle nous introduit à l'énigme, devient à son tour énigme. Chaque chronique devenant en dernier lieu un monstre familier, portatif, un refuge salutaire pour l'auteur contre la furie du monde. Il reste toutefois au lecteur à s'abandonner au monstrueux.

[1139] Georges Canguilhem, « La monstruosité et le monstrueux », art. cit., p. 43.

BIBLIOGRAPHIE

Une bibliographie très complète consacrée à Alexandre Vialatte, réalisée par Nicolas Galaud recense les publications de et sur l'auteur avant 1997. « Alexandre Vialatte. Bibliographie mode d'emploi », in Pascal Sigoda (dir.), Alexandre Vialatte, Lausanne, L'Âge d'Homme, « Les Dossiers H », 1997, p. 269-342.
Ont été retenus ici livres et articles les plus intéressants pour notre étude.

ŒUVRES D'ALEXANDRE VIALATTE

En raison de la masse des publications posthumes, les textes narratifs sont classés par ordre estimé de composition et non par ordre de publication. Les abréviations employées pour les ouvrages les plus couramment cités figurent entre parenthèses et en caractères gras. Elles suivent immédiatement les références de l'édition utilisée.

1. Romans, nouvelles et textes narratifs inachevés

Protopopof, Lahulotte, fragments et faux départs, [1917-1922], *Cahiers Alexandre Vialatte*, n° 37, 2012.

Ligier-Lubin [1919-1921], *Cahiers Alexandre Vialatte*, n° 17, 1990. (**LL**)

La Complainte des enfants frivoles [1925], Paris, Librairie générale française, « Livre de poche », 2002. (**CEF**). *L'Auberge de Jérusalem*, Paris, Le Dilettante, 1986 (il s'agit du deuxième chapitre de *La Complainte des enfants frivoles*, paru sous forme séparée).

Battling le ténébreux ou La mue périlleuse [1928], Paris, Gallimard, « L'Imaginaire», 1991. (**B**)

Fred et Bérénice [1930-1932], Paris, Le Rocher, 2007. (**F et B**)

La Nuit du Carnaval [1930], *Cahiers Alexandre Vialatte*, n° 32, 2007. (**NC**)

Salomé, [1932], Cahiers Alexandre Vialatte, n°13, 1986; Paris, Les Belles Lettres, 1992. Rééd Paris, Presses Pocket, 1992. (**S**)

Le Cri du canard bleu [1933], Paris, Le Dilettante, 2012. (**CCB**)

Le Fluide rouge, [1933-1938], Paris, Le Dilettante, 1993 ; rééd. Paris, Librairie générale française, « Livre de poche », 2003. (**FR**)

Les Amants de Mata Hari [1936-1938], *Cahiers Alexandre Vialatte*, n° 25, 1998 ; rééd. Paris, Le Dilettante, 2004. (**MH**)

Badonce et les Créatures, La Cigale [1937] ; Paris, Julliard, 1982 (édition augmentée de treize nouveaux textes) (**BC**) ; rééd Paris, Presses Pocket, 1991; rééd. Paris, Julliard (édition compacte), 1992.

Le Fidèle Berger, Paris, Gallimard, [1942] ; rééd. Paris, Gallimard, « Folio », 1984 ; rééd. « L'Imaginaire», 2000. (**FB**)

La Maison du joueur de flûte, *Géographie du grand tournant*, [1943-1944], Paris, Arléa, 1986 (**MJF**) ; rééd. Paris, Le Livre de poche, « biblio », 1992.

La Dame du Job, [1945], Paris, Arléa, 1987 (**DJ**); rééd. Le Livre de poche, « biblio », 1990. 2001. La seconde partie inachevée, de *La Dame du Job*, intitulée *La Maison de M. Inhaber* a été publiée dans Le Serpent à plumes, n°3, 1989, p. IX-XII, et dans les *Cahiers Alexandre Vialatte*, n° 18, 1991, p. 43-51.

La Princesse de Portici [1922-1945], *Cahiers Alexandre Vialatte*, n° 18, 1991, (**PP**), rassemble entre autres « La Princesse de Portici » (1934), « La Maison de M. Inhaber » (1945), et plusieurs fragments narratifs de différentes époques.

Les Fruits du Congo [1947-1949], Paris, Gallimard, 1951 ; rééd. « L'Imaginaire», 1991. (**FC**)

Camille et les Grands Hommes, [1950-1953], *Cahiers Alexandre Vialatte*, n° 6, 1979 ; Paris, Les Belles Lettres, 1994. (**CGH**)

Le Roman des douze, Paris, Julliard, 1957. Le chapitre II de ce roman collectif intitulé « Au petit nécrophage » dont Vialatte est l'auteur a été réédité dans les *Cahiers Alexandre Vialatte*, n° 15, 1988.

2. Guides touristiques et recueils de légendes

La Basse Auvergne, De Gigord, [1936], (repris en partie dans *L'Auvergne absolue*).

« Auvergne et littératures », *Visages de l'Auvergne* (Gachon, Pourrat, Bossuat, Charlier, Vialatte), Paris, Horizons de France, 1943, p. 161-180.

L'Auvergne, Paris, Sun, 1964 (repris en partie dans *L'Auvergne absolue*).

L'Auvergne absolue, Paris, Julliard, 1983 ; rééd. 1994.

Légendes vertigineuses du Dauphiné, Étrepilly, Christian de Bartillat, 1995.

3. Poèmes

Sur la route de Mandalay, *Cahiers Alexandre Vialatte*, n° 14, 1987.

La Paix des jardins, Paris, La Différence, « Littérature », 1990.

La Paix des jardins, poèmes, préface de Charles Dantzig, Paris, Les Belles Lettres, 2000.

4. Théâtre

« Protopopof », [1917], comédie inachevée, in *Cahiers Alexandre Vialatte*, n° 37, 2012, p. 9-17.

« La Firoustique ou les idées nouvelles » [1922], comédie inachevée, in *Cahiers Alexandre Vialatte*, n° 18, 1991, p. 149-175.

5. Préfaces, articles, divers

Kafka ou l'innocence diabolique, Paris, Les Belles Lettres, 1998.

Mon Kafka, Paris, « Bibliothèques 10/18 », 2001. Le second recueil reprend tous les textes du premier et ajoute à la précédente édition sept chroniques consacrées par Vialatte à Kafka. (**K**)

6. Recueils d'articles et de chroniques

Dernières Nouvelles de l'homme, Paris, Julliard, 1978 ; rééd. Presses Pocket, 1982. (**DNH**)

Et c'est ainsi qu'Allah est grand, Paris, Julliard, 1979 ; rééd. Presses Pocket, 1989 ; rééd. Julliard (édition compacte), 1991.

L'Eléphant est irréfutable, Paris, Julliard, 1980 ; rééd. Presses Pocket, 1989 ; rééd. Julliard (édition compacte), 1991.

Almanach des quatre saisons, préface de Jean Dutourd, Paris, Julliard, 1981 ; rééd. Julliard (édition compacte), 1991 ; rééd. Julliard, 2001.

Antiquité du grand chosier, Paris, Julliard, 1984 ; rééd. Julliard (édition compacte), 1992.

Bananes de Königsberg [1922 -1949], Paris, Julliard, 1985 ; rééd. Presses Pocket, 1991. (**BK**)

La Porte de Bath-Rabbim, Paris, Julliard, 1986 (**PBR**); rééd. Presses Pocket, 1992.

Eloge du homard et autres insectes utiles, Paris, Julliard, 1987 ; rééd. Presses Pocket, 1990.

Les Champignons du détroit de Behring, Paris, Julliard, 1988 ; rééd. Presses Pocket, 1990.

Jean Dubuffet et le grand magma, Arléa, 1988.

Chroniques des grands micmacs, Paris, Julliard, 1989 ; rééd. Presses Pocket, 1994.

Profitons de l'ornithorynque, Paris, Julliard, 1991.

Chroniques des immenses possibilités, Paris, Julliard, 1993.

Pas de H pour Natalie, Paris, Julliard, 1995.

L'Oiseau du mois, Paris, Le Dilettante, 1995.

Les Milles merveilles, *Cahiers Alexandre Vialatte*, n° 9, 1982.

Les Papiers et les mois, *Cahiers Alexandre Vialatte*, n° 21, 1995.

Dires étonnants des astrologues, Paris, Le Dilettante, 1995.

Chroniques de la Montagne (1952-1961), I, édition établie par Pierre Vialatte, préface de Charles Dantzig, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2000. (**CM, I**)

Chroniques de la Montagne (1962-1971), II, édition établie par Pierre Vialatte, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2000. (**CM, II**)
C'est l'édition des *Chroniques de La Montagne* qui a été privilégiée car elle prend en compte les chroniques dans leur intégralité, quand elles ont souvent été coupées dans les éditions Julliard.

Chroniques des Arts Ménagers, présentation de Nicolas Galaud, postface de Philippe Kaeppelin, Clermont-Ferrand, Au Signe de la Licorne ; Reims, Bibliothèque municipale de Reims, 2001.

7. Traductions

Kafka, Franz,

L'Amérique. Le Procès. Le Château, *Œuvres complètes*, tome I, traduction d'Alexandre Vialatte, édition établie par Claude David, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976.

Récits et fragments narratifs, *Œuvres complètes*, tome II, traduction d'Alexandre Vialatte, édition établie par Claude David, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980.

Schlier, Paula, *Le Journal de Petra*, traduit par Alexandre Vialatte, *Cahiers Alexandre Vialatte*, n° 29, 2004.

CORRESPONDANCES

Correspondance Alexandre Vialatte - Henri Pourrat, *1916-1959*, sous la direction de Dany Hadjadj et Robert Pickering :

- Tome I, *Lettres de collège, 1916-1921*, textes réunis et annotés par Dany Hadjadj, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, « Ecriture de l'intime », cahier n° 11, 2001.

- Tome II, *Lettres de Rhénanie I, février 1922- avril 1924*, textes réunis et annotés par Dany Hadjadj, Catherine Milkovitch-Rioux et Alain Schaffner, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, « Ecriture de l'intime », cahier n°13, 2003.
- Tome III, *Lettres de Rhénanie II, juin 1924- décembre 1927*, textes réunis et annotés par Dany Hadjadj, Catherine Milkovitch-Rioux et Alain Schaffner, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, « Ecriture de l'intime », cahier n° 14, 2004.

- Tome IV, *Les Grandes espérances, janvier 1928-octobre 1934*, textes réunis et annotés par Isabelle Chol, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, « Ecriture de l'intime », cahier n°15, 2006.

- Tome V, *De Paris à Héliopolis, mars 1935- juillet 1939*, textes réunis, présentés et annotés par Sylviane Coyault et Agnès Spiquel, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, « Ecriture de l'intime », cahier n° 17, 2008.

- Tome VI, *Les Temps noirs I, août 1939-décembre 1942*, sous la direction de Dany Hadjadj et Robert Pickering, textes réunis, présentés et annotés par Dany Hadjadj, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, « Ecriture de l'intime », cahier n° 21, 2012.

Lettres à Joseph Desaymard, *Cahiers Alexandre Vialatte*, n° 5, 1978.

Alexandre Vialatte - Jean Paulhan, Correspondance 1921-1968, édition établie et annotée par Denis Wetterwald, Paris, Julliard, 1997.

Correspondance avec Ferny Besson (1949-1971), édition établie par Martine Renaudeau d'Arc, préface de Jean Dutourd, Paris, Plon, 1999.

Le Fidèle Berger dans la drôle de guerre. Correspondance Alexandre – Hélène Vialatte 1939-1941, *Cahiers Alexandre Vialatte*, n° 34, 2008.

Journal en miettes, 1941-1956, *Cahiers Alexandre Vialatte*, n° 38, 2013.

TEXTES CONSACRÉS À ALEXANDRE VIALATTE

1. Livres et essais sur Alexandre Vialatte

BESSON, Ferny, *Alexandre Vialatte ou la complainte d'un enfant frivole*, Paris, J.-C. Lattès, 1981 ; rééd. J.-C. Lattès, préface de Claude Duneton, 1999.

WETTERWALD, Denis, *Alexandre Vialatte, des maisons d'enfance aux maisons d'en face*, Paris, Christian Pirot éditeur, « Maisons d'Ecrivains », 2001.

Alexandre Vialatte, Paris, Le Castor Astral, « Tombeau », 1996.

2. Travaux universitaires

JOURDE, Pierre, *L'Opérette métaphysique d'Alexandre Vialatte*, Paris, Champion, 1996.

SCHAFFNER, Alain, *Le Porte-plume souvenir. Alexandre Vialatte romancier*, Paris, Champion, 2001.

3. Recueils d'articles sur Alexandre Vialatte

Alexandre Vialatte, sous la direction de Dominique Daguet, numéro spécial des *Cahiers Bleus*, n°26, 1982.

Vialatte et l'école, Rencontres Alexandre Vialatte du 26 novembre au 6 décembre 1996), textes réunis par Christian Moncelet, *Cahiers Alexandre Vialatte*, n° 24, 1997.

Alexandre Vialatte, dossier dirigé par Pascal Sigoda, Lausanne, L'Âge d'homme, « Les Dossiers H », 1997.

Mystère et charme d'Alexandre Vialatte, études réunies par Francis Cransac, Rodez, *Cahier des rencontres d'Aubrac*, n° 2, Editions de Rouergue, 1999.

Géographie de Vialatte, de l'Auvergne à la Rhénanie, Actes du colloque de Mulhouse des 29 et 30 mai 1996, textes réunis par Pierre Jourde, *Cahiers Alexandre Vialatte*, n° 23, 1996 ; rééd. Paris, Champion, 2000.

Vialatte et le roman, Actes de la journée d'études d'Amiens du 8 mars 2000, textes réunis et présentés par Alain Schaffner, *Cahiers Alexandre Vialatte*, n° 26, 2001.

Alexandre Vialatte, au miroir de l'imaginaire, Actes du colloque de Clermont-Ferrand du 22 au 24 novembre 2001, textes réunis par Christian Moncelet et Dany Hadjadj, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003.

Alexandre Vialatte, Les Fruits du Congo et La Dame du Job, textes réunis par Alain Schaffner, Villeneuve-d'Ascq, *Roman 20-50*, n°50, décembre 2010.

4. Choix d'articles sur Alexandre Vialatte

AUCLERC, Benoît, « Imaginaire, grammaire : la modernité problématique de Vialatte », *Alexandre Vialatte, au miroir de l'imaginaire*, Christian Moncelet et Dany Hadjadj (dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 435-446.

BEAL, François et MONCELET, Christian, « Vialatte "enfant du crépuscule"? », *Alexandre Vialatte*, Pascal Sigoda (dir.), Lausanne, L'Âge d'Homme, « Les Dossiers H », 1997, p. 43-46.

BERTHIER, Philippe, « Siegfried et l'Auvergne », *Géographie de Vialatte, de l'Auvergne à la Rhénanie*, Pierre Jourde (dir.), Paris, Champion, 2000, p. 55-69.

BLOCH, Peter André, « *Bananes de Königsberg* : d'une déception monumentale à un monument de la déception », *Géographie de Vialatte, de l'Auvergne à la Rhénanie*, Pierre Jourde (dir.), Paris, Champion, 2000, p. 83-97.

BLONDEAU, Philippe, « Vialatte, Dhôtel : deux versions du merveilleux social », *Alexandre Vialatte, au miroir de l'imaginaire*, Christian Moncelet et Dany Hadjadj (dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 361-371.

BOYER-WEINMANN, Martine, « Du "goût Mac Orlan" au "goût Vialatte" : esthétiques en miroir *Alexandre Vialatte, au miroir de l'imaginaire*, Christian Moncelet et Dany Hadjadj (dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 323-333.

BRUN, Jean-Claude, « Vivre d'images », *Alexandre Vialatte, au miroir de l'imaginaire*, Christian Moncelet et Dany Hadjadj (dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 125-131.

BUOT-DE-L'EPINE, Denise,
« Dessins et photographies dans *Les Fruits du Congo* : la poétique du regard chez Vialatte », *Le regard dans le roman au XX siècle*, journée d'études de l'Université Paris III Sorbonne Nouvelle, [pdf] accessible en ligne à l'adresse : < http://www.ecritures-modernite.eu/?page_id=2719> (consulté le 10 mai 2013).

« Le langage sacré : nommer le monde chez Vialatte », *Alexandre Vialatte, Les Fruits du Congo et La Dame du Job*, Alain Schaffner (dir.), *Roman 20-50*, n°50, décembre 2010, p. 101-108.

COYAULT, Sylviane, « Vialatte le pathétique », *Alexandre Vialatte, au miroir de l'imaginaire*, Christian Moncelet et Dany Hadjadj (dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 335-350.

CURATOLO, Bruno, « Pour une poétique de la chronique vialattienne », *Alexandre Vialatte, au miroir de l'imaginaire*, Christian Moncelet et Dany Hadjadj (dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 413-433.

D'ALMEIDA, Pierre,
« Le ténébreux et le pathétique », *Alexandre Vialatte, au miroir de l'imaginaire*, Christian Moncelet et Dany Hadjadj (dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 351-359.

« Province et poésie dans *Les Fruits du Congo* », *Alexandre Vialatte, Les Fruits du Congo et La Dame du Job*, Alain Schaffner (dir.), *Roman 20-50*, n°50, décembre 2010, p. 77-86.

D'ALMEIDA, Xavier, « Le décor des *Chroniques* », *Alexandre Vialatte, au miroir de l'imaginaire*, Christian Moncelet et Dany Hadjadj (dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 75-84.

DANTZIG, Charles, « Alexandre Vialatte (un paravent avec un fermoir) », *Alexandre Vialatte*, Pascal Sigoda (dir.), Lausanne, L'Âge d'Homme, « Les Dossiers H », 1997, p.15-24.

DESBOIS, Catherine, « Les mots de l'imaginaire dans des traductions de Kafka par Vialatte », *Alexandre Vialatte, au miroir de l'imaginaire*, Christian Moncelet et Dany Hadjadj (dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 279-290.

PIHAN, Yves, « Fidèles même dans la défaite : Marc Bloch, Alexandre Vialatte », *Alexandre Vialatte*, Pascal Sigoda (dir.), Lausanne, L'Âge d'Homme, « Les Dossiers H », 1997, p. 124-131.

SIGODA, Pascal,
« L'archéologie du frivole et la cruauté mélancolique », *Alexandre Vialatte*, Pascal Sigoda (dir.), Lausanne, L'Âge d'Homme, « Les Dossiers H », 1997, p. 7-9.

« Regard d'Alexandre Vialatte sur la politique », *Alexandre Vialatte*, Pascal Sigoda (dir.), Lausanne, L'Âge d'Homme, « Les Dossiers H », 1997, p. 132-148.

WETTERWALD, Denis, « Alexandre Vialatte rencontre l'histoire », *Alexandre Vialatte*, Pascal Sigoda (dir.), Lausanne, L'Âge d'Homme, « Les Dossiers H », 1997, p. 149-152.

DESTHOMAS, André,
« Les antécédents et la naissance de Monsieur Panado dans les chroniques d'Alexandre Vialatte », *Vialatte et le roman*, Alain Schaffner (dir.), *Cahiers Alexandre Vialatte*, n°26, 2001, p. 100- 122.

« Le regard de Vialatte sur les artistes de son temps », *Alexandre Vialatte, au miroir de l'imaginaire*, Christian Moncelet et Dany Hadjadj (dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 223-239.

« Le journalisme », *Quoi de neuf ? Vialatte !*, Mathieu Lescuyer et Christian Moncelet (dir.), exposition du 26 novembre 2004 au 28 février 2005, Clermont-Ferrand, Bibliothèque municipale et interuniversitaire de Clermont-Ferrand, 2004, p. 32-41.

HADJADJ, Dany,
« La dynamique de l'espace dans *Les Fruits du Congo* d'Alexandre Vialatte », *L'histoire et géographie dans le récit poétique*, *Cahiers de recherches du CRLMC*, Université Blaise Pascal, 1997, p. 323-334

« Les voies de l'écriture sont-elles impénétrables ? », *Vialatte et l'école*, Christian Moncelet (dir.), *Cahiers Alexandre Vialatte*, n° 24, 1997, p. 15-32.

« Regard sur le monde romanesque d'Alexandre Vialatte. Le jeu du kaléiodoscope », *Les Styles de l'esprit, mélanges offerts à Michel Lioure*, Simone Bernard-Griffiths, Sylviane Coyault, Robert Pickering et Jacques Wagner (dir.), Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrant, 1997, p. 177-198.

« Les Trésors d'une correspondance Henri Pourrat/ Alexandre Vialatte (1916-1959) », *Cahier des rencontres d'Aubrac*, n° 2, Francis Cransac (dir.), Editions de Rouergue, 1999, p. 7-19.

« Préambule à la littérature de sanatorium : lire l'épilogue des *Fruits du Congo* », *Cahier des rencontres d'Aubrac*, n° 2, Francis Cransac (dir.), Editions de Rouergue, 1999, p. 69-79.

« Le roman-mirage. A propos de la création romanesque chez Alexandre Vialatte », *Vialatte et le roman*, Alain Schaffner (dir.), *Cahiers Alexandre Vialatte*, n°26, 2001, p. 40-64.

« Rêves de femmes. L'élaboration des "mythologies" féminines dans l'univers romanesque d'Alexandre Vialatte », *Alexandre Vialatte, au miroir de l'imaginaire*, Christian Moncelet et Dany Hadjadj (dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 169-187.

« Ecrire toujours écrire », *Quoi de neuf ? Vialatte !*, Mathieu Lescuyer et Christian Moncelet (dir.), exposition du 26 novembre 2004 au 28 février 2005, Clermont-Ferrand, Bibliothèque municipale et interuniversitaire de Clermont-Ferrand, 2004, p. 82-95.

« Les "Mythologies" selon Alexandre Vialatte », *Histoire(s) et enchantements, hommages offerts à Simone Bernard-Griffiths*, ascale Auraix-Jonchière, Eric Francalanza, Gérard Peylet et Robert Pickering (dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2009, p. 661-676.

« L'écrivain et les militaires : de l'expérience vécue à la création romanesque », *Alexandre Vialatte, Les Fruits du Congo et La Dame du Job*, Alain Schaffner (dir.), Villeneuve-d'Ascq, *Roman 20-50*, n°50, décembre 2010, p. 9-22.

HAUTOIS, Delphine, « L'œuvre plastique de Jean Dubuffet au miroir de l'imaginaire d'Alexandre Vialatte », *Alexandre Vialatte, au miroir de l'imaginaire*, Christian Moncelet et Dany Hadjadj (dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 241-252.

HURT, Joseph, « Battling le ténébreux ou le roman du début », *Géographie de Vialatte, de l'Auvergne à la Rhénanie*, Pierre Jourde (dir.), Paris, Champion, 2000, p. 111-120.

HYPPOLITE, Pierre,
« Alexandre Vialatte : une écriture hyper-réaliste ? », *Alexandre Vialatte, au miroir de l'imaginaire*, Christian Moncelet et Dany Hadjadj (dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 403-412.

JOURDE, Pierre, « K et Lamourette », *K*, Jean-Pierre Faye (dir.), Paris, Autrement, « Figures mythiques », 1996, p. 73-87.

« La dialectique du maître et de l'élève dans les récits de Vialatte », *Vialatte et l'école*, Christian Moncelet (dir.) *Cahiers Alexandre Vialatte*, n° 24, 1997, p. 49-83.

« La métalogique de Vialatte », *Alexandre Vialatte*, Pascal Sigoda (dir.), L'Âge d'homme, « Les Dossiers H », 1997, p. 52-67.

« Le satyre et le pharmacien : sacrifice et incongru chez Vialatte », *Cahier des rencontres d'Aubrac*, n° 2, Francis Cransac (dir.), Editions de Rouergue, 1999, p. 49-71 ; repris dans *Littérature monstre, études sur la modernité littéraire*, Paris, l'Esprit des péninsules, 2008, p. 127-160.

« Articles de *La Revue rhénane* », *Géographie de Vialatte, de l'Auvergne à la Rhénanie*, Pierre Jourde (dir.), Paris, Champion, 2000, p. 131-133.

« L'Auvergne absolue ou le folklore de nulle part », *Alexandre Vialatte, au miroir de l'imaginaire*, Christian Moncelet et Dany Hadjadj (dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 21-37 ; repris dans *Littérature monstre, études sur la modernité littéraire*, Paris, l'Esprit des péninsules, 2008, p. 161-182.

LALLET, Delphine, « La mélancolie dans *Les Fruits du Congo* », *Alexandre Vialatte, Les Fruits du Congo et La Dame du Job*, Alain Schaffner (dir.), Villeneuve-d'Ascq, *Roman 20-50*, n°50, décembre 2010, p. 87-100.

LAXENAIRE, Denise, « L'illusion dans *Les Fruits du Congo* », *Alexandre Vialatte, au miroir de l'imaginaire*, Christian Moncelet et Dany Hadjadj (dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 201-211.

LE MOAN, Marie-Paule, « La vision tisserande d'Alexandre Vialatte », *Géographie de Vialatte, de l'Auvergne à la Rhénanie*, Pierre Jourde (dir.), Paris, Champion, 2000, p. 17-40.

MILKOVITCH-RIOUX, Catherine, « Enfances en guerre dans *La Dame du Job* et *Les Fruits du Congo* », *Alexandre Vialatte, Les Fruits du Congo et La Dame du Job*, Alain Schaffner (dir.), *Roman 20-50*, n°50, décembre 2010, p. 23-35.

MEYER, Paul-Philippe, « Le soldat Vialatte dans une famille de vignoble alsacien durant la drôle de guerre », *Géographie de Vialatte, de l'Auvergne à la Rhénanie*, Pierre Jourde (dir.), Paris, Champion, 2000, p. 49-53.

MONCELET, Christian,
« Vialatte le poète ou les mains "chronickelées" font le tour du monde », *Alexandre Vialatte*, Dominique Daguet (dir.), numéro spécial des *Cahiers Bleus*, n°26, 1982, p. 33-38.

« Vialatte en altitude », *Mystère et charme d'Alexandre Vialatte*, Rencontres d'Aubrac, Francis Cransac (dir.), *Cahier des rencontres d'Aubrac*, n° 2, Editions de Rouergue, 1999, p. 29-47.

« Alexandre Vialatte : le langage à l'ordre du jour et du jouir », *Les Styles de l'esprit, mélanges offerts à Michel Lioure*, Simone Bernard-Griffiths, Sylviane Coyault, Robert Pickering et Jacques Wagner (dir.), Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrant, 1997, p. 199-213.

« De certains mots qui font rêver et de quelques autres », *Alexandre Vialatte, au miroir de l'imaginaire*, Christian Moncelet et Dany Hadjadj (dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 447-463.

« Le jeu des formes et des couleurs », *Quoi de neuf ? Vialatte !*, Mathieu Lescuyer et Christian Moncelet (dir.), exposition du 26 novembre 2004 au 28 février 2005, Clermont-Ferrand, Bibliothèque municipale et interuniversitaire de Clermont-Ferrand, 2004, p. 72-79.

MONTANDON, Alain, « Où est le château de Vialatte ? », *Géographie de Vialatte, de l'Auvergne à la Rhénanie*, Pierre Jourde (dir.), Paris, Champion, 2000, p. 99-110.

PICKERING, Robert, « L'imaginaire occupé du *Fidèle Berger* (1942) », *Alexandre Vialatte, au miroir de l'imaginaire*, Christian Moncelet et Dany Hadjadj (dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 153-167.

RAYNAUD, Marie-Hélène, « La vraie vie est ailleurs », *Vialatte et l'école*, Christian Moncelet (dir.), *Cahiers Alexandre Vialatte*, n° 24, 1997, p. 33-48.

« Les jardins d'Alexandrie », *Alexandre Vialatte, au miroir de l'imaginaire*, Christian Moncelet et Dany Hadjadj (dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 39-54.

« La province ou le folklore d'un pays qui n'existe pas », *Quoi de neuf ? Vialatte !*, exposition du 26 novembre 2004 au 28 février 2005, Mathieu Lescuyer et Christian Moncelet (dir.), Clermont-Ferrand, Bibliothèque municipale et interuniversitaire de Clermont-Ferrand, 2004, p. 10-19.

RENAUD, Michel, « Scoubidous, vistemboirs et brimborions : l'objet insolite dans l'imaginaire vialattien », *Alexandre Vialatte, au miroir de l'imaginaire*, Christian Moncelet et Dany Hadjadj (dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 105-124.

ROUSSEAU, Angélique, « La "Poésie" dans *Les Fruits du Congo* », *Alexandre Vialatte, au miroir de l'imaginaire*, Christian Moncelet et Dany Hadjadj (dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 189-199.

SCHAFFNER, Alain,
« *La Complainte des enfants frivoles* ou la naissance de Vialatte romancier », *Vialatte et le roman*, Alain Schaffner (dir.), *Cahiers Alexandre Vialatte*, n°26, 2001, p. 123-157.

« Vialatte, Laforgue et l'esthétique de la complainte », *Alexandre Vialatte, au miroir de l'imaginaire*, Christian Moncelet et Dany Hadjadj (dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 305-322.

« "Une photographie... de quelqu'un qui n'existe pas..." A propos d'une nouvelle d'Alexandre Vialatte », *Le Rire fantastique : grotesque, pastiches, parodies*, *Art et littérature fantastique*, Denis Mellier et Luc Ruiz (dir.), n° 15, printemps 2004, p.173-187.

« Alexandre Vialatte à *La Revue Rhénane* (1922-1927) », *La Chronique littéraire (1920-1970)*, Bruno Curatolo et Jacques Poirier (dir.), Dijon, Editions universitaires de Dijon, « Écritures », 2005, p. 39-50.

« "L'idée fausse qui m'est nécessaire" : Alexandre Vialatte à l'école de Franz Kafka », *D'un écrivain l'autre : quelques méconnus du XX^e siècle et leurs références*, François Ouellet (dir.), *Etudes littéraires*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, vol. 36, n° 3, printemps 2005, p. 61-78.

« Le médaillon, l'empreinte et le romanesque. *Les Amants de Mata Hari* d'Alexandre Vialatte », *Photographie et romanesque*, Danièle Méaux (éd.), Caen, Lettres modernes Minard, « Etudes romanesques », 2006, p. 129-142.

« "Le laboratoire de l'apprenti sorcier" *La Maison du joueur de flûte* d'Alexandre Vialatte », *Sillage de Kafka*, Philippe Zard (dir.), Paris, Editions le Manuscrit, 2007, p. 181-197.

« Les figures dans les romans », in *Quoi de neuf ? Vialatte !*, *Quoi de neuf ? Vialatte !*, Mathieu Lescuyer et Christian Moncelet (dir.), exposition du 26 novembre 2004 au 28 février 2005, Clermont-Ferrand, Bibliothèque municipale et interuniversitaire de Clermont-Ferrand, 2004, p. 63 p. 71

« Portrait de Jean Giraudoux en écrivain européen de l'entre-deux-guerres par Alexandre Vialatte », *Giraudoux, Européen de l'entre-deux-guerres*, Sylviane Coyault (dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, « Cahiers Jean Giraudoux », n°36, 2008, p. 149-163

« "Le Pont du Gard de la littérature" : l'héritage proustien secret d'Alexandre Vialatte », *Alexandre Vialatte, Les Fruits du Congo et La Dame du Job*, Alain Schaffner (dir.), *Roman 20-50*, n°50, décembre 2010, p. 109-121.

« M. Panado, un "monstre métaphysique" dans *Les Fruits du Congo* d'Alexandre Vialatte », *Hybrides et monstres : transgressions et promesses des cultures contemporaines*, Lucie Desblache (dir.), Dijon, Editions universitaires de Dijon, « Ecritures », 2012 p. 61-68

SIGODA, Pascal, « Images, réclames et commerces dans l'œuvre de Vialatte », *Alexandre Vialatte, au miroir de l'imaginaire*, Christian Moncelet et Dany Hadjadj (dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 133-145.

« La mythologie publicitaire », *Quoi de neuf ? Vialatte !* , Mathieu Lescuyer et Christian Moncelet (dir.), exposition du 26 novembre 2004 au 28 février 2005, Clermont-Ferrand, Bibliothèque municipale et interuniversitaire de Clermont-Ferrand, 2004, p. 20- 31

SMADJA, Stéphanie, « Les portes de l'imaginaire d'Alexandre Vialatte », *Alexandre Vialatte, au miroir de l'imaginaire*, Christian Moncelet et Dany Hadjadj (dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 383-401.

SPIQUEL, Agnès,
« Le rire de Dora », *Vialatte et le roman*, Alain Schaffner (dir.), *Cahiers Alexandre Vialatte*, n°26, 2001, p. 83-99.

« Vous avez dit : "Vieille tarte" ? Le Hugo de Vialatte », *Alexandre Vialatte, au miroir de l'imaginaire*, Christian Moncelet et Dany Hadjadj (dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 291-304.

« Le rêve d'un rêve, Dora dans *Les Fruits du Congo* », *Alexandre Vialatte, Les Fruits du Congo et La Dame du Job*, Alain Schaffner (dir.), Villeneuve-d'Ascq, *Roman 20-50*, n°50, décembre 2010, p. 37-47.

TOUBOUL, Anaëlle, « De la folie ordinaire à la folie meurtrière : M. Vingtrinier ou le "génie du néant" », *Alexandre Vialatte, Les Fruits du Congo et La Dame du Job*, Alain Schaffner (dir.), Villeneuve-d'Ascq, *Roman 20-50*, n°50, décembre 2010, p. 49-63.

WETTERWALD, Denis,
« La maison réelle ou fantasmée dans l'œuvre d'Alexandre Vialatte. Alexandre Vialatte l'homme qui ne sut jamais où il habitait », *Vialatte et le roman*, Alain Schaffner (dir.), *Cahiers Alexandre Vialatte*, n°26, 2001, p. 65-82.

« Alexandre Vialatte, le critique fulgurant », *Alexandre Vialatte, au miroir de l'imaginaire*, Christian Moncelet et Dany Hadjadj (dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 373-381.

WETZEL, Hermann, « L'image de l'Allemagne dans l'œuvre d'Alexandre Vialatte », *Géographie de Vialatte, de l'Auvergne à la Rhénanie*, Pierre Jourde (dir.), Paris, Champion, 2000, p. 71-82.

ZARD, Philippe, « L'idée fausse qui m'est nécessaire. Vialatte lecteur de Kafka », *Alexandre Vialatte, au miroir de l'imaginaire*, Christian Moncelet et Dany Hadjadj (dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 253-277.

5. Préfaces

DANTZIG, Charles,
« La phénoménologie de quand ? », *Salomé*, Paris, Presses Pocket, 1992, (S, IX- XIII).

« L'éternel combat de la tristesse et de la gaité », *Chroniques de la Montagne (1952-1961)*, I, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2000, (CM, I, I-XXIV).

JOURDE, Pierre, « Isomère de romantisme », *Fred et Bérénice*, Paris, Editions du Rocher, 2007 p. 9-29.

MALRAUX, André, « *Battling le ténébreux* par André Malraux », *NRF*, n° 183, déc. 1928, repris dans Alexandre Vialatte- Jean Paulhan, Correspondance 1921-1968, p. 261-262.

REFLEXION CRITIQUE, PHILOSOPHIE, ANTHROPOLOGIE

1. Critique générale, divers

ANZIEU, Didier, *Le Moi-peau*, [1985], Paris, Dunod, 1995.

ASTRUC, Rémi, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle, essai d'anthropologie littéraire*, Paris, Classiques Garnier, « Perspectives comparatistes », 2010.

ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, [1964], Paris, Gallimard, « Idées », 1972.

BACHELARD, Gaston, *L'Air et les songes*, Paris, Corti, 1943.

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1957.

BAKHTINE, Mikhaïl,
La Poétique de Dostoïevski, Paris, Seuil, 1970.
L'Œuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance, [1970], Paris, Gallimard, « Tel », 1982.

Esthétique et théorie du roman, [1978], Paris, Gallimard, « Tel », 1982.

BASTIDE, Roger (dirigé par), *Les Sciences de la folie*, Paris, La Haye, Mouton, « Publications du Centre de psychiatrie sociale », 5, 1972.

BAUDRILLARD, Jean,
Le Système des objets, [1968], Paris, Denoël/Gonthier, « Bibliothèque méditations », 1984.

Le Pacte de lucidité ou l'intelligence du mal, Paris, Galilée, 2004.

BEGUIN, Albert, *L'Âme romantique et le rêve, essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, [1937], Paris, Corti, 1963.

BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (dernière version 1939), *Œuvre III*, traduction Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2000.

BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, [1976], Paris, Robert Laffont, « Pluriel », 1983.

BLANCHOT, Maurice,
L'Espace littéraire, [1955], Paris, Gallimard, « Folio-essais », 1988.

Le Livre à venir, [1959], Paris, Gallimard, « Idées », 1971.

L'Entretien infini, Paris, Gallimard, 1969, « NRF ».

CAILLOIS, Roger, *Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 1966.

CASTEX, Pierre-Georges, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1951.

CHARDIN, Philippe, *Le Roman de la conscience malheureuse, Svevo, Gorki, Proust, Mann, Musil, Martin du Gard, Broch, Roth, Aragon*, Genève, Droz, 1998.

COHN, Dorrit, *La Transparence intérieure, modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, traduction Alain Bony, Paris, Seuil, « Poétique », 1981.

CORCOS, Maurice, *Ecrire la mélancolie*, Paris, Albin Michel, 2005.

CURATOLO, Bruno et Poirier, Jacques (dirigé par), *La Chronique littéraire (1920-1970)*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, « Ecritures », 2005.

CURATOLO, Bruno et SCHAFFNER, Alain (dirigé par), *La Chronique journalistique des écrivains (1880-2000)*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, « Ecritures », 2010.

DAMBRE, Marc et GOSSELIN-NOAT, Monique (dirigé par), *L'Eclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Image survivante*, *histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2002.

DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire*, [1960], Paris, Dunod, 1983.

ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.

FELMAN, Shoshana, *La Folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, « Pierres vives », 1978.

FOUCAULT, Michel,
Histoire de la folie à l'âge classique, [1964], Paris, Gallimard, « Tel », 1976.

Les Mots et les choses, une archéologie des sciences humaines, Paris, Gallimard, « NRF », 1966.

Dits et Ecrits I, 1954-1975, sous la direction de Daniel Defert et François Ewald, Paris, Gallimard, « NRF », 1994.

Les Anormaux. Cours au Collège de France, 1974-75, Paris, Gallimard-Ed. du Seuil, « Hautes études », 1999.

FREUD, Sigmund,
Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci, [1910], traduction de par Janine Altounian, André et Odile Bourguignon, préface de J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'inconscient »,1987.

Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient, [1905], traduction de Denis Messier, préface de Jean-Claude Lavie, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1992.

Essais de psychanalyse, [1906-1923], traduction de S. Jankélévitch, Paris, Payot, 1963.

L'inquiétante étrangeté et autres essais, [1906-1923], traduction de Bertrand Féron, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1985.

Malaise dans la civilisation, [1929-1930], traduction d'Aline Weill, Paris, Payot & Rivages, « Petite Bibliothèque Payot », 2010.

FREUD, Sigmund, FERENCZI, Sándor et ABRAHAM, Karl *Sur les névroses de guerre*, [1918] trad. Olivier Mannoni, Ilse Barande, Judith Dupont, préface de Guillaume Piketty, Paris, Payot, « Petite Bibliothèque Payot », 2010.

GALDERISI, Claudio, *Une Poétique des enfances, fonctions de l'incongru dans la littérature française médiévale*, Orléans, Paradigme, « Medievalia », 2000.

GARNIER, Xavier, *L'Eclat de la figure, étude sur l'antipersonnage de roman*, Bruxelles, PIE-P. Lang, 2001.

GIRARD, René, *La Violence et le sacré*, [1972], Paris, Grasset, « Pluriel ». 1994.

GRIVEL, Charles, *Fantastique-fiction,* Paris, Presses universitaires de France, 1992.

GENETTE, Gérard,
Figures III, Paris, Seuil, « Poétique », 1972,

Nouveau Discours du récit, Paris, Seuil, « Poétique », 1983,

Métalepse. *De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, « Poétique », 2004.

HEGEL, *La Philosophie de l'esprit de la Realphilosophie*, [1805], trad. Guy Planty-Bonjour, Paris, Presses universitaires de France, « Epiméthée », 1982.

HELLENS, Franz, *Le Fantastique réel*, Bruxelles, Amiens, SODI, 1967.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'Ironie*, [1964], Paris, Flammarion, « Champs », 1979.

JOLLES, André, *Formes simples*, [1930], traduction d'Antoine Marie Buguet, Paris, Seuil, 1972.

JOURDE, Pierre et TORTONESE, Paolo (dirigé par), *Visages du double, un thème littéraire, Paris*, Nathan, « Littérature », 1996.

JOURDE, Pierre,
Empailler le toréador, l'incongru dans la littérature française de Charles Nodier à Eric Chevillard, Paris, Corti, « Les Essais », 1999.

Littérature monstre, études sur la modernité littéraire, Paris, l'Esprit des péninsules, 2008.

L'Incongru dans la littérature et l'art, actes du colloque d'Azay-le-Ferron, mai 1999, avec le concours de Claudio Galderisi et Gilles Polizzi, Paris, Kimé, 2004.

JOUVE, Vincent, *L'Effet personnage*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.

KOVACSHAZY, Cécile, *Simplement double. Le personnage double, une obsession du roman au XX^e^ siècle*, Paris, Classiques Garnier, « Perspectives comparatistes », 2012.

KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur, Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, « Points », 1980.

KRZYWKOWSKI, Isabelle, *Machines à écrire. Littérature et technologies du XIX^e^ au XXI^e^ siècle*, Grenoble, ELLUG, « Savoirs littéraires et imaginaires scientifiques », 2010.

LESSING, G.E., *Laocoon*, [1776], traduction A. Courtin, Paris, Hermann, « Savoir sur l'art », 1990.

LEVI-STRAUSS, Claude, *Le Cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964.

MABILLE, Pierre, *Le Miroir du merveilleux*, [1940] Paris, Minuit, 1962.

MAC ORLAN, Pierre, *Le Fantastique*, [1926], *Œuvres complètes*, 6, édition établie par Gilbert Sigaux, Paris, Cercle du Bibliophile, 1970.

MALDINEY, Henri, *L'Art, l'éclair de l'être*, Seyssel, Editions Comp'act, 1993.

MELLIER, Denis, *L'Écriture de l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Champion, 1999.

MILNER, Max, *La Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, Presses universitaires de France, « Écriture », 1982.

MURPHY, Steve, *Logiques du dernier Baudelaire, Lectures du Spleen de Paris*, Paris, Champion, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich,
La Naissance de la tragédie, [1872], traduction Geneviève Bianquis, Paris, Gallimard, « Idées », 1970.

La Volonté de puissance, [1885-1888], texte établi par Friedrich Würzbach, traduction Geneviève Bianquis, Paris, Gallimard, « Tel », 1995.

Par-delà bien et mal. Prélude d'une philosophie de l'avenir, [1886], texte établi par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduction Cornélius Heim, Paris, Gallimard, « Folio /Essai », 1987.

Généalogie de la morale, [1887], notes et commentaires de Jacques Deschamps, traduction d'Henri Albert, Paris, Nathan, « Les intégrales de philo », 1981.

Le Crépuscule des idoles, [1888], *Œuvres*, Paris, Flammarion, « Mille &une pages », 2000.

PONNAU, Gwenhaël, *La Folie dans la littérature fantastique*, [1987], Paris, Presses universitaires de France, « Ecriture », 1997.

PRAZ, Mario, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e^ siècle, le romantisme noir*, [1966], traduction de Constance Thompson Pasquali, Paris, Gallimard, « Tel », 1998.

RICARDOU, Jean, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1971.

RAYMOND, Marcel, Romantisme et rêverie, Paris, Corti, 1978.

ROSEN, Elisheva, *Sur le grotesque, l'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1991.

SARTRE, Jean-Paul, *L'Imaginaire*, [1940], Paris, Gallimard, « Idées », 1971.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, « Poétique », 1999.

SCHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001.

SCHOR, Naomi, *Lectures du détail*, [1987], Paris, Nathan, « Le texte à l'œuvre », 1994

STEINMETZ, Jean-Luc, *La littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, « Que sais-je ? ».

STAROBINSKI, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Albert Skira, 1970.

TADIE, Jean-Yves, *Le Roman au XX^e^ siècle*, Paris, Belfond, 1990,

TOMICHE, Anne (dirigé par), *Altérations, créations dans la langue, les langages dépravés*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 2001.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1970

VADE, Yves, *L'Enchantement littéraire. Ecriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1990.

VERDAGUER, Pierre, *L'Univers de la cruauté, une lecture de Céline*, Genève, Droz, 1988.

VERNANT, Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, La Découverte, 1994.

VIEGNES, Michel,
Le Fantastique, Paris, Flammarion, « GF-Corpus », 2005.
L'envoûtante étrangeté, Le fantastique dans la poésie française (1820-1924), Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2006.

2. Ouvrages (sur la question du monstre et du monstrueux)

ANCET, Pierre, *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, Presses Universitaires de France, « Science, histoire et société », 2006.

BALTRUSAITIS, Jurgis,
Réveils et prodiges, le gothique fantastique, Paris, Flammarion, 1988.
Le Moyen Âge fantastique : antiquités et exotismes dans l'art gothique, Paris, Flammarion, 1993.

CEARD, Jean, *La Nature et les prodiges : l'insolite au XVI^e^ siècle, en France*, Genève, Droz, 1977.

KAPPLER, Claude-Claire,
Le Monstre, Pouvoirs de l'imposture, Paris, Presses Universitaires de France, 1980.
Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Age, Paris, Payot, 1980.

ERMAN, Michel, *La Cruauté : essai sur la passion du mal*, Paris, Presses universitaires de France, « La condition humaine », 2009.

LABOURET, Denis, *Le Monstrueux dans les « Chroniques » de Jean Giono*, thèse de doctorat sous la direction de Michel Raimond, Paris, Université Paris IV, 1992.

LASCAULT, Gilbert, *Le Monstre dans l'art occidental, un problème d'esthétique*, Paris, Klincksieck, 1973.

MARIGNY, Jean, *Les Vampires*, Paris, Albin Michel, 1993.

SANGSUE, Daniel, *Fantômes, esprits et autres morts-vivants. Essai de pneumatologie littéraire*, Paris, José Corti, « Les essais », 2011.

STEAD, Evanghélia, *Le Monstre, le singe et le fœtus : tératogonie et décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2004.

3. Publications collectives (sur la question du monstre et du monstrueux)

CIRCE, *Cahiers de Recherche sur l'Imaginaire*, sous la direction de Jean Burgos, n° 4, « Le monstre » (1) [« Présence du monstre – mythe et réalité »], Paris, Lettres modernes, 1975.

CIRCE, *Cahiers de Recherche sur l'Imaginaire*, sous la direction de Gérard Luciani, n° 5, « Le monstre » (2) [« Les Monstres dans "La Divine Comédie"»], Paris, Lettres modernes, 1975.

CIRCE, *Cahiers de Recherche sur l'Imaginaire*, sous la direction de Jean Burgos, n° 6, « Le monstre » (3), Paris, Lettres modernes, 1976. (abréviation : *Circé*)

Les Monstres. L'imaginaire de la peur à travers les cultures, sous la direction de Madeleine et Caroline Laffon, Paris, La Martinière, 2004.

La Littérature et ses monstres, actes des journées d'étude tenues les 10 et 11 février 2006, sous la direction de Servane Daniel, Maëlle Levacher et Hélène Prigent, Nantes, C. Defaut, « Horizons comparatistes », 2006.

Monstre et imaginaire social. Approches historiques, sous la direction d'Anna Caiozzo, Anne-Emmanuelle Demartini, Grâne, Creaphis, 2008.

Monstres et monstrueux littéraires, sous la direction de Marie-Hélène Larochelle, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008.

La Figure du monstre. Phénoménologie de la monstruosité dans l'imaginaire contemporain, sous la direction de Manuel Didier, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2009.

Le Monstrueux et l'humain, sous la direction de Danièle James-Raoul et Peter Kuon, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2012.

Hybrides et monstres. Transgressions et promesses des cultures contemporaines, actes du colloque de Londres, sous la direction de Lucile Desblaches, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, « Écritures », 2012.

L'inquiétante étrangeté des monstres. Monstruosité, altérité et identité dans la littérature française, XIX^e^ - XX^e^ siècle, sous la direction d'Anne-Laure Milcent, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2013.

4. Articles sur la question du monstre et du monstrueux

ARENE, Jacques, « Editorial : Penser le monstrueux? », *Imaginaire & Inconscient*, Le Bouscat, L'Esprit du temps, n° 13, 2004, p. 5-6.

BELLEMIN-NOËL, Jean, « Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier) », *Littérature* n°8, décembre 1972, p. 3-23.

BRITTNACHER, Hans Richard, « "Ecrasez l'infâme !" A propos d'une histoire culturelle des figures monstrueuses », *Le Monstrueux et l'humain*, Danièle James-Raoul et Peter Kuon (dir.), Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2012, p. 405-420.

BURGOS, Jean, « Le monstre, Même et Autre », *Circé*, n° 1. p. 11-24.

CANGUILHEM, Georges, « La monstruosité et le monstrueux », *Diogène*, n°40, 1962, p. 29-41. Article paru dans la 2e édition revue et augmentée du recueil *La Connaissance de la vie*, Paris, Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques », 1992, p. 171-184.

Caiozzo, Anna et Demartini, Anne-Emmanuelle, « L'histoire des monstres : questions de méthode », *Monstre et imaginaire social, approches historiques*, Anna Caiozzo, Anne-Emmanuelle Demartini (dir.), Grâne, Creaphis, 2008, p. 4-25

COLLINET, Jean-Pierre, « Du monstre pétrifiant aux monstres pétrifiés – contribution à une tératologie littéraire du XVIIe siècle – », *Circé. Cahiers de Recherche sur l'Imaginaire* n° 4, 1975, p. 51-58.

LHERMITTE, Agnès, « Les représentations de la Barbe bleue dans les éditions illustrées du XIXe siècle », *Le Monstrueux et l'humain*, Danièle James-Raoul et Peter Kuon (dir.), Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2012, p. 185-198.

ORIOL-BOYER, Claudette, « Les monstres de la mythologie grecque – réflexion sur la dynamique de l'ambigu – », *Circé*, n° 1. p. 25- 49.

PARE, Sébastien, « Formes et figures du monstrueux fin de siècle : une esthétique tératologique », *Le Monstrueux et l'humain*, Danièle James-Raoul et Peter Kuon (dir.), Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2012, p. 209- 218.

PEREZ, Christophe, « Blaise Pascal et l'anthropologie du monstrueux », *Le Monstrueux et l'humain*, Danièle James-Raoul et Peter Kuon (dir.), Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2012, p. 163- 171.

SANGSUE, Daniel « Le dix-neuvième siècle et la monstration des fantômes », *L'inquiétante étrangeté des monstres: monstruosité, altérité et identité dans la littérature française, XIXe-XXe siècle*, Anne-Laure Milcent (dir.), Dijon, Editions universitaires de Dijon, « Ecritures », 2013, p. 25-42.

SCHAROLD, Irmgard, « Le monstrueux à l'époque de la Renaissance et la naissance du fantastique moderne », *Le Monstrueux et l'humain*, Danièle James-Raoul et Peter Kuon (dir.), Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2012, p. 133-149.

TESSON, Charles, « Chromosome 3 », *Cahiers du cinéma*, n°306, Paris, Editions de l'Etoile, décembre 1979, p. 1-58.

VÉDRINE, Hélène, «"Qui m'a donné d'un trépassé qui épilogue encore… ?" : le spectre d'Hamlet au tournant des XIXe et XXe siècles (critiques, traductions, scénographies) », Dramaturgies de l'ombre, Françoise Lavocat et François Lecercle (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2005, p. 385 -414.

VIEGNES, Michel « Les monstres : une espèce pas du tout menacée », *L'inquiétante étrangeté des monstres: monstruosité, altérité et identité dans la littérature française, XIXe-XXe siècle*, Anne-Laure Milcent (dir.), Dijon, Editions universitaires de Dijon, « Ecritures », 2013, p. 15-24.

WOLF, Norbert Christian, « L'esthétique du monstrueux dans les petits récits de Kafka », *Le Monstrueux et l'humain*, Danièle James-Raoul et Peter Kuon (dir.), Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2012, p. 233-243.

ZARD, Philippe, « *La Métamorphose* de Kafka », *L'Animal et l'homme*, *un thème, trois œuvres*, Marie-Christine Bellosta (dir.) Paris, Belin, « Belin Sup-Lettres », 2004, p. 189-277.

5. Articles divers

BEST, Otto F., « Giraudoux et les crises d'identité des Allemands », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°5-6, Septembre – Décembre 1983, p. 744-753.

CAREY TAYLOR, A., « Le vocabulaire d'Alfred Jarry », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1959, n°11. p. 307-322.

CROS, Roger, « Pierre Mac Orlan et le Romantisme Moderne », *The French Review*, vol. 7, n°6, Mai 1934, p. 445-457.

DOGBO BOZOUZOUA, Larissa, « L'imaginaire du labyrinthe et la folie dans le roman de Boubacar Boris Diop », *La Folie : création ou destruction ?*, sous la direction de Cécile Brochard et Esther Pinonp, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2011, p.177- 189.

FAYE, Eric, « un personnage en quête de lui-même », *K.*, sous la direction de Eric Faye, Paris, Autrement, « Figures mythiques », p. 8-35.

FOUCAULT, Michel, « La bibliothèque fantastique », *Travail de Flaubert*, sous la direction de Gérard Genette, Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1983, p. 103-122. Paru originellement dans les *Cahiers Renaud-Barrault*, n°59, mars 1979.

MARIETTE, Catherine, « Quand le regard du poète croise l'œil du peintre : les rencontres de Charles Juliet », *Iris*, Grenoble, Centre de recherche sur l'imaginaire, Cahier n°16, 1996, p. 195-206.

ROIRAND, Julien, « Le fou, l'alchimiste de l'image », *La Folie : création ou destruction ?*, sous la direction de Cécile Brochard et Esther Pinonp, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2011, p. 102- 113.

TERRAMORSI, Bernard, « La figure mythique du cauchemar », *Cahiers de recherches médiévales* [En ligne], 11, 2004, mis en ligne le 06 mars 2008, disponible à l'adresse suivante : <http://crm.revues.org/1723> (consulté le 18 Juillet 2013).

TUNNER, Erika, « Lore Lay-Loreley : Romantique ou décadente ? », *Romantisme*, 1983, n°42, Décadence. p. 167-175.

ETUDES SUR L'HISTOIRE AU XX^{E} SIÈCLE

1. Ouvrages

ARENDT, Hannah,
La Nature du totalitarisme, traduction et préface de M.-I. Brudny-de-Launay, Paris, Payot & Rivage, 2006.

Les Origines du totalitarisme; *Eichmann à Jérusalem ; rapport sur la banalité du mal*, traduction d'Anne Guérin, édition établie sous la direction de Pierre Bouretz, Paris, Gallimard, « Quarto », 2002.

DAYAN, Anny, *Les Alphabets de la Shoah, survivre, témoigner, écrire*, 2007, Paris, CNRS Editions, « Biblis », 2013.

LAUTERWEIN, Andréa (dirigé par), *Rire, Mémoire, Shoah*, Paris, Edition de l'Eclat, « Bibliothèque des fondations », 2009.

MILKOVITCH-RIOUX, Catherine et PICKERING, Robert (dirigé par), *Ecrire la guerre*, études réunies par Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2000.

MÖLLER, Horst, *La République de Weimar*, traduction Claude Porcell, Paris, Tallandier, 2005.

MOSSE, George L.,
De la grande guerre au totalitarisme, la brutalisation des sociétés européennes, traduction d'Édith Magyar, 1999, Paris, Hachette littératures, 2003.

Les Racines intellectuelles du Troisième Reich, la crise de l'idéologie allemande, traduction de Claire Darmon, Paris, Seuil, « Points. Histoire », 2008.

RICHARD, Lionel, *La Vie quotidienne sous la République de Weimar (1919-1933)*, Paris, Hachette Littératures, 1983.

SPENGLER, Oswald, *Le Déclin de l'Occident, esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle*, [1918-1922], traduction M. Tazerout, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1959.

TISON-BRAUN, Micheline, *La Crise de l'humanisme, Le Conflit de l'individu et de la société dans la littérature française moderne, 1914-1939*, Paris, Nizet, 1967, (t. II., 1914-1939).

TREVISAN, Carine, *Les Fables du deuil, la Grande guerre, mort et écriture*, Paris, Presses universitaires de France, 2001.

VALLAUD, Pierre, *14-18 la première guerre mondiale*, volume I, Paris, Fayard, 2004.

2. Articles, divers

DAMAMME-GILBERT, Béatrice, « Travail du silence autour de et dans l'écriture de la guerre et de l'Occupation », *Mémoires occupées, fictions françaises et Seconde guerre mondiale*, Marc Dambre (dir.), Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2013, p. 47-54.

KAUFFMANN, Judith, « horrible, humour noir, rire blanc. Quelques réflexions sur la représentation de la Shoah », *Rire, mémoire, Shoah, Andréa Lauterwein (dir.), Paris, Edition de l'Eclat*, « Bibliothèque des fondations », 2009, p. 129-140.

METER, Peer, *Haarmann, le boucher de Hanovre*, dessins d'Isabel Kreitz, scénario et dialogues Peer Meter, traduction de Carline Dolmazon et Paul Derouet, Paris, Casterman, 2011, p. 167- 171.

DICTIONNAIRES

BENVENISTE, Emile, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris, Minuit, t. II, 1969.

BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire des mythes religieux*, Paris, Editions du Rocher, 1988.

BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, nouvelle édition augmentée, Paris, Editions du Rocher, 1988.

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, [1969], Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1999.

CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques et VIGARELLO, Georges, *Histoire du corps*,

De la Renaissance aux Lumières, tome I, Paris, Seuil, 2005.

De la Révolution à la Grande guerre, tome II, Paris, Seuil, 2005.

Les Mutations du regard. Le XX^{ème} *siècle*, tome III, Paris, Seuil, 2006.

GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, [1951], Paris, PUF, 1986.

LAPLANCHE, Jean et PONTALIS, J.-B. *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1973.

REY, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires le Robert, 1992.

Trésors des chansons joyeuses et populaires anciennes et nouvelles recueillies des plus célèbres auteurs chansonniers, Paris, Bernardin-Béchet, Librairie Quai des Augustins, 1861.

LITTERATURE GENERALE (INFLUENCES, CONVERGENCES, REFERENCES)

ALAIN-FOURNIER, Le Grand Meaulnes [1913], Le Livre de Poche, « Classiques de poche », 1998.

APOLLINAIRE, Guillaume, *Œuvres poétiques*, édition de Marcel Adéma et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.

BALZAC de, Honoré, *La Comédie humaine*, VII, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1977.

BAUDELAIRE,
Œuvres complètes, I, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975.

Œuvres complètes, II, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976.

LA BIBLE

BRETON, André, *Nadja*, [1928], *Œuvres complètes*, I, édition établie par Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.

BOILEAU, Nicolas, *Satires, Epîtres, Art poétique* [1701], Paris, Gallimard, « Poésie », 1985.

BORGES, Jorge Luis, *Le Livre de sable* [1975], traduction Françoise Rosset, Paris, Gallimard, « Folio », 1986.

BOZETTO, Roger et MARIGNY, Jean, *Vampires. Dracula et les siens*, Paris, Omnibus, 1997.

HERMANN, Broch, *Les Somnambules* (*Die Schlafwandler*, 1928-1931), traduction Pierre Flachat et Albert Kohn, Paris, Gallimard, « Tel », 1990.

CHAMISSO, Adelbert von, *L'étrange histoire de Peter Schlemihl*, [1813], préface et notes de Bernard Lortholary, traduction Albert Lortholary, Paris, Gallimard, « Folio bilingue », 1992.

CHATEAUBRIAND de, Louis-René, *Essai sur les révolutions – Génie du christianisme*, texte établi, présenté et annoté par Maurice Regard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1978.

CONRAD, Joseph, *Œuvres*, II, édition sous la direction de Sylvère Monod, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1985.

CELINE, Louis-Ferdinand,
Bagatelles pour un massacre, Paris, Editions Denoël, 1937.

Romans, IV, édition établie par Hanri Godard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993.

DESCARTES, *Méditations métaphysiques, Objections et réponses suivies de quatre lettres*, éd. Jean-Marie Beyssade et Michelle Beyssade, Paris, Garnier Flammarion, coll. « GF », 1992.

DIDEROT, *Le Neveu de Rameau*, [1805], Paris, GF-Flammarion, 1983.

DEFFAND du, Marie, *Lettres de la marquise Du Deffand à Horace Walpole, écrites dans les années 1766 à 1780*, Paris, Firmin-Didot frères, 1864, Lettre de Horace Walpole à la marquise du Deffand datant de 1772, p. 408, disponible en ligne sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63341040> (consulté le 20/01/2014).

FLAUBERT, Gustave,
Œuvres, II, texte établi et annoté par Albert Thibaudet et René Dumesnil, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1952.

Correspondance, II, juillet 1851-décembre 1858, édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980.

GARY, Romain, *La Danse de Gengis Cohn*, [1967], Paris, Gallimard, « Folio », 1996.

GENET, Jean, *Les Pompes funèbres*, [1953], Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 1978.

GIRAUDOUX, Jean, *Œuvres romanesques complètes*, I, édition sous la direction de Jacques Body, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1990.

GOETHE,
Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister [1795-96], *Romans*, traduit et annoté par Bernard Groethuysen, Pierre du Colombier et Blaise Briod, Paris, Gallimard, 1954.

Théâtre complet, édition établie par Pierre Grappin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.

GRACQ, Julien, *Manuscrits de guerre*, Paris, Corti, 2007.

HAFFNER, Sebastian, *Histoire d'un Allemand. Souvenirs (1914 - 1933)*, traduction par Brigitte Hébert, Arles, Actes Sud/Babel, 2004.

HEINE, Heinrich, *Germania conte d'hiver*, *Poèmes et légendes*, *Œuvres complètes* 8, Paris, M.Lévy frères, 1857, p. 207, disponible en ligne sur Gallica : < http://gallica.bnf.fr/ark:/12148 /bpt6k684305> (consulté le 23/02/2014)

HOFFMANN, E.T.A., *L'Homme au sable*, traduction François-Adolphe Loève-Veimars, Paris, Gallimard, « La bibliothèque de Gallimard », 2003.

JAMES, Henry, *Le Dernier des Valerii et autres nouvelles*, [1874], traduction Louise Servicen, Paris, Albin Michel, 1960.

JARRY, Alfred, *Œuvres complètes*, I, textes établis, présentés et annotés par Michel Arrivé, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.

JÜNGER, Ernst, *La Guerre comme expérience intérieure*, [1922], préface d'André Glucksmann, traduction François Poncet Paris, Christian Bourgois, « Titres », 2008.

KAFKA, Franz,
L'Amérique. Le Procès. Le Château, *Œuvres complètes*, tome I, traduction d'Alexandre Vialatte, édition établie par Claude David, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976.

Récits et fragments narratifs, *Œuvres complètes*, tome II, traduction d'Alexandre Vialatte, édition établie par Claude David, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980.

Journaux. Lettres à sa famille et à ses amis, *Œuvres complètes*, tome III, édition établie par Claude David, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984.

Lettres et articles, Œuvres complètes, tome IV, sous la direction de Claude David, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989.

KIPLING, Rudyard, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992.

LA BRUYERE, *Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle*, [1688], édition de R. Garapon, Paris, Garnier, 1962.

LEVI, Primo, *Si c'est un homme*, [1958], traduction Martine Schruoffeneger, Paris, Robert Laffon, 1996.

Les Naufragés et les rescapés, quarante ans après Auschwitz, [1986], traduction André Maugé, Paris, Gallimard, « Arcades », 1989.

LOTI, Pierre, *Le Mariage de Loti*, [1880], Paris, Flammarion, 1991.

LOVECRAFT, Howard Phillips, *L'Abominable de Dunwich*, [1929], traduction Jacques Papy, Paris, Denoël, 1997, rééd. J'ai Lu, 2003.

MAC ORLAN, Pierre,
La Vénus internationale, [1923], *Œuvres complètes*, 2, édition établie par Gilbert Sigaux, Paris, Cercle du Bibliophile, 1970.

Villes, [1929], Paris, Gallimard, 1966.

MAETERLINCK, Maurice, *L'Hôte inconnu*, [1917], Paris, Fasquelle, « Bibliothèque Charpentier », 1953.

MANN, Thomas, *Mario et le magicien, suivi d'Expériences occultes et autres récits*, [1930], traduction André Gailliard et Louise Servicen, préface de Jacques Brenner, Paris, Grasset, « Les cahiers rouges », 1994.

Considérations d'un apolitique, [1917], traduction Jeanne Naujac et Louise Servicen, introduction de Jacques Brenner, Paris, Grasset, 2002.

MAUPASSANT de, Guy,
Contes et nouvelles, I, texte établi, présenté et annoté par Louis Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974.

Romans édition établie par Louis Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987.

MAURIAC, François, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, I, édition établie, présentée et annotée par Jacques Petit, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1978.

MEYRINK, Gustav, *Le Golem*, [1915], traduction Denise Meunier, Paris, Stock, « Bibliothèque cosmopolite », 1969.

MICHAUX, Henri,
Œuvres complètes, II, édition établie par Raymond Bellour et Ysé Tran, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001.

Œuvres complètes, III, édition établie par Raymond Bellour et Ysé Tran, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004.

MUSSET de, Alfred,
Œuvres complètes en prose, texte établi et annoté par Maurice Allem et Paul Courant, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960.

Théâtre complet, édition établie par Simon Jeune, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1990.

MUSIL, Robert, *Trois Femmes suivi de Noces*, [1924], traduction Philippe Jaccottet, Paris, Seuil, 1963.

PASCAL, Blaise, *Pensées*, texte établi par Philippe Sellier, présentation et notes par Gérard Ferreyrolles, Paris, Le Livre de Poche, « Classiques de poche », 2000.

PAULHAN, Jean, *Les Fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres*, [1941], Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1990.

PERRAULT, Charles, *Contes*, Paris, Le Livre de Poche, « Classiques de poche », 1990.

PROUST, Marcel, *Le Côté de Guermantes*, I, [1913], *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, édition sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.

RENARD, Jules, *Journal, 1887-1910*, texte établi par Léon Guichard et Gilbert Sigaux, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960.

RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, édition établie par André Guyaux, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.

ROMANTIQUES ALLEMANDS, I et II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973 et 1976.

STEINER, George, *La Culture contre l'homme*, Paris, Seuil, 1971.

VALERY, Paul, *Variétés II*, Paris, Gallimard, 1930.

VALLES, Jules, *Œuvres*, I, 1857-1870, texte établi, présenté et annoté par Roger Bellet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975.

VERLAINE, Paul, *Œuvres poétiques complètes*, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, édition révisée et complétée par Jacques Borel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962.

WEIL, Simone, *La Pesanteur et la grâce*, [1947], Paris, Presses Pocket, 1991, « Agora ».

WOOLF, Virginia, *La Traversée des apparences*, [1915], traduction Ludmilla Savitski, Paris, GF-Flammarion, 1985.

ANNEXE : ÉTUDE D'UNE CHRONIQUE

« Conseils du mois », 22 août 1961 (CM, I, 982-984)

Grosses têtes et gros chapeaux * Douaniers yougoslaves * Photographies superbes des mêmes * Mœurs des Romains * Mœurs des Françaises * Progrès de la Science et de l'Industrie * Crèmes coiffantes, nus améliorés * Engraissement du porc normand * Oreilles excessives du même * Alligators et saucisses de chien blanc * Le beaujolais lui convient mieux * Travaux du mois * Effacez vos épaules * Chantez en cœur * Choisissez le melon lourd * Faites analyser vos urines * Mœurs des grillons *Fontaines taries * Jasione, poules d'eau, peupliers qui scintillent * Grandeur consécutive d'Allah

- « Grosses têtes et gros chapeaux » : l'expression correspond au début de la fable : l'écrivain rappelle ainsi la considération que procure une grosse tête, il raconte le bonheur qu'il a éprouvé en se trompant de chapeau, comment cette erreur lui a permis de se découvrir une grosse tête.
- « Douaniers yougoslaves » : il s'ensuit une digression sur le propriétaire du chapeau. Pour décrire cet « homme pompeux et débonnaire », Vialatte choisit des éléments extrêmement particularisés. On apprend que cet homme a une « tête de facteur bavarois qui ressemble à François-Joseph », qu'il parle avec un « fort accent de la Lozère ». Ces différents détails procèdent d'une stratégie car ils concrétisent, actualisent la situation du propriétaire. Sans s'en rendre compte, le lecteur quitte le virtuel pour entrer dans l'actuel : ce n'est plus n'importe quel propriétaire de chapeau, c'est celui-ci. On apprend ainsi que son accent lui vient de son origine yougoslave et qu'il a même exercé la profession de « douanier yougoslave ».
- « Photographies superbes des mêmes » : une photographie de ce passant rencontré de manière fortuite le montre ainsi dans le costume d'apparat d'un douanier yougoslave. Un astérisque vient marquer une première rupture significative. Le paragraphe suivant commence par une formule reprenant les premiers éléments de la première fable. Cette rencontre avec un homme, « *dont le tour de tête est plus exact que le [s]ien* », apparaît au chroniqueur comme un des plaisirs du mois d'août – ce qui marque l'amorce d'une transition car cela suppose l'évocation du mois d'août.
- « Mœurs des Romains » : le mois d'août propice aux récoltes était selon le chroniqueur célébré avec faste par les Romains.
- « Mœurs des Françaises » : mais depuis les Romains, les mœurs semblent avoir bien changé. Le chroniqueur use d'un présent de vérité générale et d'un « on » impersonnel pour affirmer

qu'aujourd'hui, « on mange les petits pains, on se réfugie dans sa baignoire, on visite les expositions. L'homme s'agite, la femme se démène ».

- « Progrès de la Science et de l'Industrie » : l'ordre annoncé n'est ici pas respecté, ces progrès impliquant de décrire l'efficacité des produits de beauté.

- « Crèmes coiffantes, nus améliorés » : le chroniqueur s'arrête sur les vertus de certains produits de beauté. Ceux-ci permettent à la femme moderne de « brille[r] sur les plages à la mode d'un éclat emprunté au masque à la tomate et à la brosse conique qui rend le bouffant des cheveux ». Seconde rupture significative marquée par un astérisque et la formule conclusive du chroniqueur au début de ce troisième paragraphe : « on voit par là combien le mois d'août est rempli des progrès de la science et de l'industrie. »

- « Engraissement du porc normand » : « *Mais le vrai souci, durant cette période difficile, c'est l'engraissement du porc normand.* » Avec cette formule en italique, Vialatte passe véritablement du « coq » à « l'âne » – à moins que les soins esthétiques et capillaires de la femme aient un quelconque rapport avec l'engraissement du porc normand, mais ce lien reste à démontrer – la transition n'étant pas vraiment évidente. Pourquoi une telle préoccupation ?

- « Oreilles excessives du même » : le lecteur apprend que le porc normand a en effet des oreilles qui « lui cachent sa pâtée ». Vialatte cède à la tentation de décrire les malheurs de ce pauvre porc humanisé d'une manière désopilante et décalée : « Le porc normand gémit et pleure, se prend dans ses propres oreilles comme dans des spaghetti ou des lacets de souliers, se nourrit mal et engraisse lentement. *Le porc anglais sera plus avantageux*. » L'engraissement du porc normand apparaît comme une préoccupation essentielle au mois d'août. Vialatte sous-entend que ses oreilles deviennent plus encombrantes à ce moment de l'année, ce qui l'invite à conclure – conséquence loufoque sous-entendue – que le porc anglais aurait moins de difficultés.

- « Alligators et saucisses de chien blanc » : en revanche, l'élevage du porc indochinois est déconseillé car l'Indochinois préfère élever des alligators, engraisser des chiens blancs. L'andouillette (saucisse de porc) est ainsi remplacée par la « saucisse de chien blanc à poil rare ».

- « Le beaujolais lui convient mieux » : outre des observations historiques, la saucisse de chien blanc à poil rare suppose des considérations œnologiques, car si elle se déguste fort bien avec un verre de vin du canton de Vaud, « le beaujolais exalte mieux contre le palais le goût de chien blanc ». Dernière rupture significative marquée par un astérisque et nouvelle formule conclusive qui semble justifier les digressions biscornues de la chronique : « Ces détails aideront l'homme à se conduire au mois d'août. Du moins je l'espère. Ajoutons-y quelques conseils. »

- « Travaux du mois » : les « conseils du mois » annoncés dans le titre trouvent leur place dans ce dernier paragraphe où Vialatte reprend des procédés dont il use dans l'almanach. En effet, pour le chroniqueur l'almanach constitue un « mélange hétéroclite d'horoscope, de recettes de beauté et de conseils agricoles [qui] sert à consigner cette incongruité de l'univers. Fragmentation des activités et découpage de l'histoire, l'almanach juxtapose, exclut toute continuité[1140]. » Parodiant le discours de l'almanach, de l'horoscope – on se souvient que déjà dans *Le Fluide rouge*, Balandrier interrogeait l'Almanach Vermot comme un oracle (FR, 144) –, le chroniqueur, dans une série de formules impératives donne des conseils déconcertants pour le mois d'août. Parmi ces recommandations à la fois curieusement précises et dépourvues de nécessité, on retrouve dans le désordre certaines propositions impératives du sommaire à savoir – « Effacez vos épaules », « Chantez en cœur », « Choisissez le melon lourd », « Faites analyser vos urines ». Vialatte suggère ensuite en deux phrases un paysage estival qui reprend les éléments annoncés dans le sommaire : « Mœurs des grillons, Fontaines taries », « Jasione, poules d'eau, peupliers qui scintillent » : « Des poules d'eau ont plongé, l'étang se couvre de ronds. Le grillon court dans les graviers, les fontaines ont tari, les peupliers qui scintillent. »
- Grandeur consécutive d'Allah : « Et c'est ainsi qu'Allah est grand ». Cette formule énigmatique rituelle clôt les chroniques de l'auteur depuis 1951.

[1140] Pierre Jourde, *Empailler le toréador, L'incongru dans la littérature française de Charles Nodier à Eric Chevillard*, *op. cit.*, p. 246

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION **5**

PREMIERE PARTIE : **LE MONSTRE COMME FIGURE HISTORIQUE** **23**

Chapitre I: **Les faux prophètes affabulateurs : des despotes éclairés** 31
1. Les dignes représentants du « romantisme allemand moderne » 32
2. Des figures fantomatiques 46
   Quiquandon : un vampire des temps modernes ? 48
   Milch et Théo des revenants fantomatiques 56

Chapitre II: **Chimériques et fous frisés** 69
1. Bourgeois chimériques et fous symptômes de l'Histoire 71
2. L'altérité radicale d'êtres habités par le néant 85
3. L'apparition du cauchemar 105

Chapitre III: **Les enfants du brouillard : de la rêverie romantique à la folie suicidaire** 109
1. Les « enfants du siècle » : inspirations historiques et littéraires de Vialatte 110
2. Les aspirations romantiques des enfants et adolescents 119
3. Les dérives monstrueuses des enfants et adolescents 141

DEUXIEME PARTIE: **LE MONSTRE COMME FIGURE MYTHIQUE** **159**

Chapitre I : **La beauté des simulacres de papier** 165
1. L'invasion des images 166
2. De la beauté publicitaire à la beauté sacrée 177
3. La beauté maléfique 185

Chapitre II : **Le Père Ubu, M. Panado des créatures apocalyptiques ?** 203
1. Un appétit de monstres et de merveilleux 204
2. Le Père Ubu de la marionnette fantoche au roi des ténèbres 206
3. M. Panado : du monstre poétique au « Fatum aux pieds palmés » 214
4. Retour de l'histoire avec sa grande hache : du boucher de Hanovre aux bouchers des camps 228
5. La contamination du monstrueux 243

Chapitre III: **La condition cruelle : le primat des instincts primitifs ?** 251
1. Une cruauté inscrite au cœur de l'univers romanesque 251
2. Monstruosité de l'auteur 274
3. M. Panado : une personnification des angoisses de l'auteur ? 282

TROISIEME PARTIE : **ECLATEMENT DU REEL ET MONSTRUOSITE DE L'ECRITURE** **301**

Chapitre I : **Eclatement du réel et éclatement du sujet** 305
1. Berger : L'« énigme terrible » de la défaite et l'étrangeté à soi-même 306
2. Luc de Capri : l'auteur en kangourou « fashionable » 319

Chapitre II : **La fin du réel ? Le folklore d'un pays qui n'existe pas** 331
1. *Les Fruits du Congo* ou l'ambition d'un roman monstre 332
2. De l'éclatement du roman à la chronique poétique 347

Chapitre III : **La logique du monstrueux : la chronique comme machine à faire voir ou machine infernale** 357
1. La chronique comme machine à faire voir ? 357
2. La chronique comme machine infernale ? 373
3. Traduit d'une langue que nul ne parle 384
4. Une trame de cauchemar : la constitution d'une hétérotopie 395

CONCLUSION **401**

BIBLIOGRAPHIE **409**
Œuvres d'Alexandre Vialatte 409
1. Romans, nouvelles et textes narratifs inachevés 409
2. Guides touristiques et recueils de légendes 410
3. Poèmes 410
4. Théâtre 411
5. Préfaces, articles, divers 411
6. Recueils d'articles et de chroniques 411
7. Traductions 412
Correspondances 412
Textes consacrés à Alexandre Vialatte 413
1. Livres et essais sur Alexandre Vialatte 413
2. Travaux universitaires 413
3. Recueils d'articles sur Alexandre Vialatte 413
4. Choix d'articles sur Alexandre Vialatte 414
5. Préfaces 420
Réflexion critique, philosophie, anthropologie 421
1. Critique générale, divers 421
2. Ouvrages (sur la question du monstre et du monstrueux) 426
3. Publications collectives (sur la question du monstre et du monstrueux) 427
4. Articles sur la question du monstre et du monstrueux 427
5. Articles divers 429
Etudes sur l'histoire au XX^{e} siècle 430
1. Ouvrages 430
2. Articles, divers 431
Dictionnaires 431
Littérature générale (influences, convergences, références) 432
ANNEXE : ETUDE D'UNE CHRONIQUE 437
TABLE DES MATIERES 441

MONSTRES ET MONSTRUEUX DANS L'ŒUVRE D'ALEXANDRE VIALATTE

Résumé

L'œuvre d'Alexandre Vialatte manifeste une attirance et même une fascination pour les monstres et, en profondeur, pour le monstrueux : son univers romanesque est marqué par la présence de monstres qui est à la fois motivée par la perception tragique d'une monstruosité inhérente au quotidien et à l'homme et par un imaginaire hanté par la problématique de l'identité, de la culpabilité et de la création de soi comme fantasme de réinvention. Confronté aux folies meurtrières de l'Histoire, à sa propre folie, Vialatte fut subjectivement mêlé aux conflits du XX^{e} siècle. Entre les années vingt et les années soixante-dix, il imagine comme romancier puis comme chroniqueur un univers qui porte les traces de la désintégration du réel, de la négation de l'être.

Les monstres qui hantent la fiction sont le signe d'une époque profondément ébranlée, ils révèlent comment l'imaginaire de Vialatte est travaillé par un sens aigu de l'Histoire. Plus libre encore que le monstre de toute forme et de toute frontière, le monstrueux structure en profondeur l'œuvre. Ce jeu de distorsion du réel jusqu'à la transgression apparaît disséminé dans l'ensemble du récit. Cette fascination pour les monstres et le monstrueux trouve son origine dans une perception tragique et insupportable du réel : le regard singulier de Vialatte trahissant une angoisse métaphysique et ontologique. Son écriture, son humour indécidable frappent par son caractère dissonant et troublant. Cette écriture marquée par la déformation et la fragmentation donne à l'ensemble de l'œuvre un caractère subversif et explosif, révèle un espace de l'ordre de l'impensable. L'écrivain trouve ici un moyen de définir ses choix esthétiques, d'accepter ses désillusions sans pour autant cesser d'écrire. L'aveu inconscient de cette attirance intime, personnelle pour le monstrueux révèle combien l'acte d'écrire lui-même se reconnaît habité par le monstrueux, combien il permet de transcender le réel, de le sublimer par le pouvoir de l'écriture.

Mots clés : Vialatte – littérature française XX^{e} siècle – monstre – monstrueux – démesure physique – perversité morale – types et personnages – fantastique – grotesque – monstruosité métaphysique – altérité – ipséité – folie – abjection – incongru – hétéroclite – transgression – poétique des genres – sublimation.

Abstract

Alexandre Vialatte's work displays an attraction, even a fascination, for monsters, and, more deeply, for monstrosity: his novelistic universe is characterized by the presence of monsters. This presence is both due to the tragic perception of a monstrosity which inheres in everyday life and in Man himself, and by Vialatte's imaginary world which is haunted by the question of identity, of guilt, and of the creation of the Self as a fantasy of reinvention. As Vialatte was confronted with the mad murders of History and with his own madness, he was subjectively involved in the wars of the 20th century. Between the 1920's and the 1970's he was a novelist and then a columnist who imagined a fictional universe bearing the marks of the disintegration of reality and of the negation of the being.

Monsters haunting fiction are the sign of deeply troubled times, they reveal how Vialatte's imagination is marked by an acute sense of History. Monstrosity, which is even more shapeless and boundless than monsters, underlies the whole structure of Alexandre Vialatte's work: indeed, the transgressive distortion of reality is present in all the narrative. This fascination for monsters and monstrosity originates in a tragic and insuperable perception of reality: indeed, Alexandre Vialatte's vision betrays a metaphysical and ontological anxiety. His writing and his ambiguous humor have a troubling and cacophonic character. His writing, which is characterized by deformation and fragmentation, gives a subversive and explosive aspect to the work as a whole, and reveals a space which is unthinkable. In his work, the writer finds a way to define his aesthetic choices, to accept his disillusions without ceasing to write. His unconscious admission of his intimate and personal attraction for monstrosity reveals how the act of writing itself is haunted by monstrosity, how it enables to transcend reality and to sublimate it through the power of writing.

Keywords: Vialatte – 20th century French literature – Monster – monstrous – physical disproportion – moral perversion – types and characters – fantasy – grotesque – metaphysical monstrosity – alterity – ipseity – madness – abjection – incongruous – heterogeneous – transgression – poetics of the genres – sublimation