



HAL
open science

Analyse du phénomène de contamination dans quatre récits d'avant-garde : Moravagine (Blaise Cendrars), Sam Dunn est mort (Bruno Corra) , Bébuquin ou Les dilettantes du miracle (Carl Einstein) et Je brûle Paris (Bruno Jasienski)

Anaïs Giordano

► **To cite this version:**

Anaïs Giordano. Analyse du phénomène de contamination dans quatre récits d'avant-garde : Moravagine (Blaise Cendrars), Sam Dunn est mort (Bruno Corra) , Bébuquin ou Les dilettantes du miracle (Carl Einstein) et Je brûle Paris (Bruno Jasienski). Littératures. 2012. dumas-00742141

HAL Id: dumas-00742141

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00742141>

Submitted on 16 Oct 2012

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 Stendhal (Grenoble 3)
UFR Lettres et arts
Département de Lettres modernes

**Analyse du phénomène de
contamination dans quatre récits
d'avant-garde :**
***Moravagine* (Blaise Cendrars), *Sam
Dunn est mort* (Bruno Corra) ,
*Bébuquin ou Les dilettantes du
miracle* (Carl Einstein) et *Je brûle
Paris* (Bruno Jasienski)**

Mémoire de recherche pour Master II Littératures (30 crédits), spécialité « Littérature comparée »

Anaïs Giordano

Directeur de recherche :
Mme Isabelle KRZYWKOWSKI
Professeur de littérature générale et comparée

Année universitaire 2011/2012

« Dada é un microbo vergine che si insinua con l'insistenza dell'aria in tutti gli spazi che la ragione non é riuscita a colmare di parole e di convenzioni »

« Dada est un microbe vierge qui s'insinue avec l'insistance de l'air dans tous les interstices que la raison n'a pas réussi à colmater au moyen de paroles et de conventions. »¹

T. Tzara à la convention Constructiviste de Weimar, 1922

1 T.d.A.

Abréviations :

S.D. : Sam Dunn est mort

M. : Moravagine

B. : Bébuquin ou les Dilettantes du miracle

J.B.P. : Je brûle Paris

Introduction

Tristan Tzara présente dada comme un virus qui tend à se répandre (*cf.* phrase d'exergue). Dix ans plus tard, F.T. Marinetti à son tour, dans le *Manifeste technique de la littérature futuriste*², affirme :

Les cellules mortes sont mêlées aux vivantes. L'art est un besoin de se détruire et de s'éparpiller, grand arrosoir d'héroïsme inondant le monde. Les microbes, ne l'oubliez pas, sont nécessaires au sang, aussi bien qu'à l'Art, ce prolongement de la forêt de nos veines, qui se déploie hors du corps dans l'infini de l'espace et du temps

Il y a donc une analogie, à première vue métaphorique, entre la maladie qui contamine un être ou bien une population et le phénomène avant-gardiste qui se « déploie » dans l'espace-temps et « s'insinue » dans les brèches de la raison conventionnelle. Il semble également que les microbes ne soient pas envisagés de manière négative mais plutôt comme des éléments « nécessaire(s) ». On ne peut donc pas rester indifférent à cette analogie, qui apparaît dans les textes de différentes avant-gardes historiques, en l'occurrence le mouvement dada et le mouvement futuriste. Par le biais de la métaphore de la contamination et de la maladie, celles-ci expriment leur volonté de se répandre à travers le monde.

Cependant, cette tendance à se répandre se retourne contre les avant-gardes qui en deviennent également les victimes. Dans l'avant-propos d'un numéro de la revue *Romantisme* consacré à la notion d'« influence », José-Luis Diaz écrit au sujet des œuvres décadentes de la fin du XIX^e siècle :

tirillées entre deux tendances contradictoires : une « mythologie de la rupture » - soit le désir d'affirmer, de manière y compris provocatrice, leur originalité – et le souci de rénover l'art littéraire en l'exposant au rayonnement de sources « anormales », hétérogènes – venues des autres arts³.

Certains représentants de cette époque, citons par exemple Rimbaud, Baudelaire ou Lautréamont, ont par ailleurs eu une influence des plus évidentes et des plus reconnues sur les avant-gardes historiques. Il en résulte donc que ces « deux tendances contradictoires » s'appliquent également aux avant-gardes prises entre diverses influences ou contaminations et une volonté des plus nettes de rupture avec le passé. Il y a là un paradoxe évident, on ne peut se déclarer en rupture totale avec un quelconque élément tout en s'exposant, de manière plus

2 MARINETTI, F.T. *Manifeste technique de la littérature futuriste*. - *Le figaro*, juillet 1912. Dans MARINETTI, F.T. *Manifestes du futurisme*. - Paris : Carré d'Art Séguier, 1996. est reproduit le texte du manifeste et cet extrait se situe p.34

3 DIAZ, José-Luis. « Avant-propos » in *Romantisme*, avril 1997, n° 98. - p.8

ou moins voulue, à l'influence de celui-ci. Une réponse possible à cette contradiction serait de considérer la rupture avec la tradition et le renouvellement de celle-ci comme une forme de continuité, « l'influence par réaction » comme la définit André Gide⁴. Les avant-gardes historiques, tout en étant profondément originales, seraient donc contaminées par certaines œuvres et idées du passé, ne serait-ce qu'en se plaçant en contradiction avec celles-ci, tout en étant elles-mêmes contaminantes. Elles se présentent alors à la fois comme agresseur et comme victime d'un phénomène de contamination, dont les formes restent à définir mais qui semble déjà se présenter comme un processus à double sens.

Suite à cette observation, il apparaît que le rapport des avant-gardes au phénomène de contamination demande à être approfondi. De fait, le rapport que les avant-gardes historiques entretiennent avec la tradition est plus complexe qu'il n'y paraît. Il va au-delà de la rupture pour la simple raison qu'il y a clairement une importante dimension intertextuelle et novatrice dans les œuvres des avant-gardes historiques, une « multiplication des emprunts » pour reprendre les paroles de Marie-Paule Berranger dans un ouvrage consacré à *M^f*.

Cette constatation, outre les deux citations déjà évoquées, a pour point de départ quatre récits d'avant-garde, affiliés ou non à un courant spécifique, dont la trame révèle de nombreux aspects qui relèvent, de près ou de loin, de la contamination et qui élargissent l'utilisation du concept bien au-delà de considérations sur l'influence et l'intertextualité. Le but du présent travail est d'étudier les déclinaisons spécifiques du motif et du processus tel qu'il est traité dans le corpus. La réflexion s'est peu à peu élargie dévoilant un phénomène d'une ampleur insoupçonnée, qui demande à être redéfini et spécifié, afin d'en circonscrire les limites. Devant le peu ou l'absence d'occurrences du terme spécifique de « contamination », ou d'un de ses dérivés, il a été nécessaire d'établir quels champs sémantiques, à travers le vocabulaire qui les définit, relèvent de ce phénomène, dans quelle mesure, comment et quelles nuances ils apportent à ce terme. De cette étude enfin, nous avons tiré des conclusions générales qui ont permis d'établir une problématique spécifique et de recentrer le champ de recherche. L'étude s'intéresse autant à la contamination comme processus, que comme motif, que comme métaphore, les trois plans ayant partie liée⁶.

4 GIDE, André. *De l'influence en littérature*. - Conférence donnée à Bruxelles le 29 mars 1900, au cercle culturel de la *Libre Esthétique*. Paris : *L'ermitage*, 1900. Paris : Allia, 2010. - p.42.

5 BERRANGER, Marie-Paule. « *Moravagine* ou l'épopée de l'idiotie contemporaine » in *Blaise Cendrars 6 : Sous le signe de Moravagine*. LEROY, Claude et FLÜCKIGER, J.-C. (éd.). - Caen : Lettres modernes Minard, 2006. - p.105.

6 À ce propos, voir : SONTAG, Susan. *Œuvres complètes III : La maladie comme métaphore, le SIDA et ses métaphores*. - Paris : Christian Bourgeois éditeur, 1989, pour la version française. - Paris : Christian Bourgeois éditeur, 2009. - 232 p.

Les quatre œuvres choisies, qui ont permis de mettre en évidence les implications d'une étude des avant-gardes historiques à l'aune du processus de contamination, proviennent de différents pays, tout en restant dans le cadre de l'Europe. Elles ont eu une place importante dans le développement de la culture d'avant-garde par ce qu'elles apportent de nouveau et par l'impact qu'elles ont eu. Il paraît évident que la nature même de cette interrogation induit une étude comparée.

Le premier récit s'intitule *Bébuquin ou Les dilettantes du miracle* en français et *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* en allemand. Il a été écrit par l'auteur allemand Carl Einstein, qui est avant tout connu comme critique et théoricien d'art. Le livre paraît en 1912 dans la revue *Die Aktion*, puis aux éditions de la même revue⁷. En une succession de chapitres brefs, entre le café, le cirque et des voyages imaginaires, Bébuquin entouré de son double décédé et de quelques autres cherche le miracle, c'est-à-dire l'acte indépendant de toutes les pressions que la réalité matérielle et rigide fait subir à l'idée et au concept, indépendant de toute contamination. Il en arrive peu à peu à la conclusion que sa recherche est un échec, le miracle n'advient pas, et il succombe à la fièvre.

En 1915, Bruno Corra publie *Sam Dunn é morto*, d'abord en feuilleton dans la revue *Poesia*, dirigée par F.T. Marinetti, puis aux éditions de cette même revue. Ce roman « synthétique », le mot est employé par l'auteur lui-même, et parodique met en scène un dandy extravagant et quelque peu apathique, dont le charme est tel qu'il déclenche à travers Paris une crise de folie collective des plus étranges. En Italie, dans une baie marécageuse, le chevalier Santerni, dément de son état, construit l'hôtel Portorsa, dont l'architecture est aussi absurde et fantasque que le lieu dans lequel il se trouve. La vedette de la place est Fifine, sa femme, dont le postérieur magnétique diffuse guérison et bonne humeur. C'est ce même postérieur qui envoie sur Paris des ondes magnétiques telles que la révolution de Sam Dunn finit dans la plus triviale des manifestations. Celui-ci en meurt, tué à coups d'arrière-train par une servante. Ne demeure de lui qu'une montagne liquide située dans les fjords les plus nordiques.

En 1926, Blaise Cendrars publie *Moravagine* chez Grasset. Le roman raconte en vingt-six chapitres, chacun introduit par une lettre de l'alphabet, le périple mondial et dévastateur du virus-dément Moravagine en compagnie du docteur Raymond la Science qui l'a libéré de l'asile où il était enfermé. Sans jamais s'attacher vraiment, ils deviennent tour à tour révolutionnaires russes ou bourgeois, et, partant de l'Europe, ils arrivent jusqu'au fin fond de

⁷Nous nous basons sur une traduction de Sabine Wolf parue en 2000 aux Presses du réel.

l'Amazonie parmi les indiens bleus.

Deux ans plus tard enfin paraît, d'abord en feuilleton dans *l'Humanité*, puis aux éditions Flammarion, *Je Brule Paris* écrit par Bruno Jasienski, jeune poète révolutionnaire polonais et acquis au parti communiste. Ce récit, qui eu un succès énorme jusqu'à la disgrâce de son auteur, est une réponse à la nouvelle de Paul Morand « Je brule Moscou » dans son *Europe galante* publiée un an avant chez Grasset. Bruno Jasienski imagine l'avènement d'une utopie communiste en plein Paris isolé par une épidémie de peste.

La période de temps que ces quatre récits recouvrent, c'est-à-dire la période comprise entre 1912 et 1928, est à la fois au cœur de la période avant-gardiste et encore assez proche du XIX^e siècle pour permettre de saisir les rapports qui lient les deux périodes. En 1912, dada n'a pas encore réellement commencé, contrairement au futurisme dont le manifeste est paru en 1909. En 1926, André Breton a déjà publié depuis deux ans son *Manifeste du Surréalisme* qui marque la naissance officielle de ce courant de pensée. Les quatre récits recouvrent une période assez large pour permettre d'aborder à travers elle différents contextes et différentes phases des avant-gardes, mais assez resserrée pour ne pas s'inscrire dans des périodes historiques trop distantes les unes des autres et donc rendre la comparaison nulle. Enfin, ils se situent avant le second conflit mondial, qui représente une rupture trop importante.

Ces quatre ouvrages ont tous été écrits dans un contexte politique troublé, notamment du fait de la montée du socialisme et du communisme partout en Europe et du premier conflit mondial. En effet, jusqu'en 1912, année où pour la première fois les socialistes triomphent aux élections, la jeune Allemagne est dirigée par les partis conservateurs et catholiques. Parallèlement, et ce malgré la forte répression, ce pays possède le plus grand parti socialiste d'Europe. En 1915, Salandra dirige l'Italie, cependant que la gauche révolutionnaire gagne de l'ampleur. En 1914 a eu lieu la fameuse « Semaine rouge », une révolution socialiste et anarchiste violemment réprimée. Le contexte se complique encore avec l'assassinat de l'Archiduc d'Autriche-Hongrie qui mènera à la Première Guerre Mondiale. L'Italie hésite à prendre position face à ce crime à cause de ses accords avec la Serbie. La France traverse également une période d'instabilité politique. Entre fin 1925 et 1926, Aristide Briand perd et récupère trois fois le pouvoir, lui succèdent Herriot puis Poincaré. En 1928, l'URSS subit une crise et se lance dans la collectivisation expropriant les propriétaires terriens et les forçant ainsi à s'exiler, notamment à Paris, comme cela est narré dans le récit de Bruno Jasienski.

Ainsi, dès le début, le XX^e siècle se présente comme un siècle de grands bouleversements, ce qui lui vaudra l'appellation de « siècle des révolutions », et dont la révolution avant-

gardiste fait partie intégrante. Comme cela est mis en avant dans l'ouvrage *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, les avant-gardes sont nées et se sont développées « dans un milieu essentiellement instable et dynamique »⁸. Les perturbations historiques créent également une rupture dans la pensée, la première Guerre Mondiale, pour citer un exemple des plus frappants, a bouleversé en profondeur les esprits. Ceci amène de nombreux intellectuels à chercher ailleurs des solutions, hors de la réalité s'entend, et à confier un rôle politique, dans le sens le plus large que l'on puisse attribuer au mot « politique », à l'art. Ce dernier point doit toujours être traité avec précaution, car il dépasse la cadre strictement littéraire, mais il est indispensable à la compréhension des œuvres. Les faits de l'histoire en marche obligent l'art, à moins de se refermer sur soi, à prendre en compte le contexte et donc à avoir un sens, et même un rôle, politique. Einstein, pour sa part, se retrouve sympathisant communiste, militant anarchiste, membre du Conseil révolutionnaire des soldats de Bruxelles, proche de la révolution spartakiste, puis par la suite membre de la colonne Durruti pendant la guerre d'Espagne. Au-delà même des implications politiques, l'art devient chez certaines avant-gardes, comme le surréalisme, le futurisme ou dada, un art de vivre. Cendrars et Arthur Cravan en sont des exemples types. L'art se mêle plus que jamais à la vie quitte à mettre en danger sa nature même, et l'artiste reconsidère son rôle d'homme parmi les hommes, d'homme de « l'ère des foules »⁹, concept développé par Gustave Le Bon et intimement lié à l'idée d'un « siècle des révolutions ».

Sans pour autant réduire les quatre auteurs étudiés à la politique de tel ou tel mouvement d'avant-garde, il est tout de même nécessaire d'attirer l'attention sur quelques faits historiques et quelques caractéristiques révélateurs concernant les liens qu'entretiennent les quatre œuvres étudiées avec dada, le surréalisme et les futurismes. Elles sont en effet toutes au croisement de plusieurs avant-gardes, ce qui fait dire à Giuseppe Nicoletti, dans *Futurisme et surréalisme*, à propos du récit de Bruno Corra qu'il se place

incontestablement au centre de ce carrefour complexe des *ismes*, qui, à la fin des années vingt, de la métaphysique au dadaïsme, à la première saison du surréalisme, témoignent d'une éclipse dramatique et prolongée de la raison positive.¹⁰

Le 15 octobre 1924, André Breton a publié son *Manifeste du surréalisme*. Le 26 mars

⁸*Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle*. WEISGERBER, Jean (éd.). - Bruxelles : Centre d'études des avant-gardes littéraires de l'Université de Bruxelles, 1986. - p.609

⁹LE BON, Gustave. *Psychologie des foules*. - Paris : Alcan, 1895. Paris : Quadrige/PUF, 1963/2008. - 132p.

¹⁰NICOLETTI, Giuseppe. « Prémisses et thèmes pré-surréalistes chez les écrivains de « L'Italia futurista » in *Futurisme et surréalisme*. LIVI, François (éd.). - Paris : L'âge d'homme, 2008. - p.65. Nous analyserons par ailleurs cette crise dans la seconde partie.

1926, alors que Cendrars publie *M.*, s'ouvre la Galerie Surréaliste, le surréalisme naît donc officiellement en même temps que Moravagine vient au jour, après une longue période d'incubation. La même année, Tanguy crée une œuvre intitulée *Fantômas*, ce même Fantômas, créé en 1910 par Souvestre et Allain, qui passionne Cendrars, révélant ainsi l'attrait des avant-gardes et des auteurs avant-gardistes non-affiliés pour une culture populaire qui pourrait aider à renouveler l'art et à se rapprocher des foules. Alors que les surréalistes se tournent vers les travaux de Freud sur l'inconscient psychique et s'intéressent de près aux phénomènes et manifestations de la folie, Cendrars lâche un dément à travers l'Europe du début du siècle, ce qui l'amène à réfléchir sur ces théories et à rejeter Freud et les surréalistes bien qu'il partage avec eux cet intérêt pour toutes les formes de déviance. Si le surréalisme cherche à explorer les domaines qui sont au-delà de la réalité, c'est pour mieux révolutionner la réalité elle-même et résoudre le divorce de l'esprit et du monde matériel. Ainsi, le surréaliste, qui peut être un artiste comme un fou, va-t-il en exploration dans le monde caché de l'inconscient et cherche-t-il à faire en sorte que la masse aussi y ait accès, pour ce faire, il faut détruire les vieilles apparences. C'est ce que Raymond voudrait que les fous, remis en liberté, réalisent. Moravagine, pour sa part, s'arrête à l'étape de la destruction, en cela il se rapproche plus de l'idiot dada¹¹. On peut donc considérer *M.* comme un point de transition entre dada et le surréalisme. Blaise Cendrars a été en contact avec les surréalistes, mais aussi avec dada, les cubistes et enfin avec le modernisme brésilien en fréquentant Carlos De Andrade. On retrouve chez Bruno Corra, chez Blaise Cendrars et chez Carl Einstein cette attention pour ceux qui ont un rapport particulier au réel et à l'inconscient tels que les fous. Bruno Jasienski, bien qu'il ne dédaigne pas de mettre en scène des moments de délire, semble moins intéressé par la question et s'intéresse plus aux marginaux sociaux que pathologiques.

Einstein, dont Cendrars avait envisagé de traduire l'unique récit, fréquente aussi divers milieux d'avant-garde. Il participe à la revue *Documents* avec Bataille. Puis, avec Grosz, il dirige la revue *Der Blutige Ernst* à laquelle collaborent des dadas tels que Hausmann ou Huelsenbeck. C'est également un critique de l'art africain et un fervent défenseur du cubisme. Il fréquente en effet Grosz, Picasso, Braque et Gris. Selon lui, le processus cubiste de démantèlement de l'objet permet de ne plus être réduit en servitude par ce même objet et de se le réapproprier afin de créer quelque chose de nouveau. Ce même procédé permet de rechercher, tout comme les surréalistes, « l'unité de l'individu derrière la multiplicité de ses

11 Cette idée, que nous développerons par la suite, est avancée dans cet ouvrage : *Blaise Cendrars 6 : Sous le signe de Moravagine*. LEROY, C. et FLÜCKIGER, J.-C. (éd.)- Caen : Lettres modernes Minard, 2006. - 273 p.

aspects »¹². D'où les dédoublements de la figure centrale dans *B*. Le premier groupe expressionniste, Die Brücke, qui naît en 1905, a une orientation politique et révolutionnaire. Le second, nommé Der Blaue Reiter et créé en 1912, tend à réduire le naturalisme jusqu'à l'abstraction, à la purification des instincts, et à percevoir l'essence spirituelle de la réalité. Il se replie sur lui-même sans rompre avec le monde. C'est de ce second groupe que le roman d'Einstein peut le plus être rapproché, même s'il en marque également la fin. Bien que l'aspect politique n'en soit pas complètement exclu, Einstein demeure plus idéaliste, refusant à l'objet le droit de contaminer la pensée, qui, ainsi libérée, devient un processus dynamique : la fonction (« avec la destruction des objets disparaît la loi et apparaît la fonction »¹³). L'art et l'esprit ne doivent pas être asservis et réduits aux apparences matérielles, il cherche la création indépendante. Sa réflexion va au-delà de l'objet lui-même, se refusant à en représenter simplement l'apparence, il s'agit d'une orientation eidétique, mais qui s'avère intenable.

Les avant-gardes sont en révolte permanente contre les formes d'art fixées selon des règles ou trop académiques et visant seulement à représenter cette apparence dans le dépassement de laquelle Bébuquin cherche le miracle, la morale et la société bourgeoise. Elles ont bien souvent scandalisé et étonné l'opinion publique pour la sortir de sa léthargie. Sam Dunn, en tant que forme de surhomme futuriste, veut également réaliser tout cela. Le fou est donc un esprit prophétique qui révolutionne le monde « normal ». Rappelons qu'en 1909, dans le journal *Le Figaro*, F.T. Marinetti publie le *Manifeste du futurisme* et que la période allant de 1909 à 1915, constitue le moment le plus prolifique du futurisme. Celui-ci ne s'est pas encore rapproché du fascisme et Bruno Corra quitte le mouvement avant que cela n'advienne.

Bien que portant le même nom que son homologue italien, le futurisme russe est très différents de celui-ci. Bruno Jasienki, l'enfant terrible de la littérature polonaise, se fait d'abord le chef de file du futurisme polonais en fondant le groupe futuriste de Cracovie nommé Katarynka avant de déclarer en 1923 la fin de celui-ci et de se consacrer pleinement au communisme. Il reste cependant dans son récit des restes de ses débuts avant-gardistes comme par exemple un goût prononcé pour le folklore et les traditions populaires et une certaine volonté de détruire ou au moins de questionner la forme romanesque. Il est donc au carrefour entre le futurisme et le réalisme social.

Dans ce siècle perturbé, il y a autant de révolutions réelles, que de révolutions littéraires, que de révolutions fictionnelles, les trois allant de pair. En effet, ces quatre récits mettent en scène des épisodes de révolutions, de folies collectives ou d'épidémies qui ont en commun de

12 DUPLESSIS, Yves. *Le surréalisme*. - Vendôme : Presses Universitaires de France / « Que sais-je », 1950. Vendôme : Presses Universitaires de France, 1964. - p.10

13 *B*. : p.125

provoquer des bouleversements sociaux violents. « Ainsi à la révolte individuelle de l'esprit doit se substituer une action effective de bouleversement social. »¹⁴. La révolution de l'esprit doit servir à la révolution des apparences matérielles et réconcilier ainsi le dualisme de l'esprit et de la chose. En affirmant que « la révolution sociale n'est pas un but en elle-même, puisqu'elle n'est qu'une condition de rénovation humaine »¹⁵, Duplessis met en avant le fait que l'homme, surtout chez les surréalistes, est remis au centre des préoccupations artistiques. De même, Blaise Cendrars affirme qu'« il n'y a qu'un sujet littéraire : l'homme »¹⁶. L'homme qu'il faut libérer.

Qu'il s'agisse de la déconstruction cubiste, ou bien du va-et-vient des surréalistes entre l'inconscient et la société ou bien encore de la constante recherche de nouveaux processus de création chez ces mêmes surréalistes ou bien chez les futuristes, les avant-gardes se définissent au travers de processus en perpétuelle évolution, affirmant par là leur caractère mouvant. Ainsi, « à une représentation statique du monde se substitue celle du mobilisme universel »¹⁷, ce qui conforte la pertinence de l'étude de la contamination en tant que mouvement ou processus en action.

Si dada représente la volonté d'aller à l'encontre de toute contrainte normative par la destruction, si le cubisme représente la déconstruction du réel et le surréalisme la régénération de ce même réel, on obtient un processus alchimique dont l'art et le siècle ont besoin afin de se renouveler. La contamination est une étape importante de ce processus.

Bien que ni *B.*, dans la traduction française en tout cas, ni *S.D.* ne contiennent une seule fois le mot « contamination », il apparaît une fois à la page 65 de *M.* et de nombreuses fois dans *J.B.P.*, le motif et les processus qu'il sous-tend sont pourtant très présents, sous des formes dérivées et nuancées ou bien de façon directe, ce qui permet de faire des recoupements afin de dégager les implications et les mécanismes principaux du phénomène. Ces recoupements permettent de révéler, à travers l'analyse de la fiction, certains enjeux importants des avant-gardes historiques, dont la contamination fait partie.

B. met en scène, l'expression peut être prise au pied de la lettre, une réflexion philosophique et artistique sur l'antagonisme entre la contamination et la pureté, l'influence et

14 DUPLESSIS, Yves. *Le surréalisme*. - Vendôme : Presses Universitaires de France / « Que sais-je », 1950. Vendôme : Presses Universitaires de France, 1964. - p.10

15 DUPLESSIS, Yves. *Le surréalisme*. - Vendôme : Presses Universitaires de France / « Que sais-je », 1950. Vendôme : Presses Universitaires de France, 1964. - p.118.

16 *M.* : « Pro Domo » p.223.

17 DUPLESSIS, Yves. *Le surréalisme*. - Vendôme : Presses Universitaires de France / « Que sais-je », 1950. Vendôme : Presses Universitaires de France, 1964. - p.9

l'indépendance, qui se solde par un échec de la pureté comme isolement, montrant le caractère nécessaire et obligatoire de l'influence et de la contamination, dans ce qu'elles ont de négatif et de positif. Il s'agit de pureté du Moi, comme de pureté de l'idée. *S.D.* est centré sur un épisode de folie collective qui se propage à partir du fantasme Sam Dunn et subit la contre-attaque d'un autre type de folie beaucoup plus trivial. Il s'agit donc bel et bien d'une mise en scène de la contamination qui permet à la fois une réflexion sur le pouvoir et une réflexion sur la marge et la normalité. *M.*, qui est le récit d'un fou en cavale, permet à l'auteur de développer une réflexion sur la place de la maladie, mentale ou physique, à l'intérieur du processus de l'évolution humaine. Il représente en outre le passage de l'ésotérisme et du magnétisme magique à la théorie, plus rationnelle, de l'inconscient freudien, les deux thèses ayant un lien très fort avec la contamination. *J.B.P.* enfin est le récit dont le lien avec la contamination est le plus évident puisqu'il s'agit du récit d'une épidémie de peste doublé de celui d'une épidémie de communisme. Il permet de recentrer la réflexion sur la dimension socio-politique du phénomène. Tous quatre interrogent la manipulation de l'individu et de la foule par une société contraignante et contaminante et les possibilités de contre-pouvoir, et donc de contre-contamination, dont disposent les êtres marginaux.

La forme romanesque a l'avantage de former une unité, alors que le recueil de poèmes ou de nouvelles a tendance à être plus segmenté et donc moins apte à mettre en scène la contamination comme un processus, un mouvement évolutif à travers un récit, ce qui est une de ses caractéristiques majeures. La forme romanesque s'étant d'autre part faite le support d'une certaine idéologie bourgeoise, il est intéressant d'étudier comment les avant-gardes réinvestissent un genre aussi connoté, d'autant plus que la critique semble s'être peu penchée sur la question. Nous préférons parler ici de récit plutôt que de roman. La première raison en est que le roman est un terme historiquement connoté, mais aussi qu'il nous semble supposer une intrigue construite selon une structure logico-temporelle, que nous ne retrouvons pas toujours dans les quatre livres du corpus, en particulier dans celui de Carl Einstein. D'ailleurs, il est à noter que dans l'ouvrage *Les avant-gardes au XXe* dirigé par Jean Weisberger, « l'idée d'« antiroman », qu'on entrevoit mieux qu'en filigrane chez l'Allemand Carl Einstein. »¹⁸ est évoquée.

Afin d'en mesurer les possibilités et implications possibles dans le cadre d'une étude comparée sur quatre récits d'avant-garde, il est essentiel, avant toute chose, de préciser la

18 *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle*. WEISGERBER, Jean (éd.). - Bruxelles : Centre d'études des avant-gardes littéraires de l'Université de Bruxelles, 1986. - p.679

notion même de « contamination ».

Ce terme est, en tout premier lieu, un terme médical. Le *Larousse* le définit comme l'« envahissement d'un organisme vivant ou d'une chose quelconque par des micro-organismes pathogènes. Propagation d'un mal, d'un vice, d'un défaut. ». Le mot est apparu au XIV^e siècle. Si l'on consulte le *Grand Gaffiot*, le nom latin « *contagio, onis* » renvoie d'une part à l'idée de « contact » (*tangere* en latin), « relation », « rapport » et d'autre part à l'idée de « contagion », « d'influence pernicieuse », « d'infection » et de « souillure » ce qui montre qu'elle peut prendre des connotations d'ordre moral. La contamination peut exister dans tous les domaines : les idées, les sentiments, les attitudes, la littérature, la pathologie évidemment et d'autres encore. Quant au terme « épidémie » qui lui est souvent associé, il vient du latin médical *epidemia* « qui circule dans le peuple » et qui apparaît au XII^e siècle sous la forme *espydymie*, il contient déjà une idée de mouvement et touche au peuple, à la foule donc.

Il semble primordial de mettre en évidence l'aspect intrusif et progressif de la contamination et la passivité, voire l'impuissance, qui caractérise ce que nous pourrions appeler la « victime », qui peut être un objet comme un être vivant. La contamination est non voulue, à première vue, et s'impose à une ou plusieurs victimes. On peut en conclure qu'elle se manifeste de manière différente sur un objet inanimé, sur un être ou bien sur un ensemble d'êtres. Pour être intrusive elle peut néanmoins être subtile, comme brutale. Elle peut procéder de façon directe, comme par étapes. En ce qui concerne la ou les victimes(s) on peut se demander comment elle(s) réagi(ssen)t à la découverte de la contamination. En ce qui concerne la maladie, le corps a clairement une réaction de rejet, s'il se rend compte de l'intrusion, ce qui provoque certains symptômes visibles ou du moins perceptibles.

Selon le *Petit Larousse illustré* de 1912, la « contagion », qui est le quasi synonyme de « contamination », peut être divisée en trois catégories, selon le domaine auquel elle s'applique : la transmission d'une maladie par un contact direct ou indirect, d'un mal moral par la fréquentation ou l'exemple et enfin l'imitation involontaire, le cas cité est le rire. Selon qu'elle s'applique au domaine moral, ou bien qu'elle renvoie à une infection due à la propagation d'un principe nuisible, d'un mal, ou pathologique, la contagion/contamination se transmet de manière différente : le contact direct ou indirect, la fréquentation, l'exemple ou bien l'imitation involontaire. La typologie doit prendre en compte cette distinction.

S'il y a contamination, il y a par la force des choses contamination de quelque chose, d'une base jugée « saine » ou « normale ». C'est ce qui permet d'attribuer une connotation négative au terme, puisqu'en modifiant une base jugée saine, nous reviendrons sur cela dans la seconde partie, elle la corrompt, la détruit à plus ou moins grande échelle, de manière parfois

réversible parfois irréversible. Pour qu'il y ait contamination une norme de base doit avoir été définie ainsi qu'une marge ou un élément extérieur qui s'introduit dans la norme. Si l'on n'a pas défini ce qu'est l'état de santé, on ne peut pas non plus établir le moment où cet état n'est plus.

Dans le cadre littéraire, la définition est beaucoup plus vague, presque trop : « Action de se contaminer, d'interférer en réagissant l'un sur l'autre : La contamination de deux théories. Action analogique exercée par un élément linguistique sur un autre » ou « Procédé qui consiste à fondre en une seule deux œuvres littéraires. Action exercée par un élément sur un autre élément (...) de façon à réaliser un croisement » et sous-tend une plus grande réciprocité du phénomène. La définition de la contamination littéraire n'est donc pas la même que celle de la contamination en général. Il faut alors prêter attention aux procédés textuels qui permettent de mettre en mot la contamination comme processus d'une part et la contamination comme procédé littéraire d'autre part. Cette dernière s'apparente par ailleurs plus à la notion d'« influence », du latin *influo, ere* qui signifie à la fois « couler dans », « envahir » et « s'insinuer dans ». Ce mot est donc, à l'origine, très proche de la contamination car il en partage certaines caractéristiques. Si la contamination est clairement connotée de façon négative parce qu'elle s'applique au départ à une pathologie ou à un phénomène invasif, ça n'est pas le cas de l'influence.

Si l'on en croit J. Culler¹⁹, une des caractéristiques *sine qua non* de la littérarité est la concordance du fond et de la forme. Il faut donc en conclure que le thème de la « contamination littéraire » a une incidence sur la forme. Il devient alors important de définir quelles sont les stratégies textuelles mises en place afin d'aborder ce processus et ce motif et qui, donc, en découlent à leur tour. Le fond influence la forme, mais sans la forme, le fond n'apparaît pas. Cependant, nous désirons avant toute chose partir de l'intérieur de la fiction romanesque, c'est-à-dire des manifestations intrinsèques de contamination, nous ne chercherons que dans un second temps à savoir si cela interagit d'une quelconque manière avec les formes de la contamination littéraire.

La littérature comparée en elle-même, si l'on considère la définition plus que vague de la contamination littéraire citée précédemment, relève aussi d'une étude de la contamination/non-contamination des textes, idées et formes. Dans un numéro spécial de la revue *Romantisme* consacré à la contamination littéraire, José-Luis Diaz replace la contamination au cœur du débat sur l'intertextualité dont se nourrit le comparatisme. En effet,

19CULLER, J. *Teoria della letteratura*. - Roma : Armando Editore, 1999. - Seconde partie.

à travers l'étude de ce phénomène, celui-ci en arrive à « penser la littérature comme un vaste champs de tropismes et de contaminations ». C'est à dire, non pas à créer une hiérarchie à travers « la recherche tatillonne des sources » qui ont contribué à la rédaction d'une œuvre littéraire, mais à travers « l'analyse de tous ces phénomènes complexes d'interconnexions »²⁰. Il s'agit de mettre sur le même plan l'œuvre étudiée et ses diverses sources afin de se placer véritablement dans une démarche comparatiste. Le processus de la contamination permet justement, si on le considère en terme d'influences, de concevoir cette manière d'aborder l'œuvre. L'analyse comparée semble par ailleurs essentielle pour l'étude de récits avant-gardistes, parce que les avant-gardes semblent se considérer elles-mêmes comme des champs d'interconnexions, non seulement au niveau des œuvres, mais également entre les arts et entre toutes les disciplines du savoir humain. En effet, Carl Einstein, au cours d'un cycle de conférences intitulé « Groupe d'études philosophiques et scientifiques pour l'examen des idées nouvelles »²¹, déclare :

l'un des traits les plus réconfortants de ce temps présent réside dans le fait que les intellectuels quittent le cercle de leurs pensées [...] pour entrer en contact avec des domaines voisins, souvent même avec des artistes qui se trouvent apparemment bien éloignés de leurs études habituelles. Déjà les artistes d'avant-garde rompent avec la tradition quelque peu confuse de la génération précédente et s'inspirent des progrès les plus récents en science et en psychologie. De la même manière les scientifiques commencent à s'intéresser plus fortement au travail intellectuel des artistes. Bref, on se sent au début d'une synthèse du savoir humain qui va réunir harmonieusement toutes les branches de l'activité intellectuelle dans des concepts communs.

Cette affirmation met en avant le fait que la contamination littéraire va bien au-delà de la simple influence et relève plutôt de la compénétration, qui reflète une modification autrement plus profonde de la nature de chaque parti. Einstein relève également le fait que le phénomène est à double sens et que tous les champs du savoir sont amenés à se croiser et à interagir.

Il ressort de ce bref tour d'horizon de la notion, que celle-ci se joue sur de nombreux plans, qui, pour être différents, n'en sont pas moins appelés à se recouper les uns les autres. Si l'on résume ce qui a été dit précédemment, la contamination concerne la transmission d'une maladie, physique ou mentale, ou bien d'un mal moral, mais elle renvoie également, dans le domaine littéraire, à différents processus de compénétration entre différentes œuvres ou entre une œuvre et d'autres champs non-littéraires, allant de la simple influence à l'intertextualité. Si la contamination pathologique, idéologique, mimétique et la contamination littéraire renvoient

20 DIAZ, José-Luis. « Avant-propos » in *Romantisme*, avril 1997, n° 98. - p.5

21 Ce cycle de conférences commence en 1922 et se déroule à l'université de la Sorbonne.

à des formes concrètes du processus, on voit que lorsque l'on passe au plan moral il y a déjà un glissement vers une conception plus abstraite qui se charge de connotations, souvent négatives. On passe donc d'une certaine façon, d'une contamination objective et concrète à une contamination d'ordre subjectif, de la contamination comme phénomène analysable à une contamination philosophique et abstraite qui est une notion plutôt qu'un processus concret. On passe du processus que désigne le mot « contamination » au mot lui-même qui se charge de connotations morales et culturelles.

Mais à ces deux plans s'ajoute un troisième, la contamination en tant que métaphore ou en tant qu'image. Lorsque la contamination, en tant que processus réel, entre en résonance avec des contenus de l'imaginaire, elle en devient le support imagé, et lorsqu'elle y fait naître des images, elle devient métaphore. Mais le plan réel et le plan métaphorique dans l'imaginaire social, et donc dans l'art, se confondent souvent, ils sont même indissociables, parce que la contamination est un phénomène profondément social.

Le fait que la contamination puisse être autant morale, que psychique, que physiologique en fait déjà un processus subversif puisqu'il permet de dépasser le dualisme judéo-chrétien qui tend à séparer strictement l'âme du corps.

Il s'agit alors de montrer en quoi, dans ces quatre récits, le processus de contamination, de par sa richesse même, constitue un processus important dans la révolution esthétique et réelle que cherchent à accomplir les avant-gardes historiques, notamment en tant que processus dynamique de création et de recréation de l'homme, de la société et de l'œuvre par la différence et parce qu'il permet l'interpénétration des plans sociaux et esthétiques, concrets et métaphoriques, physiques et psychologiques.

Le but de la démonstration est de mettre en avant le fait que la contamination est un phénomène majeur de la création artistique, du renouvellement des structures de la société, et de la libération de l'homme par l'inconscient dont les avant-gardes tentent de réaliser la synthèse et d'en développer les possibilités dans la fiction romanesque. Mais il est également indispensable de mettre en avant le fait que les avant-gardes, qui ont été confrontées au problème de l'influence en ce qu'elles se voulaient en rupture, ont eu de ce fait une conscience aiguë des questionnements fondamentaux qu'il soulève, de l'étendue de ses enjeux et ont cherché à le dépasser. Les avant-gardes étant à la fois victimes, plus ou moins consentantes, de la contamination et facteur à leur tour de contamination, elles tendent donc également à se créer par la contamination et à rayonner afin de répandre la façon d'être et de vivre dont elles se font porteuses.

D'abord, pour ne pas partir sur des bases erronées, il faut établir une typologie précise de la contamination, telle qu'elle apparaît dans les quatre récits. Cette typologie passe, dans un premier temps, par la définition des différents mécanismes et médiateurs de la contamination en tant que processus induisant un rapport de domination passive et inconsciente. Dans un second temps, il s'agira de définir quels sont les lieux où ce phénomène se déroule, et quels rôles ces lieux jouent dans le déroulement du processus. Et, dans un troisième temps, il faudra réaliser une typologie des différentes victimes touchées par la contamination.

Ensuite, le phénomène en soi ayant été défini, la réflexion permettra de mettre en évidence en quoi la contamination se situe au cœur de la remise en cause du rapport de la marge vis à vis de la normalité, telle que la conçoivent les quatre auteurs. La contamination prend alors une dimension d'orientation socio-politique et s'intègre pleinement aux fonctionnements de la société en s'imposant comme processus majeur dans la création de rapports humains ultra-langagiers et dans la construction de la figure de l'Autre. En tout premier lieu, la maladie est envisagée comme une étape plus avancée de l'évolution humaine et comme processus vital. Ceci a pour conséquence de créer un renversement de perspective, c'est la réalité « normale » qui se retrouve accusée de contaminer l'homme en général et plus particulièrement les êtres en marge de la société afin de les remettre sur le droit chemin et de les contraindre à respecter des cadres figés. En réaction à cela, les personnages principaux des quatre récits déclenchent, chacun à leur manière, des épisodes de folie collective, ils contaminent les êtres « normaux ». Ces héros, peut-être pas si héroïques que ça par ailleurs, expriment ainsi un besoin de révolution et de rupture, c'est-à-dire de remise en mouvement de la pensée et de la société, tel que le veulent les avant-gardes.

Enfin, il s'agira de montrer qu'au-delà de sa dimension révolutionnaire, intrusive et destructrice même, la contamination est paradoxalement au cœur d'un processus de création renouvelé. En effet, en soumettant leurs victimes à la folie et au délire, Moravagine, Sam Dunn, Bébuquin, Pierre et P'an cherchent à libérer l'imaginaire créateur, c'est-à-dire vivant, de chacun. Si l'on se déplace dans le domaine de l'intertextualité, on s'aperçoit que la création originale naît de la somme particulière et unique des influences reçues et intégrées par chacun, comme la pureté peut naître de la souillure. Pour finir, la contamination résout le paradoxe de la vie et de la mort, de la création et de la destruction en faisant jaillir le nouveau créateur de l'anéantissement, de la maladie et du trépas. La contamination permet donc une relecture d'un *topos* avant-gardiste majeur qui est celui de la destruction-reconstruction et comme une figure, un moyen de communication ou de passage, entre les contraires.

I. Une typologie des mécanismes de la contamination

Cette première partie se présente comme une prolongation de l'introduction visant d'une part à expliquer de manière précise les mécanismes de la contamination en tant que rapport de domination, ce qui permettra ensuite d'expliquer pourquoi elle est bien souvent rejetée par la victime lorsque celle-ci en prend conscience, et d'autre part à mettre en place une typologie des lieux, puis des victimes de la contamination. La typologie des agresseurs ou contaminants humains n'est pas ici développée parce que leurs caractéristiques d'êtres hors normes seront mises en relief dans la seconde partie. Nous nous plaçons dans cette partie sur un plan d'abord concret, c'est-à-dire que nous désirons établir une typologie du processus de contamination, qu'elle soit physique ou psychologique, ce qui permettra par la suite de voir comment le plan métaphorique se greffe sur le plan concret.

I.A) Une typologie des différents types de contamination

De par sa nature même, la contamination est un processus qui sous-tend un rapport de domination passif et inconscient. En effet, l'élément contaminant, dont la nature est variable, cherche à s'imposer à l'élément contaminé. De manière générale, celui-ci n'a pas conscience de son état, il est passif. Cependant, s'il se rend compte de sa situation, alors le rapport devient, dans la majeure partie des cas, conflictuel, la victime refusant de se laisser envahir et dominer par un corps étranger. Il y a tout de même des exceptions, Raymond la Science, par exemple, accepte l'influence que Moravagine a sur lui et se laisse contaminer.

La typologie de la contamination varie en fonction du ou des agresseur(s) et de la ou des victime(s). L'élément à l'origine de la contamination, qui n'est pas forcément l'agent pathogène, peut être une pathologie, une entité abstraite, un être ou bien l'atmosphère se dégageant d'un lieu. Il y a également différents types de contaminations, de ce fait, le rapport de domination ne passe pas par les mêmes modalités. La prise de pouvoir par le biais de la contamination a souvent un médiateur ou élément pathogène qui peut être un fluide magnétique, un objet, un virus, une idée, une sensation, une façon d'agir ou bien encore un parasite. On retrouve ces fluides magnétiques uniquement dans *S.D.*, mais l'auteur lui-même n'arrive pas à définir clairement de quoi il s'agit : « Qui saura arracher à leur mystère un problème social, une guerre, une révolution pour nous faire voir au fond de quels abysses et de quels firmaments naissent les fluides qui bouleversent les foules ? »²², il s'agit en tout cas

22 *S.D.* : p.23. La version italienne utilise le verbe « *fluire* » (p.106) (« couler ») plutôt que « naître ».

de l'énergie qui sert, en tant que facteur de contamination, au déclenchement de bouleversements sociaux. Là où Le Bon évoque la contagion des idées et des sentiments, en particulier dans une foule, mais pas uniquement, Freud, pour sa part, évoque la présence de liens d'ordre « amoureux », au sens le plus large du terme. Nombreux sont les ouvrages consacrés à ce sujet²³, mais dans ce contexte, les notions de « contrainte automatique » et « d'induction réciproque »²⁴, développées par Freud et celle de *mimésis* semblent expliquer le phénomène sans avoir recours à un quelconque fluide magique, sans intermédiaire donc.

La définition même du magnétisme, qui semble être l'apanage en particulier de Sam Dunn et de Moravagine, permet de relier la prise de pouvoir à la contamination car, selon le *Petit Larousse Illustré* de 1990, il s'agirait de « l'attrait [qui est comme l'envers des l'influence] puissant et mystérieux exercé par quelqu'un sur son entourage », parce qu'il est impossible d'y résister. Elle met également en avant le fait que la contamination ne relève pas exclusivement du mouvement de l'élément contaminant vers l'élément contaminé mais également, en retour, et cela marque que la contamination est effective, du mouvement de l'élément contaminé vers l'élément contaminant. Il peut s'agir d'un mouvement de soumission, Euphémie se soumet à Böhm, de rejet, si l'être contaminé se rend compte du phénomène et le refuse, ainsi la population de Paris finit par se libérer de l'emprise de Sam Dunn, d'adoration (I.A.3.) ou bien encore d'identification, la jeune Rita s'identifie à Moravagine. Il y a dans tout les cas une forme de prise de pouvoir sur l'autre. *M.* contient une illustration frappante de ce dernier cas. En effet, Moravagine a tant contaminé ses camarades qu'il les a absorbés jusqu'à ce qu'ils ne forment plus qu'un seul corps dont il est le cœur : « n'étions-nous donc que [...] des êtres consternés que son cœur généreux nourrissait du meilleur de son sang »²⁵. Le magnétisme, l'hypnose ou encore le « charme »²⁶ sont des facteurs permettant la contamination d'idées ou de sentiments parce que le contaminé se laisse imposer des caractéristiques : un comportement, une attitude ou autre, ou bien se laisse aller au mimétisme. Il s'agit là de contamination psychique, qui peut se traduire et se transmettre par des signes physiques comme le rire ou le pincement de fesse et conduire à l'action, et non pas de pathologies physiques comme c'est le cas dans *J.B.P.* où les deux sont liés.

La prise de pouvoir sur une ou plusieurs victime(s) par le biais de la contamination passe

23 Nous avons retenu en particulier : FREUD, Sigmund. *Massenpsychologie und Ich-Analyse*. - Wien : Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1921. - *Psychologie des masses et analyse du Moi* in *Œuvres complètes XVI (1921-1923)*. - Paris : PUF, 1991.- p. 1-83 et LE BON, Gustave. *Psychologie des foules*. - Paris : Alcan, 1895. Paris : Quadrige/PUF, 1963/2008. - 132p.

24 FREUD, Sigmund. : *Psychologie des masses et analyse du Moi* p.23

25 *M.* : p.86

26 *M.* : p.106

par un mouvement d'imprégnation et d'absorption à double sens, ce qui pourrait être résumé par le terme de « compénétration », mais une compénétration négative car les deux partis ne sont pas sur un pied d'égalité. En effet, le contaminant imprègne le contaminé, qui absorbe ce qu'on lui impose et mêle sa nature à celle du contaminant. Ce phénomène peut être à son tour décliné en une série d'autres sous-phénomènes spécifiques.

I.A.1 La domination

La contamination peut donc être considérée comme une forme de domination particulière, car les victimes se retrouvent réduites à obéir à l'élément contaminant ou bien à être imprégnées par celui-ci. Dans ce sens, on peut relever le nom « ascendant »²⁷ dans *M.* ou bien cette phrase de *B.* : « l'attraction irrésistible des miroirs les forçait à s'y regarder »²⁸, ou encore, dans *J.B.P.*, les mots « ingérence » et « l'intrusion »²⁹, qui renvoient au caractère envahissant de cette domination par contamination et « joug »³⁰ qui renvoie à la domination. L'expression « empire persuasif »³¹ utilisée par Bruno Corra de façon ironique tend à montrer que l'être contaminant ne veut pas forcément dominer d'autres personnes dans le simple but d'avoir du pouvoir sur elles. Et s'il évoque quelques lignes plus loin le fait que « la foule, comme on dit, ne se donne qu'à ceux qui la dominent »³², l'ajout du on dit révèle l'aspect cliché que constitue cette domination et la tourne en dérision, parce que la vraie domination est celle qui passe par la contamination insidieuse et que personne ne voit, celle qui n'a pas pour but la prise de pouvoir sociale. De fait, pour Moravagine, la domination n'a pour finalité que la destruction, pour Sam Dunn et Bébuquin la libération de l'imaginaire de la population, nous reviendrons là-dessus. La domination est une conséquence de la contamination et non son but.

La contamination est une prise de pouvoir particulière, qu'elle soit physique ou psychique, parce qu'elle est toujours insidieuse et progressive, d'où les nombreuses occurrences du verbe « s'insinuer »³³, en particulier dans *S.D.* Dans l'ouvrage collectif intitulé *Sous le signe de Moravagine*, Régis Tettamanzi affirme qu'« il suffit simplement, si l'on peut dire, de parler avec les fous pour se sentir dériver insidieusement »³⁴. Le fait de dériver vers un état maladif

27 *M.* : p.57

28 *B.* : p.81

29 *J.B.P.* : p.140

30 *J.B.P.* : p.139

31 *S.D.* : p.14. « *dominio suggestivo* » (p.101) pour la version italienne.

32 *S.D.* : p.14. Dans la version italienne (p.101) est utilisé le verbe « *dominare* » qui crée une redondance ironique avec « *dominio* ».

33 *S.D.* : deux fois p.15 en italique. « *S'insinuava* » (p.101 et 102) pour la version italienne. *M.* : p.60

34 TETTAMANZI, Régis. « Circuler dans une tête » figure de la folie dans *Moravagine* et *Voyage ou bout de la nuit* » in *Blaise Cendrars 6 : Sous le signe de Moravagine*. LEROY, C. et FLÜCKIGER, J.-C. (éd.).- Caen :

révèle la dimension progressive du procès. Le cas de P'an révèle également ces deux caractéristiques du phénomène puisqu'il est dit de lui qu'il « pénètr(e) » « peu à peu »³⁵ dans le milieu des étudiants chinois nationalistes et qu'il devient leur chef sans que personne ne s'en rende compte. Cela est mis en avant par l'ellipse temporelle qu'il y a dans le récit entre le moment où il arrive dans ce milieu et le moment où il en prend la tête, comme si personne n'avait rien vu venir.

Au niveau des constructions grammaticales, les formes passives : « *la decrepita immobilità della materia era sul punto di venir sostituita* »³⁶, ainsi que les constructions causatives : « c'est toujours lui (Moravagine) qui nous avait fait agir »³⁷, « Est-ce bien Moravagine qui l'a fait agir? »³⁸ servent à marquer la subordination. Si l'on remonte à son origine étymologique, le terme « propagande »³⁹ induit également une notion de passivité, car il vient du gérondif latin dont le sens est passif. Dans *S.D.*, les formes passives sont moins présentes car l'auteur tient à mettre en avant le fait que la domination sur la foule libère la fantaisie de chacun, qui réagit donc en fonction de son propre imaginaire sous l'impulsion de Sam Dunn. Dans *J.B.P.*, face à la contamination de la société qui asservit l'homme et le domine, la foule est passive, puis intervient la contamination par la peste qui oblige la foule à réagir et la pousse vers des attitudes irrationnelles. Elle est alors libérée des contraintes sociales mais asservie à la peste, à son départ enfin, les hommes reprennent le pouvoir sur eux-mêmes et décident de leur propre destin.

Dans le cas de la relation amoureuse, paradoxalement, la domination de l'autre passe par la soumission à l'autre, afin de le mieux posséder ensuite. Ainsi, Mascha accepte-t-elle de se soumettre à Moravagine pour mieux l'absorber à son tour, le soumettre et en faire un « esclave » qui « abdique passivement » et « subit »⁴⁰. Elle souffre dans le but de « s'en compénétrer, de l'absorber par en bas, de le digérer, de le faire macérer en elle, réduit à l'état de fœtus »⁴¹.

Le joug de la domination par contamination peut être secoué par une contre-contamination. Ainsi, si l'on considère que la société contamine l'homme en lui imposant ses valeurs, ses façons de penser et d'agir, la contamination de la folie d'un Moravagine, d'un Bébuquin, d'un P'an ou d'un Sam Dunn font office de contre-contamination. Dans le cas de

Lettres modernes Minard, 2006. - p.193

35 *J.B.P.* p.130

36 *S.D.* : p.112 de la version italienne.

37 *M.* : p.86

38 *M.* : p.87

39 *M.* : p.55

40 *M.* : p.63

41 *M.* : p.62

Sam Dunn il y a encore une contre-contre-contamination puisque sa révolution est anéantie par une épidémie de pincements de fesse qui se répand par la foule. Celle-ci passe d'une domination à l'autre.

Dans le domaine de la domination par contamination, il y a d'une part la domination mentale et d'autre part la domination physique. Il semblerait qu'à la domination mentale soit accordée plus de valeur, mais elle ne vainc pas toujours. Ainsi, dans *S.D.*, la contamination triviale du corps vainc la contamination psychique libératrice, tandis que Moravagine de par sa force d'esprit se protège de la contamination de la maladie de la caraté et sauve Raymond des fièvres paludiques. Dans le récit de Jasienski, la contamination idéologique semble venir à bout de la contamination physique, qui d'adjuvant finit par devenir un obstacle. Dans *B.* enfin, l'action physique traduit et symbolise la contamination mentale. Mais, d'un autre côté, la contamination permet une synthèse du corps et de l'esprit dépassant ainsi le dualisme judéo-chrétien parce qu'elle touche le corps, l'esprit et l'âme. Elle permet de passer de l'un à l'autre, au corps et à l'esprit d'interagir et ce sur le plan d'une contamination bien réelle, puis métaphorique.

I.A.2 Les différents procédés de contamination par la soumission

La domination par contamination peut être rendue par différents procédés. On peut en dégager cinq catégories. Il y a l'enfermement et l'immobilisation, l'affaiblissement ou la réduction, l'imitation, les procédés qui relèvent à la fois de l'ésotérisme et du domaine de la sexualité et, enfin, la répétition. Ces divers procédés n'ont pas tous la même valeur en ce que certains servent à rendre la contamination effective, alors que d'autres ne sont que le reflet d'une sensation éprouvée en situation de contamination.

La ou des victime(s) de la contamination peuvent éprouver une sensation d'enfermement ou se sentir immobilisée(s), au sens propre comme c'est le cas pour Raymond ou au sens figuré comme pour Bébuquin. Ainsi, ce dernier se sent-il étouffé : « Il fut pris d'un horrible malaise en pensant aux objets qui voulaient toujours l'engloutir »⁴², immobilisé par une rigidité cadavérique, c'est-à-dire comme mort : « Oh figement, mort stagnante » et métamorphosé dans un état de sommeil comme un personnage d'Ovide, le sommeil valant par l'immobilité qu'il implique : « pétrification et sommeil »⁴³. Euphémie, quant à elle, se sent étouffée par la contamination du réel et de la matérialité : « c'est une cloche de verre », « on étouffe si misérablement dans cette vie étroite » et s'en échappe par l'intermédiaire de Böhm,

42 *B.* : p.18

43 *B.* : p.78

qui représente l'imaginaire. Imaginaire qui, à son tour, l'immobilise : « je suis comme dans un long mythe ancien qui m'étreint comme une texture »⁴⁴. En effet, la référence au mythe et le nom « texture », qui renvoie à la fois au tissu et au texte, permet de définir un autre type d'enfermement et de contamination, plus littéraire et métaphorique. Cela lui permet, d'une certaine manière, d'accéder au rang de personnage fictionnel enfermé dans le récit, mais libéré dans la fiction. Dans ce même récit, il y a deux occurrences du mot « paralysie » : « Dieu, fais-moi ressentir une douleur indicible qui paralyse l'esprit »⁴⁵, « la paralysie gagna la ville »⁴⁶. Il est possible que l'allemand n'utilise pas l'équivalent exact de ce mot, mais l'idée y est et les occurrences qui relèvent de l'immobilité, de l'étouffement et de la paralysie sont trop nombreuses pour n'être qu'un artifice de la traduction. Dans le premier cas, la référence est insérée directement dans un pathétique appel de Bébuquin à être contaminé par une quelconque maladie douloureuse, car elle pourrait peut-être l'empêcher de réfléchir, elle est donc ressentie comme un exutoire et une forme de repos. Dans le second cas, la paralysie passe par le biais du miroir, qui lui-même sert à contaminer toute une population en l'enfermant dans son propre reflet. Il s'agit d'une paralysie psychologique qui est la conséquence et non pas le moyen de la contamination. Dans *M.*, l'atmosphère de la forêt amazonienne, par des symptômes physiques qui augmentent graduellement, prend peu à peu possession de l'esprit des trois voyageurs jusqu'à paralyser leurs pensées : « Et ce masque nouveau qui nous collait au visage, qui se rétrécissait, nous comprimait le crâne, nous meurtrissait, nous déformait le cerveau. Coincées, à l'étroit, nos pensées s'atrophiaient »⁴⁷. Le processus passe du crâne au cerveau, c'est-à-dire d'un symptôme physique à un symptôme psychologique, d'une sensation véritable à une impression. Cette atmosphère amène par la suite à une complète paralysie des sens : « un édreton de moiteur qui nous bouchait la vue, les oreilles », « nous étouffait »⁴⁸. On ne retrouve pas ce procédé dans *S.D.* où les processus de domination et de contamination restent plus discrets, pour ainsi dire mystérieux, et passent plutôt par le magnétisme. Dans *J.B.P.*, le peste à l'échelle de l'individu amène plutôt, comme c'est le cas pour David Lingslay, à une forme de frénésie : « une foule fiévreuse envahit les rues »⁴⁹, à l'échelle de la société, celle-ci est paralysée lorsque Paris est enfermé dans le cordon sanitaire.

La contamination peut également soumettre la victime en l'affaiblissant ou en réduisant

44 *B.* : p.78

45 *B.* : p.78

46 *B.* : p.82

47 *M.* : p.162

48 *M.* : p.163

49 *J.B.P.* : p.76

ses moyens, comme le fait réellement la peste dans *J.B.P.*, ce cas est également la conséquence de l'enfermement et de l'immobilisation. Ainsi, la contamination peut-elle condamner ses victimes à la déliquescence, d'où des termes tels que « intoxiqué » ou « vicié »⁵⁰ ou au pourrissement (« pourriture »⁵¹) comme le fait une maladie. En ce qui concerne la réduction, elle peut être autant physique, bien que métaphorique : « elle était comme dissoute »⁵² dis Miravagine à propos de Rita, que philosophique : « la raison stylise tout, elle use la plupart des choses jusqu'à les réduire à des transitions »⁵³, que psychologique : « ils mutilent les génies physiologiques »⁵⁴, « cela [l'atmosphère du sanatorium] [...] désagrégeait rapidement la volonté »⁵⁵. La mutilation renvoie à une amputation de l'esprit au sens métaphorique qui découle de celle au sens réel, comme le montre la mention des drogues par la suite. L'affaiblissement peut également être moral. De fait, durant la révolution russe, le virus voyageur qu'est Moravagine insuffle un ferment de terreur dans toutes les villes qu'il traverse afin de les mieux soumettre à sa cause. Elles sont « terrorisées », « endeuillées » et « bouleversées »⁵⁶. Le stade le plus avancé de ce type de contamination est la destruction⁵⁷. Ainsi dans *M.*, dont le nom même fait appel à la notion de ravage, ce mot apparaît souvent⁵⁸. On relève encore dans *B.* : « son humour mortel [...] m'a foudroyé »⁵⁹.

La soumission à travers la contamination imitative peut autant passer par un geste, le pincement de fesse dans *S.D.*, que par un objet, le miroir dans *B.*, que par un moyen d'expression, le rire dans *S.D.* et *M.*, que par un chant fédérateur, l'Internationale dans *J.B.P.* ou la chanson populaire dans *S.D.*, mais elle est quasiment toujours indirecte.

Le miroir est à la fois un moyen pour le contaminant de contaminer indirectement l'autre, en le forçant à l'imiter, et un symbole. En effet, dès le premier chapitre, Bébuquin s'écrie : « Je suis un miroir »⁶⁰ parce qu'il se sent à tel point contaminé par la triste réalité environnante qu'il croit en devenir le simple reflet. Ce dernier est ressenti comme une prison dans laquelle le vrai personnage devient ce que le détenteur du miroir veut qu'il devienne. Ainsi, Bébuquin se retrouve-t-il enfermé dans les reflets morcelés que renvoie le crâne de Böhm⁶¹, ce qui

50 *S.D.* : p.53, « *attossicato* » et « *viziato* » p.120 pour la version italienne. *M.* : p.61

51 *M.* : p.62

52 *M.* : p.35

53 *B.* : p.38

54 *M.* : p.14

55 *M.* : p.18

56 *M.* : p.66

57 *B.* : p.18, 50, 58, 86 et *M.* : pp.66 par ex.

58 *M.* : p. 15, 49 et 60

59 *B.* : p.55

60 *B.* : p.13

61 L'hypothèse, fort probable par ailleurs, que Böhm, soit un double de Bébuquin pourrait être intéressante à développer mais nous emmènerait trop loin de notre sujet puisqu'il ne s'agirait plus de contamination mais d'identification totale ou bien au contraire de la diffraction en plusieurs parties de la même figure.

pourrait laisser penser qu'en fait Bébuquin est prisonnier du crâne même de Böhm⁶², de sa conception des choses et de ses idées qui s'imposent à lui : « N'abusez pas de moi, je vous en prie – supplia la mince petite voix de Bébuquin dans le miroir »⁶³. Le miroir devient le symbole et l'instrument d'un piège à influence, d'un piège à contamination dans les rets duquel, en plein délire, Bébuquin piège la foule : « l'attraction irrésistible des miroirs les forçait à s'y regarder »⁶⁴. C'est au travers de ceux-ci qu'il distille au public une folie virant à la démence, jusqu'à ce que la foule éperdue calque, dans un geste absolu d'imitation, « ses mouvements sur ceux des miroirs »⁶⁵. Le miroir est un piège, ce qui renvoie donc également à l'enfermement et à la perte d'identité. C'est pourquoi la population crie à Bébuquin : « Lâche-nous, laisse-nous sortir, enlève les miroirs »⁶⁶.

Par deux fois, l'apathique Sam Dunn se rend fameux au travers du rire. Mais il s'agit d'un rire bien particulier, « une convulsion », « un tremblement de terre », « une explosion indescriptible, apoplectique, inimaginable! »⁶⁷, qui relève à la fois du cataclysme et de l'hystérie. Il est disproportionné et destructeur, ça n'est pas un rire innocent. C'est le caractère incontrôlable et contagieux, voire même maladif, du rire en général qui en fait à la fois un symbole et une manifestation du phénomène de contamination. En fait d'hystérie, le peintre avoue lui-même avoir ri « comme un fou »⁶⁸. À propos du rire comme médium et manifestation de la contamination de la folie, on peut aussi s'en référer à *M.* : « c'est Moravagine qui a implanté le rire parmi nous »⁶⁹. Dans l'ouvrage sur *M.*, Marie-Paule Berranger évoque « ce rire convulsif, qu'on entend tout au long du récit » et qui « contamine le narrateur et complice de Moravagine »⁷⁰. En effet, le rire de Moravagine, « éclatant » et « démoniaque »⁷¹, n'est pas normal non plus, c'est un rire de fou et de cynique. Il est salvateur, destructeur et idiot. Il transmet et représente la folie et une forme d'insouciance démente. Il est également omniprésent, en particulier dans les moments où la folie prend le dessus sur la raison : lors du dernier attentat russe alors que la situation est critique ou bien lorsque

62 Böhm étant probablement un double de Bébuquin, étudier l'influence de l'un sur l'autre amènerait à comparer deux pièces du même tout. Cependant, la figure du miroir qui permet de passer de l'un à l'autre garde sa pertinence.

63 *B.* : p.15

64 *B.* : p.81

65 *B.* : p.82

66 *B.* : p.83

67 *S.D.* : p.18, « *una convulsione* », « *un terremoto* », « *uno scoppio indescrivibile, apoplettico, fantastico* » p.103 pour la version italienne.

68 *S.D.* : p.18, « *come un pazzo* » p.103 pour la version italienne.

69 *M.* : p.74

70 BERRANGER, Marie-Paule. « *Moravagine* ou l'épopée de l'idiotie contemporaine » in *Blaise Cendrars 6 : Sous le signe de Moravagine*. LEROY, C. et FLÜCKIGER, J.-C. (éd.).- Caen : *Lettres modernes Minard*, 2006. - p. 101.

71 *M.* : p.61

Raymond est pris par la fièvre. Parce qu'il se transmet à tous, et en particulier à Raymond, puis à l'auteur même dans le *Pro domo*, ce rire permet de créer un jeu de doubles et de miroirs qui regroupe en une seule figure Raymond, Moravagine et le narrateur. Marie-Paule Berranger souligne ce fait en affirmant que « Raymond, contaminé par son fou, rit du rire de l'idiot et ce rire se communique à Cendrars »⁷². Vincent Kauffmann, dans *Poétique des groupes littéraires*, met en avant le fait que le rire « nous soumet physiquement, de la manière la plus totale »⁷³. Le rire, nie, détruit et libère, de ce fait il est aussi une force de désacralisation et donc de remise en question.

D'une évidente trivialité, le pincement de fesse est le symbole de la contre-contamination et contre-folie qui détruit l'œuvre de Sam Dunn. Il se répand par imitation. D'abord, tous les clients de l'hôtel Portorosa, poussés par un mystérieux « instinct »⁷⁴, cherchent à entrer en contact, même indirectement, avec le postérieur de Fifine. Puis, lorsque celle-ci, consciemment ou non, projette un faisceau de forces contradictoires sur Paris pris par la folie, tous les parisiens se mettent progressivement à pincer la partie postérieure des dames.

La révolution dunnéenne pour sa part a recours au chant pour fédérer la foule. Il s'agit d'un acte parodique en ce que le chant fédérateur est une « rengaine de cabaret »⁷⁵, mais c'est à travers elle que se crée l'unité de la foule et que se répand la folie. Plus sérieuse, l'Internationale permet aux communards de se fédérer en une foule en « soudant sur son passage les cellules humaines éparses »⁷⁶.

L'attention portée à l'ésotérisme est des plus évidentes dans l'œuvre de Bruno Corra, mais elle transparait également dans *M.* et dans *B.*, cependant qu'elle est absente dans *J.B.P.* dans lequel l'épidémie de peste est tout ce qu'il y a de plus rationnel. Cet ésotérisme connaît différents développements. En effet, les manifestations du magnétisme, par lequel passe bien souvent la contamination, relèvent tant du domaine sexuel et amoureux que de l'ésotérisme religieux. Ainsi, Giuseppe Nicoletti, dans l'ouvrage sur le futurisme et le surréalisme, décrit-il Sam Dunn comme un être au « magnétisme sulfureux qui lui confère un pouvoir extraordinaire sur les gens qu'il rencontre », un homme à « l'ascendant mystérieux »⁷⁷. Fifine

72 BERRANGER, Marie-Paule. « Moravagine ou l'épopée de l'idiotie contemporaine » in *Blaise Cendrars 6 : Sous le signe de Moravagine*. LEROY, C. et FLÜCKIGER, J.-C. (éd.).- Caen : *Lettres modernes Minard*, 2006. - p. 106.

73 KAUFMANN, Vincent. *Poétique des groupes littéraires (Avant-gardes 1920-1970)*. - Paris : PUF, 1997. - p.109

74 *S.D.* : p.51, « *istintivamente* » p.119, répété deux fois à la même page, pour la version italienne.

75 *S.D.* : p.30. L'italien utilise le mot « *canzonaccia* » (p.109) pour « rengaine » qui désigne clairement une chanson à caractère vulgaire voire grivois. Même lorsque la révolution de Dunn bat son plein, la vulgarité demeure.

76 *J.B.P.* : p.282

77 NICOLETTI, Giuseppe. « Prémisses et thèmes pré-surréalistes chez les écrivains de « L'Italia futurista » in

également possède des pouvoirs médiumniques : « de son organisme émanait un fluide bénéfique »⁷⁸. De même, Moravagine use de « charme »⁷⁹ et d'« hypnotisme »⁸⁰. C'est, par ailleurs, par le charme de sa voix « voluptueuse » aux inflexions « sexuellement mélancoliques »⁸¹ qu'il contamine Raymond. Dans *M.*, la maladie, c'est-à-dire la fièvre, met en « transe »⁸² Raymond. La machinerie du sanatorium, quant à elle, utilise la séduction pour mieux réduire à l'état d'êtres soumis et « charmés »⁸³ les clients. Cependant, à la différence de Bruno Corra, cet ésotérisme est rationalisé par le discours sur la folie, inspiré de la théorie de l'inconscient développée par Freud. Sa conception du magnétisme se constitue alors comme l'étape successive, proche de celle des surréalistes, qui fait suite au goût immodéré de Corra et du futurisme pour l'ésotérisme. Dans l'atmosphère particulière du café où Bébuquin se trouve souvent, les femmes sont plongées dans l'extase par la lumière des lampes à arc. Il n'est conféré à Bébuquin en lui même aucun magnétisme, mais le pouvoir hypnotique des miroirs vient bien de lui et sous-entend qu'il possède une certaine force spirituelle. L'ésotérisme ou le magnétisme semblent liées à la contamination en ce qu'ils révèlent comme un lien caché entre les choses.

La répétition est un moyen de prise de pouvoir sur l'autre car elle permet de progressivement imposer une caractéristique ou une idée à la victime ou aux victimes, comme, par exemple, la prière répétée des prêtres qui psalmodient des préceptes religieux dans *B.*⁸⁴. Ainsi, Böhm affirme-t-il, en parlant des exceptions, que « de telles bêtises, assez souvent répétées, deviennent partie intégrante de notre pensée »⁸⁵.

I.A.3 Conséquences : envahissement, perte de contrôle et d'identité

La conséquence de ces divers procédés est en général d'une part la perte de contrôle et la perte de l'identité personnelle et d'autre part l'envahissement, les deux étant liés. En effet, après contamination, la victime se retrouve envahie par un élément qui lui est étranger, ce qui peut se conclure par la perte de contrôle et la perte d'identité⁸⁶.

À ces diverses méthodes de domination est, de fait, associé le vocabulaire de

Futurisme et surréalisme. LIVI, François (éd.). - Paris : L'âge d'homme, 2008. - p. 69.

78 *S.D.* : p.50, « *dal suo organismo emanasse un fluido benefico* » p.119 pour la version italienne.

79 *M.* : p.106

80 *M.* : p.87

81 *M.* : p.23

82 *M.* : p.167

83 *M.* : p.18

84 *B.* : p.70

85 *B.* : p.37

86 Il y aurait une intéressante réflexion à développer sur la manière dont les avant-gardes historiques abordent le problème de l'identité du sujet, qui préoccupe la plupart des auteurs du XX^e siècle.

l'asservissement tel que le verbe « subit »⁸⁷, le vocabulaire de l'appartenance et de la dépendance, « attraction irrésistible »⁸⁸, « esclave »⁸⁹ pour la victime et « possédais »⁹⁰, « empire persuasif »⁹¹, « prit »⁹², « ascendant »⁹³, pour ce qui se rend maître de la victime. Dans *M.*, dans *J.B.P.* et dans *B.*, Bruno Corra ne s'appesantit pas sur cela, la contamination de la société sur les individus se traduit par le vocabulaire de l'asservissement, une sensation de pesanteur physique et psychique : « l'engrenage lourd, infaillible de l'administration »⁹⁴ et l'impression d'être bloqué et enfermé.

La contamination est un phénomène qui est bien souvent intrusif, qu'il s'agisse de la contamination d'une maladie mentale ou d'une maladie physique, les virus, microbes et parasites dans *M.*, ou de tout autre chose. La contamination est l'imprégnation d'une victime qui, inconsciemment ou non, absorbe en elle un corps étranger ou une caractéristique d'un corps étranger, un élément qui lui est extérieur. Qu'il s'agisse de « l'invasion de forces fantastiques »⁹⁵ dans *S.D.*, des forces qui « pénètrent »⁹⁶ en l'Homme dans *B.*, du rire que Moravagine a « implanté »⁹⁷ parmi ses compagnons, de l'ambiance qui « imprégnait »⁹⁸ la vie des malades du sanatorium, de Moravagine encore qui « occupait »⁹⁹ toutes les pensées de Raymond ou bien pour finir du peuple juif qui tend à « contaminer »¹⁰⁰ les autres peuples, l'acception est métaphorique, ce phénomène modifie toujours en profondeur la ou les victime(s). Quant à la peste elle-même, elle ne peut être qu'intrusive, tout comme les idées communistes qui envahissent les milieux ouvriers au même moment.

En portant atteinte à l'intégrité physique et mentale du sujet, le délire, le rêve, la folie, l'amour, la maladie, le charme et l'envoûtement portent atteinte à son identité personnelle et lui ôtent le contrôle de lui-même. Ainsi, Böhm fait-il perdre tout contrôle sur elle-même à l'actrice Frédégonde en lui balançant dessus un joyaux de sa tête, un morceau de son esprit dérangé, qui l'emmène dans le domaine du rêve : « te voilà partie dans les rêves »¹⁰¹. La fièvre fait perdre à Raymond jusqu'à son nom, marque de l'identité par excellence : « on m'appela

87 *M.* : p.56 et 63

88 *B.* : p.81

89 *M.* : p.63

90 *M.* : p.35

91 *S.D.* : p.14, « *dominio suggestivo* » p.101 pour la version italienne.

92 *M.* : p.23

93 *M.* : p.57

94 *J.B.P.* : p.21

95 *S.D.* : p.64, « *una invasione di energie fantastiche* » p.126 pour la version italienne.

96 *B.* : p.76

97 *M.* : p.74

98 *M.* : p.18

99 *M.* : p.192

100 *M.* : p.65

101 *B.* : p.47

par mon nom. Quel nom ? [...] je n'arrivais pas à comprendre »¹⁰². De même, le phénomène de soumission-possession, don de soi-absorption de l'autre qui caractérise la relation amoureuse mène à la perte de l'identité de l'un dans l'autre : « cette perte et cette reprise perpétuelle de la personnalité »¹⁰³. Cette perte d'identité a un caractère profondément destructeur. Elle mène à la « complète annihilation de l'âme, jusqu'à l'atonie des sens, jusqu'à l'épuisement de la moelle, au vide du cerveau »¹⁰⁴. La soumission est totale lorsque la victime a perdu la conscience même de son identité. Dans *J.B.P.*, c'est au contraire la peste qui rend à certains, comme David Ligslay, la conscience de leur identité à travers le redécouverte de l'identité personnelle du corps, conscience qui avait été anéantie par les exigences de la société. Lors des épisodes de folie collective, l'ensemble des individus réduits à l'état de masse par la contamination de la société devient une foule de fous anonymes caractérisés seulement par les symptômes particuliers de leur démence, leur métier, leur âge, leur race ou encore leur rôle social¹⁰⁵.

En ce qui concerne la contamination d'une seule personne, si Raymond accepte l'ascendant de Moravagine, Bébuquin, pour sa part, se bat pour garder son identité : « Tu me détruis ; qui me laissera être ce que je dois être ? »¹⁰⁶, il demande pourtant également à la maladie l'oubli de lui-même. La préservation de l'identité personnelle est une préoccupation majeure de l'individu, mais elle peut également devenir un fardeau et on peut vouloir y renoncer.

I.B) Les lieux de la contamination

Après s'être penchés sur les divers mécanismes de la contamination, il paraît pertinent de définir quels sont les lieux les plus aptes à accueillir ce phénomène. Une première distinction s'impose. Il y a les lieux qui en eux-mêmes sont contaminants, réellement et/ou symboliquement, de par leurs caractéristiques ou de par leur atmosphère particulière, mais il y a également les lieux contaminés et enfin les lieux propices à la contamination tout en n'étant pas des acteurs ou des victimes directs de celle-ci.

À la treizième page de *B.*, Einstein définit le rapport de l'être à l'atmosphère qui l'entoure comme un rapport de force. Ceci ramène donc la réflexion à la dimension conflictuelle de la contamination, mais également à sa dimension réciproque. En effet, en ce qui concerne le lieu, la contamination peut être à double sens. L'atmosphère de la révolution russe par

102 *M.* : p.173-174

103 *M.* : p.61

104 *M.* : p.61-62

105 Nous aborderons dans la seconde partie la perte d'identité lors de la création du mouvement de foule.

106 *B.* : p.86

exemple bouleverse autant Moravagine que lui ne la bouleverse et ne l'influence à son tour, mais cela ne s'effectue qu'au travers d'actes de violence.

L'impact de l'atmosphère d'un lieu ou d'un lieu lui-même dans le processus de contamination, qu'il s'agisse de l'hôtel Portorosa qui reçoit les effluves viciés de la luxure de la société citadine, pour les renvoyer de façon plus concentrée sur Paris, ou de Raymond la Science victime du paludisme, constituent deux types différents de contamination tardivement réadaptés de la théorie des miasmes. Cette théorie a, jusqu'au XIX^e siècle, défendu l'idée que la plupart des maladies avaient pour origine l'insalubrité de certains lieux, en particulier les zones marécageuses et les villes en pleine expansion.

La théorie des miasmes est au départ concrète, c'est-à-dire à dire qu'elle tend à expliquer la propagation de certaines maladies par l'air. Cependant, peu à peu, cette théorie est réutilisée de façon plus métaphorique et rapidement le miasme réel tend à devenir un miasme de la pensée, on pense alors aux décadents ou bien à Gide, ou un miasme social lié aux mauvaises conditions de vie de la plèbe. Le lieu d'origine du miasme devient alors une image, il acquiert le statut de métaphore tout en restant aussi un lieu réel de diffusion des maladies. Les effluves viciés de la ville dans *S.D.* sont à comprendre dans un sens métaphorique, la ville devenant le lieu symbolique de la luxure et de la déliquescence bourgeoise. Les espaces marécageux dans *M.* sont, pour leur part, à la fois les facteurs d'une contamination réelle, on y attrape des maladies, mais également d'une contamination d'ordre plus métaphorique. Ces deux types de contamination participant à une contamination spirituelle-symbolique en permettant à l'individu contaminé de progresser vers une forme de renaissance dont nous aurons l'occasion de reparler par la suite.

I.B.1 Les marécages et les déserts

Le lieu le plus évident en ce qui concerne la contamination est le marécage. Il est l'endroit où fourmillent les parasites et les maladies, dont le paludisme est l'exemple le plus connu. Dans les quatre récits il est fait mention d'un marécage. C'est un endroit dangereux, mais vivant, trop.

En effet, le marécage est le lieu contaminant par excellence, de par son atmosphère et de par les organismes pathogènes dont il grouille, il modifie en profondeur le corps et l'esprit de ceux qui s'y aventurent, c'est-à-dire le Moi physique, extérieur, et le Moi psychique, intérieur. Il altère les choses en surface (« Nos vêtements se recouvraient de moisissures »¹⁰⁷) et l'apparence physique des êtres humains :

107 *M.* : p.163

la peau nous tombait de partout et nos visages étaient tellement racornis que chacun de nous avait l'air de porter un masque. Et ce masque nouveau qui nous collait au visage, qui se rétrécissait nous comprimait le crâne, nous meurtrissait, nous déformait le cerveau. Coincées, à l'étroit, nos pensées s'atrophiaient.

Mais, la contrainte physique que leur impose ce milieu a des conséquences sur le psychique, l'influence du milieu n'est pas uniquement en surface, elle est aussi en profondeur. Ce milieu procure un sentiment d'enfermement, de claustrophobie, d'où découle une sensation de douleur et de déformation. Il donne aux voyageurs la désagréable impression de n'être physiquement plus eux-mêmes, de porter un masque.

La fièvre du paludisme, maladie marécageuse par excellence porte, elle aussi, atteinte à la fois au corps et à l'esprit. Le moustique, qui transmet le parasite, a recours à l'envoûtement : « l'envoûtement des moustiques. »¹⁰⁹, et la fièvre est porteuse de « transe »¹¹⁰. La contamination pathologique ne se contente pas de porter atteinte à l'intégrité mentale, elle transforme le corps même en pourriture. Ainsi, le corps du pauvre Lathuille devient-il partie intégrante du décors qui l'entoure : « Son corps était couvert d'abcès et de gros vers lui trouaient la peau. »¹¹¹. Par son atmosphère et par la maladie, le marécage tend donc absorber les éléments qui lui sont étranger afin qu'ils fassent corps avec lui. Même lorsqu'il quitte la région, Raymond reste implicitement contaminé par le marécage. Il le porte en lui pour la simple raison qu'il est impossible de guérir totalement du paludisme.

Les Indiens bleus portent en effet la marque du marécage, celui-ci les a contaminés. La maladie de la caraté les intègre et les lie à ce lieu dont il ne peuvent sortir. De fait, les Indiennes bleues ne réussiront pas à quitter la forêt amazonienne. La dernière évoquée meurt noyée, la jambe dévorée par un crocodile, la jungle ne l'a pas laissée s'en aller.

Bébuquin, durant son voyage initiatique, qui est un voyage halluciné et qui relève de la parodie du parcours dantesque, s'enfonce dans « le marécage »¹¹². L'article défini permet d'attribuer une dimension métaphorique à ce lieu, qui est ainsi présenté comme universel et déjà connu, il s'agirait d'un lieu de perdition pour l'esprit, un écueil du parcours initiatique vers le Cloître du Miracle-du-Sang-Gratuit.

Dans *S.D.*, la présence du marécage est beaucoup moins métaphorique. C'est le lieu où le chevalier Santerni décide de construire son fantastique hôtel, hôtel qui tient autant de l'œuvre d'art que de l'asile et porte un nom fort peu adapté au lieu où il se trouve : Hôtel Portorosa

108 *M.* : p.162

109 *M.* : p.164

110 *M.* : p.167

111 *M.* : p.165

112 *B.* : p.66. Cette métaphore du marécage comme lieu où l'on stagne et dont il est difficile de sortir peut être mise en parallèle avec la conception qu'en a André Gide dans *Paludes*.

(« Le Port Rose »¹¹³ en français). Ce lieu bénéficie d'un climat « humide et oppressant » et la mer qui le borde a « une teinte gris sale de moisissure »¹¹⁴, ce qui en fait l'endroit le plus absurde qui soit pour construire un hôtel. C'est par ailleurs en ce lieu précis que la folie du chevalier s'aggrave pour atteindre son paroxysme : « pendant cette collation, qui ne dura pas moins de deux heures, il donna des signes indubitables d'aliénation mentale »¹¹⁵. Il est facile de supposer que c'est le lieu qui est responsable de cette aggravation. Le marécage aide à la mise en scène parodique de la folie du chevalier, il est un lieu réel et un décors métaphorique.

C'est dans *M.* que l'on trouve les descriptions les plus précises de ce lieu. Il ne s'agit pas d'un marécage à proprement parler non plus, mais d'une région marécageuse : le fleuve Orénoque et ses rives. Il est caractérisé par son humidité lourde qui imprègne toute chose : « des gouttes de sueur nous coulaient le long du corps [...] grosses comme des œufs sur le point d'éclore, lente comme la fièvre en éclosion. »¹¹⁶. Ceci met également en avant une autre caractéristique majeure du marécage, c'est un lieu où grouille la vie sous toutes ses formes, et surtout les plus malsaines comme les organismes pathogènes : « milliards d'éphémères, d'infusoires, de bacilles, d'algues, de levures, regards, ferments du cerveau. »¹¹⁷. Cette prose saccadée tient du délire parce que Raymond se trouve alors en proie au paludisme.

Dans *J.B.P.*, il n'y a pas à proprement parler de marécage mais des ambiances marécageuses éparses lorsque le délire associé à la faim prend Pierre. Quand celui-ci se retrouve à dormir parmi la foule des exclus sur les marches du métro sous la pluie, ce grouillement humide rappelle un marécage :

Fine comme du brouillard, la pluie, d'une patte mouillée, lui caressait la figure, transperçant les vêtements d'une humidité pénétrante. Les haillons, trempés, tiédés par la chaleur des corps ensommeillés, dégageaient une odeur âpre. L'oreiller de pierre de la marche couverte de crachats s'incrustait dans la tête. Les arêtes aiguës de l'escalier défonçaient les côtes, sciant le corps en morceaux qui se tordaient en une fièvre sans sommeil comme des tronçons de vers.¹¹⁸

On retrouve comme dans *M.* l'humidité pénétrante, la chaleur mouillée. À l'épisode où Lathuille se recouvre réellement de vers, comme s'il faisait partie du lieu, correspond l'impression ressentie par Pierre que les hommes deviennent des vers mutilés et sont ainsi contaminés-intégrés par cette atmosphère. Le marécage est donc le signe du passage à « une

113 T.d.A

114 *S.D.* : p.44, le texte italien utilise le mot « *putrefatto* », c'est-à-dire « putréfié » qui peut être un écho de l'intérêt que les artistes décadents portaient à la putréfaction, notamment Huysmans dans *À rebours*.

115 *S.D.* : p.44, p.116 pour la version italienne.

116 *M.* : p.163

117 *M.* : p.162

118 *J.B.P.* : p.29

autre réalité »¹¹⁹. L'épisode du lupanar, devenu sous les yeux hallucinés de Pierre un paradis aux allures marécageuses, en est un exemple. Dans ce passage, on passe des champignons, des « corps enflés »¹²⁰ et de « la flore tropicale poussée pendant la nuit »¹²¹ à une vision paradisiaque. Plus loin encore dans le récit, le puits constitue l'espace fermé, symbolique, et marécageux propre au délire. On y retrouve l'humidité : « suintant l'humidité », la moisissure et son odeur : « sentant le moisi »¹²², « les murs couverts de moisissures et de champignons », « moussu et moisi »¹²³. C'est en retrouvant ses souvenirs que Pierre sort du puits, c'est-à-dire du délire car cela lui permet de retrouver sa personnalité perdue dans la fièvre. À la page 77 enfin on trouve la seule mention directe du mot « marécage » : « les lampions se balançaient dans les rues désertes, comme des bulles gazeuses sur un marécage stagnant »¹²⁴. La marécage est cette fois, non pas dans un espace clos et défini, mais dans les rues, où la fête est devenue cauchemar avec l'éruption de l'épidémie. Il ne s'agit plus réellement de délire, mais d'une image : l'arrivée de la peste laisse son empreinte dans Paris et en change radicalement l'atmosphère.

Le marécage s'oppose au désert, lieu de l'ennui et du désœuvrement, de la stérilité également. « Le stérile, le stylisant [...] désert, la plaine où le regard fait le tour du cercle pour revenir sur lui-même et se tarir dans le sable »¹²⁵, lieu où l'esprit tourne en rond et où rien ne se crée.

I.B.2 La ville : le lieu de la foule

Contrairement au marécage qui est lieu de vie non-humaine, la ville est le lieu de la foule. De ce fait, elle a une dimension socio-politique. Elle est le lieu où se déroulent les épisodes de folie collective, d'épidémie ou de révolution qui remettent en cause tout ce qu'elle représente. Vitesse, couleurs vives, bruit, foule « grouillante »¹²⁶, la ville est le symbole de la vie moderne dans tout ce qu'elle a d'artificiel : « Tout est artificiel et réel »¹²⁷ et d'agressif : « ces grosses cohues humaines ruisselantes de bruits et de couleurs »¹²⁸, « les affiches multicolores et leurs

119 *J.B.P.* : p.36

120 *J.B.P.* : p.36

121 *J.B.P.* : p.38

122 *J.B.P.* : p.59

123 *J.B.P.* : p.60

124 *J.B.P.* : p.77

125 *B.* : p.67

126 *J.B.P.* : p.19

127 *M.* : p.140

128 *S.D.* : p.19, « *questi vasti ingorghi di folla fermentante di strepiti e di colori* » p.104 pour la version italienne. Il y a dans le mot « *fermentante* » une connotation plutôt négative puisqu'il renvoie à la fermentation et à la pourriture .

lettres gigantesques qui étaient les architectures hybrides des villes »¹²⁹, « le vacarme des futilités »¹³⁰, cela est peu rendu dans *B*. Mais, toute cette agitation est creuse et répétitive :

cette monotonie artificielle qu'il s'efforce de créer par tous les moyens, et cette monotonie qui envahit de plus en plus le monde, cette monotonie est le signe de notre grandeur. Elle marque l'empreinte d'une volonté, d'une volonté utilitaire.¹³¹

La réflexion que Cendrars et Bruno Jasienski développent autour de la contamination du milieu par l'homme est des plus sérieuses. Pour ne plus être soumis à l'influence du milieu dans lequel il vit, l'homme l'adapte à sa manière : « on arrivait à la sortie de la ville, là où les dernières maisons cherchaient en vain à imposer quelques accents sur la plaine »¹³². Mais ces structures sont construites par la société de façon à maintenir ses membres en tutelle et à leur contaminer ses principes. C'est ce que Blaise Cendrars met en avant dans *L'homme foudroyé* : « un lotissement doit être construit pour les hommes et non pas que les hommes doivent se plier aux règlements d'une Administration anonyme »¹³³. Le summum de ce processus est représenté par la ville. Elle est le lieu le plus domestiqué par l'homme, son domaine. Elle est en outre le lieu par excellence de la modernité industrielle capitaliste et utilitaire qui s'impose à tous et à tout :

une force formidable qui aujourd'hui étreint le monde entier, et le façonne, et le pétrit. C'est la grande industrie moderne à forme capitaliste.¹³⁴

La contamination est le moyen par lequel l'homme impose au monde qui l'entoure le principe par lequel il est lui-même régi : le principe de l'utilité, dont la ville est la représentation paroxystique. Ainsi, l'homme s'approprie l'espace dans lequel il évolue. Les trois personnages principaux représentent l'opposé de ce principe d'utilité, « les fantasques sont des gens qui ne savent pas se débrouiller avec un triangle »¹³⁵, et cherchent à l'abolir par des actes irraisonnés et gratuits¹³⁶. La ville symbolise le triomphe de l'homme utilitaire sur la nature, de la raison sur la folie et pourtant elle est le lieu de la folie par excellence.

Parce qu'elle représente de façon visuelle le triomphe de l'utilitarisme, la ville est aussi le lieu de la médiocrité. Là où une foule, affairée à ses insignifiantes activités de production, vit

129 *M.* : p.140

130 *B.* : p.80

131 *M.* : p.131

132 *B.* : p.88

133 CENDRARS, Blaise. *L'homme foudroyé*. - Paris, Denoël, 1945. - Paris : Folio, 1981. - p.358

134 *M.* : p.136

135 *B.* : p.27

136 Sur la question de « l'acte gratuit » voir l'œuvre de Gide, en particulier *Les caves du Vatican* : GIDE, André. *Les caves du Vatican*. - Paris : Gallimard, 1922. Paris : Gallimard, 1964. - 253p.

à un rythme effréné : « notre époque est faite de rapidité, d'effort, d'intensité »¹³⁷, il ne peut y avoir que de la médiocrité. Médiocre également ce culte du prestige basé sur une activité fébrile et factice, tournant à vide, qui obsède la bonne société. Sam Dunn est par ailleurs à l'opposé de tout cela. Lui ne se sert de la disposition de la ville que pour réfléchir, immobile. Il semble en effet que les croisements l'inspirent beaucoup.

La bonne société, représentée par les salons parisiens et mondains, est également une des caractéristiques majeures de la ville selon Corra. Elle est une classe du siècle précédant, un peu ridicule parce que désuète et se donnant de l'importance.

La ville est enfin le lieu où se presse une foule anonyme de « pauvres types enthousiastes »¹³⁸, où règne la « solitude commune »¹³⁹. À cet endroit, s'oppose le chez soi qui appartient au domaine privé et à l'individu en tant qu'être particulier. Bruno Jasienski résout cette opposition en faisant de Paris même un espace clos où se développe une vie communautaire. La ville est le lieu représentatif par excellence de la société et de la vie en société. C'est le lieu où se met en scène une société dont la pérennité est illusoire. C'est également le lieu de la foule, de la masse, là où une révolution a le plus d'impact. Pour cette raison, Sam Dunn et Bébuquin sont représentés chez eux, dans le domaine privé, après ou pendant ces épisodes, car ils sont des individus particuliers et conscients de l'être.

En ce qui concerne *S.D.*, la ville où se propage la folie est nommée : c'est Paris. Paris est une ville hautement représentative. Elle est un centre névralgique pour l'art en général et pour les avant-gardes historiques en particulier. En plaçant sa révolution dans ce lieu, Corra s'attaque à un symbole. Cela est d'autant plus flagrant que seront nommés et pris pour cible par les phénomènes les plus grotesques les lieux et monuments les plus représentatifs de la ville : la statue de Victor Hugo réalisée par Rodin est bombardée d'œufs, la Tour Eiffel fleurit, un chien saute du Ritz à la colonne de la place Vendôme, deux asperges poussent sous l'Arc de Triomphe et ainsi de suite. Un cortège de fous marche sur les Grands Boulevards, traverse, entre autres, le Quartier Latin, la place de la Concorde, l'esplanade des Invalides et le Bois de Boulogne. Paris est également la ville où, parce qu'elle est le symbole du monde moderne et de la bourgeoisie capitaliste, se déclare la peste dans *J.B.P.* La foule qui défile passe également tous les lieux symboliques de la ville de Paris : Montparnasse, Haussmann, Saint-Lazare. Mais c'est aussi là que Raymond et Moravagine sont confrontés à cette « brousse et jungle humaine » petite bourgeoise. Là encore, une liste de lieux symboliques : Passy, Auteuil, Mont-Rouge. Paris est un symbole artistique, culturel, révolutionnaire et bourgeois et

137 *S.D.* : p.9, « *la nostra epoca é fatta di velocità, di sforzo, d'intensità* » p.99 pour la version italienne.

138 *B.* : p.88

139 *B.* : p.15

une plateforme d'échanges particulièrement apte donc à accueillir la contamination, la folie de la foule et les subversions de l'ordre.

La ville ne s'oppose pas toujours à la campagne. La preuve en est que dans *M.*, les villages sont aussi touchés par la révolution russe que les villes¹⁴⁰.

I.B.3 Le café, le bar et le cirque

Ces deux lieux sont de toute première importance dans *B.* Ils sont symboliquement l'espace d'une autre réalité de par la lumière artificielle qui y règne. Dès les premières lignes des chapitres 1, 10, 11 et 16 pour le cirque et des chapitres 5, 6, 7, 9 et 13 pour le café, il est fait mention de la lumière artificielle. Celle-ci donne également aux événements qui s'y déroulent un air de mise en scène et permet donc une plus grande prise de distance vis à vis du récit : « l'actrice s'exclama : « Scènes tournante ! Shakespeare chez Reinhardt ! »¹⁴¹. Le cirque est déjà en lui-même un lieu de spectacle où la folie est autorisée, c'est pour cette raison que le deuxième épisode de folie collective démarre là (seizième chapitre). Le cirque et le théâtre sont également les lieux où les regards spectateurs s'inversent. Au premier chapitre, Bébuquin qui voulait regarder un spectacle finit par devenir lui-même le spectacle : « c'est lui qui, dans l'attente d'une pièce de théâtre, avait servi de spectacle à quelqu'un d'autre »¹⁴². Mais parce qu'il relèvent de la mise en scène, ces lieux, renvoient d'une part à la mise en scène romanesque et d'autre part à la folie intérieure des personnages qui déteint sur le réel en une vision hallucinée. Ces lieux intermédiaires donc entre l'intériorité des personnages et la réalité extérieure mettent en relief l'ambiguïté de la frontière entre réel et fiction.

Le café rappelle naturellement les cafés littéraires où se sont réunis tant d'artistes. C'est un lieu de réunion et où, par la discussion, les protagonistes tentent de s'échapper dans l'imaginaire. C'est pour cette raison que le premier épisode de folie collective du livre, à la page 48, part de là, pour ensuite se répandre dans la rue. La lumière est le médium du délire, elle contamine les personnes présentes par son omniprésence hypnotique, les fait tomber en transe telles les prêtresses de cultes païens :

Les femmes gisaient extasiées sous les poignards inflexibles et coupants des lampes à arc
Elles gémissaient comme des bêtes
Les lampes commencèrent à tressaillir, elles sifflèrent.
Bébuquin coupa le courant
Elles sursautèrent, effrayées.
Le peintre dit jalousement « culte du soleil » »
« la lumière des lampes électriques et l'obscurité qui les avait enveloppées demeuraient encore au fond de leur

140 *M.* : p.56

141 *B.* : p.47

142 *B.* : p.12

nerf optique.¹⁴³

Dans *M.*, il n'y a ni café littéraire ni cirque, mais il y a les maisons dont les façades sont « crevées par les portes flamboyantes des bars, des bals, des boîtes de nuit »¹⁴⁴, qui foisonnent pendant la révolution russe. Là encore, il y a abondance de lumières dans ces lieux où la folie et la débauche s'exaltent, comme si elles avaient toujours besoin de se mettre en scène. Elles sont toujours un spectacle parce qu'elles ne se cachent pas, et c'est cela qui fait qu'elles se contaminent autant, parce que leur caractère contagieux demeure en revanche insidieusement caché. Dans le récit de Bruno Jasienski foisonnent les bars, les guinguettes et tous ces endroits festifs et de débauche petite bourgeoise qui sont justement le symbole de la société bourgeoise du divertissement. Si dans *M.* les bars se présentent comme les scènes de la démence qui s'empare de tous, dans *J.B.P.*, les bars, qui se rallument plus brièvement au début de l'épidémie : « le meilleur antidote à la peste, c'est l'alcool ! Les bistrotts ressuscitèrent. Les bouchons claquèrent. Paris, dément, se noyait dans le vin »¹⁴⁵, sont comme la dernière convulsion et réaction de protection d'une société qui se meurt.

Ainsi, dans *B.*, les lieux sont le plus souvent clos ou délimités, comme s'il s'agissait de différentes scènes chargées de représenter symboliquement ce qui s'y passe, des espaces de spectacle. Ces lieux rappellent clairement qu'il s'agit d'un parcours plus mental que physique. Dans *S.D.*, l'action est centrée sur la ville de Paris, on passe sans transition au marécage mais pour revenir de nouveau à la capitale. Les flux magnétiques ont une puissance mondiale. Dans *M.*, les lieux permettent également de représenter, par leur succession, la contamination en mouvement. La Russie est un pays qui, de par sa grande taille, de par sa position intermédiaire entre deux continents et de par sa population hétéroclite, permet déjà de montrer que la contamination est appelée à voyager comme le montre le long chapelet que constitue la liste des villes traversées par Moravagine et Raymond, en Russie comme en Europe. L'enfance de Moravagine jusqu'à sa libération se passe dans des lieux clos, mais, lorsque le virus est lâché, il ne circule que dans des grands espaces, ne s'arrête jamais, ce qui crée un effet de contraste. Les lieux, dans *M.*, sont grands ouverts et impersonnels, le virus Moravagine n'a pas de chez soi mais est chez lui partout, tout comme la peste idéologique et réelle qui vient de l'Asie envahir Paris dans *J.B.P.* L'épidémie se répand de par le monde et triomphe dans les rues de Paris protégé par la peste. Comme Raymond et Moravagine, Pierre et P'an ne peuvent avoir de maison et sont condamnés à errer et à circuler comme des bacilles.

143 *B.* : p.42-43

144 *M.* : p.57

145 *J.B.P.* : p.78

Le nomadisme des agents pathogènes, quels qu'ils soient, reflet du cosmopolitisme de certaines avant-gardes et de la mondialisation en cours, permet la contamination parce que « l'exilé, le réfractaire, le nomade » qui « devient une figure familière en littérature » est par essence contaminant. « Le temps des sédentaires est révolu »¹⁴⁶.

Les avant-gardes sont d'autre part centrées sur les villes où le cosmopolitisme peut s'épanouir. La foule révolutionnaire doit réinvestir cet espace urbain, elle doit donc aussi être en mouvement, d'où les cortèges qui parcourent les lieux symboliques de Paris, ces lieux que l'imaginaire collectif se réapproprie. C'est dans la rue et dans les lieux publics que se recrée la communauté parce que la contamination y devient efficiente. Par opposition, le lieu intérieur renvoie à l'haïssable intériorité, mais également à la singularité, qui est l'envers positif de l'intériorité. Sam Dunn va d'ailleurs, par ironie, se retrouver de plus en plus à l'extérieur jusqu'à finir au pôle nord, à l'extérieur de toute civilisation et donc hors d'état de contaminer. C'est symboliquement pour cela que Sam Dunn aime tant les croisements qui sont des lieux de vie, parce que c'est là que se croisent des individus. Le lieu extérieur, et surtout la ville, est le lieu de la disponibilité.

Le fait que le lieu de la contamination puisse aller d'une ville occidentale à un lointain marécage met en avant une contradiction : la contamination est ailleurs mais la contamination est aussi ici. Cela reflète une mutation dans la compréhension du phénomène. En effet, jusqu'au XIX^e siècle, on considère que la maladie épidémique vient d'ailleurs, Manzoni fait venir la peste d'Allemagne (*I promessi sposi*), Defoe de Chypre ou de Turquie (*Journal de l'année de la peste*), Jasienski d'Asie. Elle vient de « l'autre » de l'étranger. Elle a quelque chose d'exotique, puis, avec le développement des villes industrielles insalubres et les progrès de la science, l'imaginaire populaire en vient à admettre que la maladie peut venir du lieu où vit la foule occidentale et non d'ailleurs comme on voulait le croire. Cette idée de l'aspect étranger de la maladie peut être développée en rapport aux lieux mais également à la personne, à l'étranger. La contamination devient alors le reflet et la métaphore d'une terreur profonde : la peur de l'Autre, de ce qui est étranger, mais qui en fait ne l'est peut-être pas tant qu'on voudrait le croire. Le lieu soulève un questionnement sur l'Autre et donc aussi sur l'identité, nous développerons cela dans la seconde partie.

I.C) Une typologie des victimes : l'individu et la foule

Selon la nature de la victime ou des victimes, la contamination ne passe pas par les mêmes

146 *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle*. WEISGERBER, Jean (éd.). - Bruxelles : Centre d'études des avant-gardes littéraires de l'Université de Bruxelles, 1986. - p.609

procédés et n'a pas les mêmes conséquences. Par le biais de la contamination l'élément contaminant peut atteindre des foules comme des êtres singuliers, des animaux ou des plantes comme des objets, des éléments, des lettres de l'alphabet ou bien encore des concepts et des institutions. Ceci met en évidence le fait que la contamination n'est pas qu'en surface et n'est pas typiquement humaine, elle atteint tout et tous. C'est un phénomène à dimension universelle qui touche la nature même des choses quelle qu'elle soit.

I.C.1 Un groupe ou une foule

De par sa nature même, la contamination a tendance à se répandre et donc à toucher des groupes de gens ou même des foules entières. Cette étude des foules permet de mettre en avant l'intérêt que les avant-gardes historiques portent à celles-ci, ainsi qu'à tout ce qui concerne le peuple, et leur volonté de réformer toutes les couches de la société. La contamination a un caractère total, elle met tout le monde à la même enseigne : celle de la folie. Tous sont alors égaux. L'effet de masse induit le nivellement, ou la mise à égalité des membres qui la composent, elle en est la conséquence logique mais aussi une nécessité.

Dans le cas spécifique des foules, la contamination est un phénomène d'autant plus important qu'il sous-tend la création du mouvement de foule tout en en étant une conséquence. La foule, en tant qu'entité unique, est le fruit d'un influx psychologique extérieur, venant en particulier de ce que nous pourrions appeler un leader, mais elle est également le fruit de relations contaminantes qui se créent entre ses membres ayant perdu la notion de leur individualité. La contamination des sentiments, attitudes et idées, qui font effet boule de neige, découlent de la foule mais sont également à l'origine de sa création et de sa cohésion. Nous développerons cela plus avant (II.C.3.)

La foule est un conglomérat hétérogène de personnes formant une seule et même entité pour un temps plus ou moins long. Il y a cependant divers types de foules, dont certains se rapprochent plus du clan, de la tribu et d'autres du groupe. Dans les quatre récits, il y a des foules à l'échelle d'une ville, mais dans *M.*, la foule s'étend à tout un pays : l'URSS. Avant de devenir une foule unie, la population du Paris pestiféré est divisée en groupes selon des critères de race, de couleur, de religion ou d'idéologie. Dans *S.D* apparaissent également des groupes sociaux : les bourgeois des salons parisiens. Dans *M.*, il y a, outre les foules, deux groupes : une tribu, celle des indiens bleus, et le groupe de révolutionnaires qui se forme autour de Moravagine. Il y a enfin des foules liées à des lieux spécifiques comme les clients du café littéraire et les spectateurs du cirque dans *B*. La foule est doublement victime de contamination, d'une de la part de la société à laquelle elle appartient et d'autre part elle est

contaminée par la folie du « héros ».

La foule se crée de manière générale par étapes. Aussi, les victimes du charme de Sam Dunn vont-elles en nombre croissant. D'abord il fait rire de lui tous les salons parisiens. Puis, on ne sait comment, il fait crier à un de ses amis quelques syllabes insensées en le réveillant en sursaut, syllabes qu'il avait auparavant écrites sur une feuille que son ami n'avait pas lue. Ensuite, il fait rire les invités au salon de Valéry Dimitreff. Enfin, il contamine tout Paris, en commençant par le narrateur. Cette même foule parisienne sera également la victime de la contre révolution dont l'impulsion est donnée par l'énergie accumulée dans le postérieur de Fifine. Fifine qui, auparavant, avait déjà contaminé tous les clients de l'hôtel Portorosa. Le magnétisme de son postérieur guérit les fous de l'hôtel, puis le peuple de Paris aux prises avec la folie dunnéenne. La contamination de la folie de Moravagine dans la Russie révolutionnaire est également progressive. On passe « des premières taches de sang »¹⁴⁷ des ouvriers et des étudiants à une révolution totale dont l'intensité augmente avec le nombre de participants. Le peuple russe s'enfonce toujours plus profondément dans la folie. D'abord, il est atteint par : « un ferment de désagrégation, que l'on prenait pour du mysticisme »¹⁴⁸, puis tous deviennent « des fous, des fous, des fous, lâches, traîtres, hébétés, cruels, sournois, fourbes, délateurs, assassins. Des fous furieux irresponsables. »¹⁴⁹. Et c'est encore le cas pour les Indiens bleus. Moravagine n'atteint que les femmes et de façon progressive : « tous les jours ma suite équivoque s'augmentait de nouvelles recrues. »¹⁵⁰. En ce qui concerne *B.*, les victimes sont d'abord les clients du bar, et en tout premier lieu l'actrice Frédégonde, puis le peuple de la rue, d'abord le public du cirque, puis toute la ville : « la paralysie gagna la ville »¹⁵¹. Dans *J.B.P.*, la foule se forme d'abord en groupes séparés, tous meurent, puis ce sont les prisonniers libérés qui peu à peu forment une vraie foule homogène.

La révolution dunnéenne touche les victimes les plus diverses. Les victimes humaines sont : le narrateur, un sergent, un ouvrier et un vieux monsieur, un marchand de légumes, un chauffeur, un balayeur, un préfet et sa femme, le président du conseil, l'actrice Marthes Desclay et un comte qui est également vice président du Sénat et de surcroît académicien, la foule en général, un leader politique de gauche, un vieux militaire accompagné de prostitués, M. Ulm, ambassadeur de Suède, un dandy et la marquise Duvernoy, avant de revenir à la foule. Tous sont désignés avant toute chose par leur métier, ce qui permet de constater que *B. Corra* embarque dans sa liste toutes les classes sociales sans distinction. Et tous sont mis au

147 *M.* : p.54

148 *M.* : p.56

149 *M.* : p.57

150 *M.* : p.176

151 *B.* : p.82

même niveau et pris en dérision. Il en est de même dans *B.*, en effet, les victimes sont respectivement : les petites gens, une femme, un jeune homme, des bourgeois tranquilles, un petit vieux habillé en Pierrot, une jeune fille encore un peu lucide, la foule entière. Après avoir terrorisé tout Berlin, le virus Moravagine se répand en Russie. Tous sont également touchés par une folie sanguinaire et destructrice, les révolutionnaires comme les contre-révolutionnaires : « toutes les couches de la société »¹⁵², comme ses propres camarades : « au fond, c'est lui qui nous avait toujours fait agir »¹⁵³. Il va jusqu'à contaminer des êtres aussi différents des peuples européens que les indiens. Ceux-ci sont des victimes faciles parce qu'ils ne connaissent que très peu de blancs. Les Indiens bleus sont, pour leur part, déjà les victimes d'une maladie qui fait partie intégrante de leur vie : la caraté. Cette maladie définit leur identité, que vient détruire Moravagine. Dans *J.B.P.*, la peste ne fait évidemment pas de distinction entre les individus de la foule qu'elle transforme en masse hystérique séparée en groupes. Cependant, la « faux égalitaire de la mort »¹⁵⁴ épargne la foule des prisonniers qui réinvestit Paris. Quand à la peste idéologique, si elle se limite à Paris et à l'URSS dans le récit, elle a pourtant pour but de s'étendre à l'Europe et au monde entier, elle tend à être totale.

La foule peut être présentée de deux manières différentes : en tant que masse compacte ou en tant que groupe d'individus. Bruno Corra utilise les mots « masses » et « foule »¹⁵⁵, lorsque la folie collective s'abat sur Paris, il détaille cette masse en un éventail d'individus divers mais qui n'existent que par leur métier. Ils deviennent alors des types qui représentent des groupes, des corporations ou bien des classes. Cendrars, pour sa part, montre là son goût particulier pour les listes : des lycéens, des prostitués, des soldats illettrés puis des popes, des moines hystériques, des villages, des Juifs, un homme, l'impératrice, puis des terroristes, des prêtres, de jeunes nobles, des bourreaux, des officiers de police, des gouverneurs, des princes et des grands ducs¹⁵⁶. Tous ces gens reflètent « les couches de la société »¹⁵⁷ évoquées précédemment. Là encore, personne n'est épargné et chacun représente un groupe, d'où l'utilisation du pluriel ou de l'article indéfini : « un homme »¹⁵⁸. Mais tous ces gens rendus fous se retrouvent réduits à une liste d'adjectifs qui reflètent leur démente : « des fous, des fous, des fous, lâches, traîtres, hébétés, cruels, sournois, fourbes, délateurs, assassins. Des fous furieux irresponsables », puis à un simple « tableau clinique », « un champs

152 *M.* : p.56

153 *M.* : p.86

154 *J.B.P.* : p.78

155 *S.D.* : p.14, « *folla* » p.101 pour la version italienne.

156 *M.* : p.56-57

157 *M.* : p.56

158 *M.* : p.56

d'expérience »¹⁵⁹. Déjà sans identité, ils perdent jusqu'à leur statut de types. Françoise Gaillard, dans un article intitulé « L'homme-foule » met en avant à la fois la perte de l'identité personnelle dans la masse et le caractère malléable de celle-ci :

Du seul constat psychosociologique de l'évanouissement de la personnalité consciente chez les individus pris dans une foule, et du fait que se substitue à leur volonté un vouloir autre qui les agit, on ne peut induire la sauvagerie du comportement des foules. Et pourtant c'est bien souvent le triste spectacle qu'offre la foule.¹⁶⁰

Les Indiens bleus, quant à eux, sont un groupe, une tribu représentée et agglomérée par une maladie et une physiologie particulière. Les Indiennes bleues ne sont appelées par leur nom qu'après leur mort, lorsque Moravagine raconte sous forme d'anecdotes plaisantes comment il les a peu à peu condamnées à mort. Elles s'égrainent comme un chapelet de mort rendant son acte encore plus horrible, comme un chronique au jour le jour des victimes d'une épidémie. Dans *B.*, pour le premier épisode de folie collective, il y a une première victime, l'actrice Frédégonde, puis les autres ne forment qu'une masse qui parle en cœur. Dans le second épisode, émergent quelques personnes à titre d'exemple : « des bourgeois tranquilles »¹⁶¹, « un petit vieux », « une jeune fille »¹⁶², qui illustrent la cruauté du phénomène et permettent de railler au passage les bourgeois, représentants s'il en est de la normalité, de la banalité et de l'hypocrisie. Mais la masse reste indistincte, elle semble plus diffuse que la foule.

La foule fait également office de contrepoint au personnage principal que sa particularité et sa folie condamnent à la solitude et à l'isolement. La masse sert à mettre d'autant plus en avant leur particularité et le rejet dont il est la victime, elle fait bloc. Ceci est particulièrement flagrant dans *J.B.P.* où l'exclusion de Pierre et celle de P'an sont longuement narrées.

Les fous eux-mêmes peuvent devenir des victimes. Ainsi, dans *M.*, les clients du *sanatorium* du docteur Stein, « cette société particulière, mi-tarée, mi-oisive »¹⁶³, sont-ils les victimes d'une machinerie insidieuse qui les contamine, les réduit, les charme afin d'en faire des êtres soumis et normaux : « rien ne pouvait résister à cette ambiance, on en devenait subrepticement la proie, cela imprégnait la vie, l'âme, le cerveau, le cœur et désagrégeait rapidement la volonté la plus endurcie. »¹⁶⁴. On retrouve ce type de société à l'hôtel Portorosa.

I.C.2 Un personnage majeur, déjà contaminant en soi ou non, la contamination réciproque

159 *M.* : p.57

160 GAILLARD, Françoise. « L'homme-foule » in *Romantisme*, Avril 1997, n° 98. - p.115.

161 *B.* : p.82

162 *B.* : p.83

163 *M.* : p.17

164 *M.* : p.18

De fait, les personnages principaux peuvent également se retrouver victimes, consentantes ou non.

En premier lieu, les personnages principaux peuvent se contaminer entre eux. Raymond est clairement contaminé par Moravagine : « l'ascendant que Moravagine exerçait sur moi »¹⁶⁵. Il va jusqu'à lui confier sa vie sans réfléchir : « il me dirait de me suicider, qu'immédiatement je sortirais mon revolver »¹⁶⁶. Cette contamination prend le dessus sur toutes les autres, et notamment sur la pathologie physique elle-même. Raymond déclare d'ailleurs : « non, je ne m'agite pas. J'obéis. »¹⁶⁷ Les symptômes physiques de la fièvre sont réduits à néant par l'ascendant que Moravagine exerce sur son compagnon, au point qu'il devient une sorte de Jésus ressuscitant Lazare : « -Lève-toi ! »¹⁶⁸. Mais Raymond est consentant. Ceci fait dire à Marie-Paule Berranger, dans l'ouvrage collectif consacré à *M.*, que Raymond est « contaminé par son fou »¹⁶⁹. Moravagine et Raymond en arrivent à ne devenir qu'une seule et même personne. Cendrars lui-même est victime de son personnage : « il avait pris ma place »¹⁷⁰. En ce qui concerne Bébuquin et Böhm, nous préférons parler d'un dédoublement de la même personne plutôt que d'une contamination-identification. La différence entre la contamination-identification et le dédoublement d'une même figure devient difficile à établir lorsque l'identification de plusieurs figures atteint son paroxysme. Le narrateur de *S.D.* est également victime de Sam Dunn, par deux fois, lors de l'épisode de folie collective, il en est même la première victime semble-t-il.

Si les personnages contaminants ne se laissent pas facilement influencer par les autres, bien que Raymond mette en évidence combien Moravagine « subit l'influence russe »¹⁷¹, ils n'en restent pas moins vulnérables à la maladie. Au début du récit, Bébuquin refuse toute influence et toute contamination. Il refuse d'abord d'être une victime pour ensuite demander : « Oh maladie, viens »¹⁷², il devient donc une victime consentante. Il finit par succomber concrètement à la maladie : « il eut de la fièvre »¹⁷³. Raymond aussi se laisse prendre par la fièvre, mais comme l'influence de Moravagine, qui n'en tombe pas victime, est plus forte que tout, Raymond triomphe de la maladie grâce à ce dernier, il finit donc encore une fois par lui

165 *M.* : p.57

166 *M.* : p.117

167 *M.* : p.177

168 *M.* : p.178

169 BERRANGER, Marie-Paule. « *Moravagine* ou l'épopée de l'idiotie contemporaine » in *Blaise Cendrars 6 : Sous le signe de Moravagine*. LEROY, C. et FLÜCKIGER, J.-C. (éd.).- Caen : *Lettres modernes Minard*, 2006. - p. 106.

170 *M.* : « Pro Domo » p.223

171 *M.* : p.56

172 *B.* : p.78

173 *B.* : p.91

sauver la vie. Le rapport scientifique qui tient lieu d'oraison funèbre à la mort de Moravagine, fait état de « plusieurs accès de paludisme » ainsi que d'un « chancre syphilitique »¹⁷⁴ ce qui pourrait laisser à penser que lors de son séjour sur le fleuve Orénoque celui-ci a bel et bien été victime du paludisme, mais qu'il a été plus puissant que la maladie et l'a réduite au silence. Quant à Pierre et P'an, d'abord victimes de la contamination sociale, tout comme Bébuquin, ils s'en libèrent en s'imprégnant d'idéaux révolutionnaires, Pierre pour sa part tombe le premier victime de la peste qu'il a lui même inoculé. Ils mettent ainsi en avant le lien étroit entre contamination physique, morale et psychologique et donc entre les phénomènes du corps et de l'esprit.

Sam Dunn, pour sa part, est contaminé *post-mortem*. En effet, il meurt victime d'un assassinat, tué à coups de postérieur par une dénommée Rosa, comment ne pas penser à l'arrière-train de Fifine et à l'hôtel Portorosa. La forme de la montagne d'eau qui se crée dans les fjords les plus reculés, dernière répercussion de la révolution de Sam Dunn, montre qu'en fin de compte ce dernier a été contaminé par la contre révolution de Fifine : « on dirait qu'un gigantesque corps humain, échoué au fond de la mer, présente au ciel, dépassant de la surface des eaux, son postérieur »¹⁷⁵. Cette triviale position est des plus explicites. Ceci met en avant la possibilité d'une contre-contamination et constitue la preuve de l'échec de Sam Dunn. La contamination est symbolisée par la position du corps, physiologiquement donc.

La relation amoureuse, dans les rets de laquelle tombent Moravagine et Bébuquin, est un cas particulier de contamination. D'une part, il s'agit d'une contamination réciproque, et d'autre part d'une contamination acceptée et recherchée, même si elle est toujours douloureuse. Les deux victimes, c'est-à-dire les deux membres du couple, sont consentantes. Cependant, à un moment donné, il se peut que l'un décide de se libérer de l'emprise de l'autre, comme c'est le cas pour Moravagine qui finit par ne plus accepter d'être la victime de l'amour de Mascha et pour Bébuquin qui rejette Euphémie. Un exemple frappant de contamination réciproque par amour est l'histoire du mariage de Moravagine avec Rita. C'est à cette occasion que celui-ci est victime de son premier délire. Il s'agit d'un délire obsessionnel qui passe par l'omniprésence des yeux de Rita¹⁷⁶, même en l'absence de cette dernière : « Parfois, je me retournais soudainement, croyant que quelqu'un me regardait. Des yeux me suivaient partout. J'étais sous leur charme. »¹⁷⁷. Puis, par un phénomène d'imitation (*cf.* I.A.2.), il prend la voix

174 M. : p.203

175 S.D. : p.63, « *un gigantesco corpo umano, affondato in mare, sporga fuori dalla superficie verso il cielo la sua parte posteriore* » p.125 pour la version italienne.

176 Cf. la nouvelle de Hoffmann intitulée « Le marchand de sable ».

177 M. : p.28

de sa jeune femme : « J'avais la voix de Rita »¹⁷⁸. Cependant, le phénomène se renverse, et Rita devient la victime de cette contamination-obsession qu'est l'amour : « elle était comme dissoute, je l'absorbais par toutes mes pores », « je la possédais toute et de partout »¹⁷⁹, « bien souvent je l'ai hypnotisée sans le vouloir, sans le savoir »¹⁸⁰. En amour, la victime est contaminée mais contamine à son tour, se laisse posséder pour posséder l'autre et l'absorber. Selon Freud, la foule est formée par contagion, et cette contagion se fait par un lien libidineux, du même ordre que le lien amoureux. La contamination amoureuse et la folie collective fonctionneraient donc selon le même type de processus.

I.C.3 Les victimes non-humaines et non topiques

La contamination, nous l'avons vu, peut toucher des lieux, mais elle peut en fait atteindre à peu près n'importe quelle composante de l'univers, matérielle ou non.

Si dans *B*, les victimes sont seulement humaines, le reste des déformations de la perception appartenant à la mise en scène et à l'illusion et non pas au domaine de la contamination, dans *S.D.*, en revanche, la folie contamine toutes sortes de victimes. Elles peuvent être des objets : 12 fiacres, des bijoux, un grand restaurant et un percolateur parmi lesquels des œuvres d'art : la tour Eiffel, la statue de Victor Hugo réalisée par Rodin et enfin le sarcophage de Napoléon ; des êtres vivants appartenant à la flore : un arbre quelconque, les arbres de la forêt de Fontainebleau, un gardénia et deux asperges ou bien à la faune : un mulet, un petit oiseau, les serpents d'un zoo, une oie et un petit chien ; des éléments : l'air (des rafales de vent) et l'eau (« quelques centimètres cubes d'eau »¹⁸¹) ; une rengaine populaire ou bien encore une lettre de l'alphabet qui disparaît de tous les affichages publics. Ceci permet à Bruno Corra de s'attaquer, avec humour, à l'art du siècle précédant : la statue de Victor Hugo réalisée par Rodin est bombardée d'œufs, le signe est on ne peut plus évident, et aux symboles phares de l'Histoire : le sarcophage du grand Napoléon. Cet ensemble est fort hétéroclite montrant ainsi que rien n'échappe à cette folie collective ni les êtres vivants, ni l'art, ni les objets, ni les éléments, ni les lettres de l'alphabet, qui représentent la parole et l'écriture, ni même les morts (Napoléon). Les objets réagissent car il s'agit de « *forces fantastiques* »¹⁸², et de ce fait pour moitié surnaturelles et pour moitié symboliques, cette dimension fantastique parodique est beaucoup moins présente dans *M.*, c'est pour cela que les victimes sont

178 *M.* : p.33

179 *M.* : p.35

180 *M.* : p.36

181 *S.D.* : p.28, « *pochi centrimetri cubi d'acqua* » p.108 pour la version italienne.

182 *S.D.* : p.64, « *energie fantastica* » p.126 pour la version italienne.

seulement humaines.

Humaines, et par extension conceptuelles, ainsi, ce que la révolution russe contamine et détruit ce sont les principes et institutions qui régissent la société, qui en forment la base : « tout était détraqué, les institutions, les traditions de famille, le sentiment de l'honneur »¹⁸³. De même, en important les pratiques sexuelles européennes au fin fond de l'Amazonie, Moravagine ne détruit pas seulement des humains, il mine les fondements d'une société particulière : les totems, les idoles, les pratiques de la vie tribale et communautaire. Dans le récit de Bruno Jasienski également la peste réelle et la peste idéologique minent les bases de la société. Celle-ci est d'abord désorganisée par l'arrivée de l'épidémie, dont une des conséquences symboliques est la transformation des bureaux administratifs en hôpitaux. L'avènement de la Commune marque la fin de la destruction des institutions capitalistes et le début de nouvelles.

Ainsi, ont été définis les différents éléments qui participent au processus de contamination, c'est-à-dire les moyens dont celle-ci dispose, les lieux qui la caractérise et les victimes qui en font les frais. Il en résulte que quel qu'en soit le déclencheur, la contamination passe par un rapport de soumission parce qu'elle tend à prendre le pouvoir sur les victimes qu'elle envahit, réduit, détruit, envoûte, paralyse ou enferme.

Les lieux qui y sont associés peuvent être soit représentatifs de certaines valeurs auxquelles les trois personnages principaux s'attaquent, ils ont alors un sens symbolique, soit protagonistes à part entière du processus en tant que victimes ou qu'éléments contaminants ou bien encore permettre, de par leurs caractéristiques particulières, une mise en scène de la contamination.

La diversité des victimes met en avant la profondeur des révolutions, elles touchent tous et tout, parce que la seule révolution valable est celle qui est absolument totale, jusqu'à l'improbable. Ainsi, le narrateur de *S.D.* remarque-t-il que « les vieilles apparences matérielles s'écroulaient »¹⁸⁴, et que « la décrépitude immobile de la matière était sur le point de faire place à une élasticité vivante et multiforme »¹⁸⁵. L'attention portée aux phénomènes de foule révèle la dimension socio-politique de la contamination. D'autant que l'hôte d'une maladie est par essence un être social.

183 *M.* : p.56

184 *S.D.* : p.37, « *le vecchie apparenze materiali crollavano* » p.112 pour la version italienne.

185 *S.D.* : p.37, « *la decrepita immobilità della materia era sul punto di venir sostituita da una viva elasticità multiforme* » p.112 pour la version italienne. La formulation passive de l'italien rend d'autant plus compte de la caducité de cette matière immobile.

II. La contamination au cœur du discours sur la marge et la normalité

Cette seconde partie a pour but de montrer en quoi et comment les quatre auteurs remettent en cause les notions de normalité et de marge, de folie et de raison, d'imaginaire et de rationalité, dans une optique sociale. En effet, à travers la mise en scène spatiale de la contamination, ceux-ci re-questionnent le statut de l'être en marge dans la société, considéré comme un « corps étranger », ce qui pourrait ensuite permettre de définir le rôle des avant-gardes historiques vis à vis de la société elle-même. Il y a dans ces discours une dimension clairement politique, dans le sens de ce qui est relatif au pouvoir et à la société. Et c'est effectivement un des enjeux de la contamination que soulève José-Luis Diaz dans l'avant-propos du numéro de la revue *Romantisme* consacré à ce thème :

Du fait de ses connotations « sociaux-politiques », la notion d'influence permet par ailleurs de poser la question des rapports de dépendance, de hiérarchie, de pouvoir, pour tout dire mais aussi de séduction et d'attraction.¹⁸⁶

Dans cette optique, il paraît opportun de redéfinir la notion de « marge » elle-même. Elle pourrait ainsi être définie comme « tout élément que la société, et donc le pouvoir, rejette ». La société et le pouvoir en place représentent la normalité, une normalité qui, par le rejet, aide d'autant plus la marge à s'affirmer et à se singulariser¹⁸⁷. Les quatre auteurs mettent en avant le fait que cette normalité est un état transitoire subjectivement et passagèrement défini comme normalité. Ce concept se révèle alors instable parce qu'il évolue sans cesse, ce qui l'invalide totalement. En s'affirmant, la marge relativise et va même jusqu'à détruire la norme. Comme dans toute opposition cependant il y a interdépendance et affirmation réciproque des deux pôles.

Le rejet de la marge par la norme se traduit par une mise en espace. Ainsi, la société cherche-t-elle d'une part à reléguer les éléments marginaux qui sont à l'intérieur d'elle-même dans des espaces clos, séparant ainsi les lieux sains des lieux infectés. D'autre part, elle crée de toutes pièces une figure de l'Autre qui lui est extérieure. L'Autre s'affilie donc à l'Étranger. Dans le récit de Jasienski en effet, les deux acteurs-marginaux de la contamination idéologique communiste sont-ils un être marginalisé, mais intérieur à la société : Pierre, et un être marginalisé, mais extérieur : P'an, un asiatique. Moravagine regroupe en lui-même les

186 DIAZ, José-Luis. « Avant-propos » in *Romantisme*, avril 1997, n° 98. - p.5

187 Cf. BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes II : écrits posthumes (1922-1940)*. - Paris : Gallimard / nrf, 1970. - En particulier la deuxième section en particulier.

deux figures il est le fou, le marginal et l'Étranger. Sam Dun est clairement un excentrique, au sens étymologique du terme également, Santerni est un étranger, Bébuquin est hors du monde, il cherche à s'échapper. À l'échelle plus large de la société, au-delà de l'individu, la question de la marge et de la normalité rejoint aussi la question de l'Autre, c'est-à-dire de la civilisation et du barbare. À ce point-ci le macrocosme social rejoint le microcosme pathologique parce que la question de l'Autre à l'échelle sociale rejoint les notions de corps étranger, conçu comme bacille contagieux, et de corps sain à l'échelle de l'individu contaminé. La contamination du corps sain par un bacille devenant une métaphore se reportant à une question sociale globale. La contamination touche autant l'individu seul que l'individu en société. Si la peur de la contamination relève aussi de la peur de l'Autre, d'un Autre venu d'ailleurs, il faut noter cependant que l'Autre est une notion éminemment relative et si « on est toujours le barbare de quelqu'un », il serait également possible d'affirmer que « l'on est toujours le contaminant de quelqu'un ». Aucune civilisation, aucun individu non plus, n'est exempte de contamination idéologique, pathologique, religieuse ou culturelle comme le montre Bruno Jasienski.

Mais, si la maladie et la contamination participent à la marginalisation de l'individu, elles peuvent aussi paradoxalement participer, à l'intérieur de la société, au nivellement des esprits. Cela dépend du point de vue, car la contamination au niveau social relève à la fois de phénomènes objectifs comme la contamination des idées, mais elle est également éminemment subjective ou plutôt réversible, notamment parce que sont souvent confondues contamination réelle et contamination métaphorique. La marge peut contaminer la normalité et la normalité peut contaminer la marge, cela dépend du point de vue selon lequel on se place.

Dans cette optique la contamination pathologique, physique ou mentale, rejoint la contamination au sens moral du terme, puis devient métaphore. Ainsi, et Artaud le met clairement en évidence dans *Le théâtre et son double*, une maladie réelle telle que la peste, parce qu'elle semble toujours venir ou d'ailleurs ou de la lie de la société, se charge de connotations négatives. Elle se met à représenter l'Autre, celui qui vient de loin comme celui qui est différent, et par là-même inférieur et non civilisé, elle en devient l'image négative, la métaphore. Et c'est sur cela que se joue le roman de Bruno Jasienski, puisque la peste venue de l'Asie apporte avec elle la peste idéologique qui tue les hommes et sape les bases de la société bourgeoise. Lorsque Susan Sontag, dans son ouvrage sur les métaphores de la maladie, affirme que « toute forme de déviation sociale peut être considérée comme une

maladie »¹⁸⁸, elle met en avant l'étroit lien qui relie l'imaginaire social de la maladie à l'imaginaire social de la déviance, de la marge donc, la marge devenant dans cet imaginaire une maladie, au sens réel comme au sens métaphorique.

Enfin, il n'y a pas de maladie sans hôte et l'hôte est toujours un être social, ce qui fait dire à Gérard Fabre qu'« au sens littéral, la contagion est ce qui relie le règne biologique au social. Double passage : de la vie microbienne à l'organisme humain, de ce dernier à l'être social. »¹⁸⁹, il suggère donc d'« analyser la contagion comme un phénomène social »¹⁹⁰, mais il propose aussi « une conception du social comme le lieu de phénomènes contagieux »¹⁹¹, dont la ville est le lieu privilégié. La contagion a forcément une dimension sociale parce qu'elle touche des êtres sociaux, mais la construction de la société relève de la contagion parce qu'elle est constituée par les liens qu'entretiennent entre eux les êtres qui la forment. Le phénomène est donc à double sens car l'épidémie est le moment où « le social et le biologique s'interpénètrent »¹⁹², sur le plan pathologique comme sur le plan de la contagion psychique ou idéologique. Ces plans se recoupent lorsque la maladie devient métaphore de la contagion des idées ou lorsque l'épidémie influence directement les évolutions du corps social.

Il apparaît donc que la marge peut devenir un état et un actant positifs pour l'homme et son évolution. Cela découle d'un renversement de perspective à travers lequel les quatre auteurs tendent à mettre en avant le fait que c'est la société elle-même avec ses règles et ses lois systématiques qui cherche à contaminer les êtres en marge, à les faire rentrer dans le rang, voire à les détruire. Face à ses deux constats, les manifestations de la marge se révèlent être des processus dynamiques, mais portant nécessairement en eux les germes de leur propre anéantissement, qui tendent à subvertir les êtres pris dans les rets de la normalité et de la société afin de les libérer, mais ces êtres ne sont pas forcément prêts pour cela.

II.A) L'intégration de la marge au cœur du développement de l'homme

La marge représente, dans les quatre récits étudiés, une étape plus avancée de l'évolution humaine, une normalité future, qui, parce qu'elle est trop en avance sur son temps, n'est pas encore acceptée. Lorsqu'elle le devient, elle appartient à la norme et doit donc être de nouveau remise en cause. Il s'agit donc d'un processus en perpétuel mouvement qui s'oppose alors à

188 SONTAG, Susan. *Œuvres complètes III : La maladie comme métaphore, le SIDA et ses métaphores*. - Paris : Christian Bourgeois éditeur, 1989, pour la version française. Paris : Christian Bourgeois éditeur, 2009. - p.76

189 FABRE, Gérard. *Épidémies et contagions : l'imaginaire du mal en Occident*. - Paris : Presses Universitaires de France, 1998. - p.223

190 *Op. cit.* p.35

191 *Op. cit.* p.30

192 *Op. cit.* p.2

l'immobilité d'un système de société compartimenté et figé par des lois et d'un système de pensée figé par la suprématie de la logique.

II.A.1 La marge et le principe contagieux comme contre pouvoir de l'immobilisme et facteur de l'évolution humaine : le pouvoir dynamique de la différence

La loi et la normalité représentant l'immobilité et donc la mort. La marge est donc nécessaire pour la renouveler. Elle en représente le contre-pouvoir et permet l'évolution de l'Homme lorsqu'elle contre-contamine les êtres déjà contaminés par les valeurs de la société bourgeoise traditionnelle. Ainsi, selon Raymond la Science, les maladies « nous font, nous modèlent. Elles nous ont peut-être créés. Elles sont propres à cet état d'activité qui s'appelle la vie. Elles sont peut-être sa principale activité », « elles sont un état de santé transitoire, intermédiaire, futur »¹⁹³. Les maladies sont donc le propre même de la vie, elles en sont la partie la plus dynamique. Sur le plan métaphorique, cela revient à dire que les êtres en marge de la société, les parasites, sont, à l'image de ces maladies, la forme d'activité la plus productive de la société. Elles permettent d'autre part de réaffirmer le caractère éminemment transitoire de tout ordre social et de tout état en le réintégrant dans la dynamique de l'évolution humaine. La maladie, comme la marge sociale, se présente comme une norme future, en devenir et éphémère, au contraire de l'immobilisme qu'impose le culte et la répétition du passé. Raymond en arrive ainsi à la conclusion que « les épidémies, et plus spécialement les maladies de la volonté, les névroses collectives, comme les cataclysmes telluriques dans l'histoire de notre planète, marquent les différentes époques de l'évolution humaine »¹⁹⁴, ce sont des phénomènes naturels. Quant au narrateur de *S.D.*, il affirme qu'« il (Sam Dunn) ne devait sans doute pas ignorer que la mutation continue, de l'état la plus élémentaire à l'état le plus complexe, est une des *fatalités* de la vie »¹⁹⁵. Mais l'homme en société va contre cette nature et cette fatalité en continuant « depuis des siècles, béatement à évoluer »¹⁹⁶, c'est-à-dire à évoluer passivement et donc sans élan et sans force, sans véritable évolution positive en somme. Le narrateur ne doute aucunement que la mutation n'advienne, car elle est une « *fatalité* » de la vie comme pour Raymond les maladies se présentent comme le propre, le moteur et l'essence de l'activité vitale.

Si dans *B.* et dans *J.B.P.*, il n'est pas fait explicitement mention de l'évolution humaine, il est clair cependant que l'intervention de la marge est censée aider l'homme malade de

193 *M.* : p.13

194 *M.* : p.14

195 *S.D.* p.64, « *il mutamente continuo da uno stato più semplice ad uno stato più complesso è una fatalità della vita* » p.126 pour la version italienne.

196 *S.D.* : p.64, p.126 pour la version italienne.

normalité à évoluer vers un état plus libre où il pourra s'affirmer.

L'épidémie, pathologique et idéologique, est une force dynamique qui donne la possibilité à la société de se régénérer, au moins pour un moment, à partir d'une impulsion donnée par la marge. Elle est nécessaire fait partie intégrante du processus de l'évolution humaine. Aussi, selon Antonin Artaud, est-il « juste que de temps en temps des cataclysmes se produisent qui nous incitent à en revenir à la nature, c'est-à-dire à retrouver la vie »¹⁹⁷. En effet, afin que l'homme se réveille, « pour le secouer de sa torpeur, il fallait insister sur tout ce qui pouvait le dérouter, il fallait délibérément tourner le dos à l'intelligence et retrouver les forces vitales de l'être pour que leurs flots tumultueux se soulèvent »¹⁹⁸, comme l'affirme Yves Duplessis dans son ouvrage sur le surréalisme. Or, l'épidémie, quelle qu'elle soit, est propre à dérouter l'homme et à le faire sortir de sa torpeur, parce qu'elle le déstabilise et l'oblige à réagir. Et si elle a cet effet-là, c'est parce qu'elle constitue l'intrusion dans la sphère de la normalité d'un élément marginal et extérieur : une idée révolutionnaire, un virus ou bien encore une forme de folie.

On peut donc dire que la différence fait office de moteur de renouvellement de la société qui a fixé ses propres normes. Ainsi, pour l'un des personnages de *B.*, il n'est pas possible de déterminer lequel, « le domaine de l'art commence avec le mot différent »¹⁹⁹. Böhm de son côté remarque que « ce qui nous manque, ce sont les exceptions »²⁰⁰ ce qui l'amène un peu plus loin à formuler avec vigueur cet ordre « variez, différenciez »²⁰¹. Sur un plan plus métaphorique et plus implicite, l'esprit de Sam Dunn aussi ne fonctionne qu'avec la différence, d'où « la tendance générale de son esprit à s'arrêter intensément [...] à tout ce qui est division, ramification, différenciation »²⁰².

Et c'est parce que les maladies feront l'homme de demain que Raymond déplore que « pour sauver la face » et leurs vieilles idées pseudo-scientifiques et moralisantes les savants « ruinent l'avenir de l'espèce »²⁰³ en cherchant à éradiquer toutes les maladies.

II.A.2 Remise en cause de la condamnation de la maladie en tant qu'« état exceptionnel, nocif »²⁰⁴

197 ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double* in *Œuvres complètes IV*. - Paris : Gallimard, 2003. - p.12

198 DUPLESSIS, Yves. *Le surréalisme*. - Vendôme : Presses Universitaires de France / « Que sais-je », 1950. Vendôme : Presses Universitaires de France, 1964. - p.15

199 *B.* : p.32

200 *B.* : p.37

201 *B.* : p.38

202 *S.D.* : p.20, p.104 pour la version italienne.

203 *M.* : p.14

204 *M.* : p.13

Ce discours sur la marge comme moteur d'évolution de la « normalité » permet de réhabiliter la maladie et la folie, comme le font la plupart des avant-gardes par ailleurs. La maladie n'affaiblit plus, ou plutôt elle affaiblit l'homme mais afin de le renforcer et de le libérer des contraintes sociales et philosophiques. Ainsi, Bébuquin exprime-t-il ce souhait avec un certain pathétique : « mais peut-être, ô espérance, la maladie créera-t-elle un corps nouveau, capable des choses étranges dont j'ai besoin »²⁰⁵. Marinetti, quant à lui, dans le « Manifeste technique de la littérature futuriste » déclare que

les cellules mortes sont mêlées aux vivantes. L'art est un besoin de se détruire et de s'éparpiller, grand arrosoir d'héroïsme inondant le monde. Les microbes, ne l'oubliez pas, sont nécessaires au sang, aussi bien qu'à l'Art, ce prolongement de la forêt de nos veines, qui se déploie hors du corps dans l'infini de l'espace et du temps.²⁰⁶

Il affirme ainsi la nécessité des microbes, et donc de la contamination, réels comme métaphoriques, pour la vie et pour l'art. Pour l'art qui est lui aussi un microbe envahissant le monde et la vie.

Raymond, au début de *M.*, crée un renversement de perspective. Pour lui, la santé

« n'est que le triste simulacre d'une maladie démodée, ridicule, immobile, quelque chose de solennellement vieillot qui se tient vaguement debout entre les bras de ses adulateurs et qui leur sourit de ses fausses dents. Lieu commun, cliché physiologique, c'est quelque chose de mort. Et c'est peut-être bien la mort »

tandis que les maladies « sont peut-être la santé même »²⁰⁷. Ainsi, allant à l'encontre de la pensée commune, il considère la santé en tant qu'état fixe et stable comme mortifère et uniquement justifiée par un passéisme révolu. La santé n'est que le fruit d'une convention, elle ne repose sur rien de tangible : « ce que l'on appelle conventionnellement santé »²⁰⁸. Au contraire, la maladie est le dynamisme même, c'est-à-dire la vie. La santé est ce qui reste d'une maladie du passé devenue norme. Petit à petit, la santé, dans les mots de Raymond, se personnifie en une vieille catin de comédie, décrépite et factice, que l'on manipule. Sa solennité vieillotte en fait un personnage ridicule et vide, le suffixe -otte étant dépréciatif. Comme il a quelques lignes auparavant comparé cet état à un mot qui meurt en entrant dans la norme, c'est-à-dire dans le dictionnaire, on peut lire « le lieu commun » et le « cliché » à l'aune de cette comparaison et ainsi comprendre que derrière l'avis du médecin Raymond, qui s'oppose au règne de la santé et à la condamnation de l'état de maladie, se cache à peine le point de vue de Cendrars, qui s'oppose au règne des normes de la langue qui immobilisent

205 *B.* : p.78

206 MARINETTI, F.T. *Manifestes du futurisme*. - Paris : Carré d'Art Séguier, 1996. - p.34

207 *M.* : p.13

208 *M.* : p.13

l'expression. Jasienski, à sa façon, crée également un renversement. Ainsi, pour le camarade Laval, « Paris était défendu par la peste »²⁰⁹. La peur de la contagion empêche l'intervention de forces de l'ordre qui pourraient nuire au développement de la jeune Commune communiste.

Il développe d'autre part le concept du vaccin, qui est peu ou pas du tout développé dans les trois autres récits. Cependant, on peut considérer que la contre-contamination issue de la marge pour libérer les êtres contaminés par la société bourgeoise est une forme de vaccination. Il s'agit en tout cas de soigner le mal par le mal, suivant le vieil adage qui affirme que « tout ce qui ne nous tue pas nous rend plus fort ». Ainsi, selon P'an, pour que l'Asie guérisse de la contamination européenne, elle doit préalablement s'en pénétrer au maximum : « ce n'est qu'en vous comprenant à fond que nous pourrons nous délivrer de votre joug »²¹⁰. Puis, il ajoute : « j'ai pensé alors que la seule possibilité d'arracher notre Asie à son sommeil millénaire sous le figuier du bouddhisme était de lui inoculer le vaccin de cette culture européenne »²¹¹. Donc, en se laissant imprégner et contaminer par la culture européenne, l'Asie pourra se réveiller et s'en débarrasser. Mais il semble que cet éveil doive également amener l'Asie à secouer le joug de ses propres traditions qui l'immobilisent dans « un sommeil millénaire », le bouddhisme en particulier. Le professeur qui désire tuer P'an a donc raison lorsqu'il affirme que « la culture européenne transplantée en Asie, comme un bacille, dans un nouveau milieu, devient mortelle pour l'Occident » et que celle-ci, « en civilisant l'Asie, prépare sa propre chute »²¹². En effet, en facilitant l'assimilation de la culture européenne par les asiatiques, les professeurs préparent ceux-ci à se battre contre sa main-mise. Le même processus se lit à l'échelle de l'individu. Ainsi, P'an, arrivant en Europe pour s'emparer des savoirs que celles-ci possède afin de les réutiliser contre elle, « avait les mêmes sensations qu'un homme qui, voulant éviter la contagion, se serait inoculé le vaccin de la maladie et qui sent les bacilles, enragés et fous, se répandre dans ses artères. L'organisme, ainsi qu'une machine lancée à toute vitesse, dégage alors par série des milliers d'antitoxines préparées à la hâte »²¹³. L'Europe a, elle aussi, selon P'an, subi une forme de contamination-vaccin, dont elle aurait pu mourir, mais qui en fait l'a rendue plus forte et plus apte à devenir elle-même une force contaminante, notamment en direction de l'Asie :

le christianisme est le poison asiatique qui tua la riche culture romaine et jeta l'Europe dans la barbarie des longs siècles du Moyen Âge. Mais l'Europe a su digérer ce poison, le rendre inoffensif

209 *J.B.P.* : p.193

210 *J.B.P.* : p.138-139

211 *J.B.P.* : p.139

212 *J.B.P.* : p.135

213 *J.B.P.* : p.123

pour elle, en tire une force et l'utiliser à ses fins de conquêtes²¹⁴.

Le Quellec Cottier estime que Moravagine tend à « remettre en question la norme, de repenser l'écart entre la santé et la déviance »²¹⁵. Il semblerait en effet que les avant-gardes dépassent ces contradictions en intégrant la maladie au processus normal de l'évolution humaine. C'est-à-dire que les avant-gardes cherchent à dépasser la dichotomie état sain / état contaminé par une contamination des contraires. Elles forment donc une transition dans la conception de la maladie. Elles récupèrent le motif, hérité entre autre du décadentisme fin de siècle, et le réadaptent à leur propre usage et vision du monde. En faisant de la maladie un facteur de renaissance, ces récits condamnent l'esthétisation romantique et décadente de la maladie et redonnent une dynamique à celle-ci et à l'épidémie en exploitant en parallèle le motif et la métaphore.

Et si la « personne qui pollue a toujours tort »²¹⁶ dans l'imaginaire de la maladie et du mal, pour les avant-gardes c'est la pollution-souillure de la société qui doit être détruite par la pollution-souillure amenée par la marge.

II.A.3 Ambivalences de la figure du génie-leader-idiot

Le génie est un être qui, pour la raison qu'il est au-dessus, ou tout du moins au-delà, de la norme, est rejeté et mis en marge sous l'appellation d'« idiot » parce que la société n'est pas encore prête à l'accepter. Pour parler en termes d'espaces métaphoriques, il dépasse les limites du cadre-système de pensée imposé par la société. De par son idiotie assumée, il est un danger pour le pouvoir car il affirme son caractère transitoire. Celui-ci le rejette donc ou bien cherche à se le soumettre.

Rejeté par la société malade, Pierre se marginalise petit à petit de lui-même, d'abord en entrant en contact avec la marge même dans les lieux qui lui sont propres, la rue puis la prison : « Pierre fit connaissance avec ce nouveau petit monde, gouverné par ses propres lois, sur la marge de l'énorme et complexe mécanisme du grand monde »²¹⁷, « une étrange société d'hommes, rejetés comme des ordures, par la machine inexorable du monde par-dessus le haut mur du boulevard Arago »²¹⁸, et ensuite en prenant conscience de son statut et de la

214 J.B.P. : p.140

215 LE QUELLEC COTTIER, Christine. « Transparence de *Moravagine* » in *Blaise Cendrars 6 : Sous le signe de Moravagine*. J.-C. Flückiger et C. Leroy, (éd.) Caen : lettres modernes Minard, 2006. - p.118

216 SONTAG, Susan. *Œuvres complètes III : La maladie comme métaphore, le SIDA et ses métaphores*. - Paris : Christian Bourgeois éditeur, 1989, pour la version française. Paris : Christian Bourgeois éditeur, 2009. - p.174

217 J.B.P. : p.48

218 J.B.P. : p.48

manipulation dont il a été l'objet en écoutant les discours des prisonniers politiques enfermés avec lui. P'an est exclu de la société par la société elle-même, puis il y entre de nouveau en recevant une éducation religieuse et en ressort encore, mais cette fois lucide parce que contaminé et éclairé par les idées communistes. Si Moravagine est élevé hors du monde, ce qui en fait un marginal, c'est pour des raisons politiques : « au nom de l'Empereur, de la Justice, de la Société »²¹⁹, qui apparaissent personnalisés en tant qu'entités exerçant sur lui une forme de contrainte, ça n'est pas de son fait. Bébuquin et Sam Dunn sont des marginaux, plus philosophiques que sociaux, qui s'excluent d'eux-mêmes, ou qui tentent de s'exclure, parce que si Sam Dunn y parvient, c'est une volonté qui n'aboutit pas vraiment chez Bébuquin. Celui-ci souhaite sortir de la norme (« je ne veux d'aucune copie, d'aucune influence »²²⁰) et de la raison mais il n'y parvient que dans le cadre du délire et de la mise en scène. Il semblerait donc que, contrairement à la foule qui est appelée à passer sans le savoir de la norme à un état marginal éphémère, Moravagine, Bébuquin, Sam Dunn, P'an et Pierre aient conscience de leur propre folie et de leur propre marginalité. Mais cela n'est pas toujours sans souffrances, et leur exclusion prend souvent l'allure d'une catabase ou d'« un stage en enfer »²²¹, mais d'une catabase libératrice et donc positive, d'où les références dans *B.* à Dante²²².

Ainsi, on peut concevoir Moravagine et Raymond, P'an et Pierre, Bébuquin-Nabuchodonosor-Böhm et Sam Dunn comme des symboles qui représentent la marge mais aussi les avant-gardes, qui elles-mêmes se veulent en marge de la société, mais proches des hommes. L'idiot, identifié comme un malade incurable, est également une figure emblématique du mouvement dada qui représente à travers lui l'homme nouveau voué à détruire la société, la logique et la rationalité. Pour le mouvement surréaliste l'idiot est tout aussi important en ce qu'il représente la libération de l'imaginaire. Ce qui permet à Marie-Paule Berranger d'affirmer, dans l'ouvrage sur *M.*, que « parti de Suisse comme Dada [...] Moravagine traverse les grandes capitales européennes [...] à l'instar des avant-gardes, semant partout le désordre »²²³ et qu'il « incarne Dada dans sa provocation, son refus de la raison et l'acceptation du « sans sens »²²⁴. Le complot que monte Moravagine avec Raymond et sa bande de révolutionnaires marginaux, « qui dynamitent souterrainement les bases de la

219 *M.* : p.25

220 *B.* : p.12

221 *M.* : p.71

222 *B.* : p.40

223 BERRANGER, Marie-Paule. « *Moravagine* ou l'épopée de l'idiotie contemporaine » in *Blaise Cendrars 6 : Sous le signe de Moravagine*. LEROY, C. et FLÜCKIGER, J.-C. (éd.).- Caen : Lettres modernes Minard, 2006. - p.98

224 *Op. cit.* p.196

société » et « minent l'art officiel », « réalise ainsi au pied de la lettre les autoreprésentations métaphoriques des avant-gardes des années Vingt. »²²⁵. Il en est de même pour Sam Dunn qui réalise la révolution futuriste telle que l'imagine Bruno Corra dans les pages du journal *L'Italia futurista*²²⁶. Ce qui fait dire à Ezio Godoli dans le *Dizionario del futurismo* :

à travers le protagoniste du roman, qui possède un magnétisme caché, capable de provoquer dans Paris une sorte d'explosion de folie collective, Corra exprime sa conception futuriste de l'art et de la vie.²²⁷

Bien sûr les influences sont diverses, ainsi Moravagine et Bébuquin ne sont-ils pas réductibles à une seule avant-garde. Ils sont peut-être les représentants d'une certaine esprit d'avant-garde qui serait commun à tous les différents courants qui la composent. Ces personnages-figures, Sam Dunn et Bébuquin en particulier, sont également, dans une certaine mesure, des dada-dandy, c'est-à-dire qu'ils sont imprégnés et contaminés par la figure du dandy marginal fin de siècle. Dada est à son tour directement héritier du dilettante Bébuquin imaginé par Carl Einstein.

Au-delà même de son rôle d'image représentant l'avant-garde, Moravagine peut avant tout être compris comme une figure de l'imaginaire du mal qui correspond aux phobies collectives, une représentation commune. C'est ce que semble vouloir mettre en avant Marie-Paule Berranger lorsqu'elle affirme que « Raymond est aussi celui qui [...] fait s'évader l'idiot, libère la pulsion de mort qui va ravager l'époque d'est en ouest, et livre le monde à l'inconscient. »²²⁸. Moravagine est donc un personnage symbole de phobies liées à la contamination pathologique ou idéologique mais aussi une image du leader marginal qui est comme l'envers destructeur de la figure du héros romantique, il est la face pulsionnelle de l'homme. Les périodes de crises génèrent des personnages charismatiques et symboliques éphémères qui coïncident avec une forme de destruction et de re-fondation. Moravagine en est un exemple particulier. Ce qui fait dire à Le Quellec Cottier qu'il « cristallise toutes les angoisses et les fantasmes de l'Europe d'avant-guerre. »²²⁹. Parce qu'ils sont eux aussi les symboles de la force inconsciente qui est en chacun, les « héros » des quatre récits sont à la fois omniprésents et nulle part. Ils ont la force diffuse d'un archétype ou d'un mythe. Ce qui fait dire à Raymond : « nous restions introuvables, insaisissables, mystérieux, mythiques, au point qu'en haut lieu on

225 *Op. cit.* p.102

226 CORRA, Bruno. « Sans titre » in *L'Italia Futurista* n°1, juin 1916.

227 *Il dizionario del futurismo*, vol.1. GODOLI, Ezio (éd.). - Florence : Valecchi, 2001. - p.539. T. d. A.

228 BERRANGER, Marie-Paule. « Moravagine ou l'épopée de l'idiotie contemporaine » in *Blaise Cendrars 6 : Sous le signe de Moravagine*. LEROY, C. et FLÜCKIGER, J.-C. (éd.).- Caen : Lettres modernes Minard, 2006. - p.107

229 *Op. cit.* p.114

ne croyait pas en notre existences »²³⁰. C'est cela qui fait leur force et leur potentiel terrorisant, comme la peste, ils font peur parce qu'ils sont insaisissables.

Parlant de Sam Dunn, Giuseppe Nicoletti, dans l'ouvrage intitulé *Futurisme et surréalisme*, affirme qu'il possède « un magnétisme sulfureux qui lui confère un pouvoir extraordinaire sur les gens qu'il rencontre » et qu'en « raison de l'ascendant mystérieux de ce surhomme détaché et inconscient, les gens sont poussés à adopter des comportements extravagants et à accomplir de véritables folies »²³¹. Ces remarques peuvent également s'appliquer à Bébuquin et à Moravagine. Le cas de P'an est un peu différent. Il s'agit clairement d'un leader charismatique au « magnétisme sulfureux », mais cela est plus discret : « Il pénétra dans leur milieu (celui des étudiants chinois nationalistes) inaperçu. Petit à petit il inspira confiance à tout le monde. Au printemps, il était déjà l'âme du mouvement. »²³² L'auteur fait peu état de cette caractéristique du personnage, qui est plutôt un emblème du communiste modèle. Celui-ci exalte le courage de ceux qui l'entourent, c'est un meneur, il arrive même à faire de son pire ennemi, le professeur dont il a tué le fils, un allié. Il ne pousse pas les hommes à la folie mais agit de façon « inaperçu(e) » tel un virus. Cependant comme Moravagine, Bébuquin et Sam Dunn il est une figure paradoxale en ce que son charisme extraordinaire et magnétique se double d'une forme d'insignifiance, d'anti-héroïsme donc. Il se fond dans la masse et meurt comme tout un chacun de la peste. Moravagine est présenté comme un pauvre fou et de façon peu glorieuse. Raymond évoque à la fois la « grandeur »²³³ de ce « créateur, indifférent comme un dieu, indifférent comme un idiot »²³⁴ et l'« aspect minable » de ce « clown »²³⁵ « minuscule, chétif, bancal prématurément vieilli, terne, effacé, au visage ossifié, aux manières dolentes »²³⁶. Sam Dunn est d'emblée décrit tout à la fois comme un « esprit supérieur »²³⁷, « un garçon de génie »²³⁸, et comme un vaincu d'avance. Bébuquin quant à lui n'a rien d'un leader charismatique. Pourtant, ils le sont tous, en témoignent les mouvements de foule dont ils sont à l'origine. Prenant la divergence des opinions concernant ce genre de figure en dérision, Bruno Corra écrit du chevalier Santerni que « sur son compte circulaient deux opinions également admises : que c'était un fou ou que c'était un idiot. Lui personnellement essayait d'en faire circuler une troisième, en soutenant

230 M. : p.71

231 NICOLETTI, Giuseppe. « Prémisses et thèmes pré-surréalistes chez les écrivains de « L'Italia futurista » in *Futurisme et surréalisme*. LIVI, François (éd.). - Paris : L'âge d'homme, 2008. - p.69

232 J.B.P. p.130

233 M. : p.24

234 M. : p.87

235 M. : p.23

236 M. : p.61

237 S.D. : p.10, p.99 pour la version italienne.

238 S.D. : p.11, p.99 pour la version italienne.

qu'il était un génie »²³⁹. Cela prête à rire mais montre bien l'ambivalence de ces figures, ambivalence qui vient de leurs contradictions internes ainsi que de la personne qui les juge.

Ces « surhommes détachés et inconscients » sont donc à la fois grands et non-héroïques à l'exception de P'an qui tout de même reste une sorte de héros. Ils sont détachés comme des surhommes, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas des hommes normaux, et pourtant ils vivent au milieu d'eux. Sam Dunn vit dans les salons, Bébuquin dans un café, P'an se fait l'égal de ses camarades, Moravagine se fond dans toutes les sociétés. C'est parce qu'il se fond dans la masse des paysans et se fait passer pour un des leurs, par mimétisme donc, qu'il arrive à les subjuguier²⁴⁰. Il est un « être humain, trop humain, surhumain »²⁴¹, c'est-à-dire tellement humain qu'il ne l'est plus.

Ceci permet de révéler une autre contradiction caractéristique des ces personnages. Ils sont fondamentalement seuls et isolés, de par leur différence, mais, paradoxalement, ils sont également disponibles aux contaminations et aux influences et sensibles aux milieux dans lesquels ils évoluent. Ils sont irréductibles, mais peuvent également être contaminés, Moravagine par l'esprit de la révolution russe, par un phénomène de « tropisme » ou d'« extrême dépravation »²⁴², P'an par les idées communistes, Bébuquin ne veut plus d'aucune influence, ce qui sous-entend qu'il en est victime, Sam Dunn se laisse imprégner de l'atmosphère des salons. Pour les deux premiers il s'agit d'influences positives venues de la marge, c'est ainsi que la révolution russe fait naître Moravagine à l'état de surhomme et de démiurge, d'où l'utilisation du terme « parturition »²⁴³ par Raymond. Pour les deux autres, il s'agit d'influences négatives venues de la société et à rejeter, si Sam Dunn y parvient de par une indifférence de dilettante, Bébuquin rencontre des difficultés pour s'en affranchir.

Ces personnages se présentent donc comme une somme de contradictions qui en font des anti-héros, mais également des figures hautement symboliques et dont la puissance contaminante n'a d'égale que l'anti-héroïsme qui en fait des figures de l'avant-garde. Marie-Paule Berranger résume la richesse des ces figure lorsqu'elle parle de Moravagine en ces termes : « le fou, le maudit et le sauvage rimbaldien, l'artiste, l'anarchiste et le terroriste russe associés dans cet Idiot d'anthologie se dotent de bras armés, d'une cohorte d'automates qui démultiplient leur force de destruction, propage une folie contagieuse. »²⁴⁴

239 *S.D.* : p.41, p.115 dans la version italienne.

240 *M.* : p.113-114

241 *M.* : p.86

242 *M.* : p.86

243 *M.* : p.86

244 BERRANGER, Marie-Paule. « *Moravagine* ou l'épopée de l'idiotie contemporaine » in *Blaise Cendrars 6 : Sous le signe de Moravagine*. LEROY, C. et FLÜCKIGER, J.-C. (éd.).- Caen : Lettres modernes Minard, 2006. - p.102

Ces anti-héros paradoxaux sont en effet des fous, des êtres hors norme. Mais eux-même considèrent l'homme du commun comme fou. Fou parce que soumis à la logique, si extrême qu'elle en devient absurde, de la civilisation occidentale et formaté, ce qui fait dire à Sam Dunn que « fous sont les vivants de ce monde où je dérive »²⁴⁵ et ce qui pousse Raymond à condamner la « fureur nivellatrice »²⁴⁶ de ceux qui s'érigent en directeurs de conscience de la société. Se réalise donc un renversement de perspective qui met en avant la relativité de l'appellation de « fous » et exhibe l'absurde contamination de cette société qui rend fous les membres qui la constituent, au nom de la raison.

II.B) Renversement de perspective : la réalité « normale » qui cherche à contaminer les êtres en marge

Le discours sur la marge et la normalité se mue rapidement en discours contre l'uniformisation, à ne pas confondre avec la contamination de la folie qui rend les hommes égaux. Ce dernier phénomène est une tentative de la part de la société, qui se considère comme l'état représentant la norme, de réintégrer en son sein les êtres en marge. Si cela ne fonctionne pas, elle les isole. Elle peut même aller jusqu'à les détruire parce qu'ils la remettent en question. C'est une forme de contamination. Cependant, il s'avère que Moravagine, Sam Dunn et Bébuquin sont en eux-mêmes irréductibles, ce qui rend leur mort nécessaire.

Mais, si la marge cherche à contaminer les êtres normaux, c'est pour les aider à se libérer de la contamination de la société, qui devient négative, parce que contraignante et réductrice, pour les avant-gardes. À cette contamination, les personnages répondent par une contre-contamination visant à la libération des carcans sociaux et logiques. Dans *S.D.*, il y a encore une contre-contamination d'ordre trivial qui réaffirme le triomphe de la contamination matérielle et corporelle sur la contamination spirituelle.

À la remise en cause de la maladie comme « état exceptionnel nocif », fait pendant la remise en cause de « la santé comme un état « normal » absolu, fixe »²⁴⁷. Mis entre guillemets, le mot « normal » dénonce l'état de santé comme étant une notion relative qui n'a donc rien de fixe et encore moins d'absolu. On retrouve la même idée dans *B.* : « C'est pour cela, Mesdames, qu'il y en a tant qui deviennent fous. Nous manquons de fiction. Le positivisme conduit à la banqueroute. »²⁴⁸. À force de raison et de positivisme, on retombe dans la folie. Il

245 *S.D.* : p.65 dans la version française. Cette phrase n'apparaît pas dans le texte italien, soit parce qu'elle a été rajoutée après, soit parce que le traducteur a dû la rajoutée en raison d'un jeu d'acrostiche difficile à rendre en français.

246 *M.* : p.14

247 *M.* : p.13

248 *B.* : p.36

y a donc un renversement de la pensée normalisante qui donne à la santé un sens positif et à la maladie un sens négatif, moralement et pathologiquement parlant.

II.B.1 Les vituperii contre la raison, le conformisme et le principe d'utilité

Les quatre récits comportent ce type de « réquisitoire terrible »²⁴⁹, celui de *M.* étant plus pragmatique et celui de *B.* plus philosophique, ces discours n'en restent pas moins virulents. Il s'agit en fait de s'opposer à toute loi normative, à toute pensée érigée en système, à tout ce qui empêche le libre développement de l'inconscient.

La pensée rationnelle et positive limite l'homme, c'est pour cela qu'il faut l'en libérer, « la raison rend trop de choses, grandes et sublimes, grotesques et impossibles »²⁵⁰ pour parler avec les mots de Böhm. Elle empêche l'homme de se dépasser lui-même et donc d'évoluer, ce qui fait prononcer à Bébuquin cette accusation « vous avez détruit toutes les forces qui dépassent l'humain »²⁵¹.

Si elle empêche l'homme d'évoluer en se pensant au-delà de lui-même, c'est parce qu'elle est une forme de facilité et de renoncement :

J'en conviens, la raison rend tout facile et confortable ; elle concentre, mais elle détruit trop, ridiculise trop, et justement les choses les plus grandes. Il faut regarder l'impossible en face jusqu'à ce qu'il se transforme en chose facile.²⁵²

La raison est en tout point semblable au confort factice qu'offre la société utilitariste auquel Einstein la compare : « l'existence envisagée sous l'angle de la forme est un canapé, un coussin pour dormir, une convention aussi facultative qu'ennuyeuse »²⁵³. La raison utilitaire et la société qui se base sur celle-ci endorment l'homme, c'est-à-dire que sont bloquées ses facultés créatrices et que triomphe la contingence et la forme. Celle-ci renvoie au règne de ce qui est matériel et formel, et donc défini dans un cadre fixe.

La raison « concentre », c'est-à-dire qu'elle simplifie les choses en les unifiant de façon arbitraire, alors que c'est la différence, nous l'avons vu, qui est le moteur du renouvellement des idées, de la création et des sociétés. Ce qui fait dire à Böhm que

Jusqu'à maintenant on s'est servi de la raison pour priver les sens de leur subtilité, pour réduire et simplifier la perception. Finalement la raison a été appauvrissante ; la raison a appauvri Dieu jusqu'à l'indifférence²⁵⁴

249 *M.* : p.15

250 *B.* : p.37

251 *B.* : p.37

252 *B.* : p.39

253 *B.* : p.38-39

254 *B.* : p.39-40

La simplification et l'unification amènent donc à l'immobilisme. Et il ajoute :

Pourquoi ne voulez-vous pas reconnaître au moins que votre raison est ennuyeuse ?

La raison stylise tout, elle use la plupart des choses jusqu'à les réduire à des transitions plus ou moins insignifiantes, - le reste c'est la norme, la valeur, l'ennuyeux, le démocratique, le stable.²⁵⁵

La raison provoque la corruption et la corrosion de toute chose, ce qui est une forme de destruction improductive. Elle conduit à l'immobilisme et donc à la mort, parce que l'immobilisme est la mort. Böhm affirme également que « dès que l'on reconnaît quelque part la loi, cela prouve seulement que cette chose est dépassée en tant qu'expérience. »²⁵⁶. Il tend ainsi à montrer que la loi est le moment où l'expérience se fige et meurt donc en tant que principe dynamique. Ce qui l'amène à formuler cet axiome : « La loi, c'est le passé soumis à la mort »²⁵⁷. La loi appartient donc au passé, à un passé mort, que les avant-garde tendent à renier pour se tourner vers le futur, ce que la raison, basée sur des lois et tournée vers le passé, ne permet pas.

Ainsi, est condamnée la raison qui ne s'intéresse qu'à l'enchaînement logique et toujours égal des idées et des événements selon des lois causales immuables et arbitraires. On retrouve également cette idée d'une logique réductrice, alors qu'il y a d'autres logiques qui ne le sont pas, chez Cendrars, associée au concept d'utilitarisme :

Il y a chez l'homme moderne un besoin de simplification qui tend à se satisfaire par tous les moyens. Et cette monotonie artificielle qu'il s'efforce de créer, et cette monotonie qui envahit de plus en plus le monde, cette monotonie est le signe de notre grandeur. Elle marque l'empreinte d'une volonté, d'une volonté utilitaire ; elle est l'expression d'une unité, d'une loi qui régit toute notre activité moderne : la loi de l'utilité »²⁵⁸

Cependant, pour Cendrars, l'utilitarisme simplificateur et envahissant, c'est-à-dire contaminant toute chose, n'est pas à condamner en tant que tel, mais lorsqu'il est réutilisé « pour donner aux innombrables peuples de la terre l'illusion de la parfaite démocratie, du bonheur, de l'égalité et du confort »²⁵⁹. L'utilitarisme dynamique doit être pur de tout réemploi politique ou moral, il doit être pris pour lui-même et devient alors le point où art et vie se mêlent : « le travail désintéressé, c'est-à-dire l'art »²⁶⁰. Il est comme l'état primitif et pur de l'homme. On retrouve cette idée dans l'œuvre de Bruno Jasienski :

255 B. p.38

256 B. : p.37

257 B. : p.37

258 M. : p.131-132

259 M. : p.136

260 M. : p.135

votre science, dont vous êtes si fiers, et que nous venons vous emprunter, ne sert pas à dominer la nature, mais elle est devenue l'arme des classes dirigeantes pour asservir les peuples plus faibles.²⁶¹

Lui aussi condamne l'utilitarisme asservi aux idées bourgeoises, mais il convient que celui-ci est utile à la mise en place de l'utopie communiste. Pour Bébuquin et Sam Dunn l'utilitarisme est à rejeter complètement. Ceux-ci vivent totalement en dehors de ce concept. Ainsi, Sam Dunn vit-il détaché des « petits problèmes de la vie en société, les concepts et les lois auxquels doit se confronter notre activité normale »²⁶². Quant à Böhm, il déplore que « quand un contemporain sympathique s'occupe de l'extraordinaire, on l'enferme dans une maison de fous » parce que « cet homme ne s'intéresse tout simplement pas à votre monde rationnel. »²⁶³

Il ne reconnaît aucun droit d'être à cette raison uniformisante parce qu'elle tend à donner une unité non pas naturelle mais artificielle au monde et aux idées. L'infamie, qui est un concept marginalisant, fait de la raison triomphante un paria : « D'où en prend-elle le droit la raison ? Elle s'est installée sur l'unité. C'est là son infamie »²⁶⁴. De fait, elle est en elle-même une construction artificielle, ce qui fait dire au narrateur de *B.* que « la logique peut aussi n'être qu'une figure de style qui ne touche jamais à aucune réalité »²⁶⁵. Si l'on peut parler de contamination de la raison, c'est parce que les auteurs mettent en avant le fait qu'elle n'est pas naturelle à l'homme, elle lui a été imposée, et il faut donc l'en libérer. Celle-ci amène à « la construction d'un monde paradoxal, artificiel, conventionnel, que la raison peut démonter et remonter à loisir »²⁶⁶. Elle ne présente pas le monde réel tel qu'il est mais sous l'angle fallacieux des ses règles injustifiées qui ne correspondent pas à la nature de l'homme et nient l'irrationalité. Cependant l'irrationalité n'existe que face à la rationalité, c'est cette dernière qui autorise l'irrationalité à exister en la niant. La raison est une acrobatie factice de l'esprit qui nie tout ce qui la dépasse : l'irrationnel et les informations qui nous parviennent par les sens. Elle repose donc sur du vide. C'est ce que Böhm tend à mettre en avant lorsqu'il critique ceux qui à leur tour considèrent les trésors de l'imaginaire comme vides de sens :

l'utilitariste et le raisonneur appellent l'imaginaire, illusion et maya, le rien, vacuum ou éther. Ce sont des gens qui veulent tout porter à la bouche pour le manger ou pour le gonfler jusqu'à en faire une morale²⁶⁷

261 *J.B.P.* : p.138

262 *S.D.* : p.21, p.105 pour la version italienne.

263 *B.* p.38

264 *B.* : p.37

265 *B.* : p.17

266 *M.* : p.51

267 *B.* : p.38

L'image de l'ingurgitation renvoie à ce besoin glouton de tout exprimer par des mots creux dont on amplifie le semblant de sens jusqu'à l'ériger en système et ainsi rationaliser toute chose. Il s'agit d'une inflation artificielle de concepts tout aussi factices.

Dans *J.B.P.*, l'auteur met en scène le conversation de quelques bourgeois types, dont les raisonnements poussés jusqu'à l'absurde dévoilent d'eux-mêmes leur propre ridicule : « vous me direz que l'existence de la France et de l'Europe est une fait matériel, bien que nous ne puissions la contrôler par nos cinq sens »²⁶⁸. Ce matérialisme exacerbé pousse ces gens à des raisonnements absurdes : si je ne peux vérifier en permanence qu'une chose existe, je dois admettre qu'elle n'existe peut-être pas ou plus. Cette logique basique exhibe elle-même son propre ridicule. Tout comme cette phrase : « Mais, sommes toute, ce n'est qu'une hypothèse et l'hypothèse contraire est tout aussi possible »²⁶⁹ révèle l'impasse où mène cette logique qui selon comment on l'envisage peut prouver absolument tout et son contraire.

Les lois recréent un homme, artificiel lui aussi, « le démocrate » et « le faible » :

La loi de la nature devrait sa saouler à l'alcool jusqu'à ce qu'elle s'aperçoive qu'il y a des situations irrationnelles et qu'elle se rende compte que seuls le démocrate, avec son droit de vote, et le faible sont conformes à la loi. Quant à l'âme, la loi ne se réalise jamais mais pend, dénuée de sens au clou d'un quelconque mauvais axiome mathématique.²⁷⁰

La loi, qui est censée donner du sens au monde, se retrouve paradoxalement être à rebours du sens. Dans le domaine de l'âme, c'est-à-dire dans le domaine métaphysique, elle n'a même plus lieu d'être, elle dont les principes mathématiques n'ont plus aucune valeur lorsque l'on touche à l'irrationnel. Et ça n'est que par l'ivresse, en renonçant à la raison donc, que la loi peut exister, c'est-à-dire en s'autodétruisant. Dans *S.D.*, ce sont les « grands pontifes consacrés », enclos dans les laboratoires, espaces fermés de la science, qui sont les hommes artificiellement générés par l'empire de la raison :

seuls les grands pontifes consacrés, incorrigibles prisonniers de leurs laboratoires, s'obstinent à idolâtrer ces éternelles et inattaquables conquêtes des mathématiques, de la physique et de la chimie qui remplissaient d'orgueil nos pères.²⁷¹

Bruno Corra aussi s'en réfère aux mathématiques et aux sciences dures qui prétendent expliquer le monde en le réduisant à des règles, mais qui appartiennent au passé et sont complètement obsolètes. Les sciences, instrumentalisées par la société bourgeoise capitaliste,

268 *J.B.P.* : p.183

269 *J.B.P.* : p.185

270 *B.* : p.37

271 *S.D.* : p.22, dans la version italienne, on retrouve le terme « parrucconi » (« badernes ») (p.105) plutôt que pontifes, qui insiste sur leur inutilité.

sont une force de contrainte. Elles sont utilisées afin d'asservir l'homme en le privant de sa personnalité et en lui imposant des cadres de pensée et une façon de vivre réducteurs qui amènent à la négation des forces vives de l'imaginaire et de l'inconscient.

Jeter aux oubliettes toute la vieille science bêtement présomptueuse qui, jusqu'à ces derniers temps, à prétendu nous maintenir de force en tutelle, comme des enfants à qui l'on interdit de s'élancer vers l'orgie de toutes les possibilités qu'offre l'inconnu.²⁷²

Bruno Corra exprime ainsi son rejet d'une science vieille et figée qu'il faut jeter en prison ou mettre à la porte afin qu'elle n'emprisonne plus l'homme en l'infantilisant. Le verbe « élancer » permet d'illustrer le dynamisme qu'apporte l'inconnu riche en possibilités en opposition à l'immobilisme des vieilles sciences. L'« orgie » renvoie au nombre infini et même démesuré de nouveautés que peut nous fournir l'inconnu en opposition à l'aridité stérile des sciences.

Si les lois de la science figent l'esprit, les lois, le capitalisme et la morale immobilisent et contraignent l'être social à n'être qu'un être artificiel, ainsi en est-il de M. Lingslay :

Son Moi social, superficiel assemblage de mensonges, connu sous le nom de « Mr. David Lingslay, étiquette d'une bouteille contenant un produit chimique, simple morceau de papier couvert d'une formule conventionnelle²⁷³.

Les deux fonctionnent ensemble et sont donc à rejeter en bloc. La science sert la morale et le capitalisme. Si l'on s'oriente du côté des sciences médicales, il en est de même, celles-ci sont mises au service de la société capitaliste et bourgeoise afin d'en éloigner les êtres marginaux, qu'ils soient en marge pour des raisons pathologiques ou morales, la société identifie les deux. Et c'est cela que Raymond condamne au début de *M.*, et lorsqu'il lâche Moravagine dans la nature, il lâche un fou, pathologiquement parlant, mais également un déviant social. Aussi, Raymond demande-t-il en parlant des *physicians* : « Au nom de quelle loi, de quelle morale, de quelle société se permettent-ils de sévir ? »²⁷⁴. La question, en trois temps, met en effet en parallèle ce qui relève de la légalité, ce qui relève de la morale, ce qui relève du fonctionnement de la société en parlant du système médical. Il dénonce ainsi toutes les forces qui fonctionnent conjointement pour contaminer et réduire l'homme en servitude. Puis, il ajoute :

Ils s'insinuent partout au nom d'un libéralisme rationnel de boutiquier. [...] Ils se sont faits les suppôts d'une vertu bourgeoise, ignoble. [...] Ils ont mis leur savoir à la disposition d'une police d'État et ont

272 *S.D.* : p.7-8, dans la version italienne, apparaît le mot « *incarcerarsi* » (p.98) c'est-à-dire « emprisonner » qui est plus forte que « maintenir de force » e « *mettere alla porta* » signifie « mettre à la porte » plutôt que « jeter aux oubliettes ».

273 *J.B.P.* : p.244

274 *M.* : p.14.

organisé la destruction systématique de tout ce qui est foncièrement idéaliste, c'est-à-dire indépendant.²⁷⁵

Le verbe « insinuer » souligne la présence insidieuse, envahissante et contaminante de ces scientifiques. Si la question qui précède interroge la loi, puis la morale, puis la société, ces trois phrases condamnent la servitude des médecins à ces trois entités mais dans le sens contraire. La libéralisme bourgeois renvoie au système de société. La vertu renvoie à la morale, qui fonctionne avec les valeurs chrétiennes comme en témoigne l'utilisation du mot « suppôts ». Enfin, la mention de la police renvoie à la loi. À l'idée que les médecins enferment les malades et les marginaux fait suite l'idée, encore plus violente, que la société cherche à les détruire, tous, sans exception. Mais dans cette dernière phrase s'est effectué un glissement caractéristique. Il n'est plus en effet question de fous mais d'idéalistes et d'esprits indépendants. Ainsi s'affirme le parallélisme, voire l'identification, entre marginal pathologique et déviant social.

Quant aux aliénistes :

Ils se sont faits les directeurs spirituels de la moelle épinière et pratiquent froidement la laparatomie des consciences. Ils exercent le chantage, le dol, la séquestration et commettent d'épouvantables extorsions. Ils contraignent à l'éther, à l'opium, morphine et cocaïne, par restrictions et par doses. Tout est basé sur un barème établi d'après des statistiques irrévocables.²⁷⁶

Ces quelques phrases mettent en avant deux aspects importants de la réflexion. Le premier est l'identification abusive des phénomènes de l'esprit à ceux du corps et à la morale. En effet, les pathologies mentales sont rationalisées et ramenées à des phénomènes physiologiques tandis que la folie prend des connotations morales négatives. Ainsi, « les directeurs de consciences » renvoie à la morale religieuse alors que la moelle épinière est une partie concrète du corps, même si elle est le centre névralgique d'où partent les influx nerveux qui dictent nos agissements. De même, la laparatomie est une opération chirurgicale alors que la conscience est une entité spirituelle et morale. Le chantage, le dol, qui est un terme légal ayant trait à la moralité, renvoient à des pressions morales, la séquestration à une contrainte réelle. Quant aux drogues citées ensuite, elles paralysent le cerveau et par là-même l'esprit et la conscience. Et c'est par peur de la contamination physique, morale et psychologique que l'on enferme et que l'on détruit ces êtres quelque soit la marge dont ils sont issus. Le second à trait aux « statistiques irrévocables », que l'on retrouve dans *J.B.P.* : « à en juger par les statistique »²⁷⁷, qui mettent en évidence une fois de plus des systèmes et des lois qui s'imposent comme résolument vrais mais ne reposent sur rien de véritablement concret. Ces

275 *M.* : p.14

276 *M.* : p.15

277 *J.B.P.* : p.183

discours trouvent une forte résonance dans la « Lettre aux médecins-chefs des asiles de fous » parue un an avant *M.* dans *La révolution surréaliste*²⁷⁸ et écrite par Antonin Artaud.

De façon moins développée, on retrouve ce mélange des phénomènes marginaux du corps, de l'esprit et de la morale dans *J.B.P.* puisque Pierre, pour un acte de violence commis dans un moment de folie et d'affaiblissement du corps se retrouve emprisonné avec des dissidents politiques. Quant aux bourgeois de Paris pestiféré, ils font sans hésitation l'amalgame entre la véritable épidémie de peste et la maladie idéologique à dimension métaphorique:

Nous oublions trop facilement qu'en dehors de Paris, en proie à une fièvre contagieuse, avec tous ses symptômes et ses caprices, existe encore la vraie France démocratique et bourgeoise. L'épidémie n'a qu'à cesser pour qu'avec elle meurent, comme des hallucinations fiévreuses, et les monarchies et les républiques soviétiques. Le premier détachement qui entrera dans Paris y rétablira l'ordre ancien dans toute son étendue.²⁷⁹

L'épidémie qui sévit réellement est mise en parallèle avec « la fièvre contagieuse » qui est utilisée comme métaphore pour évoquer les idées politiques qui se répandent dans la ville en même temps que la peste et qui remettent en cause « la vraie France démocratique ». Les deux phénomènes sont intrinsèquement liés, la proposition subordonnée circonstancielle introduite par la conjonction « pour que » permet d'enchaîner logiquement les deux phénomènes et montre leur interdépendance de par sa nuance finale. Si l'un est arrêté, l'autre le sera aussi, épidémie pathologique et idéologique sont interdépendantes. La comparaison permet de rendre la fièvre à son statut métaphorique. On retrouve également cela dans *B.* lorsque Böhm met en avant le fait que « quand un contemporain sympathique s'occupe de l'extraordinaire, on l'enferme dans une maison de fous. » parce que « cet homme ne s'intéresse tout simplement pas à votre monde rationnel. »²⁸⁰. On considère comme pathologiquement fou celui qui réfléchit à l'irrationnel. Dans *S.D.* enfin, le chevalier Santerni est une combinaison de folie pathologique, morale et sociale, sa folie le conduit à épouser une simple fille de ferme, et financière, sa folie le conduit à une gestion plus que douteuse de sa fortune. Quant à Sam Dunn lui-même, il est fou, se désintéresse de la morale, du prestige, de la bonne conduite et de la réussite telle que les conçoit la société bourgeoise.

Écœuré par ses valeurs, Raymond la science demande « mais où trouver la nouveauté et des hommes dans ce pays devenu le banquier du monde ? En France l'officialité et la légalité revêtent et engoncent toute les formes de le vie. Joli costume des académiciens. »²⁸¹ qui

278 ARTAUD, Antonin. « Lettre aux médecins-chefs des asiles de Fous » in *La révolution surréaliste*, 15 avril 1925, n°3.

279 *J.B.P.* : p.183

280 *B.* p.38

281 *M.* : p.181

répond à cette autre question « mais où était- donc l'or de la France, la nouveauté, les hommes nouveaux ? »²⁸². Les deux interrogations encadrent une réflexion sur la France banquière et petite bourgeoise engoncée et figée dans ses valeurs traditionnelles comme dans un vêtement trop rigide. À la métaphore du vêtement, qui est l'image d'une camisole de règles que la société impose à ses membres, fait écho cette réflexion de Raymond :

On enseigne le conformisme aux enfants. On leur inculque le respect du formalisme. Bon ton, bon goût, savoir-vivre. La vie de la famille se passe en cérémonies solennellement ridicules et vieillottes²⁸³

Le formalisme et les cérémonies mettent en avant le caractère rituel des actes sociaux qui s'imposent par la répétition, mais la répétition est la mort car elle est l'opposé de la différence et de la variation. Le suffixe « -ottes » donne une nuance ridicule et une connotation négative à un mot qui l'est déjà en soi dans un texte d'avant-garde : la vieillesse. Le formalisme renvoie à l'importance accordée au paraître et à la forme ritualisée qui n'est qu'une apparence, un habit. Einstein par ailleurs condamne, bien que sur un plan plus spirituel, ce culte de la forme vide. Jasienski lui aussi condamne les « gestes rituels » des « vainqueurs rassasiés, bedonnants et apprivoisés de la Bastille »²⁸⁴.

Or, l'or de la France n'est pas l'argent, c'est la nouveauté. Les petites gens contaminées ne sont pas des hommes, pas des surhommes en tout cas, au contraire des ouvriers qui sont ceux qui s'en rapprochent le plus. Si Cendrars et Jasienski placent leurs espoirs dans le peuple des ouvriers guidés par des êtres hors norme, montrant ainsi leur espérance que les sciences, le progrès et la raison puissent être utilisés à la pleine réalisation de l'homme, Einstein et Corra se tournent d'avantage vers une expérience spirituelle plus que sociale de la libération de l'homme.

Les sollicitations du monde extérieur censurent donc l'homme le poussant à refouler sa propre personnalité inconsciente. Elles lui créent de toutes pièces une fausse personnalité étiquetée, un rôle qui n'est qu'une apparence mais qui éclipse la personnalité de l'être contaminé et asservi, dont Mr David Lingslay, dans *J.B.P.*, est l'illustration et le symbole. Ce qui fait dire à Yves Duplessis, dans le « Que sais-je ? » consacré au surréalisme, que « cette imagination qui n'admettait pas de bornes, on ne lui permet plus de s'exercer que selon les lois d'une utilité arbitraire »²⁸⁵, c'est-à-dire qu'elle est bridée. Il s'agit pour les avant-gardes de

282 *M.* : p.182

283 *M.* : p.181

284 *J.B.P.* : p.72

285 BRETON, André. *Manifestes du surréalisme*. - Premier manifeste, Paris : Le Sagittaire, 1924. Deuxième manifeste, Paris : Le Sagittaire, 1930. Paris : Gallimard/Folio essais, 1996. - p.14 (premier manifeste)

« transgresser les limites de la raison »²⁸⁶ ce qui rend sa fonction sociale et philosophique à l'art.

Mais, en rejetant les êtres marginaux et en niant l'irrationalité, la société, la morale, la raison et la norme permettent leur réaffirmation et leur singularisation en tant qu'éléments en marge de la rationalité, et non comme phénomène pseudo-scientifique ou religieux. Par le rejet, la science libère le délire.

Ces différents discours, qu'ils soient tenus par le narrateur ou par un personnage peuvent donc être qualifiés de *vituperii* en ce qu'ils sont des discours directs, catégoriques et déclamatoires condamnant sans retour une raison devenue obsolète et contraignante. Elle est une contamination mais qui appauvrit et limite l'homme au lieu de l'enrichir.

II.B.2 La notion de « corps étranger »²⁸⁷ et les lieux de l'exclusion

Sam Dunn, Bébuquin, P'an « l'étrange intrus »²⁸⁸ parmi les statues passéistes et immobiles de Panthéon, Pierre et Moravagine sont considérés comme des cancers de la société, des excroissances anormales et potentiellement dangereuses pouvant créer des réactions en chaîne incontrôlables. Et c'est effectivement une forme d'effet papillon que provoquent ces personnages en contaminant peu à peu ceux qui les entourent puis la foule. Comme tous les êtres en marge, ils sont des corps étrangers à la société et donc nuisibles à cette dernière.

Comme c'est en circulant librement qu'ils contaminent les autres cellules du corps social, il faut donc soit tenter de les réintégrer au sein de la normalité, soit, si cela ne fonctionne pas, il faut les isoler. L'isolement de la marge est un phénomène social qui se traduit de façon spatiale. Pierre est mis à la rue, puis en prison. Moravagine est enfermé dans un château, puis dans une prison, puis dans un sanatorium avant d'être relâché dans la nature et de finir dans un asile pour soldats traumatisés. Bébuquin cherche à s'échapper de ce monde rationnel et matériel qui de toute part l'assaille et voudrait le réintégrer en son sein, tandis que Böhm déplore que « quand un contemporain sympathique s'occupe de l'extraordinaire, on l'enferme dans une maison de fous »²⁸⁹. Quant à Sam Dunn, s'il ne finit pas en prison ou dans un asile, c'est parce que la société bien pensante tente de le réintégrer en son sein en tant qu'original et lui nie ainsi tout pouvoir réel, ce qui n'est qu'une illusion aux vues de ce qu'il est capable de provoquer. Sa récupération symbolique *post-mortem* est par ailleurs ambiguë, car ça n'est

286 DUPLESSIS, Yves. *Le surréalisme*. - Vendôme : Presses Universitaires de France / « Que sais-je », 1950. Vendôme : Presses Universitaires de France, 1964. - p.122

287 Pour la notion de « corps étranger » voir BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes II : écrits posthumes (1922-1940)*. - Paris : Gallimard / nrf, 1970. - 461 p. (première section du second tome)

288 J.B.P. : p.222

289 B. : p.38

qu'une demie-victoire, et donc une demie-défaite, que de triompher d'un homme mort.

Les lieux de l'exclusion de ces « corps étrangers » sont l'asile et le sanatorium d'une part, la prison d'autre part. La mise en parallèle de ces lieux met en avant l'amalgame que l'imaginaire social fait entre déviant moral, marginal, révolté politique et malade pathologique. Il y a donc l'exclusion médicale par peur d'une pathologie et l'exclusion sociale par peur d'une contamination idéologique de la masse. C'est par ces lieux que symboliquement et réellement se recoupent les plans sociaux et pathologiques de la contamination. Nous l'avons vu dans plus haut (II.B.1.), le sanatorium a aussi un rôle politique, tout comme la prison, en ce qu'on y place, sous prétexte de folie, tous les êtres jugés gênants parce que trop différents. Dans *J.B.P.*, les marginaux et les dissidents politiques sont-ils « retenus par la barrière infranchissable des murs et de la lois »²⁹⁰. La construction de la phrase permet de mettre en parallèle des barrières de séparation réelles : les murs de la prison, et métaphoriques : les murs de la loi, les premiers permettant la mise en espace réelle des seconds.

Selon Raymond, les médecins au service de la société bourgeoise :

internent, séquestrent, isolent les individus les plus marquants. Ils mutilent les génies physiologiques, porteurs, annonciateurs de la santé de demain.²⁹¹

Par une gradation en trois temps de la violence, il dénonce ce que l'on fait des fous ou des marginaux, novateurs parce que différents, qui mettent en danger les règles fixes de la société. Ils sont internés, qui est un terme médical, séquestrés, qui relève de la violence physique, isolés, qui relève d'une violence morale, l'exclusion étant moralement difficile à supporter. La mutilation relève d'un acte physique violent qui s'applique, dans cette phrase, au domaine de l'esprit, même si l'expression « génies physiologiques » renvoie à la fois au physique et au mental parce que les deux sont liés et que les génies, c'est-à-dire les êtres déviants, fonctionnent autant avec l'esprit qu'avec le corps. On retrouve chez Jasienski, comme chez Cendrars, comme chez Einstein des figures de la mutilation. La société rejette ses corps étrangers et cherche à les réduire physiquement et moralement.

Les processus de mise en quarantaine, d'exclusion donc, permettent de faire une différence nette entre maladie et état de santé parce que l'imaginaire collectif a besoin de cette séparation nette, alors que Jasienski met clairement en évidence le fait qu'un individu peut être infecté par la peste et paraître encore sain alors qu'il contamine déjà son entourage.

Le corps étranger, qu'il soit social ou pathologique est métaphoriquement ou réellement conçu comme étant extérieur à la société, même si cela peut être largement remis en question.

290 *J.B.P.* : p.49

291 *M.* : p.14.

Dans *J.B.P.*, on accuse la peste (« cette bonne vieille peste asiatique »²⁹²) et l'idéologie communiste (« l'appel lancé d'Orient »²⁹³) de venir de l'Asie, alors que la peste vient des laboratoires installés par la société elle-même et que le communisme est déjà présent dans les couches laborieuses de la société. Moravagine est partout un étranger, qui élevé en milieu clos n'est chez lui nulle part. Ce qui fait dire à Raymond à propos du groupe des terroristes russes dont il fait partie : « nous avons toujours été des parias, des bannis, des condamnés à mort, il y avait longtemps que nous n'avions plus aucun lien avec la société »²⁹⁴. Il l'est également lorsqu'il débarque chez les indiens bleus. Mais ceux-ci sont également des marginaux pour la société. Il y a donc un barbare chez les barbares, ce qui force à relativiser la notion même de corps étranger. On est toujours le corps étranger d'un groupe, qui refuse d'accepter que le ver est déjà dans le fruit.

Selon Susan Sontag, dans son ouvrage *La maladie comme métaphore*, « la maladie est une forme d'invasion »²⁹⁵, elle est donc naturellement « conçue comme un ennemi à qui la société fait la guerre »²⁹⁶ d'où le fait que la maladie prenne une dimension sociale et

qu'il existe un lien entre l'imaginaire de la maladie et l'imaginaire de l'étrangeté.
Ce lien s'enracine peut-être dans le concept du mal, qui d'un point de vue archaïque s'identifie au non-nous, à l'étranger²⁹⁷

La peur de l'Autre, amalgamé à l'imaginaire du mal et de la maladie, et ainsi conçu comme potentiellement contaminant, amène au rejet de l'Étranger.

Mais, à défaut de pouvoir rejeter les éléments potentiellement dangereux dans un autre espace qui soit extérieur à la société qui se sent menacée, il n'y a d'autre solution que de l'enfermer. Dans *J.B.P.* cependant d'autres solutions sont envisagées, qui ne fonctionnent pas vraiment. Il y a tout d'abord le repli chez soi et l'abandon des lieux infectés. Puis, il y a la formation de petits états autonomes sur des critères de race, de religion ou d'idées, comme si se regrouper parmi ses semblables en excluant tous les autres pouvait sauver d'une maladie pathologique : « à la suite des mouvements de races eurent lieu les mouvements sociaux »²⁹⁸. La communauté juive cherche à se défendre de la peste en respectant les vieilles traditions et ce qu'en disent les textes religieux et qui consiste essentiellement à chasser du ghetto tous les

292 *J.B.P.* : p.139

293 *J.B.P.* : p.288

294 *M.* : p.71

295 SONTAG, Susan. *Œuvres complètes III : La maladie comme métaphore, le SIDA et ses métaphores.* - Paris : Christian Bourgeois éditeur, 1989, pour la version française. Paris : Christian Bourgeois éditeur, 2009. - p.174

296 *Op. cit.* p.89

297 *Op. cit.* p.174

298 *J.B.P.* : p.161

non juifs, les impurs, à s'en séparer par un mur qui crée un espace juif clairement distinct. C'est ainsi que le rebbi Elzéar formule cela : « Jusqu'à l'heure où les juifs s'entoureront de nouveau d'une enceinte impénétrable à tout ce qui n'est pas juif, jusqu'à cette heure, dis-je, l'épidémie les décimera et l'Ange de la Mort ne quittera point leurs demeures »²⁹⁹. Enfin, il y a également la méthode radicale qui consiste, après avoir essayé d'isoler les malades (« on ne sort plus du camp d'isolement »³⁰⁰), à les tuer, comme cela se passe dans la communauté de P'an. Quant au Paris infecté par la peste, le gouvernement l'isole tout bonnement en formant tout autour un cordon sanitaire infranchissable. Mais ces solutions extrêmes ne sont envisageables qu'en temps d'épidémie réelle.

Dans *M.*, il y a d'une part le sanatorium de Waldensee, qui est le point de départ du voyage de Moravagine et un centre de neurologie pour détraqués de guerre³⁰¹, qui est le point d'arrivée du voyage de ce dernier puisqu'il y meurt. Mais Moravagine, parce qu'il est, comme nous l'avons mentionné plus haut, à la fois un fou, un déviant, un marginal, un révolutionnaire, un idiot passe aussi par la prison, celle de Presbourg. Pierre est rejeté dehors, avant d'être cette fois-ci enfermé en prison avec toutes sortes de marginaux. En ce qui concerne Sam Dunn et Bébuquin, l'un est jugé inoffensif, ce qui est tout sauf vrai, quant à l'autre il se cherche et n'est pas non plus jugé dangereux, c'est pour cela que ni l'un ni l'autre ne vont en prison ou dans un asile.

La prison est un lieu étroit et clos, mais, physiquement confinés, les deux personnages n'en redeviennent pas pour autant des êtres normaux, au contraire. Ils s'échappent par la pensée en s'enfermant dans leur propre délire intérieur. La prison devient ainsi le lieu d'une « autre réalité »³⁰² « hors de la réalité des trois dimensions »³⁰³. Cependant, si Moravagine n'y vit que le délire, Pierre, d'abord enfermé en lui-même, commence à entendre « comme à travers un mur de verre »³⁰⁴ les discours utopiques des prisonniers politiques. Peu à peu, l'imaginaire de Pierre se libère dans cet espace créé par la société, mais qui finalement protège les prisonniers de la contamination sociale en les laissant entre eux. Pierre passe d'une sorte de délire peu constructif à une phase de prise de conscience des problèmes sociaux généraux, plutôt que de sa marginalisation personnelle, qui l'amène à développer un imaginaire utopique plus constructif. L'espace de la prison devient alors le lieu d'incubation de la peste

299 *J.B.P.* : p.151

300 *J.B.P.* : p.213

301 À ce propos, il serait intéressant de creuser le rapport de la guerre aux pathologies mentales d'une part et le rapport de la guerre à la folie collective dans l'œuvre de Cendrars.

302 *J.B.P.* : p.49

303 *J.B.P.* : p.48

304 *J.B.P.* : p.51

communiste qui, la peste réelle ayant achevé son rôle, pourra se répandre dans Paris. Ainsi, les phases de délire qui prennent le pas sur la pensée de Pierre permettent à celui-ci de libérer son esprit. Il meurt à la société. Dans l'infusoire de la prison il peut donc passer à la phase de reconstruction de son esprit libre selon les principes de l'idéologie communiste, tout comme le peuple doit passer par l'étape destructrice de la peste avant de se reconstruire en communauté d'hommes libérés et décontaminés.

Dans *M.*, la prison est aussi un lieu d'évasion par l'imaginaire et par le délire, mais qui est aussi une réclusion à l'intérieur de soi : « la vidange s'était faite dans ma tête »³⁰⁵. Peu à peu, Moravagine perd la notion des choses : « je perdais la notion du temps »³⁰⁶ et les données de la perception : « je me fis volontairement sourd »³⁰⁷. Puis, « immobile comme dans la ventre de (s)a mère », il est comme le propre enfant de sa folie attendant de naître, ça n'est pas une incubation, comme dans *J.B.P.*, mais une gestation ou une digestion, les trois phénomènes se rejoignent en ce qu'ils sont les étapes d'un processus de renaissance. La prison est une infusoire, une ventre, une matrice de l'imaginaire où Moravagine se « digérai(t) (lui)-même, dans (son) propre estomac »³⁰⁸. Par la maladie et l'isolement, la personnalité se libère des carcans de la société pour renaître à elle-même. Après être devenu sourd dans la prison, il redécouvre la langue en dehors de l'influence de la société en entrant en contact charnel avec chaque lettre. Moravagine refait ainsi corps avec le monde et avec les mots et devient ainsi un « demiurge ». Ainsi, « lorsque le monde s'ouvre comme un œuf »³⁰⁹ c'est aussi lui qui renaît, mais à l'état de barbare, neuf, primitif, vindicatif et prêt à envahir le monde. « Je ne suis pas de votre race » déclare-t-il « je suis du clan mongol qui apporta une vérité monstrueuse : l'authenticité de la vie, la connaissance du rythme, et qui ravagera toujours vos maisons statiques du temps et de l'espace »³¹⁰ et il désire s'attaquer à « la lumière occidentale » en forçant « le ventre aigret de votre civilisation ». Enfermé dans les structures mêmes que la société construit pour se protéger de la marge, Moravagine est devenu un être totalement extérieur à la société occidentale, un barbare « mongol », c'est-à-dire venu de l'Asie, comme dans *J.B.P.*, un « corps étranger ». Par ce retour à l'état de primitif, Moravagine retrouve la vie, l'authenticité et le mouvement, le « rythme ». Il est devenu ce microbe qui « ravagera » et forcera les tranquilles demeures que la société de la raison fixe, statique et immobile a construit.

305 *M.* : p.44

306 *M.* : p.44

307 *M.* : p.45

308 *M.* : p.50

309 *M.* : p.48

310 *M.* : p.49

Si dans la prison, le marginal renaît, comme c'est le cas pour Pierre et Moravagine, dans le sanatorium ou dans l'asile, qui est une prison de l'esprit où l'on « mène les malades à la baguette comme des prisonniers »³¹¹, le marginal devenu un « corps étranger » s'étiole. C'est là que Moravagine végétait avant que Raymond ne le libère et c'est là que Moravagine redevient un pauvre fou, perd sa conscience et meurt. C'est également dans ce lieu que les savants devenus matons « ont mis leur savoir à la disposition d'une police d'État et ont organisé la destruction systématique de tout ce qui foncièrement idéaliste, c'est-à-dire indépendant »³¹². Dans *J.B.P.*, il n'est fait mention qu'une seule fois d'un asile, au détour d'une phrase prononcée par un partisan de la bourgeoisie capitaliste. Celui-ci propose d'enfermer dans un « asile d'aliénés »³¹³ les illuminés, c'est-à-dire, non pas les fous, mais ceux qui fonctionnent selon une logique différente de celle que la raison bourgeoise impose. Il apparaît alors qu'est considérée comme folie pathologique toute façon de penser qui diffère de l'idéologie dominante.

Plutôt que d'enfermer et de diminuer, voire de détruire, ses éléments en marge, la société essaie parfois de les réintégrer en son sein. Si Moravagine ne passe pas par cela, Sam Dunn, Bébuquin et P'an eux y ont sont confrontés. En ce qui concerne Sam Dunn, le terme « extravagants »³¹⁴ qui est associé à ses écrits et le terme « bizarrerie »³¹⁵ qui est associé à sa personne permettent de réduire sa folie à un petit jeu étrange, mais acceptable. Les salons parisiens croient le réintégrer en leur sein en riant de sa folie, mais ils ne s'aperçoivent pas que ce rire n'est que le premier signe de la contamination dont ils feront les frais. Sam Dunn finit cependant relégué vers le pôle car sa réinsertion a échoué. Quant à P'an, on l'enferme dans une école de religieux afin de lui inculquer les valeurs chrétiennes et occidentales. C'est un échec bien évidemment puisque celui-ci se sert de ces connaissances comme d'un vaccin pour contaminer à son tour l'Europe avec ses idées. L'asile est un lieu où l'on tente de formater les esprits. Pour ce qui est de Bébuquin, on essaye de le récupérer par la responsabilité qui incombe à la paternité. Ainsi, à travers le discours d'Euphémie, qui exige de lui qu'ils assume son rôle matériel de père, la société tente de rendre un rôle et une étiquette à ce marginal qu'elle est en train de perdre :

Lui : « Tu me détruis ; qui me laissera être ce que je dois être? »

Elle : « Ce que tu dois être, c'est être capable d'assumer la responsabilité pour des enfants. »

« Mais moi, on m'achève. » [...]

311 *M.* : p.197

312 *M.* : p.14

313 *J.B.P.* : p.184

314 *S.D.* : p.10, p.99 dans la version italienne.

315 *S.D.* : p.11, la version italienne comporte à nouveau le terme « *stravagante* » (p.100) « extravagant » qui sert déjà à caractériser ses poèmes à la page précédente.

« C'est la mort » cria-t-elle.³¹⁶

Mais il sait bien que cela signifie renoncer à la liberté conquise et à un possible miracle qui est le réveil de l'imagination.

II.C) Les épisodes de folie collective et d'épidémie : un besoin de révolution et de rupture franche

Le parallélisme que nous avons fait entre l'asile ou le sanatorium et la prison permet de penser en parallèle les épisodes de folie collective et les périodes de révolution.

Ces épisodes sont une mise en scène qui représente la revanche de l'imaginaire, de la folie et de tout ce que la société met en marge, sur cette société qui se conçoit elle-même comme le marqueur de la normalité. Cette revanche se doit d'être symboliquement puissante afin de renverser des valeurs fortement établies et de permettre de recommencer sur de nouvelles bases. En tant que parodie, ces épisodes ont une valeur symbolique et critique, en tant que révolution, ils reflètent un véritable besoin de renouvellement de la société, et de l'art, ce qui constituera la troisième partie.

Un certain nombre de phénomènes communs et un mélange tant des champs lexicaux que des métaphores permettent d'associer l'épidémie, le carnaval, la révolution et même peut-être la guerre. Lors de ces mouvements sociaux forts, il y a renversement des valeurs et de l'ordre établi, une carnavalisation donc, pour parler avec Bakhtine. Ce sont des périodes de troubles et de bouleversements et par là-même de dynamisme, car ils ont en commun de forcer les individus à réagir et donc à ne plus être de simples spectateurs passifs, mais des acteurs.

II.C.1 L'avènement du carnaval-épidémie-révolution comme renversement nécessairement éphémère des valeurs

Sur le plan réel, l'épidémie, le carnaval et la révolution ont pour caractéristique commune d'être des épisodes de bouleversement sociaux et de renversement éphémère des valeurs. Ils constituent une forme de spectacle réel où les spectateurs sont obligés de devenir acteurs. Ce faisant, ils réveillent et re-dynamisent la société, pour un temps, avant de s'achever ou sur un échec ou sur une réussite. Ils sont par nécessité de courte durée. Dans le cas contraire, les bouleversements qu'ils produisent deviendraient la nouvelle norme. Bien que sa présence soit plus diffuse, la guerre semble avoir les mêmes caractéristiques. Cendrars qualifie la révolution russe de guerre, quant à Bruno Corra, il met en parallèle la révolution et la guerre : « Qui

316 B. : p.86

saura arracher à leur mystère un problème social, une guerre, une révolution pour nous faire voir au fond de quels abysses et de quels firmament naissent les fluides qui bouleversent les foules ? »³¹⁷

Mais ces analogies se jouent également sur le plan métaphorique, car les imaginaires qui concernent ces phénomènes se rejoignent bien souvent. Ce qui nous amène à faire une première distinction. Elle se situe entre carnaval et carnavalisation³¹⁸. En effet, si dans *B.* il est explicitement fait référence à un carnaval : « dans la ville, ce fut le carnaval pendant une demi-année »³¹⁹, les trois autres récits ne relatent pas d'épisodes de carnaval à proprement parler. Ils contiennent en revanche des événements que l'on pourrait qualifier de carnavalesques, c'est-à-dire qui ressemblent à un carnaval, tant au niveau du déroulement des événements que de ce que cela provoque dans la société et dans l'imaginaire social. Nous entendons par « carnavalesque » un phénomène social qui consiste justement en un renversement autorisé et de courte durée des valeurs de la société afin de les réaffirmer. Il se trouve cependant que dans les quatre récits étudiés, les épisodes de folie collective, de révolution et d'épidémie tendent à une carnavalisation destructrice de l'ordre social parce qu'ils le bouleversent. Ces épisodes ont pour fonction de décontaminer le peuple en l'arrachant violemment à son cadre et à ses habitudes sociétales par une contamination de la folie, des idées et de la maladie.

Dans le récit de Jasienski, l'épidémie est une révolution en ce qu'elle est facteur de bouleversements sociaux violents et en ce qu'elle oblige les hommes à réagir et à sortir de la léthargie dans laquelle la société les a plongés, mais elle est aussi celle qui amène, en tout cas permet, la révolution. La peste, pour reprendre les mots d'Antonin Artaud, coïncide « dans l'ordre politique avec les bouleversements politiques les plus profonds »³²⁰. Il y a donc à la fois analogie et parallélisme des deux phénomènes, sur le plan réel comme sur le plan métaphorique, ce qui a parfois pour conséquence le mélange des deux plans. Ainsi, lorsque P'an déclare : « Aujourd'hui, l'Europe ne peut plus nous faire de mal. Elle meurt et se tord en dernières convulsions. De Paris, la peste gagnera tout le continent »³²¹, le lecteur ne sait plus s'il parle de la vraie peste ou de la peste idéologique métaphorique. Dans ces deux autres phrases prononcées par le même personnage, il y a moins d'ambiguïté, il s'agit clairement d'un

317 *S.D.* : p.23, p.106 pour la version italienne.

318 En ce qui concerne la réflexion sur la carnavalisation et la carnaval, nous renvoyons à l'ouvrage de Mikhaïl Bakhtine : BAKHTINE, Mikhaïl. *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*. Traduit par Andrée Robel. - Paris : Gallimard, 1970. - 471 p.

319 *B.* : p.82

320 ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double* in *Œuvres complètes IV*. - Paris : Gallimard, 2003. - p.18

321 *J.B.P.* : p.140

usage métaphorique de la peste : « nous inoculerons l'épidémie de nos idées », « Paris qui, le premier, a donné la Commune au monde, le premier encore en contaminera l'Europe »³²². Dans *M.*, au contraire, c'est la révolution qui fonctionne comme une épidémie, c'est-à-dire par contamination des idées révolutionnaires, et qui dérive en épidémie de folie destructrice. De cette analogie de fonctionnement découle l'usage de la peste comme comparant : « le peuple nous craignait comme la peste noire et nous avait baptisés les Enfants du Diable »³²³. Moravagine et sa bande sont un mal social, mais l'imaginaire collectif les compare à un mal physique : la peste et à un mal moral : le Diable. Dans *S.D.*, la maladie est également utilisée en tant qu'image pour évoquer le bouleversement total que provoque Sam Dunn. Ainsi, le narrateur explique que « la réalité se débattait avec la fureur apeurée d'un organisme sur le point de mourir ou de se transformer à la suite d'une violente fièvre »³²⁴. Quant à Bébuquin, il souhaite que la maladie révolutionne son corps : « mais peut-être, ô espérance, la maladie créera-t-elle un corps nouveau »³²⁵. L'épidémie fonctionne donc à la fois comme image des désordres sociaux sur le plan métaphorique et comme déclencheur sur le plan réel. L'épidémie représente le désordre social, le crée et en découle, ce qui fait dire à Gérard Fabre que « le désordre n'est pas séparable de la contagion », « il la porte en lui »³²⁶.

En effet, la révolution comme l'épidémie amènent à une désagrégation en profondeur du corps social et de ses normes qui sont appelés à « chanceler » ainsi qu'à « s'affaïsser »³²⁷. Pour le dire avec les mots de Cendrars, elles constituent des périodes « de révoltes, de troubles et de désordres » où se déclarent « tous les cas de terreurs, de folies collectives »³²⁸. En ces périodes, qui marquent le peuple de manière indélébile, tout est « détraqué » par « un ferment de désagrégation »³²⁹ qui amène au renversement et au « chambardement de toutes les valeurs occidentales »³³⁰. De fait, Moravagine et ses acolytes attaquent « le vote universel, la liberté, la fraternité pour prôner la révolution sociale »³³¹. En tant que crise, l'épidémie oblige le corps social à réagir, et donc à se mettre en mouvement, et c'est dans le désordre qu'elle crée, lorsque « le peuple agité »³³² réagit d'une manière ou d'une autre, que peut advenir la révolution. Ainsi, dans les mots de Jasienski apparaît le rôle de déclencheur révolutionnaire

322 *J.B.P.* : p.294

323 *M.* : p.71

324 *S.D.* : p.32, p.110 pour la version italienne.

325 *B.* : p.78

326 FABRE, Gérard. *Épidémies et contagions : l'imaginaire du mal en Occident*. - Paris : Presses Universitaires de France, 1998. - p.29

327 *M.* : p.56

328 *M.* : p.55

329 *M.* : p.56

330 *M.* : p.65

331 *M.* : p.55

332 *B.* : p.48

que constitue l'épidémie : « lorsque, sous l'influence de l'épidémie, éclatèrent les premières émeutes, lorsque les fondements tremblèrent »³³³. Mais cette mise en mouvement s'accompagne du blocage des fonctionnements normaux de la société, c'est ce que met en avant le récit d'Einstein, lorsqu'il est écrit que « la paralysie gagna toute la ville »³³⁴. Rien ne fonctionne plus comme avant quand la révolution-folie se répand comme une épidémie. Il en est ainsi lorsque le virus Moravagine et son groupe enveniment les choses autant qu'ils le peuvent pour pousser le peuple à réagir. En témoigne cette liste des différentes actions à accomplir pour provoquer cela. Une liste de verbes à l'infinitif qui donne au passage une allure de manuel du parfait révolutionnaire :

Aigrir les choses, exciter les esprits, provoquer les deux partis, porter la crise à son point culminant, la faire dégénérer en troubles et en massacres, dresser les hommes en face de l'inexorable, leur mettre les armes à la main, semer la panique dans la population ³³⁵

En ces périodes de crise, tout semble permis et les individus ne se conforment plus au rôle que la société leur a donné. Ainsi, dans *M.* par exemple, sous l'impulsion de la révolution russe, « les soldats illettrés se mettaient à philosopher et leurs officiers discutaient les ordres de service »³³⁶, il en est de même dans *S.D.* où un respectable politicien sert de cheval à une actrice. Chacun sort de son rôle, les valeurs de la société sont renversées, il s'agit donc d'une carnavalisation.

Dans *M.*, « tout était détraqué »³³⁷, dans *B.*, la paralysie « gagna toute la ville »³³⁸, dans *J.B.P.*, « les fondements tremblèrent »³³⁹, dans *S.D.* enfin, la révolution touche jusqu'à la matière et s'attaque à toutes les catégories, représentations et symboles de la société de son époque. Elle est donc totale. Au sein du récit, le renversement carnavalesque des valeurs, dû à une contamination de la folie ou de l'inconscient, se traduit par le grotesque, le burlesque, l'absurde et l'excès. Ainsi, lorsque dans *S.D.*, « deux monstrueuses asperges, plus hautes qu'un être humain, poussèrent en quelques secondes sous l'Arc de Triomphe »³⁴⁰, on a à faire à une mise en image d'une part burlesque, parce que le symbole que représente ce monument perd sa sacralité, d'autre part grotesque de par sa démesure. Ce ne sont en effet pas de simples asperges, elles sont « monstrueuses », plus hautes qu'un humain et poussent à une vitesse qui n'a rien de naturel. Dans *B.*, les miroirs permettent une déformation grotesque du public qui se

333 *J.B.P.* : p.193

334 *B.* : p.82

335 *M.* : p.66

336 *M.* : p.56

337 *M.* : p.56

338 *B.* : p.82

339 *J.B.P.* : p.193

340 *S.D.* : p.32, p.110 pour la version italienne.

voit ainsi différemment de ce qu'il est d'habitude : « les petites gens y voyaient leur propre reflet, tantôt rayonnant et démesurément agrandi, tantôt distordu »³⁴¹. On retrouve également les mots « distorsion » et « absurdité » qui renvoient à la perte de sens du monde devenu fou, ainsi que « grotesque »³⁴² et « grimaces grotesques »³⁴³. Quant à Raymond, parlant de la vie qu'il mène avec ses compagnons révolutionnaires, il affirme : « nous trouvons notre situation grotesque, ridicule, absurde ». L'apparence des individus, du monde et de la société même sont déformés, se métamorphosent et changent d'apparence jusqu'à l'absurde, au grotesque et à la monstruosité lorsque s'effondre la société, ses cadres et ses valeurs sous la pression de l'imaginaire et de la folie contaminante. Dans le récit de Jasienski, la carnavalisation est plus discrète, mais présente tout de même, notamment dans la « La parabole de la république bleue »³⁴⁴. Dans cet épisode, les policiers devenus inutiles agissent de façon grotesque et se donnent pour roi « un petit vieux paralytique »³⁴⁵, comme il est d'usage à carnaval. L'identification que Pierre en plein délire fait entre le bordel où il se trouve et le paradis, à travers l'évocation d'œuvres d'art, relève également d'un renversement des valeurs et crée un effet grotesque puisque se retrouvent dans un contexte bas et trivial des œuvres et des figures saintes. Ainsi, les prostitués se confondent avec « les académies des madones de la Renaissance »³⁴⁶ tandis qu'il regarde trôner la « matrone déiforme »³⁴⁷ qui gère le lieu, l'effet grotesque est accentué par la proximité sonore entre « madone » et « matrone ». Les noirs proclamant leur autonomie « coupaient la tête à tout blanc pris sur leur territoire, accomplissant cette cérémonie selon des rites tirés du Ku-Klux-Klan »³⁴⁸, il y a là encore un renversement, non pas de ce qui est haut et de ce qui est bas, mais des attitudes, ce qui crée un effet absurde. Les noirs ne sont pas censés se comporter comme les blancs qui les persécutent. Mais, dans ces périodes de crise et de folie, tout est sans dessus dessous et ainsi que l'annonce Euphémie : « aujourd'hui le noir sera blanc »³⁴⁹. Un dernier exemple, tiré de *J.B.P.* encore, est celui, caractéristique, de Solomine, qui de conducteur de taxi devient capitaine et, ainsi sorti de sa triste condition par les circonstances, se croit autorisé à commettre des horreurs et à se venger.

Dans ces moments de crise que constituent l'épidémie ou la révolution, les inconscients

341 *B.* : p.81

342 *B.* : p.82

343 *B.* : p.83

344 *J.B.P.* : p.203-207

345 *J.B.P.* : p.205

346 *J.B.P.* : p.36

347 *J.B.P.* : p.40

348 *J.B.P.* : p.203

349 *B.* : p.47

s'éveillent, tout le monde est « à vif »³⁵⁰. Ces épisodes de désordre social sont caractérisés par la violence et la déliquescence des mœurs. Lorsque les cadres de la société n'ont plus d'emprise sur les individus, triomphent la licence, la débauche, la violence, l'excès, c'est-à-dire ce qui normalement est refoulé dans l'inconscient par la raison mise à mal et symboliquement autorisé par le carnaval. Tout craque et cède à la « démence »³⁵¹ et à la « fureur »³⁵². Tous les excès sont commis, qu'ils soient du domaine de la violence ou du « relâchement des mœurs »³⁵³. Ainsi l'utilisation de termes comme « virulent » ou « inextinguible »³⁵⁴, et des « actes inouïs d'héroïsme et de sadisme »³⁵⁵ sont des marques d'une rhétorique de l'excès destinée à traduire cela. Dans *J.B.P.*, il est dit que « Paris, dément, se noyait dans le vin »³⁵⁶, dans *M.*, les hommes sont pris d'une « soif de jouissance inextinguible »³⁵⁷ qui s'accompagnent d'orgies et de dépravations sexuelles. Tous deviennent « des monstres, des êtres humains déviés », « des fous furieux irresponsables »³⁵⁸. Dans *B.*, le carnaval s'accompagne également de viols et de violences, dans *S.D.*, l'humour et le ridicule sont privilégiés à la violence. Ces épisodes rappellent l'exubérance des carnivals où l'homme, délivré du carcan de la société, retourne à ses instincts premiers, c'est une forme de renaissance. « Seule l'aberration sexuelle, ou plus exactement sa représentation contagieuse, est capable de faire perdre la tête ou la raison, de produire de l'inconscience »³⁵⁹ et donc de libérer l'homme. Elle est une forme de désordre. Si le corps est atteint par la maladie, l'inconscient se libère, et donc la morale aussi.

Face à la déliquescence des mœurs, s'empare aussi du peuple la « psychose religieuse » : « la psychose religieuse atteignait lentement, mais systématiquement, des foules toujours plus grandes d'être humains »³⁶⁰, comme un antidote. Dans *M.*, cependant, la folie du religieux se traduit par une métaphore : « le vieux tronc de la religion avait des pousses inattendues, virulentes »³⁶¹, qui révèle un retour à des pratiques et à un sentiment religieux primitifs. Ainsi, on assiste au retour des « superstitions » et des « meurtres rituels »³⁶². La société dite civilisée retourne à l'état primaire et barbare, mais il s'agit, nous le verrons, d'une régression nécessaire

350 *M.* : p.57

351 *B.* : p.82

352 *B.* : p.47

353 *M.* : p.56

354 *M.* : p.56

355 *M.* : p.57

356 *J.B.P.* : p.78

357 *M.* : p.56

358 *M.* : p.57

359 KAUFMANN, Vincent. *Poétique des groupes littéraires (Avant-gardes 1920-1970)*. - Paris : PUF, 1997. - p.96

360 *J.B.P.* : p.78

361 *M.* : p.56

362 *M.* : p.56

qui fonctionne en parallèle avec la destruction des valeurs occidentales. Les juifs du Paris pestiféré tentent de contrecarrer l'épidémie en faisant appel aux traditions religieuses : « comme le recommande l'usage pendant les épidémies »³⁶³, mais cela est un échec, la tradition ne suffit pas, il faut innover en retournant au primitif, on ne peut se reposer sur les vieilles prescriptions des livres saints.

Ces épisodes de folie collective, d'épidémie et de révolution se présentent comme des spectacles dans lesquels les spectateurs deviennent acteurs et sont obligés à se regarder eux-mêmes. Dans *B.*, le public se retrouve spectateur de lui-même à travers le jeu des miroirs et ne le supporte pas. Ceci tend à mettre en relief le fait que le spectacle-épidémie-révolution tend à confondre l'acteur et le spectateur. Le spectateur devient actif, l'acteur se contemple. Cela participe de la volonté des avant-gardes de sortir le public de l'immobilité, notamment en le forçant à reconsidérer sa position. En prenant le cirque comme point de départ du deuxième épisode de folie collective, Einstein en fait un spectacle sous le signe de l'exubérance du music-hall. Le spectacle sert le carnaval. Dans les quatre récits, la révolution, quelle que soit sa nature, se donne à voir et à vivre.

Il semble alors possible d'envisager les révolutions, les folies collectives et les épidémies comme une forme et un moyen du *Gesamtkunstwerk* wagnérien, ou de l'œuvre totale du théâtre de la cruauté conceptualisé par Antonin Artaud. La contamination est ainsi un moyen d'atteindre à une forme d'unité et de communauté totale entre les êtres mais aussi entre l'art et la vie puisqu'avec la révolution l'art, l'imaginaire et le réel se contaminent jusqu'à ne former plus qu'un. Si Cendrars s'intéresse à la révolution russe c'est peut-être parce que c'est le seul moment où révolution littéraire et révolution sociale ont été en cohésion pour un temps. C'est ce que tend à montrer Antonin Artaud dans ce passage du *Théâtre et son double* :

Si l'on veut bien admettre maintenant cette *image spirituelle* de la peste, on considérera les humeurs troublées du pesteux comme la *face solidifiée et matérielle* d'un *désordre* qui, sur d'autres *plans*, *équivaut* aux conflits, aux luttes, aux cataclysmes et aux débâcles que nous apportent les événements. Et de même qu'il n'est pas impossible que le *désespoir inutilisé* et les *cris d'un aliéné dans un asile*, ne soient cause de peste par une sorte de réversibilité de sentiments et d'images, de même on peut bien admettre que les événements extérieurs, les conflits politiques, les cataclysmes naturels, l'ordre de la révolution et le désordre de la guerre, en passant sur le plan du théâtre se déchargent dans la sensibilité de qui les regarde avec la *force d'une épidémie*³⁶⁴

La « face solidifiée » renvoie au fait que la peste est une image des désordres sociaux. Il y a donc un plan concret et un plan métaphorique articulés sur le plan d'une équivalence. Cependant, les désordres sociaux, devenus spectacles et ayant un caractère épidémique,

363 J.B.P. : p.148

364 ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double* in Œuvres complètes IV. - Paris : Gallimard, 2003. - p.25

contaminent le public qui n'a pas d'autre choix que de réagir et de devenir acteur à son tour.

Si Raymond libère Moravagine pour assister à « un tel spectacle de révolution et de transformation, au chambardement de toutes les valeurs sociales, et de la vie »³⁶⁵, il n'en a pas moins conscience que cela est précaire et ne peut durer toujours : « la réaction qui a un certain moment avait été ébranlée jusque dans ses fondations, semblait se ressaisir et triompher peu à peu »³⁶⁶. De fait, le narrateur de *S.D.* constate : « une crise aussi soudaine, aussi violente ne pouvait être que rapide »³⁶⁷ et Lippenknecht, dans *B.*, affirme : « Cela m'a toujours préoccupé d'envisager tout comme provisoire »³⁶⁸. L'éternelle nouveauté implique une éternelle destruction en une forme d'éternel retour.

Dans *J.B.P.*, les bourgeois capitalistes ne peuvent qu'envisager la crise de la démocratie bourgeoise comme éphémère :

L'épidémie n'a qu'à cesser pour qu'avec elle meurent, comme des hallucinations fiévreuses, et les monarchies et les républiques soviétiques. Le premier détachement qui entrera dans Paris y rétablira l'ordre ancien dans toute son étendue.³⁶⁹

Ils conçoivent cependant l'utilité de la révolution, mais d'une révolution organisée et tenue en laisse, afin de ré-asseoir l'autorité de la démocratie bourgeoise. Ainsi, face à la constatation que « les classes sociales au pouvoir vieillissent à mesure qu'elles épuisent la mise de fond révolutionnaire qui le leur avait donné », ils en viennent à conclure « rien ne rajeunit si bien que l'opposition »³⁷⁰ car elle re-dynamise le pouvoir en place et le justifie. Mais ceci n'est pas une vraie révolution, ça n'en est que la parodie si on la compare à celle des communards. L'effet dynamisant et de puissance de la révolution est éphémère, il s'épuise, il faut le renouveler. Ceci est vrai pour toutes les révolutions, mais si la révolution venue de la marge tend réellement à renouveler le société, la révolution bourgeoise n'est qu'un instrument pour restaurer un pouvoir que ne justifie que son ancienneté, sans y rien changer. C'est une manipulation du peuple :

Seule une révolution bien conditionnée et préparée avec art rendra à la bourgeoisie son prestige moral et son autorité et la défendra comme une cuirasse impénétrable contre le danger d'une révolution sociale³⁷¹

Il y a donc plusieurs types de révolutions. Ce type-ci est en fait comme la réaction d'un

365 M. : p.20

366 M. : p.68

367 *S.D.* : p.37, p.112 pour la version italienne.

368 *B.* : p.29

369 *J.B.P.* : p.183

370 *J.B.P.* : p.185

371 *J.B.P.* : p.186

organisme qui tente de se renforcer et de se protéger contre la contamination de l'autre type de révolution : le révolution-sociale, qui modifiera en profondeur les structures sociales et l'être humain. Au contraire de la première, cette dernière est spontanée et non pas « conditionnée » et « préparée avec art ». Elle n'est pas une défense mais une attaque, elle ne vise pas à la conservation du « prestige moral » et de « l'autorité » mais bel et bien à leur destruction, elle est facteur de mouvement.

II.C.2 La contamination comme processus dynamique : la création de la foule par contamination

La révolution et l'épidémie sont appelées à se répandre par contamination. Cette dernière est par essence un phénomène en mouvement qui se déplace et s'étend, et c'est ce qui fait son intérêt aux yeux des avant-gardes. Il y a donc deux dynamismes distincts bien qu'allant de pair. Il y a d'une part le dynamisme du processus en soi qui est appelé à s'étendre et à se développer parmi la foule créée par contamination, et d'autre part le fait que la contamination est appelée à voyager. En effet, dans les quatre récits, les révolutions et les épidémies ne se cantonnent pas à un espace fixe. Moravagine répand le virus de sa folie de par le monde. Dans *S.D.*, les flux magnétiques circulent, au moins entre Porto-Rosa et Paris. Dans le roman de Jasienski, la peste tout comme les idées révolutionnaires communistes, et ça n'est pas un hasard en effet, viennent de l'Asie et envahissent Paris, la maladie réelle permettant à la maladie idéologique de s'installer. Enfin, dans *B.*, la folie se répand dans la rue. Cependant, les voyages qui y sont relatés semblent relever de l'hallucination pure et se donc se dérouler dans l'esprit perturbé du personnage. Mais à l'échelle de la ville ou du pays, la contamination se répand également. La foule dans *J.B.P.* s'empare de Paris en le parcourant, comme dans *S.D.* on retrouve la liste des lieux symboliques de Paris qu'elle parcourt. Dans *B.*, il n'y a pas de liste de lieux, mais « la paralysie gagna toute la ville ». Quant à *M.*, on y retrouve la liste des villes parcourues par le virus Moravagine et ses bras armés.

La foule qui se constitue en une entité unie obéit à deux processus allant de pair : la diffusion des idées, des sentiments et des actes par contamination, qui amène à la dilution des consciences individuelles dans la masse.

Dans le cas spécifique de la foule, que nous avons définie dans la première partie comme étant un « conglomérat hétérogène de personnes formant une seule et même entité, pour un temps plus ou moins long »³⁷², la contamination des idées et des sentiments est ce qui lui permet de se constituer en une entité unie, ce qui explique qu'elle est bien souvent comparée à

372 p.39 du présent mémoire.

un corps dont les individus seraient les membres ou les cellules. Ainsi, dans *J.B.P.*, l'Internationale court-elle parmi la foule « soudant sur son passage les cellules humaines éparses en un seul organisme »³⁷³. Nous nous appuyons sur la définition de la contamination donnée par Freud dans son essai *Psychologie des masses* dans lequel il la rapporte « à l'action les uns sur les autres des membres de la masse pris isolément »³⁷⁴. Pour que la foule existe, il faut donc qu'il y ait une liaison entre les parties qui la composent de façon à former une entité totale. Ce lien est constitué par la contamination des idées, des sentiments et des agissements, ainsi, selon Le Bon : « dans les foules, les idées, les sentiments, les émotions les croyances possèdent un pouvoir contagieux aussi intense que celui des microbes »³⁷⁵, et par la suggestion qui, au contraire de la contamination, vient de l'extérieur de la masse, le leader, et se répand à l'intérieur par contagion. Il y a donc un intérieur et un extérieur de la masse, extérieur que celle-ci a tendance à ne pas tolérer. La contamination contribue donc à la création d'un mouvement de foule, de la foule, mais c'est la présence préalable de la foule qui rend la contamination possible, d'où la nécessité que ces épisodes de folie collective se déroulent dans la ville, dans ses rues plus précisément, c'est-à-dire dans des espaces ouverts et/ou collectifs.

En ce qui concerne la création de la foule épidémique, révolutionnaire ou pathologique par contamination, c'est-à-dire par diffusion, nous l'avons vu dans la première partie, elle mène à la dilution des consciences individuelles. Ceci parce que le contaminé est contraint ou accepte de recevoir des caractéristiques qui ne sont pas siennes et qui peuvent le modifier en profondeur, durablement ou pour un temps plus bref, afin qu'advienne sous l'influx d'un leader la foule gouvernée par l'inconscient collectif. La foule sous-tend un mouvement d'ensemble, une cohésion provisoire, dans le cas contraire, il s'agit juste d'un rassemblement. Elle est un organisme qui a son caractère propre et qui ne correspond pas aux caractères de ceux qui la composent. Elle est dominée par des élans inconscients communs à tous. On peut donc observer que dans la foule l'affectivité augmente et que proportionnellement la raison perd son emprise sur les esprits. L'effet de masse amène à un nivellement des esprits, qu'il soit négatif ou positif. Elle exige une forme d'égalité de ses unités constitutives. Ainsi, lorsque Le Bon affirme que « chez une foule, tout sentiment, tout acte est contagieux, et contagieux à ce point que l'individu sacrifie très facilement son intérêt personnel à l'intérêt collectif »³⁷⁶, il s'agit de mettre en avant le fait que la contagion amène l'individu à se fondre dans la masse où « la

373 *J.B.P.* : p.282

374 FREUD, Sigmund. *Massenpsychologie und Ich-Analyse*. - Wien : Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1921. - *Psychologie des masses et analyse du Moi* in *Œuvres complètes XVI (1921-1923)*. - Paris : PUF, 1991. - p.13

375 LE BON, Gustave. *Psychologie des foules*. - Paris : Alcan, 1895. Paris : Quadrige/PUF, 1963/2008. - p.74

376 LE BON, Gustave. *Psychologie des foules*. - Paris : Alcan, 1895. Paris : Quadrige/PUF, 1963/2008. - p.13

personnalité consciente s'évanouit »³⁷⁷ pour se laisser guider par les instincts communs. Le Moi, pour utiliser un concept freudien, se fonde dans l'inconscient collectif, pour utiliser cette fois un concept jungien. Cette remise en question du Moi amène à la remise en question de l'art bourgeois qui exacerbe l'individualisme et craint les mouvements de foule. Sigmund Freud, pour expliquer comment le sentiment se répand dans la masse, utilise les concepts d'« induction réciproque » ou de « contrainte automatique »³⁷⁸, ce qui permet de relier la contamination au phénomène de mimétisme, car il s'agit bien de cela.

La communauté advient quand le spectateur devient acteur lui aussi, même sous la forme d'un pantin. Ce qui fait dire à Kaufmann que « la peste est la figure privilégiée de ce qui de ce qui arrache le sujet à lui-même – ou au langage – pour le soumettre immédiatement à la communauté, à la communication »³⁷⁹. Donc en nous éloignant de notre « je », la contamination de la maladie nous force à la communauté et à la communication, le second aidant à la formation de la première. Pendant les épisodes de délire, de folie, de révolution, cette communication est non-verbale. Elle passe par une sorte de magnétisme qui relie tous les êtres au-delà du langage, qui est la contamination même³⁸⁰ et relève, là encore, du mimétisme.

Ainsi, si la communauté advient par la perte de conscience individuelle et se forme en groupe, elle se crée un intérieur propre et ne tolère pas d'être remise en question par des entités extérieures restées à l'état d'électrons libres et conscients. C'est pour cette raison qu'il faut tuer ceux qui ne sont pas fous et qui donc n'appartiennent pas à la communauté, parce qu'ils l'empêchent d'advenir, ce qui fait dire à Kaufmann qu'« il n'y aura pas de tiers venant parasiter l'authenticité de la communication »³⁸¹. L'exemple le plus frappant se trouve dans *B.* :

Une jeune fille, qui avait encore une lueur de raison, cria « ici meurt l'homme universel ! » et elle demanda à être également pendue, disant qu'elle était déjà de toute façon autant le meurtrier que le pendu, en raison de sa sensibilité éthique.

Elle fut pendue par les pieds après avoir subi pas mal d'autres atrocités.³⁸²

C'est également pour cela que la société cherche à exclure ou à enfermer ses éléments perturbateurs, marginaux et non-contaminés, afin de se séparer spatialement de ceux qui la

377 *Loc. cit.* - p.9

378 FREUD, Sigmund. *Massenpsychologie und Ich-Analyse*. - Wien : Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1921. - *Psychologie des masses et analyse du Moi* in *Œuvres complètes XVI (1921-1923)*. - Paris : PUF, 1991. - p.23

379 KAUFMANN, Vincent. *Poétique des groupes littéraires (Avant-gardes 1920-1970)*. - Paris : PUF, 1997. - p.43

380 Cf. I.A.

381 KAUFMANN, Vincent. *Poétique des groupes littéraires (Avant-gardes 1920-1970)*. - Paris : PUF, 1997. - p.184

382 *B.* : p.83

mettent en danger car leur présence seule est une remise en question. Il ne doit plus y avoir de « il » ni de « je », la révolution doit être totale.

Mais la violence envers les éléments extérieurs à la foule se double d'une violence interne. Si dans *S.D.*, la foule qui déambule dans Paris ne commet pas d'actes de violence, il n'en est pas de même dans les trois autres récits³⁸³ dans lesquels la violence et la souffrance semblent être, à plus ou moins grande échelle, des moteurs de création de la communauté. Parce que ce sont de fortes réactions venues de l'inconscient, elles se contaminent bien et permettent d'assujettir l'individu. La contamination d'une maladie, est, comme Antonin Artaud l'a théorisé en prenant l'exemple de la peste, une forme de communication à travers la souffrance parce que c'est celle-ci qui nous éveille à la communication et nous y force : « la peste ça n'est même que cela : une forme immédiate de communication, de contamination, une souffrance qui circule d'un corps à l'autre »³⁸⁴. Il y a cependant un paradoxe en ce que « la communauté passant par la déchirure, c'est aussi la communauté au service de la déchirure (comme d'autres se mettent au service de la révolution [...]), au service de la destruction de soi et d'autrui »³⁸⁵ « et c'est cette inversion qui fait de toute union un anéantissement »³⁸⁶. Donc, la révolution, l'épidémie et la folie collective permettent l'avènement de la foule ou de la communauté à travers la violence dont elles se font les porteuses et les déclencheurs, mais par là-même elles sont condamnées à l'autodestruction. On retrouve ce problème dans le couple Mascha/Moravagine. Laisser l'inconscient se défouler est nécessaire à la création de la foule mais amène à sa destruction. Dans le récit de Jasienski, la communauté ne fonctionne que lorsque l'étape de la destruction est passée, dans le récit de Cendrars, on en reste au stade de la destruction et la révolution échoue en tournant au massacre, la folie dans *B.* tourne à la démence et l'on s'entretue, Sam Dunn fini massacré à coups de postérieur.

On retrouve dans les quatre récits un comportement similaire de la foule dans sa formation, ses agissements et sa désagrégation. Ainsi, dans *J.B.P.*, la foule se crée à partir des prisons. C'est enfermés et entassés les uns sur les autres que les prisonniers politiques discutent de leurs idées avant de passer à l'action et d'envahir les rues. C'est la peste meurtrière qui rend cela possible en tuant les parisiens et les gardiens, ce qui permettra aux prisonniers, devenus les maîtres de la ville, de construire une société nouvelle. L'influx nécessaire à cette révolution, avant même d'être la peste, est donc l'acte de Pierre qui vide une éprouvette du bacille de la peste dans le château d'eau de Paris. Mais c'est lorsque la peste s'en

383 Cf. II.C.1.

384 KAUFMANN, Vincent. *Poétique des groupes littéraires (Avant-gardes 1920-1970)*. - Paris : PUF, 1997. - p.42

385 *Loc. cit.* : p.109

386 *Ibid.*

est allée que se crée la véritable communauté :

Le 4 septembre, c'est-à-dire quatre jours après le départ de la peste avec l'âme du dernier Parisien, la foule affamée des emprisonnés de Fresnes força les portes des cellules et envahit tout l'édifice. Les gardiens, réfugiés au grenier, furent massacrés. À dix heures du matin, par les portes ouvertes, la foule se déversa sur la place.³⁸⁷

On retrouve l'envahissement et le déversement, qui sont dans ce cas-là les marques de la réappropriation de l'espace. S'ensuit un acte de violence destiné à éliminer tous les opposants de la masse. La foule à ce moment-là est encore « agitée »³⁸⁸. Un deuxième épisode de ce type succède lors de l'ouverture d'une autre prison. Puis, la foule s'organise en « cortège » qui s'avance « en une masse compacte »³⁸⁹, ce qui signifie que la foule est en train de s'organiser et donc de devenir une foule communautaire consciente, mais qu'elle ne l'est pas encore. L'Internationale intervient alors comme un chant fédérateur, qui « tel un courant électrique » court par la foule « soudant sur son passage les cellules humaines éparses en un seul organisme, soumis à un rythme unique »³⁹⁰ et fait de la masse une foule qu'il s'agit de « faire chanter harmonieusement »³⁹¹, c'est-à-dire de canaliser et de coordonner. Foule qui par la suite parle d'une seule voix et finit enfin par s'organiser véritablement. Ainsi est-il déclaré qu'« avant midi, la masse, disloquée et réamalgamée par le liant de la discipline, formait déjà un système de forces capables d'agir »³⁹². La force inconsciente de la foule réveillée, il s'agit de la canaliser en forces constructives.

Ce qui n'est pas le cas dans *M.* où la révolution dégénère en destruction pure et simple. Aux « premières bagarres » isolées succède, lorsque Moravagine entre sur la scène de la révolution, un choc violent : « l'imagination des foules était frappée »³⁹³, qui va enclencher le mouvement de folie collective et bientôt un « ferment de désagrégation » atteint « toutes les couches de la société »³⁹⁴ et tout le monde est contaminé par la dynamique destructive qui va détruire la foule elle-même puisqu'elle va éclater en dissidences et désaccords violents.

Dans *B.*, le deuxième épisode de folie collective part d'un cirque lorsque Bébuquin y pénètre : « il entra dans une loge du cirque. / Alors il se passa quelque chose d'étrange »³⁹⁵. Il est donc l'influx qui déclenche le premier événement perturbateur : « une colonne étincelante

387 *J.B.P.* : p.281

388 *J.B.P.* : p.282

389 *J.B.P.* : p.282

390 *J.B.P.* : p.282

391 *J.B.P.* : p.294

392 *J.B.P.* : p.295

393 *M.* : p.55

394 *M.* : p.55

395 *B.* : p.81

s'abattit »³⁹⁶. Puis, « les gens se transformèrent en signes bizarres » et entrèrent « lentement dans la folie »³⁹⁷, cela signifie que le public a commencé sa transformation. En entrant dans la folie, les hommes ne sont plus des individus mais simplement des « signes ». Peu à peu, tous cèdent à la démence et se mettent à s'entretuer, jusqu'à ce que se cristallise une « nouvelle vision du monde »³⁹⁸, c'est-à-dire jusqu'à ce que se produise le renouveau et qu'enfin finisse cet épisode.

Dans *S.D.*, la foule se forme d'un coup dans « tout Paris »³⁹⁹. S'ensuit une liste qui détaille un certain nombre d'actions étranges accomplies par différents membres, souvent anonymes, de la foule, ainsi que par des objets non animés. Puis, la foule s'homogénéise lorsque tous se rassemblent en ayant « retourné leur veste »⁴⁰⁰ et chantant tous un air populaire, là encore le chant fédère la foule. Foule qui à son tour devient une « symphonie »⁴⁰¹, ce qui signifie qu'elle s'harmonise pour arriver à l'apothéose, l'appel à Sam Dunn. Puis, elle tombe dans la trivialité : le pincement de fesses, et se délite : « la révolution de Dunn tournait irrémédiablement à la plus stupide frénésie qu'on pût imaginer »⁴⁰². La frénésie n'est pas ce que voulait transmettre Sam Dunn par contamination. Lui voulait libérer l'imaginaire de chacun et non pas de triviaux fantasmes. La contamination du pincement de fesses se répand par mimétisme, un individu commence et une demie heure après tout le monde s'y est mis.

Si l'on considère la formation de la foule par contamination dans les quatre récits, on s'aperçoit donc qu'il y a un choc ou un influx initial : la peste, l'écroulement d'une colonne, un fluide magnétique ou la propagande de Moravagine et son groupe. Ce choc génère plus ou moins rapidement une foule anarchique qui tend ou à s'organiser, ou à se dissoudre, ou encore à s'autodétruire.

II.C.3 Rejet de la part d'un public incompréhensif

Nous l'avons vu précédemment, le mouvement de foule créé par contamination amène à une éclipse des consciences nécessaire au bon déroulement de ce mouvement de libération de l'inconscient. Cependant, il y a plusieurs écueils. Il y a le risque de la dérive vers l'autodestruction, comme c'est le cas dans *M.* Il y a également le risque d'une contre-contamination qui réduit la révolution à néant, c'est le cas dans *S.D.*, même si l'auteur reste

396 *B.* : p.81

397 *B.* : p.82

398 *B.* : p.83

399 *S.D.* : p.26, p.107 pour la version italienne.

400 *S.D.* : p.30, p.109 pour la version italienne.

401 *S.D.* : p.32, p.109 pour la version italienne.

402 *S.D.* : p.59, p.122 pour la version italienne.

optimiste il s'agit bel et bien d'un échec, ou d'un rejet de la foule terrorisée par cette même révolution par trop révolutionnaire. Ainsi, « au lieu de la vaste logique imaginative qu'il voulait révéler au genre humain, il (Sam Dunn) voyait, par un caprice du hasard la réalité tomber sous le coup de la plus vulgaire des attitudes, du plus stupide des phénomènes »⁴⁰³. C'est également de cette manière que s'achèvent les deux épisodes de folie collective dans *B*. Ainsi, le premier épisode de folie collective fini sur cette phrase :

La plupart du temps, on reste quand même figé dans l'effroi du dilettante. Et avec une attaque d'apoplexie on finit sur le canapé en peluche.
Devant : un carlin en porcelaine blanche.
Il a un nœud papillon rouge.⁴⁰⁴

La mise en mouvement du peuple est un échec puisque l'on reste « figé », immobile. L'effroi et l'apoplexie renvoient à la peur que provoque dans l'esprit de la foule un trop grand changement dont les hommes, qui « grelottaient de peur », « ne savaient pas s'ils allaient pouvoir le supporter »⁴⁰⁵, et ainsi on retombe dans la trivialité matérialiste d'un carlin, d'un nœud papillon, d'un costume social donc et dans le confort facile d'un canapé. Enfin, il y a le cas spécifique de *J.B.P*. Il semblerait que la révolution qui s'y déroule, permise par la peste qui s'en va d'ailleurs juste au moment opportun pour permettre l'avènement de la Commune, soit un succès total. Mais il est difficile de sortir un livre de son contexte historique et de l'Histoire en général, rappelons alors l'échec de la Commune de Paris en 1871 à laquelle la Commune de Jasienski semble se référer, mais également la triste fin de l'auteur lui-même fusillé par un état communiste qui n'a plus rien de l'utopie parisienne qu'il met en scène, mais qui a plutôt viré à l'autoritarisme. Il semble donc que de part leur forte charge révolutionnaire, charge qui est nécessaire pour faire bouger la foule, ces épisodes soient d'emblée condamnés à n'être que de courte durée ou à rester au stade de l'utopie.

La contamination comme processus d'éveil de l'inconscient ne semble pas fonctionner mieux lorsqu'il s'agit de contamination de personne à personne. Raymond ressort certes de son périple avec Moravagine diminué, physiquement et moralement, d'où l'évocation de la « pensée infirme » mais renouvelée car cette pensée est aussi « la pensée en liberté »⁴⁰⁶, cependant Mascha se suicide. Le narrateur de *S.D.*, dont nous ignorons tout, professe une foi inébranlable en Sam Dunn et en sa révolution, bien qu'il succombe ô ironie lui aussi à l'épidémie de pincement fessier. Pierre, P'an et Bébuquin quant à eux n'ont pas de « disciple »

403 *S.D.* : p.57, dans la version italienne ça n'est pas la réalité qui tombe sous le coup de la vulgarité mais la vulgarité qui se « précipite » (« *precipitarsi* » p.122) sur la réalité, on remarquera l'exagération mise en place par l'accumulation de deux superlatifs.

404 *B.* : p.48

405 *B.* : p.48

406 *M.* : p.199

direct. Bébuquin, pour sa part regrette d'avoir voulu répandre sa propre folie. Ainsi, il affirme : « moi j'éclate en une furieuse perte de moi-même. / J'ai été si intense et si aigu, tranchant comme un couperet très ondulé. On finit par être simple et émoussé », ce qui signifie qu'à force d'avoir voulu contaminer sa folie aux autres, il s'est émoussé, il a perdu sa force révolutionnaire, et qu'il doit donc se réfugier en lui-même comme pour tenter de se sauver : « j'aurais dû tenir sur moi-même [...] m'enfonçant sans mot dire en moi-même. »⁴⁰⁷.

Cependant, bon gré mal gré, ces anti-héros tombent victimes de leur propre folie en se retranchant en eux-mêmes, au fond de leur inconscient. Ce qui a pour conséquence de les conduire à la mort. Bébuquin devient fiévreux, lutte contre son propre inconscient : « deuxième nuit. - Bébuquin évita de s'endormir, ayant probablement peur de ses rêves »⁴⁰⁸, puis succombe à la folie : « vers le petit matin, il se réveilla, incapable de parler et de manger seul »⁴⁰⁹. Après trois nuits d'oscillation entre folie et raison, après les trois jours, la résurrection escomptée n'a pas lieu, c'est un échec. Moravagine finit morphinomane au plus haut degrés : « quoiqu'il en soit, il n'appartenait plus à ce monde »⁴¹⁰ et confie sa démence à un manuscrit au titre évocateur : *La fin du monde*. Quant à Sam Dunn, en bon dandy et en bon dilettante, il ne croit pas nécessaire de tenter de se défendre contre un échec et une mort certains et, après avoir sombré dans la folie plus avant, il décide de ne pas intervenir :

Il était déjà au courant de l'échec irrévocable et imminent de l'œuvre religieuse de toute sa vie, il savait qu'il était déjà lui-même voué au sacrifice, mais malgré tout, et montrant par là même plus de force et de style que le Christ, il prenait bien soin de ne pas se départir, alors qu'il s'acheminait vers sa crucifixion, d'une indifférence vraiment divine.⁴¹¹

Une indifférence digne de l'indifférence démiurgique de Moravagine, celle du créateur qui s'est fait homme tout en restant hors du monde. On retrouve là encore une image christique. Sam Dunn, contrairement à Bébuquin aura accès à la résurrection, mais une résurrection parodique puisqu'il réapparaît à l'autre bout du monde, les fessier exposé vers le ciel. Ceci advient parce qu'un

courant imprévu de forces capricieuses venait de faire retomber l'élan lyrique d'une réalité en train de s'élever au plus haut degré d'existence, sous la balourdise de ce geste – ce geste rendu formidable par une fermentation magnétique qu'on a toujours pas su expliquer⁴¹²

L'élévation de la réalité vers la surréalité est un échec, provisoire, quant à la

407 B. : p.85

408 B. : p.91

409 B. : p.92

410 M. : p.201

411 S.D. : p.39-40, p.114 pour la version italienne.

412 S.D. : p.59, p.122 pour la version italienne dans laquelle il est fait état non pas « de forces capricieuses » mais « d'énergies astrales » (« *energie astrali* ») qui ne font pas « retomber l'élan lyrique », mais l'étouffent plutôt (« *soffocato* »).

« fermentation magnétique », elle renvoie probablement à un phénomène de contamination par mimétisme qui permet à ce geste balourd, on retrouve dans « balourd » la lourdeur qui empêche l'élévation, de se répandre parmi la foule tout comme la folie de Sam Dunn s'est également répandue.

Finalement, ces anti-héros s'avèrent être parmi les hommes mais également hors du monde, trop différents pour être acceptés et pour que leur folie le soit également. Ainsi, l'épithète de Moravagine est-il : « ci-gît un étranger »⁴¹³. Il y a une tension entre le fou surhumain et donc inaccessible et l'homme banal, voire ridicule, qui se traduit sur le plan des actes par le déclenchement d'une révolution d'envergure mais qui, de par cette envergure même, est condamnée à l'échec.

Ainsi, il ne faut pas que le leader soit par trop différent des individus qu'ils contamine, sinon la contamination n'a pas lieu ou échoue parce qu'il n'y a pas assez de proximité entre ce que veut le leader et ce que la foule est capable de recevoir. Ainsi, si Sam Dunn et Bébuquin échouent c'est parce que leur révolution est trop révolutionnaire. Cependant, il faut, pour redonner de la vitalité à l'art et à la société sclérosée, des bouleversements violents et profonds. Il y a là un paradoxe : la révolution de l'imaginaire doit être extrême, mais son extrémisme même la condamne à l'échec. Dans *J.B.P.*, l'état autoritaire que peut entraîner la mise en quarantaine de Paris se transforme en utopie communiste, chez Cendrars l'utopie vire au cauchemar, chez Corra à la farce, chez Einstein à la révolte et à l'échec. Les quatre livres sont le récit et donc la mise en scène utopique de la communauté des hommes libres. Et pour conclure avec les mots mêmes de Tristan Tzara : « Oui, les réactions des individus contaminés par la DESTRUCTION, sont assez violentes, mais ces réactions épuisées, annihilées par l'insistance satanique d'un « à quoi bon » continu et progressif, ce qui reste et domine est L'INDIFFERENCE. »⁴¹⁴.

Le procédé même de la contamination induisant un état sain que vient corrompre, souiller, un élément extérieur jugé non sain transposé sur le plan social, réellement ou métaphoriquement, permet de passer du corps étranger à l'Étranger. Ce glissement vers le plan social permet de révéler la relativité de la notion de marge, de normalité et de corps étranger.

Les quatre auteurs illustrent pour la détruire cette relativité dans la fiction romanesque en en renversant les valeurs. En effet, la marge, considérée comme facteur de troubles dangereux, devient la marge qui redonne vie à la société, tandis que la société-norme à son

413 M. : p.214

414 TZARA Tristan. *Œuvres complètes I : 1912-1924*. - Paris : Flammarion, 1975. - pp.419-420

tour subit le renversement des valeurs et devient une entité absurde parce que relative, contradictoire, artificielle, et par là-même détachée du réel, ainsi que contraignante parce que non-naturelle.

Cette entité est remise en question par le développement d'une métaphore : celle du virus-comme corps étranger devenu l'image, tout à fait relative pour sa part, de l'Étranger-virus. C'est parce que ces auteurs ont pris conscience des mécanismes de l'étrangéité, notamment à travers les concepts de contamination et de virus devenus métaphorisants, qu'ils insèrent dans la fiction romanesque ces mêmes métaphores de la maladie pour les renverser. Mais, ils insèrent aussi la contamination comme processus et comme motif parce qu'elle permet, en plus d'être un support métaphorique, de réhabiliter cette marge et de mettre en scène ses tentatives de contamination-décontamination de l'homme afin de le libérer. Est ainsi réutilisé l'imaginaire collectif de la maladie, qui notamment relie la maladie et l'Étranger, afin d'en dénoncer le mécanismes en les renversant et de proposer une utopie, ou une mise en fiction, d'une contre-contamination.

Nous l'avons vu précédemment, le discours sur la marge, sur le corps étranger et sur la différence se joue également en termes d'intérieur et d'extérieur. Si en effet la société craint ce qui lui est extérieur, les avant-gardes au contraire réhabilitent l'extérieur, la différence donc, comme moteur de création. C'est de l'extérieur ou d'un ailleurs que doit nécessairement venir la contamination qui libèrera l'inconscient qui dort au fond de l'homme pour créer l'homme libre, qui redonnera vie à la structure romanesque et qui détruira, pour peut-être les reconstruire différemment, les cadres de la société et de la pensée rationnelle.

III. La contamination au cœur du paradoxe de la création

La contamination dans ces quatre livres tend vers la libération de l'homme par l'imaginaire. Si l'on se replace dans le contexte de l'art, on peut dire que la contamination est un paradoxal moyen de création. En effet, la contamination est destructrice mais par là-même elle permet une renaissance, comme les avant-gardes renouvellent la création par la rupture, elle est une forme de puissance de domination, mais qui permet de se libérer par l'imaginaire, elle est une forme d'influence, mais qui permet de créer la singularité de l'œuvre et de l'individu. Ce qui fait dire à Boris Cyrulnik, dans *Les nourritures affectives*, que : « le paradoxe de la condition humaine, c'est qu'on ne peut devenir soi-même que sous l'influence des autres »⁴¹⁵. De fait, le caractère unique d'un homme ou d'une œuvre est constitué par la somme des influences reçues, « comme le sang des ancêtres se meut sans cesse en nous et se mêle à notre propre sang pour composer l'être unique, non reproductible que nous sommes »⁴¹⁶, pour le dire avec les mots de Maria Rainer Rilke, d'où l'importance de développer la notion d'intertexte si l'on se place sur le plan de l'œuvre. Ainsi, José-Luis Diaz, dans son « Avant-propos » au numéro de la revue *Romantisme* consacré à la notion d'influence, déclare-t-il que l'« on doit penser la littérature comme un vaste champs de tropismes et de contaminations. »⁴¹⁷

Les avant-gardes, on peut penser à Artaud, ont mis l'accent sur la nécessité de ne pas séparer l'art de la vie parce que la vie et l'art ne doivent faire qu'un. Dans cette optique, la création artistique rejoint la vie tout court et la révolution artistique est une révolution sociale aussi et vice versa, les deux ne font qu'un également. Aussi, la libération de l'imaginaire de la foule représente-elle en elle-même un acte créateur au même titre que la création d'une œuvre. La phénomène de contamination reflète ainsi la volonté des avant-gardes de révolutionner l'art, et par là-même le réel, afin de leur donner un nouveau souffle, renouvelant également l'imaginaire romantique de la maladie qui tend à considérer « la maladie mentale comme source de créativité artistique ou d'originalité spirituelle »⁴¹⁸. Ainsi, l'imaginaire lié à la

415 CYRULNIK, Boris. *Les nourritures affectives*. - Paris : Odile Jacob, 1993. - 244 p.

416 RILKE, Maria Rainer. *Briefe an einen jungen Dichter*. - Leipzig : Insel, 1929. - *Lettres à un jeune poète*. - Paris : Flammarion, 2006. - p.100

417 DIAZ, José-Luis. « Avant-propos » in *Romantisme*, avril 1997, n° 98. p.

418 SONTAG, Susan. *Œuvres complètes III : La maladie comme métaphore, le SIDA et ses métaphores*. - Paris : Christian Bourgeois éditeur, 1989, pour la version française. Paris : Christian Bourgeois éditeur, 2009. - p.143

maladie, en faisant violence à la raison, déchaîne l'imaginaire et donc la création.

III.A) La soumission au délire et à la folie pour libérer son propre imaginaire

Si Moravagine, Bébuquin, Sam Dunn et P'an soumettent les foules à l'empire de leur charisme ou de leur fluide magnétique, c'est afin de mieux les libérer de l'emprise de la raison et de la matérialité en faisant ressurgir la part d'inconscient qui repose en chacun. Cet empire sur les foules découle d'un phénomène de contamination destiné, et cela paraît paradoxal, à décontaminer l'homme infecté par la raison. Celui-ci ne peut donc retrouver sa pureté originelle qu'à travers une autre contamination, celle de la folie. Il est intéressant de noter en parallèle que, pour les surréalistes comme pour les futuristes russes, c'est dans cette même éclipse de la conscience que jaillit le travail créateur.

III.A.1 Les actes de folie collective : déclencheurs externes pour la libération des forces internes⁴¹⁹

Le résultat de la contre-contamination décontaminante issue des êtres marginaux est une libération des forces vives que chaque homme possède au fond de lui de manière plus ou moins inconsciente.

Là encore entre en jeu une forme de spatialisation qui se joue sur la tension intérieur/extérieur. En effet, chaque individu formant ces foules folles, en perdant son identité propre, tend à confondre son Moi intérieur avec la foule qui lui est d'abord extérieure mais dans laquelle, par la contamination des idées, des sentiments et des actes, il finit par se fondre. Ainsi, la frontière intérieur/extérieur ne se situe plus au-delà de chaque individu, mais au-delà de la masse elle-même. Le Moi psychique individuel se fond dans le Moi physique de la foule qui forme un individu unique. Cette foule subjuguée par un influx extérieur encourage sa propre folie par un effet boule de neige et libère ainsi l'imaginaire et les pulsions qui reposent en chacun de ses membres.

Mais l'enjeu intérieur/extérieur de la libération de l'imaginaire se joue également sur le plan de la confusion mentale entre l'imaginaire, qui correspond à la représentation intérieure de la réalité, et l'extérieur, qui renvoie au réel. Cette confusion fait plonger les personnages principaux dans une transe hallucinée qui les pousse à mélanger la perception du réel à des images mentales délirantes. Ainsi en est-il du délire de Raymond pris par la fièvre, de celui de Moravagine en prison, des épisodes de folie collective dans *B.*, de Pierre pris par la faim,

⁴¹⁹ Cf. l'introduction, en particulier la page 5, du « Que sais-je » sur le surréalisme rédigé par Yves Duplessis, en effet ce courant a constitué le développement et l'aboutissement de cette idée.

quant à Sam Dunn, il semble délirer en permanence. C'est ce que met en relief la citation d'exergue de *M.*, empruntée à Rémy de Gourmont dans son ouvrage *Sixtine* :

« ...je montrerai comment ce peu de bruit intérieur, qui n'est rien, contient tout, comment, avec l'appui bacillaire d'une seule sensation, toujours la même et déformée dès son origine, un cerveau isolé du monde peut se créer un monde... »⁴²⁰

Ainsi, la libération de l'imaginaire du leader entraîne celle des individus de la foule qui perdent par-là même leur identité, tandis que celle du leader se dissout dans le délire intérieur et permet par là-même une récréation du réel. On notera que la sensation est « bacillaire » c'est-à-dire qu'elle est considérée comme un virus parce qu'externe.

La réflexion sur le mélange des frontières entre extérieur et intérieur prend toute son ampleur lorsque l'on s'aperçoit que, si les maladies, quelles qu'elles soient, sont apportées par les quatre héros sous leurs formes les plus virulentes, elles ne font qu'éveiller, à l'exemple de David Lingslay, le Moi profond des êtres sociaux. Si André Gide écrit, à propos de l'influence que « sa puissance vient de ce qu'elle n'a fait que révéler quelque partie de moi-même »⁴²¹, on peut dire la même chose de la contamination, dont l'influence est un dérivé. L'homme et l'œuvre artistique sont faits à partir de ce qui les entoure, parce que cela entre en résonance avec ce que déjà l'auteur ou l'homme porte en lui-même. Ainsi, l'influence, et la contamination également, révèle « ce que nous sommes de façon latente »⁴²². L'épidémie, la révolution et la folie collective déclenchent et accélèrent donc des processus sous-jacents. Ainsi, l'épidémie de communisme qui sévit dans le Paris pestiféré n'est-il que l'éveil du potentiel révolutionnaire que chaque opprimé et/ou marginal, qu'il soit occidental ou oriental, possède au fond de lui. Mais cet éveil nécessite l'intervention de P'an, porteur de la version asiatique et virulente du virus. La peste redouble métaphoriquement cette constatation. En effet, Paris porte déjà le virus en son sein, puisque la peste qui s'y répand est issue de ses propres laboratoires, hauts lieux de la science positive triomphante, alors que la peste, elle, amène au déchaînement des imaginaires. Quant à Moravagine et à Sam Dunn, il est clair qu'ils ne sont que les déclencheurs d'une folie, destructrice pour l'un et grotesque pour l'autre, qui réside à l'état latent en chacun, puisqu'ils en sont les symboles. De fait, selon Euphémie :

Nous avons en nous tous les vices, toutes les grandeurs, mais tempérés, affaiblis les uns par les autres ; mais quand l'un d'eux se trouve exalté, la haine, la peur, l'amour, alors en un éclair tout est franchi – sinon nous déambulons comme des somnambules qui ont désappris toutes les autres sensations, nous

420 *M.* : p.6

421 GIDE, André. *De l'influence en littérature*. - Conférence donnée à Bruxelles le 29 mars 1900, au cercle culturel de la *Libre Esthétique*. Paris : *L'ermitage*, 1900. Paris : Allia, 2010. - p.17

422 *Ibid.*

accomplissons ce qui est nécessaire⁴²³

Elle met ainsi en avant le fait que nous avons toutes les forces nécessaires au fond de nous, mais qu'il est besoin d'un déclencheur extérieur pour les « exalter », c'est-à-dire étymologiquement les faire sortir. L'image de l'éclair montre la force que cet impact doit avoir, pour sortir l'homme de cet état proche du sommeil dans lequel l'accomplissement des tâches que la société lui attribue le plonge. Dans *J.B.P.*, David Lingslay est l'exemple de l'être contaminé par la société qui lui attribue une étiquette, un Moi social vide qui n'est qu'un costume, la « carapace des vêtements »⁴²⁴. Mais il est aussi l'exemple de celui qui réussit, par une contre-contamination d'ordre corporel et sensuel, à s'en libérer. D'abord, et en dépit de l'étiquette qui lui impose une attitude et une façon d'être, « le corps de l'homme quadragénaire (Lingslay), sans honte, continuait de penser selon sa propre logique »⁴²⁵. Le corps s'affranchit de la contamination sociale bourgeoise. Mais ce qui fait réagir le corps, c'est la prise de conscience que malgré une apparence saine celui-ci est peut-être déjà contaminé par son amante décédée, « même pas une femme, mais un petit tas de cendres qui vivait en cet instant en lui par les bacilles passés et se multipliant dans son sang »⁴²⁶. Elle se réincarne en lui sous la forme de bacilles, et c'est de la peur de la mort qui en découle que naît une prise de conscience de ce qu'il a été, un être contaminé par la société capitaliste, vide, seul et esclave des chiffres : « armée monstrueuse, toujours affamée et avide qui lui montrait les dents, à lui qui ne les considérait que comme des moyens et qui, soudain, ne se trouvait être lui-même que leur propre instrument »⁴²⁷. L'image de la dévoration correspond à une forme d'adsorption-contamination. Puis, peu à peu, l'image de son neveu, « symbole de l'idéalisme désintéressé »⁴²⁸, dont le visage « étrangement grandi, resta pour toujours accroché au mur de sa mémoire »⁴²⁹ ressurgit de l'inconscient de cet homme des réalités sous l'influence de la peur de la contamination. Jasienski met ainsi en scène l'éveil progressif du Lingslay homme et corps sous l'étiquette du Lingslay riche industriel en faisant dialoguer les deux Moi : le Moi réel enfouis « quelque part, profondément sous les fondements des « principes » et des « opinions », dans le petit coffre fort de l'âme »⁴³⁰, sous le Moi socialement construit de « principes » et d'« opinions ».

423 *B.* : p.56

424 *J.B.P.* : p.253

425 *J.B.P.* : p.244

426 *J.B.P.* : p.245

427 *J.B.P.* : p.248

428 *J.B.P.* : p.252

429 *J.B.P.* : p.251

430 *J.B.P.* : p.252

Ce mélange des plans, qui est l'apanage de la contamination en ce qu'elle permet la transition et le passage, permet sur le plan symbolique au bacille de devenir universel, à l'intériorité de se confondre au cosmos et au cerveau de se faire monde, à l'intime de se confondre avec le social, dévoilant ainsi l'impossibilité de l'isolement, l'impossibilité de rester pur de toute influence et de toute contamination.

III.A.2 Le paradoxe de la pureté et de la souillure

La confusion des espaces réels et irréels et donc aussi intérieurs et extérieurs, qui amène à la dilution de soi dans l'espace, rend impossible la pureté au sens de l'isolement, mais permet de se purifier des scories de la morale et de la société par la libération de l'inconscient accompagnant cet effacement du Moi.

Il y a en fait deux puretés différentes. La première, la pureté qui est recherchée dans l'isolement et qui est liée à sa conception religieuse, est d'une part impossible à atteindre parce qu'on ne peut pas s'isoler et d'autre part parce que « tout ce qui est personnel est improductif »⁴³¹. Bébuquin se bat contre cet « isolement constant où rien ne se mélange »⁴³². Elle est représentée par le désert où il s'enfonce : « mes pieds rapides s'enlisent dans la sable »⁴³³ (cf. I.B.1). Elle est d'autre part éminemment relative, ce qui lui ôte toute valeur, comme se plaît à le mettre en avant Jasienski, bien que de façon discrète, tout au long du récit. Si les juifs chassent de leur quartier tous les impurs, c'est-à-dire les non-juifs, le capitaine Solomine, un chrétien, accuse un juif d'être impur : « tu profanes le signe de la croix de ta main impure »⁴³⁴. Les communistes eux hésitent « à épurer Paris »⁴³⁵ de tous les éléments idéologiquement impurs, quant aux russes blancs, « c'étaient tous des « purs »⁴³⁶. D'où que l'on se place, que l'on se base sur des critères religieux ou idéologiques, on est toujours l'impur de quelqu'un. Cette pureté-ci est mise en déroute dans la fiction par le détournement de la figure christique. En effet, Sam Dunn, Bébuquin, Moravagine, Pierre et P'an sont identifiés à des Christ de parodie. Ils sont les sacrifiés au service de la libération de l'homme.

La seconde est une pureté cathartique qui naît de l'infamie et de la maladie. Celles-ci permettent à la fois de renouveler la création en la libérant des scories de la civilisation occidentale et de libérer l'homme de la contamination sociale. En effet, selon Artaud, « il semble que par la peste et collectivement un gigantesque abcès, tant moral que social, se

431 B. : p.22

432 B. : p.75.

433 B. : p.75.

434 J.B.P. : p.169

435 J.B.P. : p.189

436 J.B.P. : p.178

vide »⁴³⁷. On peut donc dire que « la thérapie coïncide avec la propagation du mal lui-même »⁴³⁸ ou qu'il faut soigner le mal par le mal comme l'enseigne la sagesse populaire. De fait, dans *J.B.P.*, c'est la lie de la société, ces êtres « rejetés comme des ordures »⁴³⁹, et donc jugés impurs et souillés, qui vont rendre à l'homme sa pureté. Les êtres contaminés par la société pour leur part ressentent la contamination de la folie comme une souillure dans le sens où, après coup, ils ont honte des actes qu'ils ont été forcés de commettre. Ainsi, dans *S.D.*, le narrateur ne comprend-il pas pourquoi les victimes de Sam Dunn se sentent souillées par ce qu'elles ont fait contre leur volonté : « J'avoue n'avoir jamais compris ce qu'il pouvait y avoir de honteux à *s'être trouvé contraint* »⁴⁴⁰, puisqu'elles ne sont pas responsables.

Il faut donc, afin de mieux comprendre le phénomène, revenir au sens originel de la contamination comme « souillure », « tache ». Celui qui est contaminé par une maladie est souillé, il n'est donc plus pur. Sur le plan réel, la souillure renvoie à un état de contamination par un virus, psychologique (délire, hystérie et psychopathie) ou physique. Mais, la souillure renvoie également, en dehors de la contamination à strictement parler, à un état de saleté qui est connoté négativement. À ces deux types de souillures réelles, qui se recoupent, se superpose le sens symbolique et moral de la souillure comme état contraire à la pureté. La souillure réelle acquiert donc un sens métaphorique, elle représente la souillure symbolique. Il y a un passage du sens propre au sens figuré : dans la pensée judéo-chrétienne, l'imaginaire de la maladie rejoint l'imaginaire du mal.

Cependant, au sein des avant-gardes en général, et dans les quatre livres étudiés en particulier, la contamination, et donc la souillure, sont, non pas réellement valorisées, mais jugées nécessaires à une forme de purification. C'est ce que révèle un des personnages de *J.B.P.* lorsqu'il annonce : « nous inoculerons l'épidémie de nos idées et elle inondera, de ses flots purificateurs, le vieux continent, se riant des armées, des frontières et des cordons sanitaires »⁴⁴¹. Mais, la pureté n'est pas à rechercher à travers n'importe quelle souillure. Il s'agit non pas de la souillure sale, on le voit le manuscrit de Moravagine souillé par les bottes des soldats, et donc par la guerre, n'est pas porteur de pureté, ni même de cette souillure de la personnalité que Bébuquin ressent comme un viol, « n'abusez pas de moi »⁴⁴² demande-il à Böhm, ni même encore de la souillure métaphorique et triviale que représente le motif du

437 ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double* in *Œuvres complètes IV*. - Paris : Gallimard, 2003. - p.30

438 KAUFMANN, Vincent. *Poétique des groupes littéraires (Avant-gardes 1920-1970)*. - Paris : PUF, 1997. - p.42

439 *J.B.P.* : p.48

440 *S.D.* : p.59, p.123 pour la version italienne.

441 *J.B.P.* : p.294

442 *B.* : p.15

postérieur dans *S.D.*, mais de la souillure par contamination. En effet, la souillure due à la pathologie, mentale ou physique, ou encore à la contamination de la folie, mène au délire. Le délire se solde par l'oubli de soi. Cette perte d'identité permet un retour à un état d'idiotie-innocence originelle et pure de la contamination des valeurs et de la morale de la société occidentale. Elle est donc une forme de protection, la souillure est une contre-contamination. Contaminer une contamination amène à la pureté comme dans les mathématiques moins par moins fait plus.

Cette pureté permet d'avoir un regard neuf et libéré sur le monde, comme celui du premier homme, de l'homme primitif⁴⁴³. Celui-ci permet à son tour de se recréer soi et de recréer le regard de l'homme sur le monde et donc de recréer la création elle-même, qu'elle soit création artistique ou création de la vie, car à ce moment-là les deux se confondent. Ce retour à la pureté est un retour à l'unité. Ce phénomène n'est pas accessoire, il est même essentiel à la compréhension des avant-gardes historiques qui toutes s'intéressent, bien que de façon différentes, à ce qui relève du primitivisme en opposition avec la culture bourgeoise et le culte d'une esthétique basée uniquement sur la représentation et sur la *mimésis*.

Ce désir et cette nécessité d'un retour à l'état primitif de l'Homme, se double d'un retour à l'état primitif de l'homme, c'est-à-dire à l'enfance. Bébuquin, s'il ne veut pas retourner à un état infantin, désire au moins retrouver un état hors de la conscience et pour ce faire il doit tout oublier : « Je n'ai pas encore oublié autant qu'il le faudrait » dit-il, « peut-être que quelqu'un d'autre me purifiera »⁴⁴⁴ et donc régresser. La régression au délire est une forme de retour à un état infantin. En effet, en parallèle de ce voyage à rebours qu'opère Moravagine, il y a également un retour à l'enfance.

Mais ce voyage est également une métaphore révélant qu'à travers la contamination par souillure il s'agit d'un retour aux origines de la création, il est important de noter que, dans ce contexte, « l'éloignement dans l'espace est comme un recul dans le temps »⁴⁴⁵. Cet épisode trouve son paroxysme avec la fièvre dont Raymond est atteint. Ainsi, il devient comme Moravagine un être rénovateur parce que rénové. Il s'agit donc de se tourner vers un passé lointain, antérieur à la contamination et même à la création de la société bourgeoise afin de penser le futur.

Dans ce contexte, il paraît important de mentionner le rôle joué par l'image du marécage en ce qu'il permet de passer de l'intérieur de la fiction à une dimension méta-littéraire. Dans la

443 À ce propos nous renvoyons aux conceptions de la création renouvelée par un regard neuf porté sur le monde telle qu'elle est développée chez les Adamistes.

444 B. : p.65

445 CENDRARS, Blaise. *L'homme foudroyé*. - Paris, Denoël, 1945. - Paris : Folio, 1981. - p.374

fiction, nous l'avons vu, le marécage est un lieu réel et symbolique, mais il entre également en résonance avec l'histoire littéraire elle-même en tant que motif, ou *topos*, renvoyant au décadentisme et au symbolisme. Ainsi, quand le marécage contamine les personnages, c'est un courant littéraire qui contamine le roman et la fiction. C'est un espace qui renvoie à un moment de l'histoire littéraire à peine antérieur aux avant-gardes. Le motif du marécage fonctionne donc en même temps comme intertexte contaminant et comme motif intra-diégétique. La réflexion sur le purété à l'intérieur de la fiction a donc une résonance sur la lecture du récit, mais également sur sa forme.

De fait, au niveau de la langue, le même phénomène se produit. Ainsi, le mot martien de Moravaginele : « Ké-ré-keu-keuko-kex »⁴⁴⁶, le seul et unique de cette langue, à son rôle dans la fiction, il est comme le testament du personnage, mais il est également le dernier acte dada de cette figure dada par excellence. Il représente donc ce qui chez Hugo Ball était

« expression d'un désir de régression et d'un besoin quasi mystique de régénération. Au langage culturel, mis en question par la guerre qui le niait, Ball voulait opposer un système de signes inédit, purificateur, tout en déniait à ses contemporains le droit de donner un sens à une réalité catastrophique qui n'en avait plus aucun à ses yeux »⁴⁴⁷.

Il est l'affirmation d'un non-sens. En cela il est purificateur, car son appartenance à l'anti-langage, et donc partant sa non-référentielité, en fait un électron libre de la langue, libre de la société bourgeoise qui utilise la langue pour se défendre ses propres valeurs, et notamment à travers la forme romanesque.

La présence d'un manuscrit à l'intérieur du roman permet également ce passage du niveau intra-diégétique au niveau extra-diégétique. L'idée de souillure est attachée dès le départ au manuscrit de Moravagine récupéré par Cendrars, ce qui permet la rencontre de l'auteur réel avec le manuscrit de son personnage, à l'intérieur même de la fiction :

La honte c'est que tous mes dossiers avaient été vidés, voire secoués par les fenêtres et que le plancher de chaque chambre et même le sol du jardin étaient recouverts d'une épaisse couche de papiers souillés.

C'est ainsi que j'ai pu tirer de ce fumier la pincée des notes qui précèdent entre tant d'autres papiers et manuscrits maculés et rendus illisibles.

Mais ceci n'est pas encore le comble de l'ignominie. La flétrissure indélébile c'est que chacune de ces pages retrouvées porte l'emprunte des semelles cloutées des bottes de la police allemande qui a piétiné tout cela⁴⁴⁸.

La souillure réelle du manuscrit, « ce fumier », entre en contact direct avec une souillure plus métaphorique liée à la guerre, « des bottes de la police allemande ». L'image de

446 M. : p.211

447 *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle*. WEISGERBER, Jean (éd.). - Bruxelles : Centre d'études des avant-gardes littéraires de l'Université de Bruxelles, 1986. - p.359

448 M. : p.238

« l’empreinte des semelles cloutées » devient donc le symbole de la marque de la guerre. La souillure réelle du manuscrit devient souillure métaphorique de la guerre. « Honte », « flétrissure », « ignominie » renvoient également à une souillure d’ordre moral qui, à travers l’image de la guerre, devient métaphore. Le « fumier » représente cependant l’excrément devenu pourriture qui donne la vie. Un fait, symbolique plus que signifiant, est à associer à cela, il s’agit du contexte dans lequel a été retrouvé le manuscrit de Jasienski : éparpillé et souillé dans une fosse commune au milieu des cadavres. Il est curieux de remarquer les analogies entre le devenir de Moravagine et de Jasienski ainsi que de leur manuscrit d’une part, et d’autre part entre les liens de chaque auteur avec son propre manuscrit. Les manuscrits s’identifient de par leur destin, une mort ignominieuse dans la souillure, à leurs auteurs. Symboliquement, à travers l’image de l’impureté, l’art devient son créateur, il entre dans la vie, et l’auteur entre dans la fiction. Il y a là un étrange mais logique, selon la logique des avant-gardes, mélange-contamination des plans, du réel et du fictionnel, de la vie et de l’art. Les Hommes s’écrivent, les manuscrits vivent et meurent.

Les différents aspects de la pureté/souillure évoqués ci-dessus, parce qu’ils fonctionnent sur plusieurs plans, permettent donc de les relier. Mais cette réflexion pourrait également servir de base à la lecture d’un renouvellement formel du récit axé sur un processus de déconstruction-contamination-collage.

III.B) La déconstruction-contamination comme processus de re-création de la forme romanesque

Si par la souillure que constitue la contamination pathologique l’homme se recrée lui-même en dehors et libre de tous les cadres que lui impose la société, la forme romanesque, par la contamination littéraire, se recrée elle-même en dehors et libre de l’influence jugée néfaste de la tradition romanesque du XIX^e siècle en cherchant à se fondre, et cela peut paraître également paradoxal, à la vie elle-même. Les deux phénomènes se rejoignent alors. La création originale et la création renouvelée, qui sont les deux faces d’une même recherche allant bien au-delà de l’esthétique, se placent pour la vie et contre l’art et donc contre la représentation. Ceci se traduit par la subversion de la forme romanesque qui se laisse fragmenter et contaminer par des éléments littéraires et non-littéraires hétérogènes au moyen d’un processus de déconstruction-collage.

Il peut sembler contradictoire d’associer le collage-montage à un processus de contamination, car le collage est par nature une association/superposition de morceaux, un processus hétérogène donc, alors que la contamination tend plutôt vers l’homogénéisation.

Afin de tenter de répondre à cela, il nous semble important d'introduire deux distinctions. La première consiste à différencier la superposition de l'insertion. Car, s'il semble plus difficile de parler de contamination lorsqu'il y a superposition non-hiérarchisée de morceaux, cela paraît plus évident si l'on considère le collage comme l'insertion d'un ou de plusieurs morceaux hétérogènes au sein d'une structure de récit déjà en place. Secondement, il ne faut pas confondre le phénomène et ses conséquences, les moyens et les résultats. Ainsi le montage-collage, s'il n'est pas en soi une contamination, conduit à une forme de contamination par les contenus qu'il insère dans la forme romanesque et qui peuvent permettre la création de sens nouveaux par interactions réciproques.

L'hypothèse d'un collage-contamination au sein de récits d'avant-garde peut également paraître paradoxale si l'on se rappelle que les avant-gardes sont généralement associées à l'idée de rupture. Mais les avant-gardes ne sont pas à une contradiction près et l'idée nous paraît intéressante afin de tenter d'esquisser une réflexion sur le devenir de la forme romanesque dans les avant-gardes et d'appréhender la tension qui apparaît chez celles-ci entre rupture et continuité.

Il y a là cependant de nombreuses distinctions à faire et des précisions à apporter. D'une part les notions de « contamination littéraire » et « d'influence » sont floues, d'autre part elles semblent englober un large panel de phénomènes qui pour se recouper n'en sont pas moins très variés. Nous ne tendrons pas à l'exhaustivité mais à présenter quelques phénomènes de contamination littéraire qui nous ont parus particulièrement importants dans le contexte d'un renouvellement de la forme romanesque par purification et contamination. Si l'on considère la notion d'« influence » de manière générale, il s'agit de l'action exercée sur quelque chose ou sur quelqu'un au moyen d'un influx. Mais de la nature de cet influx dépend la différenciation qui peut être faite entre influence et contamination. Il semble en effet, que la contamination soit un phénomène qui touche plus en profondeur, ainsi lorsqu'il y a influence n'y a-t-il pas forcément échange de caractéristiques. On peut être influencé sans être contaminé parce que l'influence est le stade antérieur à la contamination dans l'échelle des rapports de communication. L'influence « pousse à », la contamination « contraint à ». La différence est ténue et souvent négligée, notamment dans la domaine littéraire qui considère que l'influence peut passer par la contamination, et passe même bien souvent pas là.

L'influence, dans le cadre littéraire, est passive, bien que parfois consciente, la contamination littéraire est, dans les quatre récits du corpus en tout cas, voulue et a un impact profond sur la forme romanesque, qui, ainsi ouverte et bouleversée, est remise en question et enrichie. Mais, qu'elle soit consciente ou bien inconsciente, acceptée ou non, voulue ou non,

la contamination est un phénomène qui va du contaminant au contaminé. Comment alors, dans le cadre de la littérature, pourrait-on alors parler de contamination alors qu'un auteur mort depuis des siècles n'a certainement pas eu l'intention de contaminer les générations futures. Nous nous intéresserons donc à la contamination voulue et assumée car c'est dans ce cas là qu'elle est le plus facilement détectable et qu'elle est le plus porteuse de sens, notamment parce qu'elle pose la question de l'héritage et de son réemploi.

Les quatre récits étudiés sont donc contaminés, en toute conscience de cause et c'est peut être là qu'est la spécificité de la contamination chez les avant-gardes, elle peut être voulue, dans la majeure partie des cas, par l'insertion à l'intérieur de leur structure d'éléments divers. Certains éléments sont censés provenir directement du réel, comme par exemple les compte-rendus scientifiques dans *M.*, d'autres proviennent d'autres arts, d'autres encore de la littérature elle-même, d'autres enfin des autres champs du savoir humain. Il y a donc une grande diversité dans la provenance des matériaux insérés dans la forme romanesque. Mais il paraît tout aussi important de se questionner sur la manière dont ces éléments sont insérés, par juxtaposition ou insertion par exemple, et sous quelles formes. Il peut s'agir de motifs aussi bien que de structures. Nous le savons, les champs de l'intertextualité sont larges.

Nous nous limiterons donc à trois des conséquences, fondamentales et liées entre elles, de cette pratique de contamination littéraire. La première a trait au dynamisme, formel et sémantique, que cela apporte à la forme romanesque en permettant d'en ouvrir la structure. La deuxième concerne l'innovation artistique nécessaire et bénéfique que cela apporte. Et enfin, la troisième conséquence se caractérise par une ouverture de la forme romanesque aux enjeux sociaux par la subversion de cette même forme représentative de l'ordre bourgeois à combattre.

III.B.1 Le dynamisme et l'ouverture de la forme romanesque

À travers ce processus de collage-contamination l'auteur redonne vie à la forme romanesque. On constate alors que l'œuvre s'exhibe comme construction artificielle, ouverte et dynamique, dont le sens ainsi que les rapports au monde et à l'art sont sans cesse renouvelés.

De-contextualisé, chaque fragment inséré dans la forme romanesque ramène avec lui un intertexte ouvrant l'œuvre mais acquiert également une vie propre à l'intérieur de la fiction. Ces deux processus donnent un nouveau dynamisme à la fiction et à la forme romanesque en les ouvrant à la communication avec d'autres œuvres, avec le monde extérieur et avec d'autres formes d'art. Le montage devient donc une forme de création dynamique, ce qui fait dire à

André Gide, dans *De l'influence en littérature*, que « l'influence [...] ne crée rien : elle éveille »⁴⁴⁹, cet éveil est une forme de création.

De par la pluralité des phénomènes qu'elle recouvre, la contamination est également un processus dynamique puisqu'elle permet un va-et-vient riche de sens entre les plans intra et extra diégétiques créant ainsi une communication entre la fiction elle-même et la forme du récit lorsque un motif dans la fiction répond à une figure macro-structurelle. Ainsi se révèle le statut de passeur des plans qui semble inhérent au processus de contamination. Ainsi, dans *L'homme foudroyé*, Cendrars fournit-il, à l'intérieur de la forme romanesque, une métaphore de ce processus d'accumulation et de montage de différents savoirs et de différents matériaux, de façon non-hiérarchisée qui lui sert à construire ses romans, dont *M.* :

Les deux, trois tomes qui ont leur place dans ma carrosserie et que je me suis constitués en arrachant une page par ci, une page par là dans tel ou tel volume à cause de la chose dite ou la précision de l'écriture, [...] qui sont une anthologie à mon usage personnel [...] arrachés dans des confessions ou des journaux de bord et des rapports médicaux, scientifiques ou judiciaires en tout 2-3 000 pages dépareillées, sanglées dans une peau de chien rouge.⁴⁵⁰

De façon plus implicite et ouvrant la voie à une discussion plus large, lorsque dans *B.*, le peintre Lippenknabe déclare :

Je déplore que l'art et la philosophie se donnent pour tâche de représenter toutes les choses, qui ne sont que des fragments, comme des formes fixes. Notre économie énergétique ne semble fonctionner que selon des habitudes séparatrices. L'énergie de la forme cache bien souvent la peur violente d'un élargissement⁴⁵¹

il met en fait en avant le fait que l'art comme la pensée sont tout d'abord des représentations, c'est-à-dire qu'elles ne sont pas la réalité mais une déformation de celle-ci, déformation qui tend à fixer et à organiser dans les cadres de la pensée rationnelle, dont sont probablement issues les formes fixes de la littérature, une réalité qui en soi n'est que fragments épars. Face à la force, séparatrice dans un premier temps, du dynamisme, l'énergie factice contenue dans une forme fixe, de l'art ou de la pensée, n'est qu'une tentative de s'y opposer et le reflet de la peur d'aller au-delà de ces mêmes cadres.

La récupération de ces éléments hétérogènes est souvent affaire de concentration, de réduction efficace. Ainsi une image, un lieu, un personnage peuvent renvoyer à une œuvre entière, à un courant, à une époque, de par leur seule évocation, le procédé n'est pas nouveau. Il s'agit en somme d'une forme de métonymie. De façon détournée, Bruno Jasienski parodie,

449 GIDE, André. *De l'influence en littérature*. - Conférence donnée à Bruxelles le 29 mars 1900, au cercle culturel de la *Libre Esthétique*. Paris : *L'ermitage*, 1900. Paris : Allia, 2010. - p.40

450 CENDRARS, Blaise. *L'homme foudroyé*. - Paris, Denoël, 1945. - Paris : Folio, 1981. - p.374

451B. : p.29

la parodie étant une forme de référence, le goût immodéré du romantisme et peut-être aussi du décadentisme précieux pour l'antiquité en insérant dans un récit révolutionnaire des références à celle-ci : « Mr. David Lingslay serrait plus fort le manche de son rasoir, sous les baisers duquel, comme Aphrodite de l'écume, apparaissait son visage éblouissant »⁴⁵². Il s'agit clairement d'une référence parodique de par le décalage qu'il y a entre le personnage de Mr. Lingslay, un grand commercial, et Aphrodite, la naissance de celle-ci et l'action de se raser. Dans les autres récits, les références à d'autres œuvres sont plus évidentes mais tout aussi subtiles au niveau du sens que génère leur insertion. Dans *S.D.*, la mention qui est faite du *Bateau ivre* de Rimbaud, de *Ode pour le retour des cendres de Napoléon* de Victor Hugo et le *Dithyrambe bariolé* d'Andrew Solt⁴⁵³, est clairement parodique parce que ces textes sont déclamés par un marchand de quatre-saison tout à fait inculte. La parodie naît donc de la situation dans laquelle est insérée la référence, mais cette dimension est aussi exacerbée par les faits narrés, en effet, quelques pages plus loin, le cercueil du même Napoléon s'envole, de façon assez comique vers les cieux. Enfin, la parodie est aussi le fruit du jeu des références entre elles. En effet, le sérieux de l'ode est sérieusement remis en cause par la proximité d'une part de Rimbaud, dont le titre renvoie à l'ivresse et donc à la perte de contrôle, et d'autre part de ce dithyrambe, qui peut-être n'existe même pas. Celui-ci renvoie à l'exagération, qui est une clé de lecture du récit, et donc à la parodie et remet donc en question la forme même de l'ode comme une exagération possible. Il renvoie également aux rites dionysiaques, à l'ivresse donc, à la folie et à la perte de contrôle, reflet de ce qui est en train de se passer dans le récit. Dans *B.*, la dédicace à André Gide associée au motif du marécage, inséré dans la fiction en tant que lieu symbolique, donne de la profondeur et de la densité à celui-ci ainsi qu'une clé d'interprétation du symbole en renvoyant au marécage dans l'œuvre gidienne et notamment à *Paludes*⁴⁵⁴. Si c'est un cas limite de collage et qu'il s'agit même plutôt d'un *topos*, c'est en tout cas une récupération par insertion d'un élément dont les enjeux dépassent la fiction elle-même, une forme de contamination par une autre œuvre. Dans *M.*, la seule évocation d'un bar appelé les Faux Monnayeurs⁴⁵⁵, fait également penser tout de suite à l'œuvre éponyme d'André Gide⁴⁵⁶ et permet ainsi au lecteur de mieux comprendre l'état d'esprit des ces personnages sans racines et questionnant l'acte gratuit, comme le héros du roman gidien.

Ces mêmes personnages qui, s'ils peuvent être abordés, comme nous l'avons fait dans la seconde partie, en tant que symboles des avant-gardes, peuvent également être lus comme

452 *J.B.P.* : p.157

453 *S.D.* : p.27, p.108 pour la version italienne.

454 GIDE, André. *Paludes*. - Paris : Gallimard, 1920. Paris : Gallimard, 2010. - 152 p.

455 *M.* : p.180

456 GIDE, André. *Les Faux-monnayeurs*. - Paris : Gallimard, 1925. - 505 p.

l'incarnation intra-diégétique de l'écriture de collage-contamination. Ce qui fait dire à Le Quellec Cottier dans l'ouvrage consacré à *M.* : « En fait, cette étrangeté du personnage se double de celle du texte lui-même. Hybride, fait de morceaux rapetassés, ayant subi des greffons tardifs [...] cette singularité est le résultat d'une fabrication élaborée, nourrie entre autre de multiples lectures »⁴⁵⁷. « *Moravagine* est une compilation de symptômes greffée sur une anthologie de modèles littéraires »⁴⁵⁸. Il s'établit donc une correspondance entre la forme même du roman, la construction du personnage et une esthétique d'avant-garde, le collage renvoyant à dada mais aussi au cubisme. Bien que Liliane Meffre et Jean Weisberger aient abordé les problèmes que soulève l'éventualité d'une « littérature cubiste », il nous semble cependant possible de réfléchir à un « esthétique cubiste » dans la littérature. Il s'agit donc d'une contamination, conduisant à une forme de destruction, de la forme romanesque par une esthétique picturale. Au début de *B.*, il est écrit que « Nabuchodonosor fixa la glace, se réjouissant avidement de pouvoir décomposer la réalité puisque son âme était l'argent et les pierres, et son œil le miroir »⁴⁵⁹. Il s'agit donc, comme le font les peintres cubistes, de décomposer la réalité et d'en présenter simultanément divers aspects, ou divers points de vue sur celle-ci. Ce qui explique le découpage du récit en courts chapitres qui s'enchaînent, non pas selon la logique temporelle ou causale, comme c'est le cas dans le roman traditionnel, mais qui présentent des scènes mi-fantasmées mi-réelles sous l'éclairage artificiel des lampes à arc. Là encore, la diffraction du personnage Bébuquin en de multiples figures : Böhm et Nabuchodonosor permet d'en faire le symbole de cette récupération-contamination cubiste. Symbole qui est redoublé par le motif du miroir réfractant la réalité en de multiples facettes et dont est fait le crane d'un des doubles de Bébuquin.

Le collage-montage, dans la mesure où il semble donner lieu à une forme de contamination du récit et d'interpénétration des fragments, peut être étudié à l'aune de la structure générale du récit, mais également au niveau inférieur. Il y a ainsi une communication qui s'établit entre les niveaux macro- et micro-structurels. Dans le récit de Bruno Jasienski en particulier, il apparaît que la structure générale entre en relation avec des épiphénomènes d'ordre micro-structurel afin que la contamination du récit par le motif du cinéma et des procédés cinématographiques se lise à toutes les échelles. L'enjeu de la contamination cinématographique est triple. Elle permet d'exhiber le roman en tant que construction artificielle et la société capitaliste comme une mise en scène caduque. Mais, parce que le

457 LE QUELLEC COTTIER, Christine. « Transparence de *Moravagine* » in *Blaise Cendrars 6 : Sous le signe de Moravagine*. LEROY, C. et FLÜCKIGER, J.-C. (éd.).- Caen : Lettres modernes Minard, 2006. - p.114

458 *Loc. cit.* - p.98

459 *B.* : p.14

cinéma est lui-même un art en mouvement, reprendre des procédés cinématographiques amène donc à re-dynamiser la fiction romanesque. Dès la première page, il y a des références au cinéma et à la mise en scène : « cette figuration grouillante d'une mise en scène peu au point, que le défectueux appareil de l'Europe projette chaque soir sur l'écran des boulevards de paris »⁴⁶⁰. À ce passage répond une autre scène du récit, construite de la même façon, avec les mêmes mots et les mêmes références cinématographiques, conférant ainsi à l'intrigue entre Pierre et Jeannette une dimension universelle et répétitive :

Par un beau soir d'août, quand les rues de Lyon grouillaient de cette figuration de mise en scène peu au point, que le défectueux appareil de l'Europe projetait chaque soir sur l'écran des boulevards de Lyon, au coin de la rue Vivienne et du Boulevard Montmartre, Jeannette dit à Pierre qu'elle avait absolument besoin de souliers de bal ...⁴⁶¹

À ces épisodes, où le cinéma apparaît comme thème, correspondent des épisodes de mise en scène cinématographique à l'échelle de la structure du récit. Ainsi en est-il, de la mise en scène, rendue visible à travers l'usage de contrastes violents entre le noir et le blanc, de l'épisode où les communistes occidentaux passent en bateau le cordon sanitaire⁴⁶². Le décors qui entoure la mort de P'an est un autre exemple :

La douleur se tord dans ses entrailles comme un ver. La fumée s'est dissipée complètement. Le lustre brille au plafond. La tapis vert de la table. Le téléphone. Dans la salle brillamment éclairée, une gémissement se répercute dans les coins.⁴⁶³

Il s'agit clairement ici d'une mise en scène. En témoigne la lumière qui révèle la mise en place d'un décors par des phrases brèves, voire nominales, qui ressemblent à des indications scéniques. Lorsque est racontée la vie médiocre du capitaine Solomine, le récit est tout bonnement un synopsis type d'« un mauvais film allemand, vu dans un cinéma enfumé de troisième ordre »⁴⁶⁴, qui s'exhibe comme tel. On retrouve l'accumulation de phrases courtes, souvent réduites à des groupes nominaux, et qui tentent de rendre le montage par cut-up qui forme une succession rapide d'images au cinéma : « Fils de colonel. Élevé dans le domaine maternel sous Moscou. Enfance : (on le montre habituellement dans le prologue) jouets, bonnes et gouvernantes. [...] Enfin tout comme cela doit se passer habituellement »⁴⁶⁵. À travers la référence et l'écriture cinématographiques, l'auteur tend à exhiber la forme romanesque elle-même comme un montage réglé comme du papier musique et qui s'appesantit beaucoup trop sur les détails, perdant ainsi la vivacité et l'efficacité que lui rend le

460 *J.B.P.* : p.19

461 *J.B.P.* : p.299

462 *J.B.P.* : p.264-266

463 *J.B.P.* : p.220

464 *J.B.P.* : p.171

465 *J.B.P.* : p.171

cinéma. Mais il révèle également la banalité de la vie par l'accumulation de clichés et de lieux communs que l'on retrouve au cinéma mais qui sont bien réels. Les passages cités ci-dessus ne sont que des extraits, mais chacun contribue à former la structure cinématographique du récit. À la contamination cinématographique thématique ponctuelle répond la contamination cinématographique macro-structurelle. En effet, au niveau de la construction générale du récit, on retrouve également le cinéma. En effet, les scènes se succèdent avec des effets plans et de vitesse particuliers construisant un récit où « les tableaux se succédaient comme un film accéléré »⁴⁶⁶. Quant au tableau final présentant une vision idyllique d'un Paris communal devenu le kolkhoze idéal, il ne peut que faire penser au cinéma propagandiste du réalisme socialiste et notamment aux plans panoramiques des films de Sergueï Eisenstein.

La construction de *B.* quant à elle relève d'une contamination et récupération de l'esthétique du music-hall, en tant que thème et que forme, et qui permet à la fois une récupération de la culture populaire, une remise en question du sérieux de la réflexion, un mélange du réel et de la fiction et la mise en place de l'esthétique cubiste. Cela se traduit par des jeux de mise en scène et d'éclairage, qui exhibent l'artificialité de la fiction romanesque, et par le découpage du récit entier en scènes tout comme le music-hall, qui est lui-même un montage d'un ensemble de numéros divers qui s'enchaînent. L'enjeu est là encore macro et micro structurel. En témoignent l'abondance de lumières, au début de chaque chapitre comme nous l'avons mentionné dans la première partie, l'érotisme, le nu, la vulgarité, en début de chapitre également : « les lunes des lampes à arc se firent obscènes, leurs rayons jouèrent des doigts dans les décolletés des dames »⁴⁶⁷ ou bien « Henri Lippenknabe arrangeait pensivement une orchidée dans le creux bronzé du nombril d'une hétéaire et il l'arrosa ensuite de cognac »⁴⁶⁸, l'alcool donc, la « revue théâtre » c'est-à-dire la succession de « tableaux » et d'attractions : le Cirque de la gravitation Abolie, le Théâtre de l'extase Muette, le Musée du Figement à Bon Marché⁴⁶⁹, la présence d'une vedette : Frédégonde. Les références au music-hall sont accompagnées de références à divers types de spectacles populaire tels que le cirque ou le cabaret.

B. obéit donc au niveau de sa macro-structure à un montage par contamination du music-hall, *J.B.P.* à une contamination venue du cinéma. Cendrars et Corra quant à eux s'appuient plutôt sur un montage de textes, qu'ils aient recours à la référence concentrée, au plagiat, à la citation, ou à l'emprunt mais ne s'organisent pas autour d'une structure issue d'un autre art en

466 *J.B.P.* : p.120

467 *B.* : p.41

468 *B.* : p.35

469 *B.* : p.11

particulier, bien que Cendrars nourrisse un grand intérêt pour le cinéma. Dans *M.*, l'insertion du compte-rendu médical⁴⁷⁰ incarne toute l'absurdité du positivisme médical de l'époque qui tend à réduire l'homme. Mais il entre aussi résonance avec le reste du roman, notamment avec le discours acéré que tient Raymond sur le système médical européen au début du récit. En effet, c'est parce qu'il est inséré dans un récit de ce type qu'apparaît la parodie dont il fait l'objet et cette parodie permet de prendre de la distance. Ces exemples témoignent par ailleurs d'une part d'une volonté d'hybridation et d'autre part de l'impossibilité d'une création isolée totalement originale.

III.B.2 L'impossibilité de l'isolement et la recherche d'une hybridation novatrice sur le plan artistique

En effet, les procédés de montage-collage contaminants, bien que clairement voulus, révèlent l'impossibilité de l'isolement de l'œuvre, d'où cette constatation de Cendrars dans *L'homme foudroyé* : « les livres se répètent, les auteurs se copiant les uns les autres »⁴⁷¹. L'auteur d'avant-garde, en récupérant des éléments appartenant à d'autres œuvres, même sous forme de parodie, s'en fait par là-même le continuateur. Mais un continuateur novateur parce qu'il crée du nouveau avec de l'ancien, parce que son œuvre est nouvelle de par la composition autonome qu'elle crée à partir d'éléments préexistants. Il remet ainsi en question, au passage, la sacralité de l'œuvre et de l'auteur. Pourtant, les procédés de contamination ou menant à une contamination, la notion l'influence et le principe même de collage semblent s'opposer à la volonté déclarée des avant-gardes historiques d'être en rupture avec ce qui a été fait avant et avec l'art académique. Il est cependant impossible de créer *ex nihilo* (cf. III.A.2). Celles-ci se construisent en fait contre le passé, ce qui peut tout de même être considéré comme une forme d'influence ou de contamination négative. Ainsi, nous l'avons constaté précédemment, le motif du marécage renvoie-il à un *topos* décadent et à André Gide. Il appert donc que l'intertextualité permet d'inscrire l'œuvre dans un contexte historique et permet donc d'aider à la compréhension de certains de ses aspects. On peut alors déplacer l'interrogation, il ne s'agit plus de se demander si les avant-gardes sont dans la rupture ou dans la continuité vis à vis de l'art qui les a précédées, mais plutôt comment est mise en place cette continuité, qui est une contamination. Selon Annick Bouillaguet, dans son ouvrage *L'écriture imitative : pastiche, parodie, collage*, le XX^e siècle serait caractérisé par « une imitation-jeu, qui ne redit que pour mieux transformer »⁴⁷². Il paraît important de souligner le dimension ludique qui

470 *M.* : p.202-207

471 CENDRARS, Blaise. *L'homme foudroyé*. - Paris, Denoël, 1945. - Paris : Folio, 1981. - p.337

472 BOUILLAGUET, Annick. *L'écriture imitative : pastiche, parodie, collage*. - Paris : Nathan, 1996. - p.5

entre clairement en ligne de compte, au moins dans les quatre récits du corpus, dans le processus d'auto-contamination de la forme romanesque, qui passe par une distorsion des emprunts. Cendrars met clairement en avant la dimension ludique de l'intertextualité en faisant de faux collages, ainsi cite-t-il un poème comme n'étant pas de lui, alors qu'il en est le seul créateur⁴⁷³. Dans ce contexte interviennent les procédés de pastiche et de parodie.

Ce qui amène les auteurs de l'ouvrage *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle* à constater que chez la plupart des avant-gardes « toute réalisation passait par sa propre parodie en devenant le matériau obligé de l'étape suivante »⁴⁷⁴. La parodie permet de résoudre le paradoxe de la rupture et de l'influence parce qu'elle consiste à reprendre une forme déjà existante mais de façon détournée et donc subversive. Elle moque ce sur quoi elle s'appuie pourtant nécessairement. Il en est de même pour le pastiche dont Annick Bouillaguet dit qu'il joue sur la tension entre « reconnaissance et destruction d'un genre convenu, qui a suffisamment fait ses preuves pour être imité, mais dont l'autorité est vécue comme une contrainte – contrainte qu'on peut lever en s'y soumettant volontairement »⁴⁷⁵. Le pastiche peut ainsi avoir une dimension satirique. En se livrant à une sorte de pastiche pictural, en réutilisant la parabole⁴⁷⁶, forme biblique s'il en est, pour moquer l'attitude des policiers, et en réutilisant le discours scientifique pour faire la caricature d'un rabbin⁴⁷⁷, Bruno Jasienski parodie par le pastiche la peinture classique, la parabole et le discours scientifique. L'aspect parodique de ses épisodes naît d'une part du sujet traité et d'autre part du contexte narratif dans lequel ils sont insérés et qui crée un décalage subversif.

D'autre part, l'hybridation des formes de l'art mène au dépassement des divisions entre les genres et entre les arts dans le but de créer du nouveau et de questionner les formes de la littérature. Dans *J.B.P.*, Bruno Jasienski intervient avec emphase et ironie dans la fiction : « C'est sur des hommes pareils que l'on écrit des poèmes épiques ! Mais attendons la fin de l'expédition. Quel chapitre pathétique cela fera. »⁴⁷⁸. Il empêche ainsi l'immersion fictionnelle et se moque des genres préétablis en jouant sur les attentes du lecteur⁴⁷⁹.

Cette exhibition de la forme romanesque empêche également l'effet de *mimesis* tel que le met en jeu le roman traditionnel. L'ajout d'éléments hétérogènes, pour sa part, contribue à

473 *M.* : p.134

474 *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle*. WEISGERBER, Jean (éd.). - Bruxelles : Centre d'études des avant-gardes littéraires de l'Université de Bruxelles, 1986. - p.357

475 BOUILLAGUET, Annick. *L'écriture imitative : pastiche, parodie, collage*. - Paris : Nathan, 1996. - p.51

476 *J.B.P.* : p.203

477 *J.B.P.* : p.144. Sous la forme d'un documentaire sur la sole, le narrateur introduit le personnage du rabbin.

478 *J.B.P.* : p.203

479 La déconstruction du récit traditionnel par le collage-montage pourrait alors donner à lire le récit comme une prose poétique. Cette poétisation subversive de la prose romanesque pourrait être comprise comme une façon de lutter contre le roman bourgeois en parallèle avec la recherche d'une langue vraie et non corrompue.

remettre en question la fiction romanesque comme tout et comme développement linéaire. Il s'agit d'une forme de subversion du genre qui amène à la désacralisation de celui-ci et de l'auteur qui n'est plus le créateur original de son œuvre redevenue texte, c'est à dire tissage d'éléments. Ainsi en est-il du plagiat, dont Cendrars et Corra ne se privent pas. De fait, certains passages de *M.*, notamment ceux concernant le sadisme et le masochisme, qui marquent une pause entre les événements de la révolution russe, sont directement recopiés de *La Philosophie de Golgotha* de l'aliéné allemand Franz Blazek⁴⁸⁰. Cendrars fait de son livre un puzzle, brouille les pièces et joue avec le lecteur. Ainsi, lorsqu'à la fin de *M.*, il fait dire à Raymond à propos du manuscrit de Moravagine :

je n'ai pu établir si ce scénario est une œuvre d'imagination ou si, au contraire, mon ami ne s'était pas donné la peine d'en colliger le texte, à mon intention, sur un programme de cinéma, lors de son mystérieux séjour sur la planète Mars⁴⁸¹,

il exhibe ironiquement un procédé de collage-contamination que lui-même a pu utiliser : le fait de colliger, c'est-à-dire de coller ensembles des extraits hétérogènes. Il fait également la différence entre l'écriture d'imagination, que l'impossibilité de l'isolement rend utopique, et l'écriture de collage-montage. Mais, le jeu va bien au-delà de l'intertextualité car, au sein même de la fiction, le manuscrit est confié à un certain Blaise Cendrars afin d'être publié. Cependant que l'auteur entre dans sa fiction, son manuscrit entre dans le réel. Ceci révèle la volonté des avant-gardes de mêler l'art et la vie, et le collage-contamination en est un moyen.

III.B.3 La subversion subversive : un phénomène littéraire et social

Si la logique du montage-contamination permet de remettre en question les genres, la figure de l'auteur et l'immersion fictionnelle par la *mimesis*, elle permet également d'introduire dans la fiction des fragments de la vie réelle. Elle en arrive ainsi à questionner le roman mais aussi la société à travers le roman et les relations que les deux entretiennent. L'insertion d'éléments hétérogènes permet la subversion de la forme romanesque par contamination mais aussi de la société mise en scène dans la fiction, il s'agit donc de phénomènes de « citation subversive »⁴⁸². Cela tend à concrétiser l'« interpénétration de l'art et de la vie »⁴⁸³ réclamée par les avant-gardes historiques.

Mais porter atteinte à l'immersion fictionnelle et donc à la *mimesis* représentative c'est aussi s'attaquer à la tradition romanesque du XIX^e siècle. Tradition qui elle-même s'est faite le

480 Ce livre n'a apparemment jamais été publié, Christine Le Quellec Cottier date le manuscrit de 1906.

481 *M.* : p.210

482 *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle*. WEISGERBER, Jean (éd.). - Bruxelles : Centre d'études des avant-gardes littéraires de l'Université de Bruxelles, 1986. - p.956

483 *Op. cit.* p.689

support de la culture bourgeoise qui à contaminé les esprits. Ainsi en est-il, lorsque Raymond s'exclame : « Ça n'est pas possible, il doit y avoir autre chose dans ce pays que cette affreuse passion pour l'argent, balzacienne, démodée, odieuse, grandiloquente »⁴⁸⁴, la passion bourgeoise de l'argent est « balzacienne », ce qui signifie que les romans de cet auteur se sont faits les porteurs de valeurs bourgeoises, selon Cendrars. Face à ce phénomène s'exprime le besoin d'un retour à la folie primitive afin de se purifier et de se libérer de la contamination de la pensée bourgeoise et le besoin de la subversion de la forme romanesque, qui en est le symbole et la mise en scène. De cela découle la nécessité d'un parricide littéraire. En effet, le cri dada de Moravagine dépasse largement la révolution de la langue mais vise à la révolution des esprits, qui doit passer par la destruction d'une langue et d'un genre qui représentent et pérennisent l'ordre bourgeois. Il s'agit de retrouver une pureté de la langue et de la forme. D'ailleurs, cela trouve un écho dans la fiction puisque les quatre héros n'ont pas de parents et que Moravagine déclare « je n'ai pas de racines »⁴⁸⁵. Face à la contamination de l'ordre bourgeois, il est nécessaire de mettre ne place une contre-contamination culturelle ou terrorisme culturel : « lecteurs, tuez les parasites de votre cerveau » et laissez-vous contaminer par « la subversion insidieuse »⁴⁸⁶ qui se traduit par la contamination de la forme romanesque par collage.

Au-delà de celle-ci, une des caractéristiques majeures des avant-gardes est de s'imprégner de tout ce que la vie moderne a de nouveau et de s'ouvrir à l'influence de tous les domaines du savoir humain. Ce phénomène a pour base la constatation que l'isolement amène à l'immobilisme et donc au blocage du processus de création. En s'ouvrant à d'autres domaines de la pensée, l'art se renouvelle et découvre de nouveaux points de vue ou de nouvelles façons d'aborder la compréhension des choses de ce monde, de ce monde qui lui même tend à être caractérisé par la vitesse, le mouvement, la contamination, l'hybridation. Être nouveau signifie s'insérer dans l'esprit du temps et donc accepter d'être contaminé par celui-ci, et c'est peut-être un mode de vie de plus en plus accéléré et fait de milliers de choses qui force le développement d'une prose morcelée et rapiécée. Dans *M.*, ce passage est comme le résumé à l'intérieur du récit de la nécessité d'une interpénétration de la vie et de l'art, nécessité qui est aussi une obligation :

Oui, dans ce travail prodigieux, au milieu de tout ce coton, ce caoutchouc, ce café, [...], la langue – des

484 *M.* : p.181

485 *M.* : p.50

486 *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle*. WEISGERBER, Jean (éd.). - Bruxelles : Centre d'études des avant-gardes littéraires de l'Université de Bruxelles, 1986. - p.691. Extrait du « Manifeste » du groupe Unu dans la revue du même nom, n°1, 1928.

mots et des choses, et des disques et des runes, et du portugais et du chinois, et des chiffres et des marques de fabrique, des patentes industrielles, des timbre-postes, des billets de passage, des feuilles de connaissance, le code des signaux, la T.S.F. -, la langue se refait et prend corps, la langue qui est le reflet de la conscience humaine, la poésie qui fait connaître l'image de l'esprit de celui qui la conçoit, le lyrisme qui est une façon d'être et de sentir, l'écriture démotique, animée du cinéma qui s'adresse à la foule impatiente des illettrés, les journaux qui ignorent la grammaire et la syntaxe pour mieux frapper l'œil avec les placards typographiques des annonces, les prix pleins de sensibilité sous une cravate dans une vitrine, les affiches multicolores et les lettres gigantesques qui étaient les architectures hybrides des villes et qui enjambent les rues, les nouvelles constellations électriques qui montent chaque soir au ciel, l'abécédaire des fumées dans le vent du matin.⁴⁸⁷

La langue romanesque ne peut plus être isolée, parce que la langue est en plein milieu de la vie moderne, parmi les marchandises qu'elle sert à désigner. Elle ne sert pas que la littérature mais aussi la vie quotidienne, et la littérature ne peut l'oublier, elle est partout et se diversifie toujours plus en se concrétisant. Cette longue liste permet de révéler cela en mettant en parallèle l'écriture littéraire, lyrique par exemple, avec les emplois les plus pragmatiques de celle-ci. Puis la langue se fait architecture, c'est-à-dire qu'elle est appelée à construire la société à en être une des bases, elle se confond même avec les astres.

De même, la foule révolutionnaire parcourant le roman le réinvestit d'une vie réelle, en lien notamment avec les révolutions qui ont marqué l'histoire : la révolution d'octobre chez Jasienski et Cendrars. Le roman est donc considéré comme un espace au même titre que la ville, mais un espace ouvert pour en finir avec les lieux clos du roman balzacien. Ce qui signifie faire coïncider l'espace réel de la ville dans l'espace fictif du roman ainsi contaminé par le réel qui lui redonne vie. Si le motif de la foule est un moyen de faire entrer le peuple, le réel, dans la fiction romanesque, afin de discréditer le roman bourgeois, il ne faut oublier que la dimension parodique. En effet, la contamination de cette même fiction au niveau de la structure par l'insertion de diverses références à la culture populaire tend aussi vers la parodie. Elle se traduit notamment par des emprunts à la para-littérature et dans *M.*, par l'insertion sporadique de marques de parler populaire : « Tu parles d'un chiqué. I-z-en ont plein la bouche d'leur frangine, d'la Grande vache »⁴⁸⁸. Il y a ainsi une récupération de la culture populaire par l'emprunt de trames et figures codées issus de la para-littérature telles que l'enfant royal caché, l'explorateur ou le savant fou dans *M.* où, par ailleurs, cette accumulation frôle le pastiche satirique. Il y a également dans ce récit des allusions plus discrètes, Raymond La Science a par exemple les mêmes initiales que Robert Louis Stevenson, ce qui amène considéré Moravagine comme un Mister Hyde. Ce qui fait dire à Marie-Paule Berranger que « le collage d'emprunts permet de fédérer bien d'autres modèles narratifs marginaux »⁴⁸⁹ tels le

487 *M.* : p. 139-140

488 *M.* : p.122

489 BERRANGER, Marie-Paule. « *Moravagine* ou l'épopée de l'idiotie contemporaine » in *Blaise Cendrars 6 : Sous le signe de Moravagine*. LEROY, C. et FLÜCKIGER, J.-C. (éd.).- Caen : Lettres modernes Minard,

roman d'aventure ou le roman exotique pour *M.*, les personnages dont Bruno Jasienski exhibe l'héroïsme par des interventions directes font songer à une parodie des héros historiques. *B.* recèle plutôt des allusions aux divertissements populaires comme la foire, le cirque, le cabaret ou le music-hall. Quant au récit de Bruno Corra, y sont entre autres parodiés les romans de mœurs par l'évocation de ces salons où le beau monde se distrait et où se multiplient les intrigues amoureuses du type de celles de Sam Dunn.

En dehors des textes littéraires, la chanson populaire insérée dans la forme romanesque est aussi une marque de contamination. Il y a une chanson populaire à la fin de *J.B.P.* qui interfère avec l'intervention des communards à la radio. Qu'il s'agisse d'un vrai ou d'un faux collage, nous n'avons pas pu déterminer si la chanson existait vraiment, de par sa vulgarité populaire elle est le symbole de la dernière tentative de contamination et de parasitage du mouvement révolutionnaire par une bourgeoisie épuisée et enlisée dans la petite luxure. En revanche, la « rengaine de cabaret »⁴⁹⁰ insérée dans *S.D.* est un chant qui fédère la foule comme le fait plus sérieusement l'Internationale dans *J.B.P.* Ce champs révolutionnaire a par ailleurs la particularité d'être à la fois populaire, artistique, c'est une chanson, et politique. La littérature devient alors, et Bakhtine défend cette idée, le lieu de la subversion de la société notamment parce que c'est là que se rejoignent culture haute et culture populaire.

Le cas de Bruno Jasienski est dans une certaine mesure différent. En effet, il fait se rencontrer dans la fiction des éléments de la culture populaire avec des éléments de l'art académique, qui sont ainsi réinvestis parodiquement et en deviennent même parfois burlesques. Il s'agit cependant d'un phénomène d'ordre micro-structurel car au niveau de la macro-structure, Jasienski laisse plutôt, nous l'avons vu plus haut, le montage cinématographique contaminer et par là même organiser le récit. Si Bruno Corra s'attaque ainsi aux symboles d'un art jugé bourgeois, Bruno Jasienski pour sa part montre, à travers ces références, que le roman et la société capitaliste ne sont que mise en scène morte ou défectueuse et immobile : « les fenêtres sont des tableaux, suspendus au rectangle gris et mort du mur des jours »⁴⁹¹. Certaines sont des natures mortes [...] des portrait ou des intérieurs. Il y a des fenêtres naïves, idylles de banlieue à la Douanier Rousseau, des incomprises et des sauvages. »⁴⁹², tandis que l'utopie communiste est vivante et dynamique, comme le cinéma social selon les procédés duquel elle est racontée.

L'insertion d'éléments populaires est une des traductions de la volonté d'inscrire la forme

2006. - p.105

490 *S.D.* : p.30, p.109 pour la version italienne.

491 Phrase que l'on retrouve exactement p.80, ce qui met en avant la monotonie répétitive de cette vie.

492 *J.B.P.* : p.30-31

romanesque au cœur des phénomènes sociaux. En plus de l'Internationale sont insérés dans les quatre œuvres du corpus d'autres discours contribuant à contaminer la forme romanesque par une réflexion sociale. Il y a tout d'abord les slogans ou autres formules déclamatoires très vivantes et dynamiques, voire performatives, ressemblant à des discours politiques : « En avant ! Épaule contre épaule ! Avec eux ! Détruire ! Briser ! Se venger! »⁴⁹³ ou à des manifestes. Le manifeste, cher aux avant-gardes, est une forme hybride qui se situe au croisement de la déclaration politique et artistique, donc entre le domaine artistique et le domaine social. C'est donc une forme intermédiaire entre le texte non-littéraire programmatique et performatif et le texte de fiction. Moravagine pour sa part « délivre parfois des messages expéditifs comme un manifeste de Tzara »⁴⁹⁴ ainsi, lorsqu'avec emphase ils menace directement ses contemporains de les détruire en proclamant tout haut son étrangeté⁴⁹⁵, il déclame son manifeste pour l'anéantissement de la société. Quant à *B.*, le récit, déjà fragmentaire en lui-même, est sans cesse entrecoupé de phrases déclamatoires, programmatiques ou catégoriquement sentencieuses ressemblant justement à la prose vive d'un manifeste : « la Loi, c'est la passé soumis à la mort »⁴⁹⁶. Ces discours interrompent le récit et lui donne du dynamisme, mais ils ont aussi pour conséquence de l'ouvrir au monde et de constituer une adresse directe au lecteur qui prend ainsi de la distance sur ce qui est écrit. Si le récit de Bruno Corra ne comporte pas de discours de ce type c'est parce que le manifeste est incarné par Sam Dunn lui-même, il est un personnage-manifeste, un manifeste en actes, tout comme Pierre, Bébuquin et Moravagine. Ainsi s'exprime Anna Gourdet sur la question : « Tzara énonce un programme d'action ; Cendrars l'évalue et le teste dans ce récit qui explore les ressources de l'idiot Dada »⁴⁹⁷.

S'il y a insertion dans la fiction d'éléments hétérogènes il faut aussi se demander comment ils sont insérés. Si l'on considère, dans le récit de Bruno Jasienski, l'utilisation de références cinématographiques et picturales dans le cadre de comparaisons et de métaphores, il apparaît que ces deux figures de style sont des procédés de la contamination parce qu'elles permettent la mise en relation, et ainsi l'interaction, de deux réalités hétérogènes, en l'occurrence le cinéma ou la peinture et la fiction romanesque. La contamination entre la fiction littéraire et

493 *J.B.P.* : p.52

494 TETTAMANZI, Régis. « *Circuler dans une tête* » : figures de la folie dans *Moravagine* et *Voyage au bout de la nuit* » in *Blaise Cendrars 6 : Sous le signe de Moravagine*. LEROY, C. et FLÜCKIGER, J.-C. (éd.).- Caen : Lettres modernes Minard, 2006. - p.196

495 *M.* : p.49

496 *B.* : p.37

497 GOURDET, Anna. « Excroissances dans l'imaginaire de Cendrars » in *Blaise Cendrars 6 : Sous le signe de Moravagine*, textes réunis et présentés par J.-C. Flückiger et C. Leroy, éd lettres modernes Minard, Caen, 2006. - p.98

les références picturales ou cinématographiques permet de créer un espace de l'irréel dans la fiction. C'est en effet lorsqu'il s'agit de mettre en scène Pierre ou P'an en plein délire ou bien les discours utopiques des prisonniers politiques dans l'espace de la prison, qui est « hors de la réalité des trois dimensions »⁴⁹⁸, que, par le biais de comparaisons et métaphores, sont insérées dans le récit les références picturales et cinématographiques : « des mouvements lents, comme ceux des images au ralenti sur l'écran », des prostituées « telles les académies de madones de la Renaissance »⁴⁹⁹ et « des femmes, pareilles aux pécheresses des tableaux des vieux maîtres »⁵⁰⁰. Pierre s'enfonce dans le délire et se met à comparer les prostituées d'un cabaret à des saintes. De même, l'identification directe de la patronne au « Dieu-Sabaoth »⁵⁰¹, il ne s'agit plus de comparaison, puis à un Bouddha vu à l'exposition coloniale, permet de continuer le délire qui mélange prostitution et sainteté, réalité et art. Par la métaphore et la comparaison, ces références ouvrent donc la structure du récit à des contenus qui lui sont extérieurs, alors même que les éléments interagissent entre eux dans le texte pour construire le délire du personnage. Le délire de P'an qui commence à ressentir les symptômes de la peste repose sur le même procédé : « Les pensées inachevées, écourtées, sautaient comme la pellicule d'un film trop vieux »⁵⁰². La comparaison cinématographique dans le cadre de la prison tend à mettre en avant le fait que l'on se trouve dans le domaine d'une utopie merveilleuse en huis clos. C'est un film qui est encore dans la boîte, la boîte noire d'une prison, mais qui fera un beau film en devenant réalité, quand il se déroulera au grand jour dans les rues de Paris : « Et dans la boîte noire et enfumée de la cellule, comme la pellicule d'un film féerique, se déroulait le mythe d'un nouvel ordre des choses »⁵⁰³. La référence au mythe montre que le futur passe par un retour en arrière. Il ne s'agit là que d'exemples visant à mettre en évidence comment la métaphore et la comparaison peuvent être lues comme des figures de la contamination par ce qu'elles mettent en contact deux réalités distinctes, ce qui a pour conséquence d'en créer une nouvelle. C'est par une comparaison que Blaise Cendrars fait entrer la réalité du phénomène épidémique dans cette autre réalité qu'est la révolution : « le peuple nous craignait comme la peste noire et nous avait baptisés les Enfants du Diable »⁵⁰⁴ et par la métaphore qu'il introduit celui de la religion. On retrouve cela dans les quatre récits.

Que cette explosion de la forme romanesque par contamination relève du jeu ou d'un

498 *J.B.P.* : p.48

499 *J.B.P.* : p.36

500 *J.B.P.* : p.37

501 *J.B.P.* : p.37

502 *J.B.P.* : p.218

503 *J.B.P.* : p.51

504 *M.* : p.71

profond désir de renouveau, ou les deux, il n'en est pas moins vrai qu'elle se lit comme en un miroir ou comme en une étrange mise en abîme à l'intérieur même de la fiction. Lorsque par exemple Raymond écrit : « Je pense à cette page du *Journal d'un poète* d'Alfred de Vigny. Z.Z. a toujours affirmé qu'elle était réalisable, que l'on pouvait faire sauter la terre, détruire le monde entier d'un seul coup » afin que « les gravitations les plus anciennes chancellent » et que l'on retrouve en fin « une nouvelle harmonie »⁵⁰⁵, il contribue à l'éclatement par contamination de la forme romanesque en insérant une référence intertextuelle⁵⁰⁶ réelle dans la fiction. L'idée de faire exploser la planète et tous les vieux rouages de l'univers peut métaphoriquement être comprise, parce qu'il s'agit d'une référence intertextuelle justement, comme l'idée implicite de faire exploser les formes romanesques anciennes. Enfin, cette affirmation tirée de *Blaise Cendrars 6 : Sous le signe de Moravagine* :

caractère violemment hybride d'une entreprise romanesque – un grand livre malade- qui met en crise l'idée même de roman, ainsi qu'à un déconcertante abondance de références, d'allusions et de palimpsestes qui donnent le vertige et font songer au tonneau des Danaïdes, - « un monstre, te dis-je », comme en convient lui-même Cendrars⁵⁰⁷

révèle que l'hybridation-contamination peut amener à la création d'une œuvre qui est aussi monstrueuse que le personnage qu'elle met en scène, monstrueuse parce qu'hybride, hybridité qui remet en cause le roman traditionnel. Mais une hybridité violente et dérangeante qui construit un roman malade et explosé, parce que la recréation, le renouvellement, de la forme romanesque, de l'art, de la société et de la vie ne peuvent passer que par une destruction préalable afin de se libérer des carcans contaminants. Bruno Corra met lui aussi ceci en avant à l'intérieur même de la fiction romanesque lorsque le narrateur annonce que l'édifice de la vie devra être « broyé, liquéfié » pour enfin être et « poétisé »⁵⁰⁸, la poésie, qui est la vie même, ne peut naître qu'après un phase de destruction par broyage et liquéfaction.

III.C) La création par la destruction, la maladie, la mort

La désintégration-réintégration de la forme romanesque tend à faire la synthèse de la destruction qui devient construction et de la contamination qui tend vers la pureté, le « nettoyage par l'ordure »⁵⁰⁹ comme l'écrit G. Bounoure dans *Les Avant-gardes littéraires au*

505 M. : p.95

506 Nous n'avons pas pu vérifier si Alfred de Vigny évoque effectivement cette possibilité dans son livre ou s'il s'agit d'un clin d'œil ironique de Cendrars.

507 LEROY, C. et FLÜCKIGER, J.-C. « *le flacon, le djinn et la spirale* » in *Blaise Cendrars 6 : Sous le signe de Moravagine*. LEROY, C. et FLÜCKIGER, J.-C. (éd.).- Caen : Lettres modernes Minard, 2006. - p.6

508 S.D. p.64, « sgretolata, fluidificata e liricizzata » (p.126) dans la version italienne.

509 *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle*. WEISGERBER, Jean (éd.). - Bruxelles : Centre d'études des

XX^e siècle. Si l'on se place non plus au niveau de l'analyse littéraire au sens strict, mais au niveau métaphorique, ce processus révèle que les avant-gardes historiques ont cherché à atteindre un point de libération de la logique où les contraires cessent de s'opposer pour former un tout. Ce tout renvoie à son tour, symboliquement, à l'unité primitive, prélogique, pré-langagière du monde. Ainsi donc, si les avant-gardes se définissent elles-mêmes comme des virus (voir phrase d'exergue), c'est parce qu'elles cherchent le renouvellement de l'art dans la destruction et la mise en danger : « tout n'existait que dans la destruction »⁵¹⁰ est-il écrit dans *B*.

Ainsi, si la création peut passer par la contamination au niveau de la construction du récit, elle doit aussi nécessairement en passer par la fragmentation, la dislocation et la destruction. Cette présence simultanée, nécessaire et paradoxale, de la création et de la destruction se retrouve également au niveau métaphorique à l'intérieur même des récits du corpus et non plus au niveau de la structure, ce qui met en avant une fois de plus le rôle de la contamination en tant que passeur des plans, intra et extra diégétiques en l'occurrence. Ceci permet d'élargir le concept de création-destruction non plus seulement à la forme littéraire mais également à toute création. Le concept acquiert une dimension universelle. Dans ces quatre ouvrages en effet la mort peut être porteuse de vie. Cette mort peut être effective ou symbolique. La fièvre est une perte de soi car le délire est une perte de contrôle, elle est donc une forme de mort de l'âme, ce qui permet à cette dernière de renaître ensuite. Si les quatre auteurs, et en particulier Cendrars, tiennent un discours misogyne et s'opposent à la contamination de la femme, c'est parce que celle-ci accomplit ce processus à sens inverse, elle donne naissance mais une naissance cette fois mortifère : « plus la femme enfante, plus elle engendre la mort »⁵¹¹.

III.C.1 La contamination comme rupture violente ou comme facteur de mutation

Si les processus de création se réactivent dès que l'équilibre fragile et temporaire qui constitue la normalité est rompu, le phénomène de contamination en est une des clés en ce qu'il permet à la rupture, venue de la marge, de se généraliser.

Les épisodes de révolution, de folie collective, d'épidémie sont des périodes de rupture. Elles peuvent être des périodes de transition vers un nouvel ordre des choses, comme dans *J.B.P.*, si elles ne se perdent pas dans la pure destruction, comme c'est le cas pour la révolution russe dans *M.*, d'où seul Moravagine ressort renouvelé tel un Phénix. Pour Gustave Le Bon, les périodes de grands mouvements de foule constituent des périodes de retour à la barbarie,

avant-gardes littéraires de l'Université de Bruxelles, 1986. - p.777
510 *B*. p.18
511 *M*. : p.62

mais elles sont également l'étape intermédiaire nécessaire entre deux ères de civilisation.

Si l'on s'attache au vocabulaire et aux images utilisés par les narrateurs réclamant cette contamination de la marge pour renouveler la création et le monde, c'est-à-dire pour que la mutation puisse advenir, il apparaît qu'en effet la rupture se doit d'être violente. Böhm, dont le nom renvoie au bruit d'une explosion, s'exclame : « Messieurs, l'intelligence et l'imagination des gens doivent se manifester en captant l'éclair - variez, différenciez »⁵¹². Cette phrase révèle le besoin d'un éveil non pas seulement de l'imaginaire, mais également de l'intelligence, qui est une toute autre chose que la raison, et pour se faire il faut en passer par la foudre qui métaphoriquement parlant renvoie à un phénomène violent de par sa rapidité et son intensité. Une page plus loin, il est dit dans le récit qu'« une bourrasque de pluie s'abattit sur les grandes baies vitrées » cependant que Bébuquin explique : « Nous avons besoin d'un déluge »⁵¹³. À l'image de l'éclair succède donc celle, hautement symbolique, du déluge. Est donc mise en place une métaphore filée de l'orage qui vaut en tant qu'événement violent et destructeur et qui, entrant en résonance avec un épisode biblique bien connu, devient le symbole de la rupture violente et du passage entre un état ancien corrompu et un ordre nouveau. Enfin, encore un peu plus loin, Bébuquin s'exclame : « emparons-nous de nos sens, arrachons-les à l'immobilité de la stupidité des idées platoniciennes »⁵¹⁴. Le motif de l'orage apparaît alors non pas seulement comme une image de la destruction mais comme une image de la rupture-passage. Celle-ci fonctionne comme moteur dynamique de l'éveil des sens et partant de l'intelligence délivrée des carcans d'une raison et d'*auctoritas* historiquement construites et pesantes.

Les quatre récits, si l'on considère chacun d'eux ou bien si on les compare mettent en parallèle les mécanismes de la destruction et ceux de la mutation. En effet, si la rupture, c'est-à-dire la destruction de l'ordre ancien par contamination, est nécessaire pour renouveler la création, demeure toujours le danger qu'elle devienne destruction stérile. Moravagine ne tient pas particulièrement à ce que la destruction dont il se fait le porteur amène à un ordre nouveau, bien que lui et Raymond renaissent de cette destruction. Au contraire, à travers P'an et Pierre, Bruno Jasienski met en jeu l'ambivalence de la destruction, c'est-à-dire la destruction comme fin en soi ou comme étape d'un processus. Si les prisonniers politiques désirent « Détruire ! Briser ! Se venger ! », ce qui correspond à la destruction stérile parce que basée sur la vengeance, il est cependant spécifié juste après qu'« il n'y avait en eux ni colère ni

512 B. p.38

513 B. p.39

514 B. p.40

haine destructrice, mais la volonté ferme d'une nouvelle création : le pic et la pioche »⁵¹⁵, ainsi oscillent-ils entre deux types de destruction. L'espace de la prison est donc le lieu de la rupture avec la société où peut s'élaborer, en dehors de toute influence, ce passage entre les deux destructions. Et si Solomine attend « une explosion, un cataclysme », qui sont des phénomènes destructeurs violents, c'est parce que cela « devait mêler les cartes »⁵¹⁶, c'est-à-dire amener à une mutation de l'ordre plus qu'à son anéantissement. Ainsi, Pierre et P'an fonctionnent comme deux figures complémentaires, le premier amène la destruction, le second contribue à la création de l'ordre nouveau. Mais même Pierre, si un instant il désire tout détruire pour détruire : « Tous ! Les écraser ! Les piétiner ! » pour une raison personnelle, c'est pour l'instant d'après être frappé par un éclair, encore l'image de l'éclair, qui illumine son esprit (« soudain, une clarté vive, de l'éclair de la flamme de magnésium »⁵¹⁷) et l'oriente vers une destruction constructive : la peste qui devient sa mission et en fait un rédempteur de la société, un sacrifié, d'où la métaphore christique qui lui est associée. Pour que la mutation advienne, il faut détruire l'ancienne structure qui déjà s'étirole en lui portant le coup fatal : la peste, et la reconstruire, ce sont les travailleurs qui en seront les artisans, d'où la nécessité de l'acte de Pierre :

le monde comme une machine mal ajustée détruit plus qu'il ne produit. Il faut tout défaire, dévisser jusqu'au plus petit détail. Tout ce qui est de trop, le rejeter ; ensuite remonter le reste et c'est parfait ! Les plans sont tout faits, les mécaniciens attendent impatiemment, seul le fer rouillé, quoique encore puissant, les en empêchent. Il est rongé par la rouille qui a pénétré partout et chaque vis devra être arrachée avec les dents.⁵¹⁸

Cependant, Bruno Jasienski ne formule pas un rejet total des valeurs occidentales mais demande leur transformation, ainsi, les ouvriers qu'il met en scène affirment : « nous recueillerons de ses mains raidis par le trépas son héritage (de l'occident) »⁵¹⁹. De même, Sam Dunn et Bébuquin désirent détruire la raison en chacun, par contamination, afin qu'elle se mue en déraison, et qu'advienne le règne de l'imaginaire. Ainsi, contaminée par la folie de Sam Dunn, « la réalité se débattait avec la fureur apeurée d'un organisme sur le point de mourir ou de se transformer à la suite d'une violente fièvre »⁵²⁰, l'alternative est alors clairement formulée entre la mort qui est une fin en soi et la mort-mutation. Bébuquin, pour sa part, craint toujours que n'advienne pas le miracle et il meurt en effet, la mort étant la rupture par

515 *J.B.P.* : p.52

516 *J.B.P.* : p.177

517 *J.B.P.* : p.67

518 *J.B.P.* : p.51

519 *J.B.P.* : p.140

520 *S.D.* : p.32, l'italien utilise le mot « *rinnovarsi* » (p.110) c'est-à-dire non pas « se transformer » mais « se renouveler ».

excellence, mais sans renaître métamorphosé. Il ressort de tout cela que si l'on considère la destruction dans l'optique de la mutation, cela veut dire qu'elle n'est plus une fin en elle-même mais qu'elle participe à un processus global de recréation dont elle est le processus premier. Elle est une étape nécessaire afin que soit reconstruit ce qu'elle a morcelé, mais différemment. On retrouve ce processus à l'échelle de la société, mais aussi de la forme romanesque, nous avons étudiés précédemment ces deux aspects. Qu'elle qu'en soit sa forme, la métaphore de la mort est l'image même de la rupture stérile ou amenant à une résurrection.

III.C.2 La naissance par la mort - la création par la destruction

Si les avant-gardes réclament une rupture violente pour libérer l'homme et renouveler la création, c'est bien souvent à travers l'image de cette ultime rupture qu'est la mort. La renaissance par la destruction est un *topos* certes, mais que les avant-gardes réactualisent en le re-contextualisant dans les enjeux de l'époque et en changeant les facteurs de cette mort de l'esprit et/ou du corps. La contamination occupe une place très importante dans la mutation de ce *topos*, que Cal Einstein met en particulièrement en évidence, en ce qu'elle en est le facteur principal. Alors que « pour Dante la mort était encore un prétexte pour la splendeur, pour la couleur, la richesse et le plaisir »⁵²¹, elle est devenue stérile, mais à travers Bébuquin, Carl Einstein essaie de lui redonner un sens, de redonner de la vie à la mort elle-même en tant que métaphore de la destruction-reconstruction, c'est-à-dire une mort qui n'est pas une fin en soi mais qui amène au miracle de la résurrection. À la fin du récit cependant, lorsque Bébuquin commence à désespérer de jamais parvenir au miracle, il renverse la perspective et fait de la vie même une mort, une mort par enlèvement dans la fatigue et l'isolement improductif : « je commence le discours de la mort dans la vie, le discours du grand repos, de la pauvreté pure et de l'intégrité vide »⁵²² parce que lorsqu'elle n'est pas explosion mais érosion « la vie s'abolit elle-même. / Toi, morte vie ! »⁵²³. De même, le *topos* de la peste est renouvelé par les avant-gardes et en particulier par Antonin Artaud pour lequel justement « la peste est un mal supérieur parce qu'elle est une crise complète après laquelle il ne reste que la mort ou qu'une extrême purification »⁵²⁴. La peste peut donc mener à la destruction stérile mais aussi à la renaissance par la purification. Comme nous l'avons constaté précédemment, elle est une souillure purificatrice. Susan Sontag, en étudiant les métaphores liées à la maladie, constate que « personne ne désire la peste, bien sûr. Pourtant, quelle belle occasion de

521 B. p.40

522 B. : p.75

523 B. : p.76

524 ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double* in *Œuvres complètes IV*. - Paris : Gallimard, 2003. - p.31

recommencement »⁵²⁵. Il y a donc de la part des avant-gardes une récupération positive de la pensée apocalyptique attachée à la peste, à la maladie et à la contagion qui peuvent conduire à une mort réelle ou métaphorique. Ainsi, « la contagion fait figure de principe vital, fût-elle vecteur de mort »⁵²⁶. Dans *L'homme foudroyé*, Cendrars tend également à mettre en avant à la fois la continuité cyclique de la vie et de la mort en un mythe de l'éternel retour réactualisé et l'ambiguïté de la mort qui peut mener à la résurrection comme au néant : « Et si ce n'est une agonie, est-ce le lent, le long, le sourd, l'irrémédiable, l'épouvantable tombeau en travail, travail de la pourriture ou de la résurrection ? [...] Mort éternelle ou vie éternelle [...] Agonie ou gésine ? ... Mort ou révolution ? ... »⁵²⁷. Dans le cycle de la vie et de la mort, il considère la révolution comme une forme de renaissance ainsi que le montre le parallélisme de construction entre « Agonie ou gésine » et « mort ou révolution ».

Parce qu'elle transite entre le vie et la mort, entre la création et la destruction, la contamination réactive « la force créatrice qui, en balayant le chaos actuel, doit préparer un nouvel ordre »⁵²⁸ sauf qu'après Moravagine, il n'y a pas véritablement de nouvel ordre possible, parce qu'il tombe du côté de la destruction pure, ce que la communauté des prisonniers de J.B.P. tend à dépasser, parce qu'elle a conscience que cela est nécessaire. Face aux deux issues de la contamination-destructrice que proposent *M.* et *J.B.P.*, se pose la question à savoir s'il faut détruire afin de construire un ordre nouveau, qui risque de devenir norme haïssable, ou détruire sans fin afin d'essayer de garder la révolte, qui est la vie, toujours vivante au risque de l'anéantir. Si dans *J.B.P.* la peste est l'influx qui permet à la société de se renouveler, c'est parce qu'elle est une force destructive qui amène à la désagrégation de la société afin qu'elle puisse renaître transformée sous la forme d'une communauté d'hommes libres et égaux. Ainsi, « Paris, comme une combinaison chimique, sous le fait d'une réaction puissante, se dissociait à vue d'œil en ses éléments »⁵²⁹ qui est mis en pratique lorsque « le courant des vellétés individualistes » groupe « le troupeau divisé des humains en organismes autonomes de race et de religion »⁵³⁰. Bruno Corra vise plus large. La fièvre révolutionnaire que provoque Sam Dunn, si elle avait fonctionné, « aurait suffi à faire aboutir une renaissance

525 SONTAG, Susan. *Œuvres complètes III : La maladie comme métaphore, le SIDA et ses métaphores*. - Paris : Christian Bourgeois éditeur, 1989, pour la version française. Paris : Christian Bourgeois éditeur, 2009. - p.233

526 FABRE, Gérard. *Épidémies et contagions : l'imaginaire du mal en Occident*. - Paris : Presses Universitaires de France, 1998. - p.226

527 CENDRARS, Blaise. *L'homme foudroyé*. - Paris, Denoël, 1945. - Paris : Folio, 1981. - p.313

528 *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle*. WEISGERBER, Jean (éd.). - Bruxelles : Centre d'études des avant-gardes littéraires de l'Université de Bruxelles, 1986. - p.375

529 *J.B.P.* : p.177

530 *J.B.P.* : p.79

de la vie et du monde »⁵³¹, comme la fièvre fait renaître Raymond. Si Moravagine bascule dans la fureur destructrice et meurtrière, qui est on ne peut plus contagieuse, c'est parce sa révolte n'est pas réductible à la lutte des classes, au contraire des communistes de *J.B.P.* Moravagine est une tornade toujours en mouvement vers sa régression et sa renaissance, on ne peut l'arrêter. Cendrars et Jasienski offrent deux points de vue différents sur la Révolution russe : destruction contre construction, anarchie contre organisation de la masse, concrétisant ainsi cette phrase du critique Alexander Gorlov : « Toute révolution est en même temps destruction et création »⁵³².

Le marécage est le lieu par excellence de la contamination, il en devient donc le symbole et représente ainsi le *continuum* vie/mort de la création que celle-ci permet. En effet, c'est un lieu où grouille une vie exubérante, mais une vie bien souvent parasitaire et porteuse de mort : « milliards d'éphémères, d'infusoires, de bacilles, d'algues, de levures, regards, ferments du cerveau »⁵³³. Dans le récit de Bruno Jasienski, Paris infecté devient comme « marécage stagnant »⁵³⁴, c'est-à-dire un lieu de mort où fermente la vie, le lieu de la peste. Comme Narkiss, le héros d'une nouvelle éponyme et décadente de Jean Lorrain, meurt pour renaître parmi « le grouillement de vie, le fermentation de germe et la menace épanouie d'une végétation exaspérée, surchauffée, triomphante, gigantesque et hostile »⁵³⁵ d'un marécage, Raymond pris de fièvre renaît sur les rives marécageuses de l'Orénoque. C'est dans une région marécageuse d'Italie que la folie du chevalier Santerni prend toute sa mesure et devient créative puisque c'est là qu'il imagine son hôtel fantasque. Dans *B.* enfin, le marécage est une étape du voyage dantesque qui semble conduire vers la résurrection.

À l'échelle individuelle, la résurrection après destruction est souvent un échec. Pour Bébuquin, la résurrection échoue parce que la contamination positive n'a pas lieu et qu'il se retrouve donc isolé. Moravagine survit à travers son manuscrit souillé mais meurt dans l'isolement d'un asile après avoir réussi une première résurrection, mais il doit renaître sans cesse et cela ne fonctionne pas toujours. Sam Dunn échoue et sa renaissance n'est qu'une parodie, il est isolé à l'autre bout du monde. La résurrection d'une personne ne semble advenir

531 *S.D.* : p.37, dans la version italienne est utilisé le mot « *maturare* » (« mûrir ») (p.112) plutôt que « faire aboutir ». Or « *maturare* » semble plus pertinent dans la mesure où il montre la fermentation de la folie comme un processus qui dure et parce que, comme la contamination, il peut s'appliquer à l'incubation d'une maladie tout comme au mûrissement de quelque chose de concret ou d'abstrait, ce verbe joue sur plusieurs plans.

532 *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle.* WEISGERBER, Jean (éd.). - Bruxelles : Centre d'études des avant-gardes littéraires de l'Université de Bruxelles, 1986. - p.1046

533 *M.* : p.162

534 *J.B.P.* : p.77

535 LORRAIN, Jean. *Princesses d'ivoire et d'ivresse.* - Paris : Paul Ollendorff, 1902. - Paris : Gallimard, 2002. - p.81

que chez Jasienski. En effet, en contaminant, de manière métaphorique ou réelle, un personnage ou une foule, un être peut accéder à l'immortalité. Ainsi, l'amante de David Lingslay survit dans les bacilles qu'elle lui a transmis, tandis que le neveu de ce dernier survit dans son cœur et dans sa mémoire ainsi que dans celle de toutes les masses révolutionnaires, à travers l'idéal de la révolte : « il (le neveu) continuait à vivre d'une existence indestructible et, sur chaque kilomètre carré du globe où se rassemblaient quelques centaines de misérables, liés par une volonté commune de révolte, il renaissait, phénix ardent et vivifiant »⁵³⁶. Ce neveu révolutionnaire contamine la pensée des foules et de David Lingslay en réveillant en eux le révolté enfoui, mais c'est la présence préalable de ce révolté inconscient qui rend possible la contamination par cet être devenu symbole.

Lorsqu'un personnage réussit à renaître après l'étape de la contamination-destruction, c'est à l'état de Surhomme, c'est le cas de Raymond, de Moravagine par deux fois et plus symboliquement du neveu de David Lingslay. La destruction est donc le propre du Surhomme car il en est le produit et le facteur. Il représente l'homme de demain, que le public ne peut pas encore accepter dans sa réalité parce qu'il ne peut pas encore comprendre le degré supérieur de réalité que celui-ci tente de lui dévoiler et parce qu'il est le cycle même de la destruction-construction qui ne peut s'arrêter. Ce qui explique que la souffrance soit un moteur de cette figure, ce qui fait dire à Raymond que « le seul principe de vie est le masochisme et le masochisme est un principe de mort »⁵³⁷. L'intertexte nietzschéen est des plus évident. Il est destructeur parce qu'en tant qu'être supérieur il ne peut se contenter de la simple réalité qui l'entoure et tente en permanence de la détruire pour en créer une nouvelle, supérieure. Ce dernier processus est au cœur de la démarche des avant-gardes historiques. Le Surhomme est destructeur mais c'est aussi un dieu. Durant la phase de destruction que représente la révolution russe, Moravagine naît à l'état de dieu et de Surhomme, détruit et reconstruit, destructeur et démiurge, un être qui dépasse l'opposition de la vie et de la mort :

en communion avec la cime et la racine, avec la vie, avec la mort, et c'est ce qui lui permettait d'agir sans scrupules, sans remords, sans hésitations, sans troubles et de répandre du sang en toute confiance, comme un créateur, indifférent comme Dieu, indifférent comme un idiot⁵³⁸

Enfin, Cendrars dépasse cette figure même en faisant de ses personnages surhumains de simple automates au service de Moravagine l'automate de la destruction et qui ne peut donc pas arrêter son œuvre de ravages. Ainsi sont-ils

les pionniers d'une génération moderne vouée à la mort, les annonciateurs de la révolution

536 *J.B.P.* : p.253

537 *M.* : p.63

538 *M.* : p.87

mondiale, les précurseurs de la destruction universelle, des réalistes, des réalistes. Et la réalité n'existe pas. Quoi ? Détruire pour reconstruire ou détruire pour détruire ? Ni l'un ni l'autre. Anges ou démons. Non, permettez-moi de rire : des automates tout simplement⁵³⁹.

III.C.3 La contamination comme « passeur »

La contamination, nous l'avons vu tout au long de ce travail, s'affirme comme un processus vital parce que dynamique et dynamique parce que permettant de passer entre les plans et entre les contraires. La contamination permet ainsi de passer entre la vie et la mort, ce qui réduit l'opposition rappelant ainsi que les contraire sont des constructions artificielles de la raison.

Par-delà la contamination, on arrive à un point où elle se dépasse elle-même car le ou les contaminant(s) ne se distinguent plus du ou des contaminé(s). Raymond et les révolutionnaires ne sont plus que le bras armé de Moravagine, Moravagine qui en tant que symbole gît au fond de chacun. L'esprit de Bébuquin et de Sam Dunn se fondent dans celui de la foule, P'an devient un symbole révolutionnaire, Pierre devient comme le poison qui se répand dans les veines de la ville et des ses habitants, les jeux de doubles se multiplient. En devenant symboles, les personnages contaminants ne se distinguent plus des êtres qu'ils contaminent parce qu'ils en font partie intégrante. Et ça n'est peut-être que par ce biais que peut être atteinte cette unité que désire tant Bébuquin, mais à ce moment-là, la contamination n'est plus car l'intérieur et l'extérieur ne se distinguent plus.

Par contamination on arrive donc à un moment où toute chose s'entredévore. La dévoration est une image de l'interpénétration et de la contamination, une métaphore de la métaphore. Ainsi, le grand rejoint le petit, l'intérieur se confond à l'extérieur, la fiction se mêle au réel, « à l'infini, le microcosme se mire dans le macrocosme et, dans un mouvement contraire, le macrocosme dans le microcosme »⁵⁴⁰, l'anarchie mène à l'ordre, la souillure à la pureté, la mort entre en relation cyclique avec la vie, l'œuvre dialogue avec la vie et se purifie en intégrant des éléments qui lui sont extérieurs.

Ainsi, cette citation extraite de *L'homme foudroyé* de Blaise Cendrars révèle qu'à travers la contamination qui finit par devenir dévoration réciproque, tout communique :

La calligraphie maya est une des plus anciens systèmes d'écriture du globe et quand on déroule ce papyrus on a réellement devant les yeux le Miroir de l'Univers. Vouloir le déchiffrer c'est vouloir s'hypnotiser, et le lire, le manger. « *Manger le livre* », cette plus haute opération de la magie blanche. Après, on est Dieu. Ou fou.⁵⁴¹

De fait, le microcosme du livre devient le macrocosme de l'univers réel, imageant alors

539 M. : p.72

540 CENDRARS, Blaise. *L'homme foudroyé*. - Paris, Denoël, 1945. - Paris : Folio, 1981. - p.324

541 *Ibid.*

cette idée d'un Livre-Monde ou du Monde-Livre telle qu'avait tentée de la concrétiser peu avant, bien que cela paraisse impossible, un symboliste bien connu : Mallarmé. Et après avoir dévoré le Livre-Monde afin de se l'approprier en le dévorant et de s'y intégrer au moyen d'une forme d'hypnose, l'hypnose étant un procédé de contamination parce qu'il mène à l'éclipse de la conscience, a lieu la réaction alchimique d'homogénéisation. Ce qui signifie qu'est atteinte l'unité de l'homme et de l'univers, de la fiction et du réel, de l'intérieur et de l'extérieur, de l'homme et de l'œuvre-monde. Il faut se laisser contaminer pour que ce qui est extérieur entre en chacun en se transformant et en transformant chacun. L'homme devient ainsi un démiurge qui est son propre univers et un fou parce qu'il s'y confond renonçant ainsi à sa raison et à lui-même. La contamination devient le chemin de l'unité et ainsi s'abolit. Cette même unité qui obsède les avant-gardes.

La contamination est donc au service d'une création paradoxale parce que re-création morcelée et permanente à partir d'éléments hétérogènes. Cette re-création nécessite une destruction préalable et révèle l'impossibilité de s'isoler. Elle est le symbole et l'acteur de la ré-création/renaissance de l'individu à l'imaginaire libéré, de la société et de l'œuvre dans un univers où tout se contamine et donc où tout est appelé à communiquer. Est ainsi rendu caduc le concept de pureté tel que le conçoit la tradition judéo-chrétienne. Il doit donc être renouvelé. La pureté n'est plus à concevoir comme antithèse de la souillure mais comme son corollaire. La purification renouvelée passe par la souillure et par la contamination permettant ainsi un retour aux sources de la création et une prise de conscience des ses processus.

Le dynamisme quant à lui naît de la déconstruction- reconstruction permanente et éphémère de toute chose, notamment à travers le processus de contamination. En effet, celui-ci est le facteur de la destruction : déconstruction de l'œuvre, destruction de la société et de ses valeurs, déconstruction de la personnalité factice de l'homme contaminé par la société par la déconstruction de sa raison menant à la libération de son inconscient, atteinte physique, mentale et morale à l'individu. Cependant, il est aussi le facteur de la re-construction : de l'œuvre par insertion d'éléments hétérogènes, de l'homme, libéré mais ouvert aux influences, de la société contaminée par les autres sociétés. La contamination s'affirme ainsi comme un processus dynamique et donc créateur parce qu'aussi destructeur. Il permet donc de dépasser l'opposition entre construction et destruction, mort et vie parce qu'il est contenu dans les principes opposés et permet de passer de l'un à l'autre.

Mais si la contamination venue de l'extérieur permet de renouveler l'homme, l'art et la société c'est aussi parce qu'à l'intérieur même de ceux-ci réside déjà, sous forme de germe, ce

que l'influx contaminant ne fait que réveiller. L'homme à déjà la folie en lui-même. L'œuvre littéraire est toujours le fruit d'influences diverses, même si cela n'est pas conscient. La société contient déjà en elle-même le germe de sa propre destruction parce qu'au bout de la logique et de la raison, il y a l'illogique et la déraison et parce qu'au-delà de l'ordre et des lois se trouve la révolution. Tout cela est permis et révélé par la contamination parce qu'elle réveille le cycle des contraires.

Conclusion

Une étude typologique du processus de contamination a permis de mettre en avant le fait que celui-ci à trois caractéristiques majeures. Il passe en effet par un processus de domination passif et insidieux qui n'est pas une fin en soi mais amène le ou les contaminé(s) à prendre des caractéristiques qui leur sont extérieures. Le mot « caractéristique » est ici des plus larges. Il peut en effet autant s'agir d'agents pathogènes : la peste, que d'attitudes, que d'idées, que de comportements, que de folie, que de démence, que de sensations et que de sentiments. Il y a cependant des cas particuliers comme la contamination acceptée, la contamination recherchée et enfin la contamination à double sens. Si la contamination peut être à double sens, c'est parce que d'une part c'est un phénomène qui a tout de même une dimension réciproque, c'est-à-dire qu'il y a imprégnation de la victime par l'agent pathogène ou par des caractéristiques du contaminant, mais il y a également de la part de celle-ci, et cela est loin d'être toujours conscient, un mouvement d'absorption de ces caractéristiques. Ces deux processus amènent à un rapprochement entre contaminant et contaminé. De fait, le phénomène peut aller jusqu'à l'imitation d'un « modèle », voire jusqu'à l'identification avec celui-ci. Enfin, s'il peut y avoir contamination et contamination réciproque, il peut également y avoir contre-contamination, le cas est particulièrement bien illustré dans *S.D.* La contamination se décline en une série de sous-phénomènes spécifiques. Il y a l'enfermement et l'immobilisation, l'affaiblissement ou la réduction, l'imitation, les procédés qui relèvent à la fois de l'ésotérisme et du domaine de la sexualité et, enfin, la répétition. Tous ces processus réels de la contamination se déclinent également sur le plan de l'imaginaire, de la sensation, et donc de la métaphore. Par son caractère de domination envahissante, qui peut être aussi éclatante que ses processus sont insidieux, la contamination conduit la victime à une perte de contrôle d'elle-même, puis, de manière logique à la perte d'identité.

Mais, le phénomène qui nous intéresse, est également lié à différents types de lieux. Il y a ceux qui en eux-mêmes sont contaminants, réellement et/ou symboliquement, de par leurs caractéristiques ou de par leur atmosphère particulière, mais il y a également les lieux contaminés et enfin les lieux propices à la contamination tout en n'étant pas des acteurs ou des victimes directs de celle-ci. Le marécage et le désert permettent de mettre en scène la contamination pathologique réelle, et, sur le plan métaphorique, de questionner les notions de pureté et de souillure. La ville, qui est le lieu de la foule par excellence, est également le lieu où sont mis en avant les enjeux sociologiques du phénomène de contamination. Le café, le bar

et le cirque enfin sont les lieux d'une mise en scène de la contamination, ce qui peut permettre de passer sur le plan d'une contamination artistique et ainsi de pousser le lecteur à prendre de la distance sur les processus de présentation et de représentation de la contamination et de ses enjeux. Enfin, cette phase de présentation du phénomène se termine par une typologie des victimes. La foule permet de mettre en avant le fait que la contamination est appelée à s'étendre, et les victimes non-humaines révèlent que la révolution et la folie, déclenchées ou développées par la contamination, sont par essence totales.

Le fait même que la contamination aie partie liée avec la révolution, ou tout simplement avec l'homme, qui est forcément un être social, et les enjeux de pouvoir qu'elle soulève permettent de mettre en avant la dimension intrinsèquement sociale du phénomène, tant sur le plan concret que métaphorique. En effet, l'imaginaire social tend à mêler contagion et bouleversements sociaux violents, et donc contagion et mal parce que forçant à remettre en question les sacro-saintes règles, lois et systèmes de la société. Mais, pour les avant-gardes, c'est cela même qui fait l'intérêt du phénomène. En effet, les quatre récits illustrent le fait, que les avant-gardes historiques ont cherché à récupérer le processus, le motif et la métaphore de la contamination en renversant les valeurs négatives dont on les avait chargés afin d'en révéler, au-delà ou à travers l'aspect destructeur même, le caractère dynamisant et donc le potentiel de renouvellement.

Réintégrées au sein de l'évolution, les maladies, parce qu'elles sont facteurs de troubles et donc obligent le corps tout comme le corps social à réagir, se révèlent être la vie même et permettent donc de mettre en évidence la caractère éminemment transitoire, artificiel et relatif de la santé. Naturellement transposée sur le plan social, la réhabilitation de la maladie permet le passage à un imaginaire de l'Autre, de l'étrangéité et de la marge renouvelés. En effet, la différence devient moteur, elle ne représente donc plus un danger pour la société, mais au contraire ce qui va la sauver en la détruisant pour la renouveler. Ce renouvellement passe par un retour au primitif et à l'idiotie, le nouvel homme libre est en fait l'homme primitif, antérieur à tout cadre de pensée. Tout cela est mis en jeu à travers la figure même du leader-anti-héros, figure hautement complexe parce que porteuse de nombreuses contradictions et ambiguïtés qu'elle tend à dépasser et à synthétiser. Ce renversement, qui permet de réhabiliter l'Autre, la marge, la différence, la folie, à travers l'image devenue positive de la maladie, amène naturellement en retour à une condamnation des valeurs consacrées, de la raison et du positivisme tout-puissants, des structures sociales figées et de la pensée formatée selon des modèles abstraits et partant artificiels qui ont contaminé, réduit et asservi l'homme. Et c'est au

nom de ces mêmes principes que la société rejette, tue, isole ou encore cherche à réintégrer en son sein les éléments marginaux en tout genre, du virus à l'étranger, qui risquent de la remettre en question et donc de la mettre en danger. L'autoritarisme est rendu fragile par son extrémisme même.

La contagion, en ce qu'elle permet et symbolise l'avènement de la révolution, qui est aussi carnavalesque parce qu'elle est un renversement des valeurs, et naturellement de l'épidémie et de la folie collective, permet dans la fiction romanesque la destruction de ces mêmes valeurs que les avant-gardes historiques condamnent. Le carnaval, en ce qu'il représente la libération de la folie, qui n'est en fait que la manifestation de l'inconscient, l'épidémie, en ce qu'elle représente une forme de révolution du corps, et la révolution elle-même, qui est la libération du corps social, se superposent donc et sont mis en jeu par la contamination pathologique, physique et psychologique, et mentale. Ceci tend à mettre en avant l'aspect nécessairement total et extrême de la révolution-carnaval-épidémie, mais qui la condamne bien souvent également au rejet de la part du public ou à l'anéantissement dans la démence. Ces épisodes de bouleversements sociaux violents permettent de mettre en avant le fonctionnement des phénomènes de foule.

Mais, ce dont le public n'a pas conscience, c'est que cette contamination externe, venue de la marge, ne fait que réveiller ce potentiel de folie et d'altérité, qui repose en chacun. Par cela est remise en jeu l'opposition entre intérieur et extérieur ainsi qu'entre l'Autre et soi, parce que ce qui est Autre se révèle n'être que la partie de soi que l'on n'accepte pas. Ce brouillage des frontières amène naturellement à revisiter les concepts de pureté et de souillure afin d'en dépasser la contradiction apparente : une certaine forme de pureté peut enfin naître de la souillure. Mais, ce phénomène d'ordre humain, social et moral, peut aussi se lire en miroir à l'échelle de l'œuvre artistique parce que si celle-ci se fait le miroir de la société, c'est parce qu'elle en fait intimement partie.

Si le XIX^e siècle a voulu faire entrer la vie dans le roman, par opposition les avant-gardes historiques ont essayé de faire entrer le roman dans la vie et c'est ce but que sert le démontage-collage-contamination. Il s'agit en effet de créer une rupture dans la forme romanesque qui amène à une rupture de la fiction elle-même par l'intégration d'éléments hétérogènes provenant de la réalité ou bien d'autres œuvres, littéraires ou non. S'ouvre alors une brèche dans la fiction par laquelle le réel entre ainsi que le délire halluciné exhibant du même coup l'artificialité de la construction romanesque d'une part et de la *mimésis* qu'elle tend à mettre en œuvre d'autre part. Ainsi, le roman devient une forme ouverte, hybride et

dynamique. Ce qui permet par là-même de purifier la forme romanesque de l'exigence de la représentation, de l'esthétique et des normes du genre, héritées du roman du XIX^e siècle, pour en faire une forme de présentation du monde et non plus de représentation. L'art mêlé à la vie, renouvelé par celle-ci et renouvelant celle-ci, doit donc, pour le dire avec les mots d'Arnaldo Ginna dans *Pittura dell'avenire*, donner lieu à des « reconstructions irréelles de la réalité »⁵⁴².

Ce mélange des plans, qui est l'apanage de la contamination en ce qu'elle permet la transition et le passage, permet sur le plan symbolique au bacille de devenir universel, à l'intériorité de se confondre au cosmos et au cerveau de se faire monde, à l'intime de se confondre avec le social. C'est un processus dynamique, ce qui en fait notamment le passeur et par là-même le dé-passeur des contradictions. Il est intrinsèquement subversif puisqu'il permet de dépasser les contraires établis par la logique rationnelle qui est l'apanage de notre société. Ce qui en fait l'instrument, la métaphore et le motif le plus apte à refléter la pensée des avant-gardes historiques. Parce qu'elle est à la fois un motif riche de sens, un processus dynamique de passage et que les métaphores dont elle se fait le support sont fécondes pour l'imaginaire, elle permet par sa pluralité même de mélanger les plans sociaux, philosophiques, artistiques, réel et fictionnels. En exploitant cela, les avant-gardes redonnent sens et dynamisme aux *topoi* de la maladie et de la contamination devenus au XIX^e une mode pour les décadents, une condamnable souillure pour les bien-pensants, en leur donnant un rôle majeur à jouer dans le renouvellement de la société, de l'homme et de l'art à nouveau véritablement reliés par ce processus même, entre eux et au cycle naturel de la vie et de la mort.

L'étude des processus de contamination à travers le point de vue des avant-gardes historiques soulève, et c'est aussi son intérêt, un certain nombre de questions à défaut d'y apporter de véritables réponses. Un des problèmes majeurs est lié au fait que la contre-contamination de la marge, si elle a pour but de libérer l'homme, n'en passe pas moins la domination ce qui amène à une éclipse de la personnalité. Il est clairement problématique que pour libérer l'homme de la contamination sociale, la marge utilise le même processus de contamination. La libération de l'homme serait donc en fait plutôt une libération de l'imaginaire que de l'individu lui-même, ou peut-être que la définition même d'une identité contient-elle déjà en soi le germe de l'esclavage, de la réduction et du conformisme et doit donc être envers et contre tout abolie. Moravagine, Raymond, Sam Dunn et Bébuquin

542 GINNA, Arnaldo. *Pittura dell'avenire*. - Florence : éditions de la revue *l'Italia Futurista*, 1917. - p.9 : « ricostruzioni irreali della realtà » T.d.A.

répondent que l'éclipse de la conscience est nécessaire, Jasienski pour sa part, répond également que c'est une étape nécessaire, mais il ajoute qu'il faut la dépasser, elle n'est pas une fin en soi, parce que c'est lorsque la foule se gère elle-même et s'organise pour le bien commun, ce qui nécessite de la part des individus qui la constituent une prise de conscience de celle-ci, que l'homme peut enfin vivre libre. En d'autres termes, nous avons tenté de demander si la contamination est un enrichissement en ce qu'elle apporte à l'être, même si de façon choquante voire violente, une nouvelle façon de percevoir la réalité et d'être au monde, même si de façon éphémère, ou bien si elle est un appauvrissement parce qu'elle induit la perte de l'identité. Cette perte d'identité qui permet le dépassement de la notion d'étrangéité, parce que s'il n'y a plus de « je », il n'y a aussi plus de « eux ».

Mais cela aussi est problématique parce que la contamination a la différence pour moteur, s'il n'y a pas différents éléments, il ne peut y avoir contamination, donc, si elle amène à l'homogénéisation, elle se conduit elle-même vers sa propre fin. Cette unification peut être interprétée de deux manières, ou bien elle mène au nivellement des esprits, et dans ce cas elle est facteur d'appauvrissement, ou bien elle peut aider à retrouver une unité primordiale perdue avec le monde et avec l'Autre. Le même problème se pose au niveau de la forme romanesque et de son rapport au monde auquel elle appartient, la contamination-collage peut aussi bien l'enrichir que la détruire. La contamination remet en question le statut positif de l'identité, celle-ci peut aussi devenir un obstacle. Cette identité réside aussi dans la part d'altérité qui est en chacun et c'est ce dont fait prendre conscience le processus de contamination.

Nous l'avons vu, la contamination est l'intrusion d'un élément étranger mais qui ne fait que révéler la part d'étranger en soi. Dans ce cas, on peut se demander si toute chose contient en soi son propre contraire qui peut être réveillé par une contamination extérieure, qui de ce fait n'est plus si étrangère et si extérieure qu'elle n'y paraît au premier abord, ou bien si la contamination est le processus qui permet aux contraires de se fondre. En d'autres termes, cela revient à se demander si la contamination ne fait que révéler sa propre absurdité parce que l'examen de son processus même montre qu'en chaque chose sommeille déjà la différence et qu'en chaque chose sommeille déjà son contraire, c'est-à-dire l'hétérogénéité, ou bien si c'est la contamination elle-même qui en permanence crée l'identité, l'homogénéité, en mettant en tension le Moi raisonnable et l'inconscient général. En d'autres termes encore, elle amène à chercher à savoir si c'est elle qui crée l'homogénéité, et donc l'identité, en passant à travers les éléments hétérogènes pour les rassembler, c'est-à-dire qu'elle se fait construction, ou bien si elle ne fait que révéler l'hétérogénéité interne à toute chose, elle est dans ce cas une destruction.

Pierre, P'an, Bébuquin, Moravagine et Sam Dunn sont donc les symboles et les figures de cette bête qui est chacun sans être personne. Cette bête qui vit tapie au fond de chacun attendant de s'éveiller comme un microbe destructeur et salvateur, étranger et familier, tout en étant la marque et le rappel que toujours il y a une passerelle entre les contraires que la raison crée et que toujours les extrêmes se rejoignent parce qu'« à la fin d'une chose on n'en trouve pas son superlatif mais son contraire »⁵⁴³. Ces figures permettent donc de relayer l'étrange(r) en soi et hors de soi, à notre époque où l'art s'est semble-t-il désengagé et où les pensées de l'extrême triomphent. Ce plongeon dans les avant-gardes permet de mettre en évidence une conception de l'art qui est à la fois l'homme et en l'homme, l'homme relatif, l'homme et la société. Conception qui relie l'intérieur de l'homme à son extérieur et renoue donc le lien que celui-ci entretient avec ce qui l'entoure, le monde en général, les autres, la masse dont il fait partie et les organismes dont il n'est qu'un exemple doté d'une conscience qui révèle sans cesse ses failles. Elle est une tentative qui, si elle est un échec, peut tout du moins amener à une prise de conscience et tend à réconcilier l'homme avec sa part d'inconscient, sa part d'étrangeté et d'étrangéité, et permet de relativiser la raison comme construction artificielle.

Ces réflexions sur la contamination dans le processus de création et sur la contamination dans le questionnement de l'identité, de l'unité et de la différence, les deux étant liés parce que la création est création d'une identité, semble-t-il, ont été posées de manière particulièrement intéressante, parce que dans une optique nouvelle, par les avant-gardes historiques. Mais, cela n'est pas uniquement l'apanage de celles-ci d'une part et, d'autre part, ceux qui s'en sont fait les suivants, ou qui en tout cas ont été marqués par celles-ci, ont continué la réflexion. Nous pensons d'une part par exemple à l'exploitation d'une nouveauté du XX^e siècle : le virus informatique, et notamment au *Sampling Virus Project*⁵⁴⁴ d'Olivier Quintyn, qui questionne la contamination de la société capitaliste et le parasitage de la pensée que les nouveaux média permettent de développer de façon plus systématique, ou bien à *Genesis* d'Eduardo Kac⁵⁴⁵ qui délègue la réécriture d'épisodes de la Bible à des virus soumis à des mutations. Nous pensons également, dans un domaine assez différent aux situationnistes qui ont tenté de réaliser une synthèse achevée de la vie et de l'art où les deux se confondent et s'interpénètrent.

543 B. : p.78

544 QUINTYN, Olivier. *Sampling Virus Project*. Le projet S.V.P. a été initié à la fin des années 1990 et se poursuit encore aujourd'hui. Des extraits sont disponibles à l'adresse suivante : http://www.arpla.fr/odnm/?page_id=8644

545 KAC, Eduardo. *Genesis*. - 1999 : <http://www.ekac.org/geninfo2.html>

Bibliographie

I : TEXTES LITTÉRAIRES

Corpus

–CENDRARS, Blaise. *Moravagine*. - Paris : Grasset, 1926. Édition remaniée avec ajout du « Pro domo : comment j'ai écrit Moravagine » Paris : Grasset / Le livre de poche, 1956. - 238p.

Raymond La Science, un médecin dissident, rencontre dans un asile un fou nommé Moravagine, le double noir de l'auteur. Fasciné par cette personnalité hors-norme, il l'aide à s'évader et ensemble ils parcourent le monde semant partout le désordre et côtoyant toutes les sociétés, des révolutionnaires russes eux indiens bleus des bords du fleuve Orénoque.

–CORRA, Bruno. *Sam Dunn é morto*. - Milan : éditions de la revue Poesia, 1915. - « Sam Dunn é morto » in *Zig Zag, Il romanzo futurista*. - Milan : Il Saggiatore, 1995. Milan : Il Saggiatore, 2009. - pp. 95 - 126. - *Sam Dunn est mort*. Traduit de l'italien par Jean PASTUREAU. - Paris : Allia, 2005. - 82 p.

Sam Dunn est un dandy dont le flegme et les attitudes étranges le distinguent du commun de ses contemporains. Cependant, la force psychique de sa folie est telle qu'elle le conduit à déclencher une folie collective qui se contamine à tout Paris et pousse les hommes les plus raisonnables aux pires extravagances, extravagances auxquelles participent même les objets, les lettres de l'alphabet et la matière. En parallèle est narrée l'histoire du chevalier Santerni ayant construit un hôtel tout aussi excentrique dans un marécage d'Italie : l'hôtel Potorosa. Cet édifice étrange est une lentille focale qui permet à Fifine, la femme dudit chevalier, de projeter sur Paris un courant contraire de forces magnétiques conduisant à l'échec de la révolution dunnéenne qui se perd en un futile épisode de pincement fessier généralisé. Enfin, le dandy meurt, tué à coup de derrière par une servante. Il ne reste de lui qu'une montagne dans les fjords les plus reculés. La traduction utilisée n'est pas faite à partir de la même version italienne du texte que celle sur laquelle nous avons travaillé, bien qu'il n'y ait que peu de différences. Nous nous sommes effectivement basé sur l'édition de 1917, qui

est en fait la troisième après celle de 1915 et celle de 1916. D'autres rééditions ont suivi, chacune comportant quelques modifications de la main même de l'auteur. La version française que nous avons utilisée a été traduite à partir du texte de l'édition de 1928 (réédité par la Einaudi en 1970) qui est par ailleurs la seule autorisée par l'auteur. Cependant la version en italien de 1928 est introuvable.

–EINSTEIN, Carl. *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders*. - Berlin : prépublication dans la revue *Die Aktion*, 1912. Berlin : aux éditions de la revue *Die Aktion*, 1912. - *Bébuquin ou les dilettantes du miracle*. Traduit de l'allemand par Sabine WOLF Paris : Les presses du réel, 2000. - 139 p.

Sous les lampes à arc d'un café, en compagnie d'Euphémie, de son double Böhm et de quelques autres, Bébuquin cherche le miracle, c'est-à-dire un acte indépendant de toute réalité et de tout objet, pur en somme. Ceci l'amène à effectuer un voyage mental tout aussi délirant que symbolique et qui l'emmène autant au cirque que dans le cloître du Miracle-du-Sang-Gratuit. À ce cheminement s'entremêlent des conversations des plus complexes sur Dieu et le miracle et des diatribes contre la loi et la logique. Enfin, pris de délire devant l'échec de sa recherche, il meurt de fièvre.

–JASIENSKI, Bruno. *Je brûle Paris*. - Paris : Flammarion, 1929 pour l'édition française. Paris : éditions du Félin, 2003. - 316 p.

Il s'agit du récit de Pierre, qui exclu peu à peu de la société capitaliste, décide de répandre la peste dans Paris en vidant une fiole du bacille dans le château d'eau de la ville. En parallèle au récit de la peste qui se répand dans la cité mise en quarantaine et amène à une division des hommes en groupes autonomes, est racontée la vie de P'an, un révolutionnaire chinois qui prend la tête de la communauté communiste qui se crée au milieu de l'épidémie. Cette dernière finie, la communauté communiste triomphe et s'installe dans un Paris que le monde entier croit encore sous le joug de la peste jusqu'à ce que les communards annoncent au monde la création de leur communauté.

Autres œuvres citées :

–BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*. - Paris : Auguste Poulet-Malassis, 1857. Paris : Gallimard, 1972. - 320 p.

Lorsqu'il s'agit d'étudier un mouvement littéraire en marge du courant académique, il

est difficile de ne pas en passer par le prophète Baudelaire, qui lui-même a inspiré Rimbaud. Il est le poète qui se sent hors de son époque, et sent son besoin d'idéal prisonnier d'un monde horrible et hypocrite. Il représente la mise en évidence d'un mal chronique d'une époque qui se meurt et qui a besoin de se renouveler, ce que chercheront à faire les avant-gardes historiques.

–CENDRARS, Blaise. *L'homme foudroyé*. - Paris, Denoël, 1945. - Paris : Folio, 1981. - 435p.

Ce livre est intéressant pour comprendre certains aspects importants de la pensée de Cendrars vis-à-vis de la contamination littéraire, du collage-montage, de l'interpénétration de l'art de la vie, de la destruction-crédation et enfin des lieux de l'exclusion de la marge et du rapport de l'homme au milieu.

–GIDE, André. *Les caves du Vatican*. - Paris : Gallimard, 1922. Paris : Gallimard, 1964. - 253p.

Le roman d'Einstein est dédié à cet auteur, il paraît donc indispensable de s'y intéresser. Complété par le roman ci-dessous, il permet de recentrer la réflexion sur « l'acte gratuit » et sur la liberté d'agir face à toutes les contaminations et influences qui empêchent l'homme.

–GIDE, André. *Les Faux-monnayeurs*. - Paris : Gallimard, 1925. - 505 p.

On retrouve dans ce livre une réflexion sur l'acte gratuit, c'est-à-dire sur le libre arbitre, et sur l'absence de racines qui entre en résonance avec les propos d'un Blaise Cendrars ou bien d'un Carl Einstein.

–GIDE, André. *Paludes*. - Paris : Gallimard, 1920. Paris : Gallimard, 2010. - 152 p.

Le roman d'Einstein est dédié à cet auteur, il paraît donc indispensable de s'y intéresser également. Ce livre développe en outre une réflexion autour du marécage comme bournier de normalité duquel on ne peut s'extraire.

–LORRAIN, Jean. *Princesses d'ivoire et d'ivresse*. - Paris : Paul Ollendorff, 1902. - Paris : Gallimard, 2002. - 215 p.

Ce recueil de nouvelles est intéressant, en particulier celle intitulée « Narkiss » (p.66-84), afin de comprendre comment certains motifs décadents, en particulier celui du marécage comme lieu de mort et de renaissance, sont réutilisés et réinvestis par les avant-gardes.

–MANN, Thomas. *Der Zauberberg*. - Berlin : S. Fischer, 1924. - *La montagne magique*. - Paris : Arthème fayard, Le livre de Poche, 2010. - 818 p.

Ce texte est intéressant de par la mise en scène du sanatorium, qui a des points communs avec celui de *Moravagine*. Il permet également d'avoir un aperçu de la conception de la maladie et de la contamination à une époque qui précède de peu les récits étudiés, afin de comprendre comment évoluent les métaphores et les façons de concevoir la maladie et le concept de contamination.

–MARINETTI, F.T. *Mafarka le futuriste, roman africain*. - Paris : E. Sansot, 1909, mis en ligne par Robarts - University of Toronto.- 310 p.

Cet ouvrage est intéressant au niveau de l'analyse intertextuelle autour des thèmes du surhomme et de la cruauté, essentiellement en ce qui concerne *Moravagine*. Étant un exemple concret de récit futuriste, écrit par le chef de file de ce mouvement et paru la même année que le *Manifeste*, il permet d'en mieux comprendre les mécanismes.

–NIETZSCHE, Friedrich. *Also sprach Zarathustra*. Leipzig : Fritzsche, 1881-1884. *Ainsi parlait Zarathoustra*. Traduit de l'allemand par M. BETZ. - Paris : Le livre de poche classique, 1963. - 445 p.

L'influence de la philosophie nietzschéenne sur les avant-gardes n'est plus à prouver. La figure du surhomme est intéressante pour la compréhension du personnage de *Moravagine* et de Sam Dunn et a un rôle de premier plan pour le courant futuriste en général, auquel Bruno Corra appartient. Il permet de comprendre le dépassement des valeurs de Bien et de Mal, la mise à bas de la morale et de la religion et la cruauté qui caractérisent diversement les quatre récits étudiés.

–NIETZSCHE, Friedrich. *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift*. - Leipzig : Naumann, 1887. - *Généalogie de la morale*. Traduit de l'allemand par E. BLONDEL, O. HANSEN-LØVE, T. LEYDENBACH et P. PÉNISSON. - Paris : GF Flammarion, 2002. - 279 p.

Cf. ci-dessus.

–RILKE, Maria Rainer. *Briefe an einen jungen Dichter*. - Leipzig : Insel, 1929. - *Lettres à un*

jeune poète. - Paris : Flammarion, 2006. - 161p.

On retrouve chez lui une vision positive de la maladie, considérée comme indispensable au poète afin qu'il se forme, considérée comme la vie même. Le fait que Rilke n'appartienne pas aux avant-gardes montre la fortune de cette vision de la maladie au-delà même des courants artistiques les plus novateurs.

–RIMBAUD, Arthur. *Poésie, Une saison en enfer, Illuminations*. - Première édition pour *Une saison en enfer*, Paris : Léon Vanier libraire-éd, 1873. Première édition pour les *Poésies complètes*, Paris : Léon Vanier libraire-éd, 1895. Paris : *Poésie*/Gallimard, 2005.- 342 p.

Rimbaud a eu beaucoup d'influence sur les avant-gardes en général en ce qu'il exprime à travers sa révolte, formelle et fondamentale, un besoin de renouvellement de l'art né d'un profond malaise vis à vis de son époque à laquelle il ne se sent pas adapté. Il exprime en outre le malaise qui découle de ce conflit terrible entre le besoin d'absolu et le sentiment d'être prisonnier de la géhenne qu'est la monde d'ici-bas, sentiment que partage Bèbuquin. Nous renvoyons en particulier à « Mauvais sang » qui aide à comprendre la personnalité de Moravagine.

–SOUVESTRE, Pierre et ALLAIN, Marcel. *Fantômas*. - Paris : Fayard, 1911. Paris : Robert Laffont, 1987. - 1078 p.

Le personnage de Fantômas a beaucoup influencé Cendrars ainsi qu'une bonne part des avant-gardes, les dadas en particulier. Ce personnage est intéressant pour l'étude des phénomènes d'intertextualité, notamment en relation avec la culture populaire dont il est un des représentants qui ont eu le plus d'impact.

–TZARA Tristan. *Œuvres complètes I : 1912-1924*. - Paris : Flammarion, 1975. - 552 p.

L'importance de Tzara pour le mouvement dada, et notamment ses textes critiques ou programmatiques, fait de lui un fond d'information privilégié en vue d'une étude formelle sur la poétique de la rupture en opposition apparente avec le phénomène de contamination, idéologique pour ce qui est du refus du sens et de la logique, et thématique en ce qui concerne la figure de l'idiot dada.

II : TEXTES THEORIQUES OU CRITIQUES

Manifestes et autres œuvres théoriques de l'époque

– *Manifeste des peintres futuristes*. BOCCIONI U., CARRA C.D., RUSSOLO L., BALLA G., SEVERINI G. - Milan : édité par la Direction du mouvement Futuriste aux éditions de la revue *Coemedia*, 1910.

Les courants d'avant-gardes ont la particularité d'être trans-artistiques. Il paraît donc important d'étudier ce qu'il en est de l'art pictural futuriste. Cela est d'autant plus essentiel, que *S.D.* Contient deux œuvres d'art des plus étranges : la configuration des grains de beauté sur le corps de l'amante de Sam Dunn et l'hôtel Portorosa.

– *Manifesti futuristi e scritti teorici di Arnaldo Ginna e Bruno Corra*. VERDONE, Mario (éd.). - Ravenna : Longo Editore, 1984. - 276 p.

Ce recueil de textes permet d'avoir un aperçu théorique, par l'auteur lui-même et son frère, sur les techniques artistiques futuristes tant en littérature que dans les autres arts.

– ARTAUD, Antonin. « Lettre aux médecins-chefs des asiles de Fous » in *La révolution surréaliste*, 15 avril 1925, n°3.

<http://ecolepoetique.ning.com/group/poesie-en-folie-poetry-madness/page/antonin-artaud-lettre-aux-medecins-chefs-des-asiles-de-fous> (consulté le 14/05/2012)

On retrouve dans ce texte, paru à peine un an avant *M.*, bon nombre d'idées défendues par Raymond la science à propos du génie des fous et de leur emprisonnement arbitraire dans des structures qui ressemblent plus à des prisons qu'à des asiles. On retrouve aussi l'idée que la science est au service de la société bourgeoise et qu'elle est utilisée afin de mettre de côté tous les éléments marginaux et gênants qui risqueraient de remettre en cause les normes, les lois, la morale. Les trois autres récits défendent aussi cette idée, bien que de façon moins directe.

– BRETON, André. *Manifestes du surréalisme*. - Premier manifeste, Paris : Le Sagittaire, 1924. Deuxième manifeste, Paris : Le Sagittaire, 1930. Paris : Gallimard/Folio essais, 1996. - 363 p.

De par sa date de parution, le *Manifeste du surréalisme* d'André breton, n'intéresse que l'étude de *M.* Il est intéressant de par l'attention que le surréalisme porte aux maladies mentales et à toutes les manifestations pathologiques de l'inconscient. Il prône également, comme Raymond la Science, une libération de l'Homme par l'imaginaire.

–CORRA, Bruno. « *E' bene dipingere subito il mondo* » in *L'Italia Futurista*, 1er juin 1916, n°1.

Cet article, sorte de manifeste en faveur des actes de folie collectifs et/ou individuels tire son intérêt de son incroyable ressemblance avec les actes de folie collectives présents dans les quatre ouvrages étudiés. Il prône la révolution/carnaval fantaisiste afin de sortir du quotidien par trop rationnel et réducteur.

–EINSTEIN, Carl. *Georges Braque*. - Paris : Éditions des chroniques du jour, 1934. Bruxelles : La Part de l'Œil, 2003. - 165 p.

Les auteurs étudiés s'intéressant de près à l'art primitif, ce livre paraît essentiel pour en comprendre quelques uns des phénomènes, en rapport notamment avec le cubisme.

–GIDE, André. *De l'influence en littérature*. - Conférence donnée à Bruxelles le 29 mars 1900, au cercle culturel de la *Libre Esthétique*. Paris : *L'ermitage*, 1900. Paris : Allia, 2010. - 45 p.

Bébuquin étant dédié à cet auteur, il semble intéressant de savoir ce que celui-ci a à dire autant dans le domaine littéraire que théorique. Est intéressante l'idée que l'influence révèle ce que chacun est de façon latente au fond de lui, le double endormi. Il s'agit en outre d'une apologie de l'influence, en particulier dans le domaine artistique, parce que celle-ci permet à celui qui influence de développer ses idées et à celui qui est influencé d'en profiter.

–GINNA, Arnaldo. *Pittura dell'avenire*. - Florence : éditions de la revue *L'Italia Futurista*, 1917.

Arnaldo Ginna est le frère de Bruno Corra, il applique dans le domaine de l'art ce que son frère exprime par la littérature, avec des nuances naturellement, mais le parallèle peut permettre de mieux comprendre *S.D.*

–LEFÈVRE, F. « Cubisme littéraire » in *La jeune poésie française*. - Paris : Rouart, 1917. - 263p.

Cet ouvrage pose la question, encore irrésolue et problématique, de la possibilité d'un « cubisme littéraire », question soulevée notamment par Liliane Meffre.

–MARINETTI, F.T. « Manifeste du futurisme » in *Le Figaro*, n°51, février 1909. -
« Manifeste technique de la littérature futuriste » in *Le figaro*, juillet 1912.

–MARINETTI, F.T. *Manifestes du futurisme*. - Paris : Carré d'Art Séguier, 1996. - 52 p.

Aux vues de l'influence qu'a eu le futurisme sur les avant-gardes historiques et parce que Bruno Corra appartenait à ce mouvement lorsqu'il a écrit *S.D.*, il paraît important de ce pencher sur le texte qui le définit.

–TZARA, Tristan. *Dada est tatou, tout est Dada*. BÉHAR, Henri (éd.) - Paris : Flammarion, 1996. - 382 p.

Ce livre recueille les écrits de Tristan Tzara dont le rôle au sein du mouvement dada est des plus importants, notamment en ce qui concerne le développement de la figure de l'idiote dada.

Études sur le corpus

En rapport avec *Je Brule Paris* :

–KRZYCHYLKIEWICZ, Agata. *The grotesque in the works of Bruno Jasiński*. - Francfort : P. Lang, 2006. - 375 p.

Ce livre est intéressant afin de comprendre en quoi le grotesque pourrait être mis en lien avec le collage-contamination subversif.

–KOLESNIKOFF, Nina. *Bruno Jasiński : his evolution from Futurism to Socialist Realism*. - Waterloo : Wilfrid Laurier University Press, 1982. - 148 p.

J.B.P. se trouve en effet au carrefour entre le réalisme social et le futurisme russe, cette situation particulière est étudiée dans cet ouvrage.

En rapport avec *Bébuquin* :

–*Études germaniques*. Numéro consacré à Carl Einstein, n°1, 1998.

Cette revue permet d'avoir un aperçu sur Carl Einstein et son œuvre, tant du point de vue de chercheurs français que de chercheurs allemands. Les articles qu'elle contient permettent d'éclairer le rapport de l'auteur vis à vis du temps et de l'espace et le lien qu'il établit, ou non, entre l'objet et son essence.

– *Dictionnaire des historiens d'art allemands*. ESPAGNE, Michel et SAVOY, Bénédicte (éd.). - Paris : CNRS éditions, 2010. - pp.61-68.

Cet ouvrage nous offre un aperçu de Carl Einstein historien d'art, et c'est en tant que tel qu'il est connu. Ceci permet d'aborder quelques unes de ses idées et de mesurer l'influence qu'elles ont pu avoir et surtout, cela nous intéresse plus, de voir qui a pu avoir de l'influence sur lui.

– *Werke III 1929-1940*. MEFFRE, L. et SCHMIDT, M. (éd.) - Vienne/Berlin : Medusa, 1985.

Cet ouvrage permet de mieux comprendre le rapport que Carl Einstein entretient avec le cubisme et avec l'art primitif, les deux étant liés.

– CHALUMEAU, J.L (éd.). *Cubisme*. - Paris : Cercle d'Art, 1996. - 63 p.

Que l'on puisse ou non parler en toute légitimité de « littérature cubiste », il est cependant incontestable qu'une connaissance, fût-elle minime, de ce courant artistique peut être utile pour l'étude de *B*.

– MEFFRE, Liliane. *Carl Einstein, 1885-1940: itinéraires d'une pensée moderne*. - Paris : Presse de l'université de Paris-Sorbonne, 2002. - 344 p.

Liliane Meffre est la spécialiste française de Carl Einstein, il paraît donc incontournable d'étudier son point de vue sur l'œuvre de celui-ci. Cet ouvrage en particulier permet de retracer les évolutions de la pensée de l'auteur.

En rapport avec *Moravagine* :

– *Blaise Cendrars 6 : Sous le signe de Moravagine*. LEROY, C. et FLÜCKIGER, J.-C. (éd.). - Caen : Lettres modernes Minard, 2006. - 273 p.

Cet ouvrage fournit une approche, globale mais très riche, de *M*. Il est particulièrement intéressant afin de comprendre la personnalité de Moravagine ainsi que les jeux de doubles entre celui-ci, l'auteur et Raymond la Science, qui complexifie le rapport réalité/fiction.

– BILLIEZ, Jacqueline. « La génération du texte cendrarsien : poétique et sémiotique du fragmentaire ». - Thèse de troisième cycle : Université de Grenoble 3, 1993. - 3 vol. (1029 p.)

Cette thèse est intéressante dans le cadre de l'étude du collage-contamination.

–LEROY, Claude (éd.). *Blaise Cendrars et la guerre*. - Paris : Armand Collin, 1995. - 316 p.

Ce livre permet, si tant est que cela soit possible, d'avoir un aperçu de la contamination réciproque entre réel et fiction dans *Moravagine*. Une des particularités essentielles de Cendrars étant son rapport plus que brouillé au réel et à la fiction, il est important de creuser dans cette direction afin de comprendre cette démarche.

–MEIMOZ, Jérôme. *L'Oeil sociologue et la littérature*. - Genève-Paris : Slatkine Erudition, 2004. - 244 p.

Cet essai met en avant le fait que la littérature étant une pratique sociale, elle est directement liée aux faits et bouleversements sociaux. Une perspective sociologique, en particulier pour des œuvres comme *M.*, est nécessaire pour comprendre comment le texte interagit avec la société et comment le contexte peut en influencer et le contenu et la forme.

En rapport avec *Sam Dunn est mort* :

–*Letteratura italiana : dizionario delle opere M-Z*. ASOR ROSA, A. (éd.). - Turin : Einaudi, 2000. - 590 p.

Ce bref article nous donne un aperçu général de l'auteur tel qu'il est vu par la tradition et permet ainsi de le situer dans le cadre strictement italien.

– « *Sam Dunn é morto* » in *Dizionario del futurismo*, vol. 1. GODOLI, Ezio (éd.). - Florence : Valecchi, 2001. - 611 p.

Ce bref article consacré au roman de Bruno Corra permet de mettre en avant le caractère magnétique de Sam Dunn, en rapport avec l'épisode de folie collective qu'il déclenche dans Paris, qui représente les idées futuristes de l'auteur.

–MEAZZI, Barbara. « Sam Dunn ou la subversion déclinée à la manière futuriste » in *Figures de la subversion*. - Chambéry : Annales de l'Université de Savoie, n. 26/27, 1999. - p. 264-279.

Nous n'avons malheureusement pas eu accès à ce texte qui aurait pu être intéressant pour étudier la contamination subversive de la forme romanesque.

Études sur les avant-gardes

– *Futurisme et surréalisme*. LIVI, François (éd.). - Paris : L'âge d'homme, 2008. - 320 p.

Les avant-gardes entretiennent entre elles de nombreux liens. Cet ouvrage permet de préciser les jeux d'influences entre le futurisme et le surréalisme, bien que celui-ci vienne après.

– *La fortuna del futurismo in Francia*. JANNINI P.A., LISTA G., CERENZA O., BERTOZZI G., NOVELLI N. (éd.) - Roma : Bulzoni, 1979.

Ce livre nous permet de mesurer l'impact du mouvement futuriste italien en France et donc dans quelle mesure celui-ci a pu influencer Cendrars et Einstein. Il permet donc, dans une certaine mesure, de relier les trois auteurs.

– *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle*. WEISGERBER, Jean (éd.). - Bruxelles : Centre d'études des avant-gardes littéraires de l'Université de Bruxelles, 1986. - 1216 p.

Cette somme extrêmement riche présente un intéressant panorama de ce qu'ont été les avant-gardes historiques et les néo-avant-gardes.

– DUPLESSIS, Yves. *Le surréalisme*. - Vendôme : Presses Universitaires de France / « Que sais-je », 1950. Vendôme : Presses Universitaires de France, 1964. - 126p.

Ce livre est essentiel pour comprendre d'une part le surréalisme lui-même, et d'autre part le rapport qu'il entretient avec le XIX^e siècle et les autres avant-gardes. Moravagine doit beaucoup au surréalisme. C'est ce courant qui a poussé le plus loin l'idée de libération de l'homme par l'imaginaire ainsi que le rapport de l'inconscient à la réalité, ceci à travers l'étude des travaux de Freud.

– KAUFMANN, Vincent. *Poétique des groupes littéraires (Avant-gardes 1920-1970)*. - Paris : PUF, 1997. - 200 p.

Ce livre interroge les rapports des avant-gardes, en particulier les surréalistes, Sartre, Tel Quel et les situationnistes, avec le concept du Livre total développée par Mallarmé mis en lien avec la recherche d'une communauté universelle utopique. Il permet de réfléchir au rôle essentiel que joue la contamination dans la création d'un élan de foule communautaire, libre et vrai, notamment par le biais de la révolution. Mais par son statut utopique, cette communion relève d'une interaction forte entre art/imaginaire et réel.

–KRZYWKOWSKI, Isabelle. *Le temps et l'espace sont morts hier*. - Paris : L'Improviste, 2006. - 277p.

Ce livre permet d'avoir un aperçu des différents enjeux que soulèvent les avant-gardes historiques. Le chapitre sur l'art primitif en particulier est intéressant, ainsi que la réflexion sur le temps et l'espace qui a été, par ailleurs, essentielle dans l'œuvre d'Einstein.

–MEFFRE, Liliane. *Avant-gardes et émigration dans le Paris des années 1920-1930*. - Paris : Peter Lang, 2008. - 218 p.

Cet ouvrage nous permet de mesurer les possibilités et l'ampleur du phénomène de compénétration des arts, des courants, des œuvres et des idées. Les quatre auteurs étudiés sont par ailleurs passés par cette capitale artistique qu'était Paris.

–PIERRE, José. *Le futurisme et dadaïsme*. Vingtième volume de la collection *Histoire générale de la Peinture* - Paris : Rencontre Lausanne, 1966. - 208 p.

Bien que ce soit dans le domaine de la peinture, cet article permet de mesurer l'impact du futurisme sur le dadaïsme et vice et versa. En ce qui concerne les œuvres étudiées, le rapport que les deux courants entretiennent avec l'invention verbale, la nouvelle industrie, et donc avec la vitesse, est intéressant.

–SCHIAFFINI, Ilaria. *Arte contemporanea : metafisica, dada, surrealismo*. - Rome : Carocci, 2011. - 217 p.

Ce livre présente dans la continuité trois courants d'avant-garde qui ont beaucoup influencé les auteurs du corpus. Outre les influences réciproques entre les différentes avant-gardes, l'accent est mis sur la compénétration entre les différentes formes d'art dans une optique d'enrichissement et de renouvellement des formes ainsi que de création de sens.

Études sur la contamination et l'influence

–*La contagion : enjeux croisés des discours médicaux et littéraires*. BAYLE, Ariane ; MARTINE, Jean-Luc. - Colloque international : Université de Dijon, septembre 2009.

Ce colloque tend à rendre à la contagion sa part de réalité et sa part métaphorique, afin de mieux pouvoir définir ensuite en quoi les métaphores de la contagion et de la maladie peuvent aider à la compréhension des processus de la création littéraire et de sa réception en

tant que phénomène social. Il tente également de comprendre le rapport de l'individu malade à ce phénomène social qu'est l'épidémie.

– *Romantisme*, avril 1997, n° 98.

Bien qu'il s'agisse d'une réflexion sur des œuvres un peu antérieures à celles qui nous intéressent, ce numéro permet de comprendre quelques-uns des mécanismes de la notion « d'influence », autant dans le cadre de la stricte littérature que dans un cadre plus général. L'avant-propos en particulier a attiré notre attention.

– ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double* in *Œuvres complètes IV*. - Paris : Gallimard, 2003. - p.9-137.

En particulier l'introduction et le premier chapitre « Le théâtre et la peste » (p.9-31)

– BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes II : écrits posthumes (1922-1940)*. - Paris : Gallimard / nrf, 1970. - 461 p.

La première partie de ce livre est intéressante parce qu'elle développe les notions de « corps étranger », de marge et de normalité. Carl Einstein a, en outre, participé à la revue *Documents*, dirigée par G. Bataille. Il est également intéressant afin de comprendre le rapport des personnages aux instincts basiques et originels de l'homme et à la violence qu'ils renferment.

– FABRE, Gérard. *Épidémies et contagions : l'imaginaire du mal en Occident*. - Paris : Presses Universitaires de France, 1998. - 240 p.

Ce livre est intéressant pour comprendre comment la maladie, la contamination et l'épidémie, en tant que phénomènes sociaux, nourrissent l'imaginaire social, notamment en devenant les métaphores du mal, de l'Autre et de la souillure, ce que les avant-gardes tentent de reconsidérer.

– SONTAG, Susan. *Œuvres complètes III : La maladie comme métaphore, le SIDA et ses métaphores*. - Paris : Christian Bourgeois éditeur, 1989, pour la version française. - Paris : Christian Bourgeois éditeur, 2009. - 232 p.

Cet ouvrage entreprend de mettre à jour les métaphores récurrentes attachées à certaines maladies fameuses, c'est-à-dire les métaphores qui en découlent et les récupérations

métaphoriques qui en sont faites. Cela afin de les mieux démanteler. Ce panorama a de plus l'avantage de retracer l'évolution de la conception de la maladie au fil des siècles, jusqu'à nos jours, car c'est un imaginaire qui évolue avec l'histoire, la science et les maladies phares.

–SPERBER, Dan. *La Contagion des idées. Théorie naturaliste de la culture*. - Paris : Odile Jacob, 1996. - 244p.

Cet ouvrage donne un aperçu scientifique, en s'appuyant sur la psychologie cognitive, des mécanismes de la contamination des idées, des actes et des sentiments à l'échelle de la société ainsi que de la construction et de la diffusion de l'imaginaire social comme une forme d'épidémie. Ceci en vue d'une «épidémiologie des représentations ». Il s'agit d'autre part de définir la culture, en tant que phénomène social, comme une forme de contagion. L'auteur développe en outre l'idée que « les phénomènes culturels sont des agencements écologiques de phénomènes psychologiques » (p84), ce qui revient à dire que les faits sociaux et en particulier les faits culturels, comme l'est un récit, ne doivent pas être séparés des faits psychologiques qui les sous-tendent.

Théorie du récit

–*Le montage dans les arts aux XX^e et XXI^e siècles*. COELLIER, Sylvie (éd.). Actes des Journées d'Études du 27 et 28 octobre 2006. - Aix-en-Provence : Publications de l'université de Provence, 2008. - 228p.

Cet ouvrage permet de comprendre les phénomènes de collage-montage-contamination que nous avons abordés dans la troisième partie dans le cadre d'une déconstruction- reconstruction fragmentaire de la forme romanesque.

–BOUILLAGUET, Annick. *L'écriture imitative : pastiche, parodie, collage*. - Paris : Nathan, 1996. - 185p.

Cet ouvrage permet lui aussi de comprendre les phénomènes de collage-montage-contamination que nous avons abordés dans la troisième partie dans le cadre d'une déconstruction- reconstruction fragmentaire de la forme romanesque.

–RAIMOND, Michel. *Vol I, La crise du roman : des lendemains du naturalisme aux années vingt*. - Paris : J. Corti, 1966/7. - 539 p.

Parce que les avants-gardes historiques tendent à un renouvellement total de l'art, dans le fond comme dans la forme, il est indispensable d'établir dans quelle mesure la forme des récits étudiés représente à la fois une rupture et une continuation par rapport aux formes antérieures de la fiction romanesque.

Ouvrages thématiques intéressants les quatre corpus

–BAKHTINE, Mikhaïl. *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*. Traduit par Andrée Robel. - Paris : Gallimard, 1970. - 471 p.

Les épisodes de folie collective ont une dimension clairement carnavalesque. C'est Bakhtine qui a mis en avant cet aspect subversif autant qu'humoristique du carnaval.

–CARROUGES, Michel. *La mystique du surhomme*. - Paris : Gallimard, 1948. Paris : Gallimard, 1967. - 437 p.

La réflexion que les quatre récits mettent en place sur la génie/idiote et le personnage hors norme proposent, après Nietzsche, une réflexion particulière sur le surhomme.

Études sur la foule

–FREUD, Sigmund. *Massenpsychologie und Ich-Analyse*. - Wien : Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1921. - *Psychologie des masses et analyse du Moi* in *Œuvres complètes XVI (1921-1923)*. - Paris : PUF, 1991. - p. 1-83.

Dans cet essai, Freud, s'appuyant sur les théories de Le Bon, tente d'expliquer quels sont les phénomènes inconscients qui sous-tendent la formation de la foule.

–LE BON, Gustave. *Psychologie des foules*. - Paris : Alcan, 1895. Paris : Quadrige/PUF, 1963/2008. - 132p.

Cet ouvrage de référence est une tentative d'expliquer les caractéristiques des foules, leurs fonctionnements et la manière dont elle se constituent.

Résumé :

Ce travail tente, par une étude comparée de quatre récits d'avant-garde, de montrer en quoi ce processus, de par sa richesse même, constitue un processus important dans la révolution esthétique et réelle que cherchent à accomplir les avant-gardes historiques. Ceci parce qu'il se révèle être un processus dynamique de création et de recréation de l'homme, de la société et de l'œuvre par la différence et parce qu'il permet l'interpénétration des plans sociaux et esthétiques, concrets et métaphoriques, physiques et psychologiques. Le but de la démonstration est de mettre en avant le fait que la contamination est un phénomène majeur de la création artistique, du renouvellement des structures de la société, et de la libération de l'homme par l'inconscient dont les avant-gardes tentent de réaliser la synthèse et d'en développer les possibilités dans la fiction romanesque. D'abord, est établie une typologie de la contamination : les processus interne, les lieux et les victimes. Ensuite, la réflexion met en évidence en quoi la contamination se situe au cœur de la remise en cause du rapport de la marge vis à vis de la normalité, telle que la conçoivent les quatre auteurs. La contamination prend alors une dimension d'orientation socio-politique. Enfin, il s'agit de montrer que le processus étudié est paradoxalement au cœur d'un processus de création renouvelé de l'homme, de l'œuvre et de la société. Il se révèle donc être moyen de communication et de passage entre les contraires.

Mots clés

Avant-gardes historiques, contamination, création artistique, révolution, influence.

Avanguardia, contaminazione, creazione artistica, rivoluzione, influenza.

DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : Giordano PRENOM : Dieis
DATE : 02/10/2012 SIGNATURE : 

Mise à jour avril 2012

Table des matières

Abréviations	3
Introduction	4
I. Une typologie des mécanismes de la contamination	18
I.A) Une typologie des différents types de contamination.....	18
I.A.1 La domination	20
I.A.2 Les différents procédés de contamination par la soumission.....	22
I.A.3 Conséquences : envahissement, perte de contrôle et d'identité	27
I.B) Les lieux de la contamination.....	29
I.B.1 Les marécages et les déserts.....	30
I.B.2 La ville : le lieu de la foule.....	33
I.B.3 Le café, le bar et le cirque	36
I.C) Une typologie des victimes : l'individu et la foule	38
I.C.1 Un groupe ou une foule	39
I.C.2 Un personnage majeur, déjà contaminant en soi ou non, la contamination réciproque.....	42
I.C.3 Les victimes non-humaines et non topiques	45
II. La contamination au cœur du discours sur la marge et la normalité	47
II.A) L'intégration de la marge au cœur du développement de l'homme.....	49
II.A.1 La marge et le principe contagieux comme contre pouvoir de l'immobilisme et facteur de l'évolution humaine : le pouvoir dynamique de la différence	50
II.A.2 Remise en cause de la condamnation de la maladie en tant qu'« état exceptionnel, nocif ».	51
II.A.3 Ambivalences de la figure du génie-leader-idiot.....	54
II.B) Renversement de perspective : la réalité « normale » qui cherche à contaminer les êtres en marge	59
II.B.1 Les vituperio contre la raison, le conformisme et le principe d'utilité.....	60
II.B.2 La notion de « corps étranger » et les lieux de l'exclusion.....	68
II.C) Les épisodes de folie collective et d'épidémie : un besoin de révolution et de rupture franche.	74
II.C.1 L'avènement du carnaval-épidémie-révolution comme renversement nécessairement éphémère des valeurs	74
II.C.2 La contamination comme processus dynamique : la création de la foule par contamination.	82
II.C.3 Rejet de la part d'un public incompréhensif.....	88
III. La contamination au cœur du paradoxe de la création	92
III.A) La soumission au délire et à la folie pour libérer son propre imaginaire.....	93
III.A.1 Les actes de folie : déclencheurs externes pour la libération des forces internes.....	93
III.A.2 Le paradoxe de la pureté et de la souillure	96
III.B) La déconstruction-contamination comme processus de re-création de la forme romanesque	100
III.B.1 Le dynamisme et l'ouverture de la forme romanesque	102
III.B.2 L'impossibilité de l'isolement et la recherche d'une hybridation novatrice sur le plan artistique	108
III.B.3 La subversion subversive : un phénomène littéraire et social.....	110
III.C) La création par la destruction, la maladie, la mort.....	117
III.C.1 La contamination comme rupture violente ou comme facteur de mutation.....	117
III.C.2 La naissance par la mort - la création par la destruction.....	120
III.C.3 La contamination comme « passeur »	124
Conclusion	127
Bibliographie	133