



La culture populaire source de renouvellement d'un genre dans *Anicet ou le panorama*, roman de Louis Aragon

Annabel Audureau

► To cite this version:

Annabel Audureau. La culture populaire source de renouvellement d'un genre dans *Anicet ou le panorama*, roman de Louis Aragon. L'idée de littérature à l'épreuve des arts populaires (1870-1945) sous la dir. de Pascale Alexandre-Bergues, Classiques Garnier, p.181-196, 2015, 978-2-8124-3286-6. hal-04521183

HAL Id: hal-04521183

<https://univ-rochelle.hal.science/hal-04521183>

Submitted on 28 Apr 2024

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.

Copyright

LA CULTURE POPULAIRE, SOURCE DE RENOUVELLEMENT D'UN GENRE DANS *ANICET OU LE PANORAMA*, ROMAN DE LOUIS ARAGON

Lorsque Louis Aragon entame la rédaction de son premier roman en 1918, il met, à l'épreuve des arts populaires, l'idée même de littérature et plus particulièrement celle du roman. Tout au long de ce récit qui narre les apprentissages successifs de son avatar fictionnel Anicet, l'auteur explore et expérimente tous les champs du possible qui s'offrent à lui. Il dresse un panorama des formes artistiques modernes de son époque et place sur le chemin de son protagoniste vers la connaissance de la beauté moderne, des personnages inspirés de Pablo Picasso, Max Jacob, Jean Cocteau, André Breton mais aussi Charlie Chaplin croisant à la fois, dans ce texte qui pastiche les romans populaires d'aventures, les genres (théâtre, roman, cinéma) mais aussi les registres, en faisant une large place à la culture populaire afin d'expérimenter de nouvelles formes d'expressions romanesques.

Guignol, Rocambole, Fantômas, Nick Carter ou encore Pearl White et Charlot sont autant de noms qui vont nous permettre d'analyser la présence de la culture populaire sous l'angle du théâtre populaire, du roman puis du cinéma d'aventures.

LE THÉÂTRE... DE GUIGNOL!

Louis Aragon cite Guignol à deux reprises dans son premier roman : l'une, diégétique, lors du chapitre II du roman intitulé « Récit d'Anicet » et l'autre, paratextuelle dans la préface qu'il rédige pour la réédition

d'*Anicet*¹ en 1964 lors de la publication croisée de ses œuvres et de celles d'Elsa Triolet. L'auteur y explique alors : « Mes personnages n'étaient point des symboles à mes yeux mais le Guignol de mes idées. Différence que je souligne, pour qu'on ne vienne pas me prêter je ne sais quel réalisme à vingt et un, vingt-deux ans [...] » (p. 17).

Dans les deux cas, le renvoi à Guignol produit un contrepoint, une contestation implicite que n'aurait pas désavouée l'insurrectionnelle marionnette lyonnaise. Le masque du Guignol permet ainsi au jeune auteur de mettre en abyme une des formes littéraires de ce « mentir vrai » inaugural : le roman à clef, de manière ironique, comme pour s'en défier face à un groupe (les dadaïstes et les futurs surréalistes) qui s'oppose violemment à ce genre. Pourtant, Louis Aragon entretient sans cesse l'ambiguïté et se joue du rapport de son premier roman à la réalité : « Il existe une clef écrite pour l'exemplaire d'un amateur de livres (et à la demande d'icelui) aux derniers jours de septembre 1930 » (p. 9) explique-t-il dans son « avant-lire » en 1964. En effet, on peut faire de ce texte de jeunesse une lecture quasi autobiographique, dans laquelle *Anicet* serait un double de l'auteur, ce qu'Aragon confirme dans sa « clef » en soulignant que le protagoniste « n'était qu'un masque transparent à [lui]-même » (p. 5). Véritable miroir de son temps, ce livre témoigne de la scène artistique de l'immédiat après-guerre où l'on croise Jean Cocteau sous les traits d'Ange Miracle ou Max Jacob prenant le pseudonyme de Jean Chipre. Ces deux personnages appartiennent à une mystérieuse bande masquée qui vénère Mirabelle : personnification de la beauté moderne. Mais si derrière Omme se cache Paul Valéry où Bleu renvoie à une période bien connue de Picasso, si Baptiste Ajamais reprend les vers du poème « Façon » dans *Mont de Piété*², convoquant ainsi la figure tutélaire d'André Breton, Harry James dissimule Jacques Vaché ou Pol, Charlie Chaplin ; ils sont avant tout le fruit d'une production artistique et d'une réflexion qu'engage le jeune écrivain sur les esthétiques de son temps. Aussi écrit-il, brouillant les pistes d'une lecture trop simple :

1 Au cours de cette étude, les notes mises entre parenthèses se rapportent au texte suivant : Louis Aragon, *Anicet ou le Panorama, roman*, Paris, [Gallimard, NRF, 1921], réédité en 1949, coll. « Folio », 2001.

2 « ...Elles/Font de Baptiste : À jamais ! / L'odeur anéantit / Tout de même jaloux, ce printemps, / Mes demoiselles », poème cité par Louis Aragon dans sa préface à *Anicet*, *op. cit.*, p. 15.

La clef, la fausse clef (celle de 1930, nous sommes ici en 1964), j'avais sans doute besoin des quatre sous qu'elle me fut payée... Je ne lis pas celle-ci sans stupeur : c'est un véritable tissu de mensonges, dont les uns s'expliquent par la confusion de mémoire, et les autres sont délibérés (p. 9).

Ce que dénonce l'écrivain, c'est avant tout une « peinture d'après nature [...] ». Les ressemblances avec des personnages connus n'y sont point fortuites, mais elles sont les appeaux d'un piège à alouettes, où le miroir éblouit » (p. 17), continue-t-il. Or le miroir renvoie également à Mirabelle, la beauté moderne vers laquelle tend le parcours initiatique du jeune Anicet qui va se révéler (à l'instar du récit qui lui donne vie) une suite de leurres et d'apparences trompeuses qu'il va s'agir de dépasser. Les nombreux emprunts à la culture populaire agissent ainsi comme des contrepoints et permettent tout à la fois une critique des modèles à dépasser et un renouvellement du fond et de la forme.

Pour échapper à un cadre trop réaliste et au genre dominant du siècle précédent (le roman naturaliste), Louis Aragon revient à une forme antécédente et plus instable du genre et se rapproche davantage des romans de Diderot et de son goût pour une forme narrative polymorphe, apte à traduire le monde dans sa multiplicité mouvante comme dans le *Neveu de Rameau*. En mêlant le récit romanesque à d'autres formes d'écriture comme celle du conte mais aussi du tout récent découpage cinématographique, Louis Aragon produit un texte kaléidoscopique tendant à refléter la complexité même de son objet. Le théâtre et sa mise en scène participent pleinement de ce patchwork narratif. C'est d'ailleurs sur une des règles du théâtre classique que s'ouvre le livre d'Aragon : « Anicet n'avait retenu de ses études secondaires que la règle des trois unités, la relativité du temps et de l'espace ; là se bornaient ses connaissances de l'art et de la vie » (p. 23). Dans ce chapitre liminaire, le jeune homme fait la connaissance d'Arthur, « un soir, dans une auberge d'un pays quelconque » (p. 23). L'indétermination spatio-temporelle éloigne le récit d'un cadre précis trop réaliste et le range plutôt du côté du conte, forme qu'utilisera d'ailleurs explicitement l'auteur dans le chapitre II : « Récit d'Anicet » avec le « Conte de la Parfumeuse et des Bonnes Mœurs » qui constitue un décrochage volontaire au déroulement narratif du roman. Tout est bon pour « bousculer » la forme compassée du roman et les tentatives de greffes se succèdent pour faire naître un nouveau genre.

Les emprunts au théâtre s'ajoutent donc bientôt à ceux du conte lorsque le jeune Anicet débute son récit auprès d'Arthur et lui dit : « Soufflez qu'il débute, puisque j'emprunte au théâtre la règle à laquelle je le ploie, comme ferait un texte dramatique, par la description du décor unique dans lequel il va se dérouler » (p. 23). Une fois encore, le refus de la narration romanesque transmise comme modèle par le XIX^e siècle est ici mis en exergue. André Gide, qui cherche également à renouveler les règles du genre, se souviendra sans doute des lignes d'Anicet dont il a lu les deux premiers chapitres en 1920 afin de les publier à la NRF en septembre 1920, lorsqu'il rédige en 1925 *Les Faux-Monnayeurs*. Lucien se substitue alors à Anicet et Olivier devient son interlocuteur remplaçant Arthur afin d'entendre un projet esthétique similaire :

Ce que je voudrais, disait Julien, c'est raconter l'histoire, non point d'un personnage mais d'un endroit – tiens, par exemple, d'une allée de jardin, comme celle-ci, raconter ce qui s'y passe – depuis le matin jusqu'au soir [...] ¹.

Le père d'Anicet, qui est agent de change et se rend « à son bureau de la bourse, la tête bourrée de chiffres et sans prendre garde aux tentations du chemin » (p. 19) annonce le personnage de Profitendieu dans les *Faux-Monnayeurs*, magistrat de son état et père du jeune Bernard, filant lui aussi à travers les rues de Paris, indifférent au décor qui l'entoure : « Monsieur Profitendieu était pressé de rentrer et trouvait que son collègue Molinier, qui l'accompagnait le long du boulevard Saint-Germain, marchait bien lentement². » Car la ville n'initie que ceux qui peuvent voir au-delà du réel. La description aragonienne tend ainsi à transcender le cadre référentiel en usant de la stylisation du décor théâtral. Cependant, ce genre lui-même s'avère dépassé et incapable de transmettre la parole du protagoniste qui préfère s'exprimer « mentalement et non pas [en] frappant les parois de sa bouche avec sa langue, soufflant l'air de ses poumons sur ses cordes vocales et en agitant ses lèvres comme font puérilement les auteurs des pièces de théâtre³ ». Quant à Anicet, il expérimente également de nouvelles formes d'écriture, et sa rencontre initiale avec Arthur lui permet de franchir une première étape dans sa quête de « l'idée moderne de la vie » (p. 61) que Rimbaud (dont Arthur

1 André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1925, p. 17.

2 *Ibid.*, p. 47

3 *Ibid.*

est largement inspiré) a entamé avant lui, mais en suivant sa propre voie. Car si le jeune homme est, un temps, ébloui par les « visions » rimbaldiennes de son interlocuteur capable de voir en Paris « un beau jeu de construction [ou] l'Obélisque [fait] pousser le Sahara Place de la Concorde, tandis que les galères [voguent] sur les toits du Ministère de la Marine... » (p. 61), il entreprend rapidement de lui donner des leçons :

Permettez-moi quelques critiques sur la façon dont vous avez usé pour le faire [souligne Anicet au début du chapitre II. Il m'a paru un certain désordre qui porte assez la marque de l'époque où vous êtes censé avoir vécu, une certaine anarchie, conséquence de la tempête romantique dont les meilleures esprits se ressentaient encore à la fin du siècle dernier, une certaine complexité que la raison déplore [...] ; vous m'avez compté au moins trois romans amoureux. Il eût été très simple et bien plus démonstratif de vous soumettre dans cet exposé à la règle des trois unités [...] (p. 44).

Une fois encore, Louis Aragon se réfère au genre théâtral afin d'échapper à l'hégémonie du roman psychologique. Pourtant, un peu plus tard il nuance : « [...] moi qui ne crois ni au temps ni au lieu ni à l'action » (p. 44) et prend ainsi du recul face à ce qui pouvait sembler, en premier lieu, une solution au renouvellement narratif. Guignol, dont le nom est cité à la page cinquante-six du livre, participe de cette distanciation salutaire à l'expérimentation artistique.

L'intrusion de l'univers guignolesque au cœur du « récit d'Anicet » met ainsi fin de manière ironique à la narration de la première aventure amoureuse d'Anicet-Junior au cours d'un récit gigogne, « Le conte de la Parfumeuse et des bonnes mœurs », qui occupe la majeure partie de ce chapitre. Dans ce récit emboîté, Anicet, à la suite d'une danse aussi sensuelle que métaphorique, cède aux charmes de sa partenaire « Lulu » et se retrouve accusé d'outrages aux bonnes mœurs par la société bien-pensante qui prend la caricaturale apparence du théâtre de Guignol :

Voici Monsieur son père, dont l'entrée était dès longtemps préparée qui lève les bras au ciel et ne peut plus ignorer la polissonnerie de sa progéniture [...]. Voici dans l'indignation la plus vive de tous les personnages de Guignol ; le commissaire ceint de son écharpe et qui représente ici l'ordre, la Loi, la société ; le gendarme qui se fait une haute idée de sa mission [...] (p. 56).

Si Guignol apparaît à la suite de cet épisode malheureux, c'est à la fois pour signaler le regard moqueur qu'Anicet, devenu narrateur

de lui-même, porte sur sa naïveté de jeune homme mais aussi celui qu'Aragon, écrivain, pose sur lui. Car la symbolique de ce conte porte avant tout sur des notions esthétiques. Ainsi, lorsque Lulu révèle à la cruelle lumière du jour, ses charmes fanés et mal ravaudés à son jeune amant, elle incarne un passé poétique tout comme cet Arthur, double vieillissant de Rimbaud à qui Anicet narre ce conte aux accents voltairiens. Mais, s'il lui faut se soustraire aux influences romantiques et symbolistes afin de trouver sa propre voie (voix) artistique, il est un autre modèle duquel Louis Aragon entend se détacher avec ostentation : celui du roman réaliste ou naturaliste qui domine toute la deuxième moitié du XIX^e siècle. À nouveau, la référence à Guignol permet la distanciation avec un genre qui, de l'aveu de l'auteur même, « appartenait à un groupe où il était de la morale du groupe de condamner le roman¹ ». L'ironique irruption de Guignol dans le récit d'Anicet, mais aussi dans la préface de Louis Aragon, souligne ainsi la distance d'un protagoniste qui se tient lui-même en respect et d'un auteur qui jauge son objet artistique. Mais sa critique du genre n'empêche pas l'écrivain de tenter son renouvellement. Les emprunts au genre théâtral et à la stylisation propre à son écriture sont nombreux dans *Anicet*. Pourtant, le personnage principal déplore : « Ce qui fait le théâtre aussi mort pour nous [...] c'est sans doute que sa matière unique est la morale [...] » (p. 137). Plus tard, lors du chapitre VII intitulé « Mirabelle ou le dialogue interrompu », Anicet précise à Mirabelle (idée de la beauté moderne) qu'il ne « [...] démêle plus ce qui est tragique dans [sa] chevelure défaits. Elle demeure la seule réalité [...] » (p. 164), tout comme ce qui compte finalement c'est « [...] le bouton de montée, et je ne sais rien d'autre que ceci [continue Anicet] : je vais au quatrième étage où il y a la chambre 413, et dans la chambre 413 Madame Mire, plus belle que les cataclysmes qui ravagent mon corps quand il est devant elle » (p. 164). La conquête de la beauté (artistique) doit désormais passer par une action libérée de toute préméditation théorique auquel le pastiche du roman d'aventures va offrir un cadre parfait à l'auteur.

1 *Entretiens avec Francis Brémieux*, Paris, Gallimard, 1963, p. 45.

ANICET, PASTICHE DU ROMAN D'AVENTURES

Au conte voltairien, auquel Louis Aragon emprunte la forme et le ton lors des deux premiers chapitres d'*Anicet*, succède un autre pastiche qui occupera les treize chapitres suivants : celui du roman populaire d'aventures, signalant ainsi deux périodes d'écriture distinctes : 1918 pour les deux premiers chapitres puis 1920 pour la suite et l'influence, en filigrane, d'André Breton, du groupe fondateur de *Littérature* et des dadaïstes, sur le jeune écrivain. Cette structure en diptyque se caractérise par un changement de style qui traduit une volonté nouvelle. Rédigés en 1918, les deux premiers chapitres tendent à « liquider les formes anciennes » et « faire solde de tout compte » pour paraphraser les propos mêmes du modèle initial (Arthur) qu'il s'agit de dépasser. À cette confrontation initiale va succéder l'examen d'autres personnages emblématiques des différents visages de l'art moderne. La recherche esthétique et morale initiée lors des deux premiers chapitres se poursuit donc sur un autre mode : celui du roman populaire d'aventures, et contredit la remarque d'un critique de l'époque qui dénonçait ce qu'il appelait un « hors-d'œuvre inutile¹ ».

Dès le chapitre III, le jeune Anicet rencontre et intègre une société secrète composée de sept hommes masqués, rebelles à la société et à ses institutions, en quête de la beauté moderne, incarnée par un personnage féminin, Mirabelle. Ils volent, tuent et bafouent toutes les règles établies afin de satisfaire les caprices de la belle qui les désavouera et finira par se marier pour de l'argent. En ayant recours au pastiche, cette « écriture à la manière de », Louis Aragon privilégie une critique « synthétique », finalement intégrée à l'objet même qu'il interroge. Il adopte également ses propres principes. À la théorie de « l'art pour l'art » ayant fait son temps, le jeune artiste lui substitue celle de « l'action pour l'action ». En tant qu'écrivain, il préfère donc répondre par un roman (*Anicet*) à l'interrogation fondamentale posée par le groupe de *Littérature* (au nom volontairement antiphrastique), fondé en novembre 1919 auquel il appartient avec Philippe Soupault et André Breton, par le n° 9 de la

1 Marcel Azais, *Essais critiques*, 1921.

revue en mars 1919 : « Pourquoi écrivez-vous ? » Aux lendemains de la première guerre mondiale, à laquelle ont participé les jeunes artistes, la question du sens se pose en effet de manière accrue. Quelle littérature est envisageable au lendemain de la guerre ? Est-il encore possible de dire et que dire ? En tant que membre de la rédaction de ce magazine, Aragon décide alors de ne pas ajouter de commentaires éditoriaux aux réponses publiées, mais en tant que romancier, il reprend cette enquête à son compte avec *Anicet*.

Son double narratif, Anicet, décide ainsi de partir à la recherche de « l'idée moderne de la vie » (p. 61). Cette profession de foi, édictée à la fin du premier chapitre, souligne la volonté même d'agir et incite à une pratique active de la littérature, liée à la vie que ne démentiront ni les dadas ni les surréalistes. Dans le n° 9 de *Littérature*, Louis Aragon se souvient de l'enchantement provoqué par la lecture de ces romans : « Nul problème, ni les jolis calculs de tir indirect, n'a su passionner nos cœur, mes camarades, comme celui que posait jadis Nick Carter au collège¹. » C'est donc un retour aux sources de l'émerveillement (para)littéraire, sans jugement préconçu, que propose l'auteur afin de renouveler le genre dominant en ce début de xx^e siècle et par ailleurs particulièrement décrié dans les années vingt comme le souligne Michel Raimond². L'une des causes évoquée de la médiocrité des productions romanesques est alors l'industrialisation de la littérature favorisant le nombre d'ouvrages écoulés sur le choix du contenu. En choisissant la forme populaire du roman, Louis Aragon s'oppose à cette théorie élitiste et aux institutions artistiques qui la sous-tendent. Le matériau paralittéraire prend dès lors une valeur contestataire nouvelle.

Pastichant les romans d'aventures en vogue à la fin xix^e siècle, l'auteur met en scène la rencontre du narrateur avec une société secrète composée des artistes et des esprits les plus avant-gardistes de son temps. Le modèle des romans de Ponson du Terrail lui offre ainsi un premier masque narratif dissimulant un récit aux accents autobiographiques alors que les loups portés par les membres du groupe ajoutent une seconde protection que les pseudonymes narratifs des personnages parachèvent de dissimuler. André Breton devient

1 Louis Aragon, *Littérature*, n° 9, « Conte de O. Henry », novembre 1919.

2 Michel Raimond, *La Crise du roman, des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966.

Baptiste Ajamais, cité par l'auteur au chapitre VII « Mouvements », dans lequel il est d'ailleurs comparé à un des personnages de Ponson du Terrail : « On pouvait encore [...] prendre Baptiste pour le héros amoureux d'une grande dame que Ponson du Terrail appelle inmanquablement Raoul [...] » (p. 134). Se jouant sans cesse des codes qu'il utilise, Louis Aragon se livre pourtant à un jeu de citations paradoxal, cachant ici des personnalités artistiques réelles et affichant là les noms de personnages fictifs de la littérature populaire qui sont nombreux dans *Anicet* : Rocambole, Nick Carter, Fantômas. Les trois références abordent d'ailleurs le genre selon trois aspects :

- le personnage, avec Nick Carter qui intervient directement dans l'histoire et vient enquêter sur le vol et la destruction de tableaux représentant les canons de la beauté classique, perpétrés par la bande des masques à laquelle appartient Anicet ;
- l'auteur : Ponson du Terrail, qui est cité au chapitre IV intitulé « Mouvements » et dont les aventures de la société secrète sont largement tirées des *Rocamboles* ;
- l'objet-livre, et plus précisément le tome XIV (*La Mort de Juve*, 1912) des aventures de Fantômas, dans la bibliothèque de Chipre appelé aussi « l'homme pauvre ».

La présence de ce roman populaire, dont les aventures imaginées par Pierre Souvestre et Marcel Allain sont publiées chez Arthème Fayard dans la collection du « Livre populaire » entre 1911 et 1913, est d'autant plus remarquable que sa bibliothèque ne contient que trois volumes : *La Mort de Juve* (tome XIV des aventures de Fantômas), le tome III des *Confessions* de saint Augustin et *L'Almanach Vermot*. La clef du roman (énoncée puis démentie par Louis Aragon lui-même) révélait Max Jacob derrière Fantômas. La présence de Fantômas renverrait alors, selon cet axe de lecture, aux deux poèmes du *Cornet à dés* (1914) consacrés au bandit masqué : « Fantômas » et « Encore Fantômas » alors que *L'Almanach Vermot*, autre lien avec la culture populaire, constitue un clin d'œil aux calembours affectionnés par le poète. Mais la présence du volume consacré à l'insaisissable homme aux cent visages relève également de la mise en abyme du cadre narratif des aventures d'Anicet durant lesquelles on croise de nombreux avatars du bandit. Tout comme lui, le quatrième

masque de la bande saute ainsi dans son automobile, cagoulé de noir, afin d'échapper à la police.

Le but de cette société secrète est de collaborer à « l'avènement des aspects nouveaux du monde » (p. 82) ainsi que l'annonce un des sept masques au jeune Anicet en guise de présentation, « notre association est anonyme, dit quelqu'un, et sa force réside dans son anonymat. Le monde sent obscurément qu'elle existe, mais n'ayant pas de vocable pour la cataloguer, n'a aucune prise sur elle et n'est jamais rassuré à son sujet » (p. 89). Le nouveau visage de l'art semble donc insaisissable, multiple, mouvant, à l'instar du bandit masqué. Aux romans d'aventures policières de ce début de *xx^e* siècle, Louis Aragon emprunte les thèmes du vol et du meurtre traités sans jugement moral mais aussi l'absence de logique narrative qui annonce le goût futur des surréalistes pour l'inconscient et l'écriture automatique. Il n'est d'ailleurs pas le premier à s'intéresser à la figure fantômassienne. Guillaume Apollinaire et Blaise Cendrars louent ses vertus libératrices de toute conscience et de toute morale. On lui consacre un club et il va bientôt devenir une figure mythique du mouvement surréaliste et signale d'ores et déjà l'avant-garde artistique. Chipre enseigne à Anicet que les véritables créateurs sont ceux qui forment la beauté à partir de matériaux sans valeur. À l'instar de Picasso (*Bleu*), Louis Aragon utilise ces recours à la littérature populaire comme greffons à partir desquels il entend recréer une nouvelle forme romanesque. La thématique de la vitesse concourt à la modernité de *Fantômas* : automobile (nous sommes à l'époque des bandits en auto de la bande à Bonnot et des Brigades du Tigre qui tentent d'y répondre par la loi), télégraphe, changements identitaires dignes de la métamorphose ; *Fantômas* impose un rythme nouveau à la police qui peine à le suivre malgré l'ingéniosité de l'inspecteur Juve et à son lectorat qui dévore ses aventures à la cadence d'un volume de plus de trois cents pages par mois. Mais plus encore, c'est le cinéma, expression du mouvement par excellence, et plus particulièrement celui qui met en scène les aventures policières de l'époque, qui va offrir de véritables sources de renouvellement au romancier.

L'INFLUENCE DU CINÉMA SUR L'ÉCRITURE D'ANICET

On le sait, Louis Aragon s'est beaucoup intéressé au genre cinématographique sur lequel il a écrit de nombreux textes. Ce médium, encore nouveau et porteur d'espoir, constitue pour l'auteur d'*Anicet* une source d'inspiration et de renouvellement remarquable comme il l'indique dans son *Projet d'histoire littéraire contemporaine* dans cet extrait consacré à Musidora, actrice qui interprète le rôle d'Irma Vep¹ dans le feuilleton de Louis Feuillade², *Les Vampires* :

Ce qui nous attirait, c'était tout ce dont nous privait une morale imposée, le luxe, les fêtes, le grand orchestre des vices, l'image de la femme aussi, mais héroïsée, sacrée aventurière [...], l'idée que toute une génération se fit du monde se forma au cinéma, et c'est un film qui la résuma, un feuilleton. Une jeunesse tomba tout entière amoureux de Musidora, dans *Les Vampires* [...]³.

Les références cinématographiques sont nombreuses dans *Anicet* et semblent offrir une alternative directe au roman dès le titre où le panorama, ancêtre du cinéma, est directement accolé au genre qu'il déconstruit dans un jeu malicieux d'anagramme (panorama peut aussi se déchiffrer comme une négation du genre « pas roman »)! Mais le choix du substantif renvoie également à la technique de composition qu'adopte le romancier. En effet, tout comme le panorama qui annonce le montage cinématographique, la structure d'*Anicet* refuse la linéarité narrative et se rapproche plutôt de la technique du collage ou de l'assemblage, à l'instar des panneaux du panorama ou plus encore du montage de séquences que l'on retrouve dans les films.

Mais les emprunts les plus évidents au cinématographe se font par le biais des personnages dont le plus important est Pol. Dans sa « Clef d'*Anicet* », Aragon explique qu'il s'agit en fait de Charlie Chaplin et, malgré son démenti postérieur, l'admiration que l'auteur porte à l'acteur n'est pas trahie. « Charlot sentimental » est ainsi le titre du premier

1 Irma Vep est l'anagramme de « vampire ».

2 Louis Feuillade est aussi le cinéaste qui adaptera cinq des volumes de la série des *Fantômas* (*Fantômas, à l'ombre de la Guillotine, Juve contre Fantômas, Le Mort qui tue, Fantômas contre Fantômas, Le Faux magistrat*), pour la maison Gaumont entre 1913 et 1914.

3 Louis Aragon, *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, Paris, Gallimard, [1923], 1994, p. 7-9.

poème de Louis Aragon pour la revue de cinéma *Le Film*, publié le 1^{er} mars 1918. Dans *Feu de Joie*, on retrouve également un poème intitulé « Charlot mystique ». « S'il vous faut un modèle, inspirez-vous de lui », écrit-il à nouveau dans la revue *Le Film* en septembre 1918. Dans *Anicet*, la présence de Pol est rattachée au jeu comique des acteurs du cinéma muet. Sa maîtresse « Traînée » roule abondamment des yeux et exprime ses sentiments par une emphase corporelle typique : « Quand Traînée vit entrer Anicet, elle poussa un grand cri et s'évanouit derrière le comptoir. Pol se précipita vers elle en s'arrachant les cheveux [...] » (p. 173) peut-on lire lors de cette scène qui se déroule dans le café de Boulard où se retrouve la bande de criminels du Roule comme en écho aux bouges que fréquentent les apaches formant les légions de Fantômas dans les romans de Pierre Souvestre et de Marcel Allain, mais aussi dans les films que Louis Feuillade en tire à l'écran entre 1913 et 1914 et qui ont sûrement inspiré Louis Aragon. Plus que la simple référence à l'acteur, c'est la mécanique même du jeu chaplinesque et sa poésie absurde qui inspire l'auteur. Celui-ci oublie en cours de route de régler son compte à Traînée et lui laisse finalement la vie sauve, tout comme il rate sa tentative de suicide. Le romancier va jusqu'à reprendre une scène comique des films de Chaplin : « Pol cherchait à entrer [écrit Aragon au chapitre VIII], mais il s'obstinait à suivre le battant de la porte dans sa course et sitôt qu'il était dans le café, sortait de nouveau avec lui » (p. 189).

On croise aussi dans le roman d'autres personnages ou personnalités cinématographiques comme Nick Carter, Pearl White, autant de reflets d'une Amérique entrevue par les mirages des films d'aventures et des héros fascinants auxquels le jeune Anicet, en quête de modèles nouveaux, tente de s'identifier lorsqu'il s' imagine par exemple en « acteur des prairies occidentales, [en] un beau cow-boy, la chemise ouverte, les manches retroussées » (p. 189) ou en Buffalo Bill dans « L'aventure de la chambre » au début du roman. Dans le roman, le mariage de Mirabelle avec Pedro Gonzales se trouve aussi révélé à Baptiste et à Anicet par le biais du cinéma, déplaçant ainsi le champ narratif d'un médium vers un autre : « Tout à coup, sur l'écran où passaient les nouveautés de la semaine on lut : PARIS UN GRAND MARIAGE. La toile se peignit à l'image de Saint-Philippe-du-Roule [...]. D'un bond, les spectateurs furent transportés devant les nouveaux époux » (p. 141). Le transfert générique

provoque, comme on peut le remarquer en s'intéressant aux compléments circonstanciels : « Tout à coup » et « d'un bond », une accélération du rythme. La vitesse, thématique en lien avec la modernité, se trouve ainsi convoquée par la nature même du médium cinématographique et offre un nouveau souffle au roman de formation et à sa narration de même qu'il propose une alternative au genre théâtral un moment utilisé par l'auteur. Au cinéma, la vitesse apparaît dans la vie, et Pearl White n'agit pas pour obéir à sa conscience, mais par sport, par hygiène : elle agit pour agir (p. 137). Née en 1889, Pearl White incarne une des premières vedettes du cinéma américain dans la série *Elaine Dodge* diffusée en France sous le titre *Les Mystères de New York*. Elle apparaît, aux yeux du jeune Anicet, comme un autre visage de Mirabelle, la beauté moderne car elle incarne déjà superbement une liberté morale qui sous-tendra un mouvement surréaliste encore à venir et l'intérêt que ses membres porteront aux femmes criminelles. Plus encore, le projet esthétique et philosophique même du surréalisme trouve son expression dans ces films d'aventures policières qui envahissent les écrans des cinémas à partir des années 1910 : aventures invraisemblables, interventions de personnages masqués au cœur même du réel (ou du moins de son apparence par le biais des scènes tournées en extérieur par exemple dans les adaptations de *Fantômas* par Louis Feuillade), négation de la morale au bénéfice de l'action pure...

L'auteur emprunte également à ce moyen d'expression cinétique des techniques comme le fondu-enchaîné, à l'instar de cette scène tirée du chapitre IV, « Anicet chez l'homme pauvre », où le cigare allumé par Bleu assure le passage de la chambre de Chipre à un salon luxueux : « Le point de braise devint intense aux lèvres du peintre [...] si bien que, quand la lumière éclaira le spectacle avec la puissance d'un arc électrique, Anicet se retrouva dans un fumoir confortable de style anglais [...] » (p. 107). Le cadrage inspire aussi l'écrivain dans la composition de ses descriptions : « [...] ces divers mouvements se combinèrent de telle sorte qu'au moment où le guetteur resté pour surveiller la maison s'avavançait de gauche vers Omme, Boulard et leur acolyte qui arrivaient de droite, Anicet au milieu, pénétrait dans l'hôtel, centre de toutes les préoccupations » (p. 152).

De même, la technique de la surimpression est transposée du champ cinématographique au champ littéraire à la fin du chapitre précédemment

cité : « Les quatre interlocuteurs n'envisagèrent plus le paysage du même point de vue, de telle façon qu'un spectateur impartial n'aurait pas su choisir entre les quatre visions, n'eut plus obtenu de la scène qu'une photographie brouillée par la superposition des clichés » (p. 152). Le lecteur s'y trouve d'ailleurs explicitement qualifié de spectateur. Louis Aragon cinéaste de son propre roman accorde aussi un grand soin à l'éclairage, qu'il s'agisse de Mirabelle comparée à une sirène électrique par le biais de sa chevelure, ou de l'utilisation de torches ou d'ampoules, attributs d'une « fée électricité » encore moderne et poétique.

Mais ce jeu poétique sur la lumière artificielle souligne aussi les apparences trompeuses de ce nouveau spectacle à l'instar de la femme qui incarne cette modernité : Mire portant à la fois en son nom la beauté et son reflet. Yvette Gindine¹ évoque d'ailleurs la possible origine cinématographique du choix de ce prénom par Louis Aragon qui renverrait alors au personnage de « Belles Mirettes », l'héroïne du *Judex* de Louis Feuillade. Si le cinéma, en tant que spectacle contemporain, semble donc offrir une voie de choix au cheminement d'Anicet vers la beauté moderne, l'un de ses interlocuteurs et initiateur va le mettre en garde contre ce nouveau miroir aux alouettes.

Une discussion houleuse aux échos autobiographiques va ainsi opposer Baptiste à Anicet. Car, si ce dernier se voit tel « [...] ses hommes audacieux qui pénètrent dans l'obscurité des maisons [comme sur] les belles affiches des films américains » (p. 194), Baptiste le met en garde contre ce faux soleil (pour citer un peu plus tard l'expression d'Anicet) que son aîné dénonce, tout comme il qualifie la conquête de Mirabelle de « simple épisode » (p. 52) dans la vie du jeune homme.

À ce point du récit, où le protagoniste semble avoir trouvé sa voie vers la beauté moderne, Baptiste (André Breton) intervient donc : « Tu parles, tu n'agis jamais [lui dit-il] : dans la rue tu lis toutes les affiches, tu pousses des cris devant les enseignes [...] » (p. 139).

Baptiste reconnaît bien quelques vertus à ce qu'il définit pourtant comme la plus « funeste école d'inaction qui soit au monde [...] » (p. 139). La dimension originelle et presque primitive de ce nouveau moyen d'expression ouvre des champs d'investigation encore vierges séduisant les artistes de l'avant-garde. De plus, la nature non conventionnelle et

1 Yvette Gindine, *Aragon prosateur surréaliste*, Paris, Droz, 1966, p. 1-10.

même amoral du cinéma d'aventure répond au projet esthétique encore en germe des futurs surréalistes. Pourtant, Baptiste ajoute : « [...] le jour où les gens de bonne volonté y introduiront des moyens artistiques, les rares attraites qu'il a pour nous disparaîtront » (p. 139). Mais le ton véhément de Baptiste rend également compte, en filigrane, de la dimension autobiographique du texte dont la rédaction fait suite à une permission du soldat Aragon durant laquelle des tensions étaient apparues entre lui et André Breton annonçant déjà la fin du roman où le jeune Anicet se trouve finalement abandonné de tous. Accusé d'un meurtre qu'il n'a pas commis (celui du mari de Mire, Pedro Gonzales), il est l'objet d'une parodie de procès durant lequel défilent à la barre tous ses anciens comparses, devenus des témoins à charge. Bleu vient de repeindre le palais d'un milliardaire et a cédé aux sirènes de l'argent, Chipre a été élu à l'académie Goncourt ; quant à Baptiste, devenu agent du Crédit national, il porte pour finir, un patronyme significatif : Tisaneau. Le livre s'achève enfin sur la rencontre entre Tisaneau, Monsieur Prudence et Monsieur Isidore Ducasse (ancien receveur de l'enregistrement). La boucle semble ainsi se refermer là où elle avait commencé. À Arthur répond Isidore et chaque révolution paraît n'exister que le temps de son expérimentation, nécessairement remplacée par la suivante.

La fin de ce premier roman de Louis Aragon peut sembler pessimiste quant à la capacité d'une révolution à durer. La jeunesse elle-même n'est qu'un passage, un épisode dans une vie. Pourtant, *Anicet* contient les prémices d'une œuvre qui ne cessera d'explorer les multiplicités s'offrant à son auteur. La première expérimentation réside ici surtout dans l'exploitation de sources populaires et les jeux multiples de réécriture qui en découlent. Comme le soulignent les propos de Baptiste / André Breton, leur attrait réside dans leur dimension presque brute, apte à raviver les souvenirs d'enfance et ses émotions originelles qui participeront plus tard du ré-enchantement du monde chez les surréalistes. En choisissant le genre roman comme matrice à cette œuvre littéraire expérimentale, Louis Aragon dément les craintes de son mentor (Baptiste Ajamais) car il s'agit d'un véritable passage à l'action qu'opère l'auteur qui, dans un même mouvement, détruit un genre tout en lui ouvrant de nouvelles voies qu'il ne cessera d'explorer tout au long de sa carrière littéraire tout en affirmant son autonomie créative. En effet, l'auteur, ne se tient pas à un pur acte de négation comme le prône le

mouvement Dada mais accorde une confiance renouvelée à l'écriture et offre au roman, comme à son personnage principal Anicet, un avenir possible car, lui seul conserve, à la fin du récit, sa force de contestation et donc de création. Le titre de ce « mentir-vrai » inaugural : *Anicet ou le Panorama, roman* trouve alors tout son sens quand, à la déconstruction anagrammée (pas roman) répond sa réaffirmation immédiate : « roman », horizon d'attente, auquel ce premier volume répond tout en ouvrant la voie à un des plus grands romanciers du xx^e siècle !

Annabel AUDUREAU
Université de La Rochelle