

Title	Qui a écrit <<La Cuve infernale>> (1944) ? : question de l'écriture <<à quatre mains>> chez Irène Hamoir et Louis Scutenaire
Sub Title	誰が「地獄の桶」(1944)を書いたのか? : イレーヌ・アモワールとルイ・スキュトネールにおける「共作」の問題
Author	佐野, 有沙(Sano, Arisa)
Publisher	慶應義塾大学フランス文学研究室
Publication year	2017
Jtitle	Cahiers d'études françaises Université Keio (慶應義塾大学フランス文学研究室紀要). Vol.22, (2017.) ,p.62- 77
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11413507-20171201-0062

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

**Qui a écrit « La Cuve infernale » (1944) ? :
question de l'écriture « à quatre mains » chez
Irène Hamoir et Louis Scutenaire**

Arisa SANO

On connaît l'exemple célèbre de Colette qui a commencé sa carrière d'écrivain par des ouvrages publiés sous le nom de son mari Willy. Une situation semblable – toutefois inversée – existe avec le couple d'Irène Hamoir (1906-1994) et Louis Scutenaire (1905-1987), figures majeures du mouvement surréaliste en Belgique. S'étant rencontrés en 1928 et s'étant mariés deux ans plus tard, ils ont été « le meilleur couple » du groupe surréaliste bruxellois, partageant soixante ans de vie commune, jusqu'à la mort de Scutenaire. Leur union ne s'est pas traduite seulement dans une vie de couple uni, mais s'est manifestée aussi dans une collaboration littéraire qui mérite d'être examinée avec soin : à en croire plusieurs études, au moins deux ouvrages signés Irène Hamoir, le recueil de contes *La Cuve infernale*¹ et le roman pseudo-policier *Boulevard Jacquain*², ont très probablement été écrits par Louis Scutenaire. Mais à la différence du cas de Colette, l'attribution de ces textes est très ambiguë. En effet, dès lors qu'on prend en compte de nombreux éléments qui attestent leur collaboration au niveau de l'écriture, on s'aperçoit que la notion d'« auteur » s'estompe et cède la place à un *continuum* de pratiques difficilement séparables. C'est cet espace continu que le présent article essaiera d'explorer. Il se développera en deux étapes : dans un premier temps, nous effectuerons un retour critique sur les études existantes et nous fixerons les

¹ Bruxelles, Lumière, 1944 ; réédition, Bruxelles, Brassat, 1987.

² Bruxelles, Éditions des Artistes, 1953 ; réédition, Bruxelles, Devillez, 1996.

enjeux associés à la question de l'écriture « à quatre mains » d'Hamoir et Scutenaire. Nous procéderons ensuite à l'analyse concrète d'un texte dans lequel leur complicité semble atteindre son paroxysme : « La Cuve infernale³ » (1944).

L'état des recherches et l'enjeu de la question

L'étude qui a posé pour la première fois et avec clarté l'enjeu de ce problème de « collaboration » est celle de Catherine Daems⁴. S'appuyant sur l'examen de leur correspondance inédite, elle établit d'une façon qui peut paraître décisive que ce n'est pas Irène Hamoir mais bien Louis Scutenaire qui a écrit *Boulevard Jacqmain* et *La Cuve infernale*. Si l'on reconnaît la pertinence des conclusions de cette étude, les conséquences qu'il faut en tirer sont d'importance : Irène Hamoir se voit dès lors privée des deux titres qui constituent une part substantielle de son œuvre⁵.

Les études suivantes ne marquent pas vraiment d'avancée réelle par rapport aux conclusions de Daems, même si certains auteurs sont plus nuancés : dans un article de 2001, Amandine Stevigny présente Louis Scutenaire comme

³ Une des cinq nouvelles parues dans le recueil du même titre déjà indiqué ci-dessus. Nous renvoyons ici à l'édition de 1944, abrégée désormais en *CI*.

⁴ « Scutenaire-Hamoir et la littérature », *Irène, Scut, Magritte and Co : ce qui est attirant est beau*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1996, pp. 127-135. Le présent article doit beaucoup à cet article de Daems notamment au niveau de la confirmation factuelle dans la correspondance du couple. Cette correspondance, possédée par Tom Gutt, l'exécuteur testamentaire d'Irène Hamoir et la figure la plus représentative de la deuxième génération du surréalisme en Belgique, était « à paraître » au moment de 1996, mais ne voit pas encore le jour en 2017.

⁵ Hormis ces deux textes, il ne reste qu'un recueil de poèmes *Corne de brune : 1925-1976*, Bruxelles, [s.n.], 1976, sous le pseudonyme *Irine* (abrégé désormais en *CB*), en tant que telle qu'on peut appeler son œuvre représentative. En ce qui concerne *CB*, il n'y a pas de doute sur son attribution à Irène Hamoir, selon Daems, *op.cit.*, p. 133.

« l’auteur de *Boulevard Jacquain*⁶ », tandis qu’en 2005, José Vovelle dit d’une façon moins péremptoire que les deux ouvrages en question « peuvent sans doute être considérés comme un travail en symbiose », travail « à quatre mains », impliquant une évidente réciprocité⁷. La même année, dans un texte de présentation d’une anthologie de la littérature belge, Éric Lysøe suggère que *La Cuve* et *Boulevard* « serai[en]t le fruit d’une étroite collaboration avec Louis Scutenaire⁸ », et dans une autre anthologie, Paul Aron et Jean-Pierre Bertrand, considérant aussi que deux œuvres auraient été écrites en collaboration, voient en Hamoir la « correctrice » et la « première lectrice » des textes de son mari⁹.

Selon Catherine Daems, la période de la rédaction de l’œuvre remonte aux années 1931 à 1939. Hamoir et Scutenaire vivaient alors éloignés l’un de l’autre, car Irène Hamoir occupait un poste de fonctionnaire à la Cour de Justice Internationale de La Haye et de Genève¹⁰. C’est aussi à cette époque que se concentre la plupart de la correspondance qu’ils ont échangée, l’expéditeur étant le plus souvent Scutenaire. Cette volumineuse correspondance révèle l’insistance avec laquelle Hamoir demandait à son mari à la fois d’écrire et de publier ses textes déjà rédigés, ce qui le conduisit finalement à céder aux instances de son épouse et à se mettre à écrire un roman

⁶ « “Ceci n’est pas un roman policier” : les œuvres littéraires de Max Servais (1904-1990) », *Textyles*, n° 20, 2001, p. 85.

⁷ « Des femmes et du surréalisme en Belgique », *Europe*, n° 912, Paris, avril 2005, p. 173.

⁸ *Littératures fantastiques : Belgique, terre de l’étrange*, tome III, Bruxelles, Labor, 2005, p. 389.

⁹ *Anthologie du surréalisme belge*, Bruxelles, Communauté française de Belgique, « Espace Nord », 2015, p. 143.

¹⁰ Pour le détail de leur biographie, voir « Chronologie » rédigée par Virginie Devillez et Micheline Colin, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, *op.cit.*, pp. 45-59 et pp. 85-102.

policier et un recueil de contes. Voici quelques extraits de la correspondance envoyée par Scutenaire à Hamoir dans laquelle il appelle les deux ouvrages en chantier « notre œuvre » ou « notre capital écrit » et où il lui fait part en détail du progrès de la rédaction : « J’ai tapé quelques pages de notre œuvre » (1936), « J’ai fini le chapitre de l’audience et commencé le 13^e. Je suis à la page 90 [...] » (début 1938, à propos de *Boulevard Jacqmain*), « je ferai tout mon possible pour activer mon travail afin de te montrer bientôt un solide accroissement de notre capital écrit » (1939)¹¹.

Ces lettres échangées par le jeune couple illustrent la concurrence entre deux conceptions opposées de l’écriture : alors que Scutenaire reste scrupuleusement fidèle à la position radicale du surréalisme bruxellois – notamment à celle de Paul Nougé, instigateur et théoricien du groupe – de « refus de l’œuvre » ou « mort de l’auteur » qui n’est pas sans lien avec les positions de Lautréamont, pour ne plus citer les noms de Kafka ou de Roland Barthes, Hamoir, bien que respectant les idées de son mari et de Nougé, a une vision plus pragmatique de l’écriture, la considérant comme « un labeur auquel on s’attelle – dont il y a éventuellement moyen de tirer profit¹² ».

Mais si ce « déguisement » a pour objet d’effacer le nom sur les manuscrits et d’instaurer l’« anonymat » dans les écrits, pourquoi Scutenaire n’hésite-t-il pas à signer *de son nom*¹³ d’autres ouvrages qu’il rédigeait et publiait parallèlement au *Boulevard* et à *La Cuve*, son roman autobiographique *Les Vacances d’un enfant*¹⁴, par exemple ? Le fait que Scutenaire se soit servi d’Hamoir comme d’un « prête-nom » pour des écrits relevant du roman policier et des nouvelles – genres littéraires qui peuvent être considérés comme « moins importants » –, mais pas pour un roman autobiographique qui lui tenait

¹¹ Daems, *op.cit.*, p. 131. C’est moi qui souligne.

¹² *Ibid.* C’est l’expression de Daems.

¹³ Nous y reviendrons.

¹⁴ Paris, Gallimard, 1947 ; réédition, Bruxelles, Les Éperonniers, 1980.

au cœur, indiquerait-il un « choix » intentionnel de sa part ? Si on donne un tour extrême à l’hypothèse que nous faisons, il est même possible de dire que la figure d’Irène Hamoir en tant qu’auteur n’est qu’une *construction* de son mari. Au moins, à en croire la correspondance, nous sommes obligée de dire que l’appréciation dont Irène Hamoir a joui quelquefois – « écrivain doué d’un talent à la fois original et authentique¹⁵ » ou auteur « injustement oubliée » qui doit être placée à côté de Leonora Carrington et Gisèle Prassinos¹⁶ – est fausse.

Leur complicité littéraire est cependant plus complexe. Un autre aspect que montre la correspondance, c’est qu’Irène Hamoir a joué un rôle non négligeable de « conseillère » et de « correctrice » des textes de son mari. Quelques lettres envoyées par Hamoir à Scutenaire en témoignent : « Il ne te reste qu’une chose à faire : publier » (1933), « Il y a de très belles choses dans tes poèmes, mais peut-être serait-il utile de les récrire. Laisse-les macérer un peu et reprends-les ensuite » (28 janvier 1933)¹⁷. D’après Daems, ces « interventions » d’Hamoir dans l’écriture de Scutenaire ont atteint leur paroxysme lors de la rédaction de *La Cuve infernale* :

Dès que les contes de *La Cuve infernale* sont terminés, Irène les corrige. Cette correction consiste apparemment à rendre plus “secs” encore et plus “âpres” les contes en question. Lorsqu’il a l’impression de s’être trop étendu sur un conte, Scut s’attend à ce qu’Irène procède à des “coupes sombres” à cet endroit. Il raconte également qu’elle l’empêche de se livrer à son goût de la redondance et de l’énumération¹⁸.

Cette remarque de Daems paraît convaincante si on met en parallèle le style de

¹⁵ *CI*, jaquette.

¹⁶ Alain et Odette Virmaux, *Les Grandes figures du surréalisme international*, Paris, Bordas, 1994, p. 103.

¹⁷ Daems, *op.cit.*, p. 131 et p. 135 (les notes 7 et 14).

¹⁸ *Ibid.*, p. 134. C’est moi qui souligne.

Scutenaire, qui tend à être prolixe et redondant¹⁹, avec celui d'Hamoir que caractérise sa sobriété, style dont l'acquisition doit probablement beaucoup à sa carrière de journaliste²⁰. Comparons par exemple ces deux passages dans lesquels ils racontent le même événement, l'exode de 1940 vers le midi devant l'avancée de l'armée allemande. D'abord, citons celui de Scutenaire :

Nous partîmes en 1940, au mois de mai. Notre vie nous chassait, des raisons de notre âge, une panique venue au monde le même jour que nous. Rien de nouveau [...] mais, brusque, l'apparition au petit jour de quelques éléments très anciens de rêves qui nous sont fidèles. Aux abords d'une gare [...] flottaient nos amis René Magritte et les Ubac, comme s'ils nous attendaient [...] comme s'ils n'attendaient que nous...²¹

Et puis, d'Hamoir :

Donc nous étions en mai 1940, vers le 15. Les Allemands avaient franchi la frontière de la Belgique le 10 mai et il était prévisible qu'ils seraient très bientôt à Bruxelles. Après quelques hésitations, Scut et moi avons, en catastrophe, décidé de partir pour la France. Arrivés à la gare, nous apprenons que plus un train ne circule.

¹⁹ Scutenaire évoque son refus de la sous-estimation des « inutilités » par exemple dans la phrase suivante : « Ne rien élaguer : quel malheur si Stendhal l'eût fait ! », *Mes inscriptions, 1943-1944*, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 1990, p. 68. *Mes inscriptions* est l'imposant recueil de notes que Scutenaire a écrit de 1943 jusqu'à sa mort et publié aujourd'hui en cinq volumes. Dans ce recueil, Irène Hamoir apparaît à maintes reprises sous le surnom de « Lorré », figure qui, pour reprendre le terme d'Alain Delaunoy, « entretient un dialogue fécond avec l'auteur, nourrit les *Inscriptions* presque autant que lui », « Lecture », *Ibid.*, p. 347.

²⁰ Irène Hamoir suit vers 1925 des cours du soir en journalisme et plus tard en 1945, entre à la rédaction du *Soir*. Une part de billets qu'elle a écrite pour ce grand quotidien belge est regroupée dans *Croquis de rue*, Bassac, Plein Chant, 1992.

²¹ *Mes Inscriptions : 1974-1980*, Paris, Le Pré-au-Clerc, 1984, p. 228.

Sur le quai, débordant de monde, nous voyons Magritte, Ubac et Agui sa femme. Naturellement nous restons ensemble²².

C'est pourquoi le style de *Boulevard Jacqmain* qui, concis et dépouillé, fait penser à celui d'Hamoir ne correspond pas aux caractéristiques de celui de Scutenaire, ce qui peut paraître surprenant si on considère celui-ci comme le véritable auteur du roman. La concision du style est remarquable dès l'*incipit* :

« Salud Doud... »

Le premier coup de revolver coupa la parole à Paul Nouguiér. A la troisième balle dans le dos, il lâcha la main du barman pour s'affaler au pied du comptoir. Et la porte de la taverne se referma sans bruit sur la nuit de la rue et sur le meurtrier²³.

Sur la complicité du couple au niveau de l'écriture, il y a un autre témoignage, qui va dans le même sens, de la part d'une des proches du couple, Evelyn Deknop-Kornelis. Elle affirme dans ses souvenirs consacrés à Irène Hamoir : « Irène se prendra aussi au jeu de “corriger” les textes du [*sic*] Scut et... celui-ci fera souvent volontairement des fautes pour qu'elle puisse tout changer²⁴ ». Nous pouvons pas bien sûr prendre une telle sorte de témoignage « pour argent comptant », mais la problématisation de Daems qui cherche à relier cette question de la possible collaboration de Scutenaire et d'Hamoir à une des prises de position du groupe bruxellois, rêve de dissolution dans l'anonymat, semble jusqu'à un certain degré être pertinente et il n'est pas interdit de la rapprocher de plusieurs pratiques surréalistes qui passaient par un exercice collectif de l'écriture. On pensera ainsi aux *Champs magnétiques*

²² « ...Sont cors de chasse », *Le vocatif*, Bruxelles, n° 211, juin 1981, citation d'après Evelyn Deknop-Kornelis, « Mon amie Irène », Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, *op.cit.*, p. 33.

²³ Hamoir (1953), *op.cit.*, p. 9.

²⁴ Deknop-Kornelis, *op.cit.*, p. 33. C'est moi qui souligne.

(1919) d'André Breton et Philippe Soupault, fruit des premières applications systématiques de l'écriture automatique, ou encore à *L'Immaculée Conception* (1930) où Breton et cette fois Paul Éluard essaient de simuler les délires de malades mentaux. De façon plus générale, la pratique de la production littéraire collective se retrouve aussi dans toute une série de jeux collectifs comme les « Cadavres exquis » et les questions-réponses, ainsi que les activités du groupe non seulement « officielles » (revues, enquêtes, expositions) mais aussi « privées » (réunions et causeries quotidiennes au café). L'enjeu de la question de l'écriture « à quatre mains » ne sera donc pas d'établir dans une logique philologique la « paternité » du texte, mais plutôt d'examiner cet espace continu de pratiques difficilement séparables.

Quelle est l'intrigue de « La Cuve Infernale » ?

Avant d'examiner « La Cuve infernale », une des œuvres pour lesquelles la collaboration de Scutenaire et Hamoir semble être portée à son paroxysme, présentons l'intrigue de cette nouvelle. Ce qui est au départ le simple récit d'un drame survenu dans une famille d'artistes de cirque se transforme dans la seconde partie en une nouvelle fantastique parfaitement réussie, centrée sur la présence de l'étrange au sein du quotidien. Le récit commence par la description d'un paysage londonien plongé dans un brouillard opaque. Un vieil homme appelé « Léo Dorgéo » flâne sur les quais de la Tamise. Il est si distrait et rêveur que les injures d'un groupe de jeunes Anglais n'arrivent pas à ses oreilles. Le lecteur apprend tout de suite la cause de cette distraction : son fils Georges vient d'être tué dans un accident de moto.

La famille Dorgéo est en fait une troupe d'artistes forains qui jouit d'une grande réputation internationale, notamment grâce au succès de son numéro « La Cuve infernale » ; c'est un numéro d'acrobatie de haut voltige dans lequel un motocycliste tourne sur la paroi interne d'un gigantesque puits sans fond suspendu en l'air, grâce à la force centrifuge donnée par la vitesse. Ce n'est pas

la première fois qu'un membre de la famille Dorgéo perd la vie en plein milieu de ce spectacle périlleux. Le vieux Dorgéo se console en se disant que « c'est faute de mieux, le métier le voulait » et que ses quatre fils Léopold, Albert, Ide et Germain, ainsi que ses petits-enfants Walter et Irène prendront le relais du cher disparu. Directeur de la troupe, lui aussi acrobate professionnel, il semble capable de vaincre son chagrin, mais n'arrive pas à échapper malgré tous ses efforts à une question qui le hante depuis la veille : « S'est-il fait mourir ou la machine a-t-elle claqué ? » En effet, un événement très bizarre s'est produit au petit matin, le jour où Georges a eu son accident...

Un récit autobiographique, le thème du cirque

Notons tout d'abord que cette nouvelle se caractérise par la forte présence dans le texte des éléments (auto-)biographiques concernant Irène Hamoir. En effet, elle était la petite-fille de Léopold Joseph Noiset, coureur cycliste, fabricant de vélos et directeur de la troupe « Mignons Noazetts » qu'il avait formée avec ses enfants, dont le père d'Hamoir a fait partie dans les années 1890. Ainsi, à la fois titre de la nouvelle et nom du dispositif meurtrier au point de sembler être un des protagonistes de l'histoire, un peu comme la « Lison » de *La Bête humaine* de Zola, « La Cuve infernale » existait réellement et connaissait un grand succès alors dans le monde du spectacle en tant que numéro spécial de la troupe de Noiset. Il est donc naturel que Scutenaire, dans une lettre de 1939, demande à Hamoir des détails techniques sur la « Cuve²⁵ ». Il est cependant difficile de préciser dans quelle mesure il a fait usage des « deux pages de description du tour d'adresse et du danger qu'il représente²⁶ » que sa femme lui a envoyées, dans l'œuvre publiée :

Mais la Cuve infernale, il [Léo Dorgéo] l'avait imaginée lui-même. Grand puits de

²⁵ Daems, *op.cit.*, p. 131.

²⁶ *Ibid.*

planches cerclé de fer, un peu plus étroit à sa base qu'en haut, la cuve sans fond avait à peu près le diamètre traditionnel de la piste du cirque. Les motos commençaient à tourner sur le plat, grignotaient la cloison incurvée, prenaient leur vitesse et, bolides, filaient perpendiculaires aux parois, parallèles à la terre, collées aux planches par leur rapidité. [...] Arrivée presque au plafond, la Cuve redescendait lentement comme une cloche à gaz. Les motocyclettes, allures calculées l'une sur l'autre à une seconde près, se redressaient petit à petit, ralentissaient et, droites, retrouvaient la piste²⁷.

De même, les noms de la famille d'Hamoir sont utilisés presque sans modification pour désigner les personnages : le patriarche « Léo Dorgéo » est le grand-père d'Irène Hamoir (Léopold Joseph Noiset) ; Léopold, un des fils de celui-ci, est le père d'Irène (Léopold Joseph Hamoir) et sa femme « Louise », la mère de celle-ci (Marie Louise Veltens) ; leur fils « Walter » cache à peine le frère cadet (Walter Léopold Hamoir, alors que dans le récit il est plus âgé que sa sœur). Et, bien entendu, « Irène », la fille de Léopold et de Marie Louise, est Irène Hamoir elle-même. Les descriptions fort détaillées consacrées à la présentation de la famille Dorgéo²⁸ (*CI*, pp. 11-18) viennent sans doute de cette abondance de matériels, sinon de la fidélité à la biographie ; néanmoins, il est impossible de savoir si le père d'Hamoir était réellement « si autoritaire, si têtu que les siens le nommaient “Moi je dis que²⁹” », ou si son frère était « optimiste et bavard, heureux et le criant³⁰ » comme le Walter de l'histoire.

La seule chose sûre est que son enfance passée dans une famille d'artistes de cirque a tenu une place importante dans toute la vie d'Irène Hamoir : la preuve en est qu'elle rédige en 1954 pour la revue *Phases* (Paris, n° 1) une sorte de

²⁷ *CI*, pp. 12-13.

²⁸ Nous avons déjà montré que la « redondance » et l'« énumération » sont les traits majeurs du style de Scutenaire.

²⁹ *CI*, p. 13.

³⁰ *Ibid.*, p. 14.

conte fantastique et absurde intitulé « Entrée de clowns³¹ » qui met en scène un clown et un auguste, et qu'elle publie plus tard un recueil de poèmes portant pour titre *L'Orichalcienne*³², terme rare signifiant au XIX^e siècle une funambule et qui tire son origine du mot d'*orichalque*, autre nom du laiton dont était fait le fil où évolue le funambule. De plus, en 1949, cinq ans après la première parution du recueil, Hamoir devient correspondante pour la Belgique du « Club du Cirque », association des amis du cirque fondée à Paris par Henry Thétard, dompteur, journaliste et historien du cirque français. Elle s'occupait entre autres de fournir à cette association des documents concernant le cirque belge. Cette tâche la conduisit la même année à écrire un article intitulé « Les Fameux Noiset Acrobates Casse-Cou » dans le magazine *Le Soir illustré* (Bruxelles, n° 864), qui retrace la vie de son grand-père et de ses oncles. Si on met en parallèle cet article avec la nouvelle, on s'aperçoit de leur ressemblance en particulier dans le passage où il est question des morts successives des artistes durant leurs tournées mondiales.

Quant à Louis Scutenaire, il entretient lui aussi un étroit rapport au monde du cirque. En effet, jusqu'à l'âge de dix-huit ans où il est soudainement victime d'une grave maladie musculaire et nerveuse³³, il rêvait de devenir un boxeur, un professionnel de la bicyclette ou un saltimbanque. Il n'est pas impossible de supposer qu'avoir dû renoncer à son rêve de jeunesse a rendu plus fort son attachement au monde du cirque. Par ailleurs, remarquons qu'un des ouvrages préférés de Scutenaire est *L'Âge d'homme* (1939) de Michel Leiris³⁴, dont le chapitre intitulé « Mon oncle l'acrobate » est justement consacré au souvenir de son oncle qui était artiste de cirque et de music-hall. Il n'est pas inconcevable

³¹ *CB*, pp. 93-94.

³² La Louvière (Belgique), *Daily-Bul*, 1972, Coll. Les poquettes volantes, n° 39.

³³ On trouvera des détails sur cet épisode dans *Scutenaire* (1990), *op.cit.*, pp. 254-255.

³⁴ « Deux des livres les plus intéressants que j'ai lus : *L'Afrique fantôme* et *L'Âge d'homme* de Michel Leiris », *ibid.*, p. 123.

que ce récit autobiographique de Leiris, publié cinq ans plus tôt que « La Cuve infernale », ait incité Irène Hamoir à écrire une nouvelle qui met en scène des gens du cirque.

Précisons qu'en réalité, Irène Hamoir elle-même n'appartenait pas à la troupe « Mignons Noazetts³⁵ ». C'est-à-dire que la description consacrée à la « petite Irène » dans l'histoire, cadette de la troupe, pleine d'énergie, curieuse de tout et se consacrant avec ardeur aux exercices acrobatiques, est parfaitement imaginaire :

Grave, la fillette se plaisait en leur [Ide et Germain, instructeurs d'Irène] compagnie taciturne mais attentive, robuste mais douce à ces fautes. Pendant qu'ils chevauchaient la monoroue d'apprentissage ou la moto, à califourcheron sur leur nuque et mains en bandeau sur leur front, elle regardait droit devant elle, bien tournée dans ses culottes bouffantes lacées sur les mollets et son chandail montant. Ses belles jambes déjà solides tiendraient bien l'acier grondeur, ses poings fermes le guidon, et des cheveux à la Margo dégageant sa jolie gueule en pente feraient plaisir au public³⁶.

Mais de même que pour Scutenaire, nous pouvons facilement imaginer que les souvenirs que son père et ses oncles ont dû lui raconter ainsi que la fréquentation du cirque dans son enfance ont engendré chez elle un fort attachement à ce monde. Tous ces éléments nous conduisent à dire qu'une des significations que pourrait avoir « La Cuve infernale » est d'être une *biographie imaginaire* à la fois pour Louis Scutenaire et Irène Hamoir.

³⁵ « Mais Irène Hamoir n'est pas la petite Irène de *La Cuve infernale* et elle ne partira jamais en tournée avec les Noiset-Dorgéo [...] son enfance est bien loin des histoires rocambolesques ou noires qui entourent son œuvre », Devillez et Colin, *op.cit.*, p. 45.

³⁶ *CI*, p. 16.

Suicide ou accident ? L'intérêt pour la « mort suspecte »

Le cœur de cette nouvelle est incontestablement l'événement énigmatique qui précède la mort de Georges. Pendant leur tournée en Angleterre, les Dorgéo séjournent dans un hôtel qui se trouve à Soho. La chambre de Georges au troisième étage donne sur la maison voisine, construite plus de deux siècles auparavant par le fameux architecte « Adams » et qui n'est plus à l'époque du récit qu'une ruine sinistre. Un jour à l'aube, un cauchemar dont il a oublié le contenu le réveille, le laissant dans un état d'inquiétude. Bien qu'il soit rassuré en constatant à sa montre qu'il est près de cinq heures, quelque chose de bizarre survient : il trouve un cadavre d'araignée, sent une masse d'ombre se cristalliser et monter sous son lit tandis que ses bras et ses épaules fourmillent et brûlent. Tout d'un coup, le jeune homme voit un vieillard déguenillé apparaître dans la chambre et « le fixer d'un œil et d'un trou [...] baveux sous le sourcil gauche³⁷ ». Silencieux, immobile, le vieillard, qui a un trou à la place de son œil gauche, tire sa casquette en guise de salut et disparaît par la fenêtre. Il n'y ni corde ni gouttière sur la façade de l'hôtel, pas plus que de cadavre dans le rue. Georges est désemparé devant ce spectacle incompréhensible mais trop net pour être une hallucination ou la suite de son rêve. De plus, quand il étend son bras sous le lit, son poing touche une « matière comparable à un crachat de catarrheux³⁸ » qui dégage une odeur nauséabonde. Mise au courant de l'épisode, la famille se perd en explications qui ne font qu'embrouiller les choses : c'est le fantôme d'Adams ; il faut demander à Monsieur Salourié, chimiste russe, d'examiner la nature de cette chose visqueuse, peut-être n'est-ce que la résine pourrie du canapé ; c'est un de ces cauchemars persistants, sans plus... Et finalement, Georges fait une chute et meurt le soir même pendant la représentation. Réunis autour de son cadavre, les Dorgéo en reviennent sans cesse à la même interrogation : « S'est-il... ou la machine... ? »

³⁷ *CI*, p. 27.

³⁸ *Ibid.*, p. 28.

L'épisode est somme toute assez classique, voire naïf, mettant en scène tout l'attirail typique du roman gothique et du roman noir, tant appréciés des surréalistes : fantôme, résidence hantée, ruines, personnage difforme, cauchemar, présage sinistre, hallucination, malaise, phénomène surnaturel... Mais ce qui compte ici, c'est l'intérêt partagé de Scutenaire et de Hamoir pour la « mort suspecte », dont on ne saurait dire s'il s'agit d'un accident ou d'un suicide.

Au sein de l'aventure surréaliste, la « mort suspecte » se rencontre d'abord avec la figure de Jacques Vaché. Comme beaucoup d'autres surréalistes, attachés à ce Nantais mort d'une overdose d'opium à l'âge de vingt-trois ans, Irène Hamoir et Louis Scutenaire évoquent chacun à sa manière le « fantôme » de Vaché dans leurs écrits. Hamoir, qui répond qu'un des vingt poèmes *indispensables* pour elle est « Blanche acétylène » dans *Lettres de guerre* (1919) de Vaché³⁹, évoque l'anecdote de sa mort dans le récit de rêve intitulé « Quatre nuits de février 1927 », où trois idoles des surréalistes semblent se mélanger :

La dernière de mes quatre nuits, je fus au bal. Les danseurs, en toilette moderne, exécutaient des rondes anciennes [...] Soudain, j'aperçois, me touchant presque, alors qu'il n'y avait rien un instant auparavant, un cadavre dont le visage me rappelle quelqu'un, mais qui ? J'appelle le professeur de danse et lui demande s'il sait qu'une mort suspecte s'est produite. Il me répond que Lautréamont vient de mourir, sans doute empoisonné. Des mains larges ouvertes de l'inconnu du sang jaillit et, comme un geyser, monte à un ou deux mètres du sol. A son sommet, le jet se transforme en une pipe aux formes harmonieuses, qui reste un moment

³⁹ C'est la réponse à une question posée par René Char dans la revue *Cahiers G.L.M.* (Paris, n° 8, octobre 1938) : « Contre toute tentative d'annexion, d'estimation bornée de la Poésie, désignez-nous vingt poèmes, sans restriction de pays ni d'époque, dans lesquels vous aurez reconnu l'*indispensable* qu'exige de vous non pas l'éternité de votre temps mais la traversée lumineuse de votre vie ».

suspendue dans l'air, puis tombe sur le plancher, où elle se casse en miettes⁴⁰.

Non seulement la mort de Vaché est remplacée par celle de Lautréamont, mais dans la phrase « Lautréamont vient de mourir », on pourrait aussi entendre un écho du célèbre « Mais Guillaume Apollinaire vient de mourir », phrase qu'on trouve sur le bout de papier que Breton a écrit et adressé en 1918 à Aragon, peu après la disparition de ce « père » du surréalisme.

Quant à Scutenaire, en affirmant que « s'il me fallait choisir deux livres après les œuvres de Lautréamont, je prendrais *Les Lettres de Guerre* de Jacques Vaché, et puis *Les Papiers posthumes* de Jacques Rigaut⁴¹ », il rend hommage à ces deux figures de dada dont la mort fut si frappante. Dans le cas de la mort de Vaché comme pour le héros de la « Cuve infernale », ce qui semble attirer Hamoir et Scutenaire est le fait que ce soit une mort sans raison, sans signification, sans motif apparent. Leur mort perd toute signification dès qu'on cherche à lui donner un sens. En effet, la fin de l'histoire suggère qu'il n'y a pour la disparition de Georges pas de « réponse » à l'alternative entre le suicide ou l'accident et que ce n'est qu'une question posée par les vivants pour alléger leur peine :

[les Dorgéo sont] Inquiets encore, mais soulagés d'avoir à se poser une question technique, une question de vivants propice à masquer la question du mort, l'énigme du vieillard si lamentablement courtois, et de sa trace répugnante⁴².

La mort de Georges n'a de sens que dans son saut dans le néant.

Conclusion

Nous avons essayé de montrer une part des jeux complexes qu'Irène Hamoir

⁴⁰ CB, pp. 9-10. Paru d'abord dans *Le vocatif*, n° 4, janvier 1973.

⁴¹ Scutenaire (1990), *op.cit.*, p. 200.

⁴² CI, p. 38.

et Louis Scutenaire ont pratiqués, notamment à travers la nouvelle « La Cuve infernale ». Nous avons proposé comme hypothèse d'interprétation que cette œuvre pourrait avoir un rôle de biographie imaginaire pour Irène Hamoir et Louis Scutenaire. Nous avons aussi noté le thème de la « mort suspecte » auquel le couple s'intéresse également dans d'autres textes. À partir du moment où Scutenaire écrit sous le nom d'Irène Hamoir, un partage du travail a lieu entre eux. Il ne serait pas inutile de signaler que le prénom de Scutenaire, Louis, était déjà un « pseudonyme⁴³ », et comme pour lui emboîter le pas, Hamoir emploiera elle aussi un pseudonyme, *Irine*, quand elle signe ses poèmes. L'acte de l'écriture n'est pas quelque chose de stable ni de figé où tout s'ordonnerait autour de la figure unique d'un « auteur » contrôlant tout, mais plutôt un acte nomade, fluide et fragile, dans lequel se perd parfois le sujet de l'écriture. Comme s'interroge Deknop-Kornelis dans ses souvenirs sur Hamoir, « qui dira avec certitude quelle page est de Scutenaire et quelle phrase est d'Irène dans tel ou tel écrit⁴⁴? ». Il est impossible et même inutile d'établir l'attribution des textes dans le cas du couple Scutenaire-Hamoir. La réponse à la question posée au début de cet article sera donc la suivante : c'est l'acte de l'écriture lui-même qui va produire en soi une nouvelle figure d'auteur.

⁴³ Scutenaire signera après la Seconde Guerre mondiale ses ouvrages « de son troisième prénom, Louis, et non plus du prénom inscrit en premier sur les registres de l'état-civil : Jean », Delaunois, *op.cit.*, p. 335. Voir aussi un témoignage de Xavier Canonne : « J'avais cru un temps que, tels Jules et Edmond [*sic*] Goncourt ou Jérôme et Jean Tharaud, il y avait deux Scutenaire, Louis et Jean », « Les Chevaux de Troie », Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, *op.cit.*, p. 147.

⁴⁴ Deknop-Kornelis, *op.cit.*, p. 33.