

---

# Jacques Spitz : un auteur au purgatoire

Ida Merello

---

- <sup>1</sup> Jacques Spitz est, sans aucun doute, un auteur à la production assez abondante : de 1926 jusqu'à la fin des années 1930, il fait paraître, toujours chez Gallimard (à l'exception d'un titre, *La Mise en plis*), dix ouvrages<sup>1</sup>. Son écriture a pourtant changé, en passant d'une sorte d'autobiographisme et de divagation onirique à l'organisation en récit. La science-fiction n'est pas encore née en tant que genre littéraire (l'on se souvient que le nom est donné pour la première fois en 1950<sup>2</sup> par Claude Elsen aux œuvres d'anticipation scientifique), Spitz fait donc figure d'« écrivain d'anticipation », lorsque, dans *L'Agonie du globe*, il imagine sur des données astronomiques fictives une catastrophe à venir. C'est pour cela qu'on se souvient de lui, c'est pour la même raison que la critique littéraire l'a abandonné aux lecteurs de la littérature de deuxième rayon. L'article de Wikipédia sur Spitz ne fait que confirmer ce cliché, en s'appuyant sur les compétences de l'auteur (polytechnicien, ingénieur) pour le définir à part entière comme un écrivain de science-fiction : « Polytechnicien, ingénieur conseil, il écrit plusieurs romans de science-fiction d'un modernisme étonnant. Cynique, souvent pessimiste, influencé par le surréalisme, son ton rappelle celui de Pierre Boule. Malgré la réédition de quelques-uns de ses plus grands succès, il est aujourd'hui largement oublié et ses romans sont quasi introuvables »<sup>3</sup>. D'ailleurs, ce sont surtout les critiques du genre qui lui ont rendu hommage, dans des fanzines aussi bien que dans leurs blogs, tandis que la critique littéraire demeure toujours en arrière. En effet, si, comme Eric Dussert a eu ici l'occasion de le dire, sa correspondance et ses manuscrits sont vendus à un prix très élevé, cela ne fait que confirmer le rôle joué par Spitz chez les fans de la science-fiction. En 2011, pourtant, la thèse de doctorat de Patrick Guay, sous la direction de François Ouellet, grâce à son introduction et à sa transcription de vingt pour cent du journal de Spitz (à la graphie, comme il le dit, changeante et parfois indéchiffrable), permet d'envisager la fin du purgatoire de l'écrivain<sup>4</sup>. Patrick Guay n'approfondit pas les aspects littéraires de l'œuvre de Spitz ni n'entre dans les détails : de même il ne paraît pas intéressé par les mécanismes de la diégèse ou par les intrigues, qu'il ne cite pas, sauf, dans ses lignes générales, pour ce

qui concerne *L'Agonie du globe*. Son but est de montrer que la science-fiction est un genre qui peut être reconnu à part entière comme un genre littéraire majeur, s'il est pratiqué par un auteur excellent. Sous cet aspect Guay a accompli un effort très remarquable. Il s'est penché aussi sur la correspondance, et il a interviewé Bernard Eschassériaux, ami de Spitz pendant quarante ans, pour avoir des renseignements de première main. Il arrive ainsi à mettre en lumière les intentions d'écriture de l'auteur, ses aspirations, ses efforts. En s'appuyant sur les observations mêmes de Spitz, il attribue à des raisons alimentaires le virage de genre littéraire ; il montre sa déception, son aspiration à la renommée, et le sentiment d'être vaincu, dans une société où il se sentait mal à l'aise, et où il refusait des courbettes pour s'insérer dans les milieux littéraires bien placés. Dans les pages du journal, Guay remarque aussi une réserve face aux œuvres de genre, car elles sont gommées ou presque, ou bien minimisées : leur auteur semblerait partager par là le même préjugé que les critiques qui l'ont classé. Pourtant, dans un entretien avec Sylvain Roche, également rapporté par Guay, Spitz déclare envisager ses modèles dans l'histoire littéraire : « J'ai préféré, jusqu'à présent, employer la technique fantastique pour exprimer un tour d'esprit satirique. Si j'avais à revendiquer des maîtres, ce serait Swift et Sterne qu'il conviendrait peut-être plutôt de nommer »<sup>5</sup>. Il ne renonce donc jamais à sa vocation auctoriale, ce que Guay d'ailleurs ne met pas en doute<sup>6</sup>. Il me paraît opportun, cependant de souligner que Spitz, en plus de n'avoir jamais abandonné ses ambitions stylistiques, utilise le genre tout comme Voltaire employait un décor exotique et une intrigue parfois compliquée pour ses *Contes philosophiques*. Son but n'est pas sans doute d'inventer des histoires, si ingénieuses soient-elles, mais de revêtir sa vision du monde d'une forme agréable pour qu'elle puisse être lue et acceptée par ceux-là mêmes qui refuseraient une misanthropie et une angoisse existentielle trop poussées. De *La Croisière indécise* jusqu'à la dernière de ses œuvres, nous pouvons suivre à la fois le parcours d'une conscience et des tentatives d'écriture expérimentale, libres au début, ensuite filtrées par le code générique du roman catastrophique ou d'anticipation scientifique.

- 2 Spitz avait eu du mal à trouver un éditeur : c'est son ami Benjamin Crémieux, du comité de lecture de Gallimard, qui lui promet de placer chez Gallimard *La Croisière indécise*, dans laquelle il envisage des échos de Giraudoux, de Valéry, et même de Proust<sup>7</sup>. En effet c'est une œuvre très complexe, accrochée à la psychanalyse freudienne, mais aussi très rationnelle dans l'extériorisation des figures du moi, dans une ambiance allégorisante. Le choix du nom de l'héroïne qui décide le départ, Hélène, veut peut-être renvoyer à un contexte mythique. Le contraste est fort entre l'allure onirique et la précision, oserais-je, dire « métallique », qui préside à la sculpture des personnages. L'incipit explique et résume le développement de l'œuvre : « Un serpent qui se mord la queue compose l'image pleine d'un cercle. Mais il est fatigant d'avoir la bouche ouverte sur une queue mordue. Il arrive alors que ce serpent, tenté par la gazelle offerte, abandonne l'unité de sa figure, se délace, et laissant librement jouer ses vertèbres, avance la gueule vers la proie »<sup>8</sup>. On peut entrevoir dans l'incipit l'explication d'un roman qui reste quand même énigmatique. Il s'ouvre sur un couple, Hélène et Fiacre, jeunes mariés par un acte de détermination sans joie et sans passion. À ces deux-là se joignent encore quatre personnages : un jeune homme, un homme et une femme, et la femme de chambre de celle-ci. Ils partent pour une croisière décidée par Hélène. Ils n'ont pas une idée précise de destination ; au cours du voyage, le désir glisse entre eux comme un tout petit serpent, sans faire pourtant aucun ravage. Pour s'amuser, les personnages racontent des histoires et s'emploient à y dénicher toute signification symbolique. La psychanalyse joue en effet un rôle

prééminent. Finalement on découvre que tous les héros sont des maillons de Fiacre, ce serpent qui pour un moment a lâché sa queue, laissant libres ses vagues désirs et ses personnalités multiples. Fiacre, en effet, (son nom est là pour mieux le montrer), c'est celui qui contient en lui tous les personnages : c'est un corps abandonné aux différentes pulsions érotiques de son inconscient, dont chacune a un visage et une sexualité. Spitz s'adresse à Fiacre comme à un « corps, le corps bas et abandonné qui court dans la ville endormie [...]. Tu es la rêverie confuse, diluée, se balançant comme le nuage au sommet de la colline »<sup>9</sup>. Et le livre se termine par la nouvelle clôture de l'ouroboros : « Le serpent s'est remordu la queue »<sup>10</sup> : toutes les personnalités, qui vivaient à l'intérieur de Fiacre, y reviennent.

- 3 *La mise en plis*, de 1928, paraît pour les éditions du Logis en papier verger et à deux cents exemplaires numérotés. Le texte est très ambitieux : la réflexion sur l'acte d'écriture accompagne un kaléidoscope d'images, suivant une rêverie déclenchée par la page blanche, selon les caprices de la volonté ; le ton change, la rêverie est arrêtée par une suite de divagations, ensuite elle reprend selon un rythme qui n'a rien en commun avec l'écriture automatique. Spitz paraît plutôt un Monsieur Teste qui surveillerait les mouvements inquiets de son esprit, projetés dans une sorte de mise en scène ; en même temps il poursuit un modèle musical, où le thème principal se disperse dans des variations de plus en plus éloignées avant de revenir finalement à l'origine : l'image d'un Scaphandre plongé dans un monde marin féérique :

Messieurs les animaux marins, en scène. Et pour le seul plaisir d'allonger une phrase où se balanceront sur un lien lâche de syntaxe quelques périodes rythmées, levant la nageoire avec ensemble, les Nérée's girls attaquent le troisième mouvement de la sonate au Scaphandre.<sup>11</sup>

- 4 Les notes que Spitz prend dans son *Journal* sont précieuses pour la compréhension de son écriture : « Quand on n'a rien à dire, c'est le moment où il faut prendre sa plume, on peut alors espérer faire de la littérature ». Et encore : « Écrire pour dire : idiot. Écrire pour écrire et, ce faisant, faire entendre : littérature »<sup>12</sup>.
- 5 Le rêve littéraire descend dans des profondeurs qu'aucune symbolique ne pourrait éclairer : « Que cherche-t-il ? Les trésors engloutis ? L'objet de son rêve se passe d'une symbolique trop courte. Par-delà le symbole, vit l'incompréhensible... »<sup>13</sup>.
- 6 L'alternance de ton est choquante comme une dissonance : les divagations du thème principal passent d'une réflexion sur la pensée et le rêve (« La pensée ! Il est impossible de parler sans horreur de la pensée...Penser, c'est effacer le tableau noir, enchanté, où s'accrochent d'eux-mêmes tous les dessins du rêve »<sup>14</sup>) à une image ayant sans doute une référence chez Cyrano, d'un registre bas (« Mais si, plutôt que de penser... je pète, si je pète [...] alors, je m'envole... »<sup>15</sup>). La volonté de dévoiler les mécanismes de l'écriture est partout évidente, se situant entre la leçon de Gide (malgré l'antipathie que Spitz montre envers lui) et une sorte d'exercice de style « oulipien par anticipation », lorsqu'il annonce que le scaphandrier parlera « sur un ton grave », ensuite « sentimental », « quand le courroux l'anime », « raconter une histoire et nouer une action », « air de mystère » etc. La réflexion intime, qui perce ici sous la mise en scène et sous l'organisation musicale, apparaît en premier plan dans *Le Voyage muet* (1930) et dans *Les Dames de velours* (1933), écrits à la première personne sous une forme très proche du journal.
- 7 En effet l'œuvre de Spitz prend la forme de la science-fiction là où l'angoisse existentielle se concrétise en symboles qui donnent lieu à une apparence romanesque. Mais en fait il ne s'agit que d'un long journal de spleen et de cauchemar. Le héros du *Voyage muet* est un

jeune homme qui part sans savoir où (tout juste comme dans *La croisière indécise*), et qui traîne avec lui son ennui et son insatisfaction de la vie : « On part. Le fâcheux est qu'on emporte sa personne »<sup>16</sup>. Il trace tout de suite son portrait : « Si je considère ma personne pour y trouver un trait un peu net, je ne parviens à noter comme certain que mon goût pour les femmes. Sur tout le reste, une vapeur s'étend, faite d'indifférence pour le monde extérieur, de scepticisme à l'égard du succès de mes actes possibles, de doute quant à l'orientation de mes aspirations »<sup>17</sup>. Seul le désir de la femme, qui n'est qu'une pulsion de la chair, a le pouvoir de le soustraire à ses brumes. La rencontre sexuelle représente un moment de fusion cosmique : « Elle laisse apparaître à la surface des choses tout un réseau de possibilités d'ivresses. Il me paraît que, peut-être, je me rattache à l'univers, et que nous échangeons nos significations mystérieuses »<sup>18</sup>. Diversement, toute image passe par le filtre émotif qu'on veut lui attribuer (« Mais je refusai de voir, de sentir, comme je m'interdisais de songer. Il me suffisait d'avoir en moi l'idée vaste d'un spectacle tranquille et royal »<sup>19</sup>). Le dégoût pour le réel, aussi bien que l'impossibilité d'atteindre l'essentialité des choses, c'est l'un des points centraux de la pensée de Spitz. D'un côté, l'influence surréaliste est évidente : il faut dépasser la surface des choses à travers le hasard objectif. *Nadja* de Breton avait paru en 1928, et on peut entrevoir sa silhouette dans la suite de rencontres de femmes du *Voyage muet*. Les femmes choisies par Spitz sont des prostituées, pour « une prise de contact avec l'essentiel des choses ». En même temps, cela se double d'une attitude antisociale, antihumaine et antimoderne que l'on retrouve dans tous les textes de Spitz : « On a pris conscience de ce fait que tout contact, quel qu'il soit, ne peut qu'atteindre et salir. On a touché à la racine dégradante du réel »<sup>20</sup>.

- 8 *Les Dames de velours* (1933) approfondissent la thématique de la rencontre sexuelle comme moyen de percer, ou de transpercer, l'opacité du quotidien. C'est ici que Spitz attribue à l'acte sexuel la fonction d'un éclair. Les femmes sont, tout juste autant que lui, des nullités :

Mais il ne me semble qu'il en aille de même pour les éclairs, qui purent jaillir entre nous, et dans lesquels des créatures vivantes ont cru rencontrer le meilleur de ce qu'elles pouvaient espérer de ce monde.<sup>21</sup>

- 9 Pourtant il garde l'espoir « d'atteindre une vérité hors d'atteinte »<sup>22</sup>. Il ne s'agit quand même que d'une vérité vide, semblable au néant : la femme idéale est silencieuse (« Elle était une des personnes que j'ai vu pratiquer avec le plus de maîtrise la magie du silence »<sup>23</sup>). Et si son silence est considéré comme un aphrodisiaque, il est pourtant comparable à l'idée de la mort : « Il n'y a de plus puissant aphrodisiaque, si ce n'est l'idée de la mort »<sup>24</sup>.
- 10 Par son spleen, Spitz vit le sentiment de l'absurdité de la vie, et, tout comme les existentialistes, il fonde sur cela, sur cette compréhension, une nouvelle acceptation de l'existence, et la raison même de son écriture :

L'art d'apprécier le goût de cendre qui est à la base de toutes les saveurs de la terre, ce qui est le seul moyen de pouvoir continuer à vivre, et le moment auquel je recours présentement ici-même.<sup>25</sup>

- 11 C'est le même goût de cendre qui est à l'origine de son œuvre de science-fiction, fondée sur des paradoxes mathématiques et astronomiques, et ouverte aux vertiges de l'imagination, pour n'arriver qu'à de mélancoliques conclusions sur les mesquineries de l'humanité<sup>26</sup>. *L'Agonie du globe*, présenté à plusieurs éditeurs en 1931, paru chez Gallimard en 1935<sup>27</sup>, ouvre la voie à la nouvelle manière de l'auteur : le journal de Spitz révèle les nécessités qui l'ont obligé à mouler son œuvre dans un genre : « Je viens de toucher 2000 francs pour les droits d'auteur de *l'Agonie [du globe]*. J'ai payé 1500 francs de dettes, et,

avec le reste, je me suis acheté un veston, ce qui ne m'était pas arrivé depuis près de trois ans »<sup>28</sup>. S'il est donc bien conscient de se plier à un genre mineur pour des raisons alimentaires, il s'y exerce avec la même attention qu'à l'expérimentation littéraire et sans renoncer à exprimer sous les biais de la fiction sa vision de la société et des hommes. Gallimard avait eu des hésitations face au roman : soumis au comité de lecture en 1931, il ne parut qu'en 1935. Il suffit en effet d'un coup d'œil pour se rendre compte qu'il ne s'agit pas d'un roman suivant les règles ordinaires du genre narratif : il n'y a ni personnages, ni dialogues par conséquent.

- 12 Spitz situe son histoire dans un avenir très proche, 1946, et il entrelace de feints reportages, articles de presse, relations astronomiques, et même des photos et des dessins du cataclysme, en les reliant par une écriture qui veut être tout à fait neutre et dénotative. La description de l'agonie du globe (une sorte de *crescendo*, qui commence par des altérations climatiques – orages, tremblements de terre – pour arriver à la séparation du globe en deux parties, Europe et Nouveau-Monde, et au choc du Nouveau Monde avec la Lune) est le biais que Spitz utilise pour étaler les vices de l'humanité : jouissance des malheurs frappant les autres, exploitation de ces mêmes malheurs pour s'enrichir, vision enfermée dans le particulier ; religion sans aucune force spirituelle, mais dominée par la logique du pouvoir. Guay, dont l'intérêt se porte par ailleurs davantage sur la suite des éditions et sur la réception de l'œuvre, remarque l'organisation originale du texte<sup>29</sup> : Spitz paraît prendre la relève de l'emploi de collages d'origine surréaliste, et pourtant il en a l'intention, mais il la refuse, car, d'après ce qu'il écrit dans son *Journal*, « On pourrait essayer d'écrire un conte, avec des imprimés uniquement, comme j'en avais eu l'idée, mais ce n'est plus de la littérature »<sup>30</sup>. Il exploite quand même une histoire de genre, catastrophique, à l'instar de quelques autres, dont Rosny aîné, Maurice Leblanc<sup>31</sup>, pour poursuivre dans la voie de l'expérimentation. Au contraire, dans l'ouvrage suivante, *Les évadés de l'an 4000* (1936), il bâtit un univers romanesque très efficace, où la situation catastrophique, située en l'année 4000, connaît un dénouement heureux. L'angoisse de l'existence humaine, de plus en plus enfoncée dans les profondeurs de la terre, au fur et à mesure que le soleil émane moins de chaleur, est rachetée par une histoire d'amour qui se conclut par l'atterrissage sur la planète Vénus, nouvel Eden équivalant à la Terre des origines (et où les serpents ne sont pas prévus...). Le héros qui, dans la vie « ordinaire » de sous terre, voit se préférer un autre par la jeune fille qu'il aime, montre toutes ses qualités dans un monde nouveau. Spitz écrit un roman qui semble déjà conçu pour une mise en scène, car il est spectaculaire. En effet, comme nous le dit Altairac dans la postface à *Joyeuses apocalypses*, *Les Evadés* « aurait dû être adapté au cinéma par Marcel Carné en 1941 »<sup>32</sup> ; en plus les dialogues devaient être de Jean Anouilh et la musique d'Arthur Honegger, tandis que parmi les interprètes devaient figurer Danielle Darrieux, Arletty et Jean Marais. On sait que le film ne fut pas réalisé<sup>33</sup> : la gloire frôlera donc Jacques Spitz, sans arriver à le sortir de sa zone d'ombre.
- 13 Dès 1936, l'auteur exploite sans hésitations le genre d'anticipation scientifique. En 1938, il publie chez Gallimard *L'Homme élastique* et *La Guerre des mouches*<sup>34</sup>, recueillis, en 2009, avec d'autres contes, dans *Joyeuses Apocalypses* par Joseph Altairac. Spitz est désormais bien inséré dans l'histoire de la science-fiction, et Altairac cite comme antécédent direct de *La Guerre des mouches* une nouvelle de Wells, publiée dans le *Strand Magazine* de 1905, *The Empire of the Ants*. Chez Wells, il s'en faut peu que des fourmis gigantesques dont la morsure est mortelle, douées d'une intelligence supérieure, gagnent l'Europe en 1950 environ. *La Guerre des mouches* remplace l'espèce des insectes, mais elle ne ferait, selon

Altairac, que mener au bout l'histoire de Wells. Le critique reconnaît de la ruse dans ce changement d'espèce : en effet, alors qu'il y a nombre d'histoires sur les fourmis intelligentes<sup>35</sup>, les mouches n'ont jamais été suspectées de l'être, ni de pouvoir le devenir. Les images finales des mouches intelligentes, qui commencent à s'habiller, tandis que les derniers humains deviennent semblables aux animaux, si elles font basculer le roman « dans l'imagerie enfantine », ont aussi des rapports avec la *Guerre des mondes* : Wells avait en effet imaginé l'avenir des hommes sous forme de nourriture des Martiens.

- 14 Des années 1930 jusqu'à sa mort, Spitz continue de publier des romans ou des nouvelles de science-fiction ; après sa mort on découvre encore nombre d'inédits, et le journal touffu que Guay a transcrit en partie. Ce n'est pas ici le lieu d'analyser toute son œuvre ; ce qui me paraît important est de montrer le dénominateur commun qui la relie à ses premiers ouvrages, et qui révèle l'intention de l'auteur d'utiliser le genre « féérique » comme un conte philosophique où il place sa vision existentielle et celle de l'humanité. Ses héros en effet lui ressemblent : ils demeurent à l'écart de la société qu'ils refusent, gardant un esprit lucide et attentif, comme tous ceux qui fouettent les mœurs, en humant leurs puanteurs. Spitz est bien aux aguets, lorsque, en 1938 il prévoit la Seconde Guerre mondiale :

La guerre ! Ainsi toutes les inquiétudes dont témoignaient les gens durant ces derniers temps n'étaient pas sans fondement. Je ne peux m'empêcher de penser qu'ils ont enfin obtenu ce qu'ils voulaient : cette espèce d'excitation collective qui semble nécessaire de temps à autre aux organismes sociaux, comme un stimulant est parfois nécessaire à l'individu. Il ne leur faut rien moins que la perspective d'un massacre général pour les sortir de leur torpeur habituelle

- 15 écrit-il dans *L'Homme élastique*<sup>36</sup>. Mais son héros n'est pas meilleur que les autres, lui, qui n'a aucune hésitation à se servir des hommes pour des expériences qui peuvent provoquer leur mort. À travers le jeu et le filtre du genre, Spitz projette dans ses personnages sa misanthropie et sa vision sans espoir de la société (ce que l'emploi de la première personne rend encore plus facile), tout en affichant à leur égard la même ironie cinglante qu'il manifeste pour toute l'humanité. La guerre est un carnage inutile, réfléchit son docteur Flohr : tous ces milliers de morts seraient sans aucun doute plus profitables pour des expériences scientifiques. Flohr ira donc exploiter la guerre, c'est-à-dire le désir de victoire des généraux français, pour qu'on lui octroie des soldats qu'il puisse rapetisser ou agrandir selon la nécessité des batailles. D'ailleurs, lorsque la guerre se termine, les gens continuent d'aller chez lui pour s'amuser à changer de dimensions, dans un monde tout à fait vide d'idéaux et d'esprit, où la mode même s'empare de la technique, parce que tout le monde veut changer ses dimensions. Si l'aspect science-fiction est très fort, avec des précisions numériques et des hypothèses de variations de la matière très « scientifiques », le roman reste le biais à travers lequel Spitz révèle les mêmes réflexions que celles qu'il écrit dans son *Journal*. Le roman *L'œil du Purgatoire*, paru en 1945, et qui a eu un grand succès parmi les passionnés de science-fiction, peut être lu comme une suite des premiers romans, surtout de *Voyage muet* et de *Dames de velours*, déclenchant une intrigue dans le goût du fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle, où toutefois les théories de fiction scientifique prennent la relève de théories modernes, telle que la théorie quantique ou bien les lois de causalité exploitées par les surréalistes. L'histoire est simple : il s'agit du journal d'un jeune homme, peintre raté, qui voudrait en finir avec la vie ; il rencontre un vieillard étrange, au regard très aigu, qui lui met des comprimés sur les paupières pour le guérir d'un mal de tête. En fait, il a imbibé ces comprimés d'un liquide qui déplace en avant de quelques secondes la vision des choses. Ce décalage entre l'objet, tel qu'il est

perçu par tout le monde, et tel que le jeune homme le perçoit, devient de plus en plus fort, comme par la multiplication d'agents pathogènes, jusqu'à ce que notre héros voie partout des squelettes, ayant atteint la vision d'un avenir de plus en plus éloigné dans le temps. Spitz le définit comme un voyage dans la causalité : variation donc sur cet « exotisme dans le temps » théorisé par Gautier, sans véritable rapport au contraire avec le roman de Wells (*The Time machine*, 1895), car la vision apparaît intimiste, et très proche de la représentation de la folie que le début du récit annonce déjà.

- 16 Le héros est mal à l'aise dans la société des hommes (« Je pourrais même croire que le monde m'est particulièrement hostile »<sup>37</sup>), ses œuvres ne sont pas comprises (« personne ne comprend rien à la peinture, pas même ceux qui la font »<sup>38</sup>), et lui-même non plus (« Mais je me suis vite aperçu qu'il était impossible de ressembler à l'image que les autres se font de vous »<sup>39</sup>). Il se sent raté comme peintre et comme poète. Par réaction, son aversion pour l'humanité lui suggère la réalisation d'une sorte de « kermesse burlesque », une toile qui étalerait tous les types hideux, la « vase du siècle ». Les lieux où il se déplace ne sont pas utiles non plus pour lui faire changer d'avis. Le bistrot où il va boire un café est « un de ces hideux bistrots modernisés [...] tout guilloché et clinquant à souhait pour vous couper net la soif et l'inspiration »<sup>40</sup>. Si le jeune homme garde une sorte de nécessité alimentaire de l'être féminin, il suffit pourtant du bavardage continu de sa « régulière » pour éprouver un ennui mortel. Tout le mal de vivre des *Dames de velours*, sur des tons plus accentués, est là. Lorsqu'il réfléchit sur son goût des femmes, qui l'amène à choisir de préférence les prostituées, il confirme son besoin de ne saisir que l'éclair, c'est-à-dire la sensation d'être en vie. Une jeune fille remarque toutefois qu'il n'a pas dans ses yeux une « petite lueur vivante », et il conçoit d'emblée une eau-forte : « un mort dessinant un squelette »<sup>41</sup>. Voilà ce qui amorce le conte fantastique qui va suivre. Le voyage en avant dans le temps va rejoindre la vision déjà brossée de la vie et de l'humanité : tout est sale, gris, laid, et se transforme en poussière. Dans son *Journal*, Spitz écrit quelques vers à propos du son creux du monde : « En vérité le creux que sonne ce monde/est plus stupéfiant qu'effrayant »<sup>42</sup>. Et encore : « À certains moments, je ne trouve plus qu'un vide complet dans le cours de mon esprit »<sup>43</sup>. Le sentiment de l'absurdité de l'existence est manifesté plusieurs fois dans son *Journal* : « L'homme souffre d'une chose inachevée. Et vraiment, en créant ce monde, Dieu a dû mourir en route »<sup>44</sup>.
- 17 Il est inutile sans doute de répéter nombre d'exemples qui ne font que confirmer ce qu'on vient d'établir. S'il y a une solution de continuité entre les premières œuvres de Spitz et le corpus de science-fiction, la continuité est pourtant évidente sous l'aspect de la réflexion existentielle, de l'attitude vers le monde, et sous l'aspect de la recherche stylistique, l'expérimentation de nouvelles formes, qui font de Spitz un auteur qu'on a eu le tort de marginaliser dans le deuxième rayon de l'histoire littéraire.

---

## NOTES

1. *La Croisière indécise*, Paris, Gallimard, 1926 ; *La Mise en plis*, Paris, Éditions du Logis, 1928 ; *Le Vent du monde*, Paris, Gallimard, 1928 ; *Le Voyage muet*, Paris, NRF, 1930 ; *Les Dames de velours*, Paris,

Gallimard, 1933 ; *L'Agonie du globe*, Paris, Gallimard, 1935, réédité aux Éd. Septimus en 1977, illustrations de Mœbius (Jean Giraud) ; *Les Évadés de l'an 4000*, Paris, Gallimard, 1936, réédité en 1948 ; *L'Homme élastique*, Paris, Gallimard NRF, 1938 ; *La Guerre des mouches*, Paris, Gallimard, 1938, rééditions : Marabout en 1970, Ombres en 1997, Bragelonne en 2009 (in *Joyeuses apocalypses*) ; *L'Expérience du docteur Mops*, Paris, Gallimard, 1939, reparu chez Presses Pocket/Robert Laffont, 1972.

2. L'article de Claude Elsen (de son vrai nom Gaston Delrycke) qui utilise pour la première fois le terme a paru dans le *Figaro littéraire* du samedi 8 avril 1950. Aucune collection de science-fiction n'existe, bien que Michel Pilotin ait conçu le projet aux éditions Gallimard. Au mois de novembre, Claude Elsen et Georges Gallet vont diriger chez Hachette une collection d'« Anticipation scientifique ». En 1951 Gallimard et Hachette font naître ensemble le « Rayon fantastique », première collection française de Science-Fiction.

3. Consulté le 20/01/2016, URL : <[https://fr.wikipedia.org/wiki/Jacques\\_Spitz](https://fr.wikipedia.org/wiki/Jacques_Spitz)>.

4. P. Guay, *Le virage générique de l'œuvre romanesque de Jacques Spitz, suivi de l'édition annotée de son journal (1828-1838)*, Thèse de Doctorat en Lettres de l'université du Québec à Chicoutimi, 2011, 931 p.

5. Ibid., p. 152.

6. « Choix d'un genre peu fréquenté, possibilité de libérer son imagination, volonté de recourir à des matériaux jugés irrecevables, ces hypothèses vaudraient tout aussi bien pour les premières productions de Spitz, ses anti-romans, récits pour le moins iconoclastes, pirandelliens ou voltairiens, elles vaudraient pour *La mise en plis* et les essais mi-romancés mi-autobiographiques que sont *Le voyage muet* et *Les dames de velours*. Le passage à l'anticipation, au fantastique ou à une SF naissante ne représenterait alors rien de plus qu'une suite à ses premières explorations formelles, suite dont Spitz aurait senti et marqué la nouveauté par le biais du surtitre générique de "romans fantastiques" » (Ibid., p. 14).

7. Lettre du 11 mars 1925, rapportée par P. Guay, ibid., p. 35. Crémieux conclut « vous êtes bien le contemporain de Delteil et d'Aragon ».

8. *La Croisière indécise*, Paris, Gallimard, 1926, p. 9.

9. Ibid., p. 220.

10. Ibid., p. 221.

11. *La mise en plis*, Paris, Éditions du Logis, 1928, p. 5.

12. *Journal*, dans P. Guay, *op. cit.*, p. 46.

13. *La mise en plis*, cit., p. 10.

14. Ibid., p. 9.

15. Ibidem.

16. *Le Voyage muet*, Paris, NRF, 1930, p. 5.

17. Ibid., p. 12.

18. Ibid., p. 13-14.

19. Ibid., p. 24.

20. Ibid., p. 41.

21. *Les Dames de velours*, Paris, Gallimard, 1933, p. 24.

22. Ibid., p. 32.

23. Ibid., p. 52.

24. Ibid., p. 53.

25. Ibid., p. 32.

26. Patrick Guay s'est posé le premier la question, lorsqu'il écrit : « Spitz a-t-il vraiment effectué ce virage générique du roman littéraire au roman populaire ? Quand cela s'est-il produit et quelle conscience aurait-il eu d'opérer un tel virage ? Comment cette décision s'est-elle manifestée dans les romans et dans son journal ? Dans quelle mesure peut-on considérer que son œuvre est compartimentée ? Qu'est-ce qui a pu inciter un écrivain novateur à se tourner vers une

littérature de grande consommation jugée pauvre et répétitive ? Spitz a-t-il vraiment écrit de la SF ? » Et il en conclut « Le passage à l'anticipation, au fantastique ou à une SF naissante ne représenterait alors rien de plus qu'une suite à ses premières explorations formelles, suite dont Spitz aurait senti et marqué la nouveauté par le biais du surtitre générique de "romans fantastiques". Notons également que Spitz n'est pas le seul écrivain à procéder de la sorte, et les noms de Pierre Véry, Alexandre Arnoux, André Maurois, René Trintzius et Roger de Laforest peuvent évoquer des parcours plus ou moins similaires d'écrivains ayant fait le choix, provisoire ou définitif, d'un genre peu recommandable. Avant de connaître le succès que l'on sait avec ses romans policiers et leurs adaptations au cinéma, Pierre Véry avait produit des récits littéraires assez formalistes, *Pont-Égaré* (1929) et *Les métamorphoses* (1931). "Esthétique cubiste", écrivait le critique John Charpentier à propos du premier. Pierre Véry "aime le fantastique et semble entreprendre de le rajeunir par un apport tout frais d'éléments réalistes et humoristiques. Alors, on ne comprend plus" (1932), reprochait-il aux *Métamorphoses* » (*op. cit.*, p. 11).

27. « *L'agonie du globe* avait été proposé, dès 1931, à plusieurs éditeurs, et refusé autant de fois ; Spitz l'avait initialement soumis sous le titre fort significatif de « La fantastique agonie du nouveau monde », lequel inscrivait à la fois une dimension générique et idéologique. Ces refus laissent croire que Gallimard l'avait peut-être lui aussi refusé avant de se décider à tenter le coup, qui dut être un bon coup, vu les publications rapides qui suivirent » (P. Guay, *op. cit.*, p. 83). Plus loin, c'est P. Guay même qui précise : « Spitz a déjà publié trois titres chez Gallimard au moment de recevoir, de décembre 1931 à juin 1932, au moins huit lettres de refus pour *L'agonie du globe*, qui aurait donc été écrit soit avant *Les dames de velours*, soit concurremment » (*Ibid.*, p. 107).

28. J. Spitz, *Journal* (s.d.), *Ibid.*, p. 61.

29. « Il recourt à un ensemble de petits genres pour bâtir une fiction plus grande que nature, mettre en scène l'événement des événements, la fin de l'humanité. La lettre, l'article de presse, l'interview, la reproduction de discours plus ou moins officiels, le compte rendu journalistique, le communiqué, la citation, la carte ou le dessin comptent parmi les genres qui font, littéralement, *L'agonie du globe*. Il n'est pas étonnant que "L'avertissement", partie intégrante du récit, s'ouvre par une comparaison des pouvoirs respectifs de la science et de l'histoire, dans la mesure où le récit se donne pour une telle reconstitution historique » (*Ibid.*, p. 143).

30. *Ibidem*.

31. J.-H. Rosny aîné, *La mort de la terre*, dans *Les Annales politiques et littéraires*, 1910 ; M. Leblanc, *Le formidable événement*, Paris, Pierre Lafitte, 1920.

32. J. Altairac, « Postface », dans J. Spitz, *Joyeuses apocalypses*, Paris, Bargelonne, 2009, p. 453.

33. Dans son livre sur la *Situation culturelle en France pendant l'occupation et depuis la Libération* (œuvre dont Spitz fut chargé par son ami André Armengaud – ensuite sénateur représentant des citoyens français à l'étranger – à faveur de la Section historique de l'armée américaine en 1945), Spitz montre très bien les difficultés du cinéma français sous l'occupation. Pourtant les films de Carné, vu leur caractère de genre, avaient été favorisés, et Spitz cite le succès des *Visiteurs du soir* (*Situation culturelle en France pendant l'occupation et depuis la Libération*, éd. établie et préfacée par Clément Pieyre, Nantes, Éditions Joseph K, 2010, p. 33).

34. B. Eschassériaux en publia une autre version « mise à jour » : Guay met en évidence les modifications, surtout contextuelles ou historiques (l'O.N.U. y remplace la Santé publique, le « gouvernement des États socialistes d'Indochine » remplace les Colonies, etc. (cf. P. Guay, *op. cit.*, p. 39), mais Altairac montre une réécriture qu'il définit à bien des raisons comme « effarante ». Toute référence à Hitler et aux lois raciales contre les Juifs est en effet effacée. Et Eschassériaux de se justifier, déclarant avoir apporté « le minimum de modifications motivées par les découvertes scientifiques et les imprévisibles bouleversements historiques et géographiques survenus depuis 1938, date de la première parution de ce roman d'anticipation » (J. Altairac, « Postface », dans J. Spitz, *Joyeuses Apocalypses*, cit, p. 457).