

LE GUIGNOL TRAGIQUE DE MARC AGAPIT

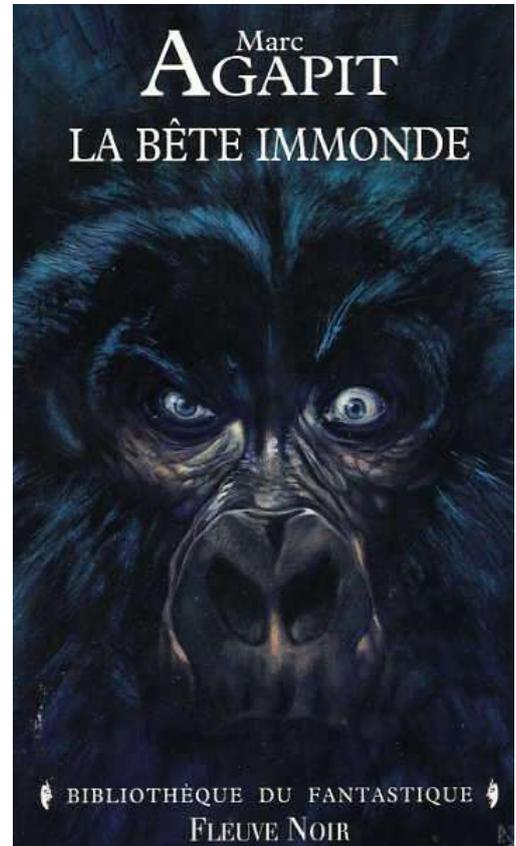
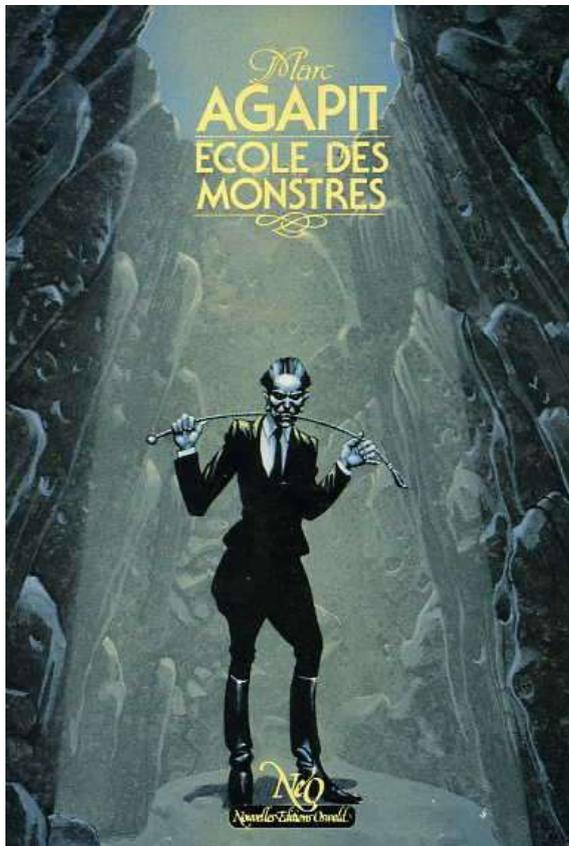
par Julien DUPRÉ et Jean-Paul LABOURÉ

« Passez votre chemin, l'homme à la vie brève ! Il y a une éternité que je vous regarde passer, debout sur mon socle, immobile et puissant comme le Destin. »

Marc AGAPIT, *La Nuit du minotaure*, Fleuve Noir « Angoisse » (n°118), 1965, p. 191.

« Non, je ne le savais pas, mais, en cet instant, je découvris que je l'avais su sans le savoir. Et, le sachant, je compris qu'un concours massif de circonstances avait travaillé toute ma vie à m'amener en ce lieu en cet instant. Tout sentiment de ma propre force, de mon identité même, sembla m'abandonner. Mais en même temps, quelque chose d'étrange se produisit. Dans mon impuissance, il me sembla m'identifier à ces puissances même qui m'avaient vidé de toute puissance. Je connus, en d'autres termes, ce que doivent connaître le héros, le saint, le marxiste, le criminel, l'artiste et le fou : l'identification avec le destin. »

Robert PENN WARREN, *Un endroit où aller* (1977), Actes Sud « Babel » (n°28), 1991, p. 292.



INTRODUCTION

Il y a chez les bons écrivains une qualité irremplaçable : quand nous pensons les connaître à fond, ils nous réservent encore des surprises. En consacrant un dossier à Marc Agapit, nous croyions simplement faire justice à un univers aussi original que méconnu : objectif qu'on remplit en général le temps d'un article. Nous reprîmes donc ses quarante-trois ouvrages, sans compter les titres publiés sous les noms d'Ange Arbos et d'Adrien Sobra (ce dernier étant le vrai patronyme de l'auteur). Et là, il fallut nous rendre à l'évidence : nous nous étions trompés. Oui, cette atmosphère de « série B », ces livres écrits comme des monologues frénétiques pulvérisant tout raffinement de style, ces personnages falots et manipulés comme des pantins, cette défroque de roman populaire étaient pur trompe-l'œil. Nous avions devant nous un métaphysicien déguisé en écrivain de second plan. Difficile d'épuiser notre sujet sur quelques dizaines de pages, comme nous avons pu le faire pour S.-A. Steeman et Kââ. Nous avons donc pris le temps de restituer toutes les nuances de cet univers d'une richesse si diabolique, où l'auteur ne cesse d'entrecroiser ses obsessions en un vaste « jeu de patience ». (Ceux qui estiment qu'un petit dessin vaut plus qu'un long discours se reporteront directement à la bibliographie : quelques couvertures des romans d'Agapit les y attendent.)

Une autre surprise guette le lecteur-internaute du site des *Polarophiles Tranquilles*. Pour la première fois, c'est un auteur fantastique qui est étudié ici. Non que les cigarettes, whiskies et autres petites pépées commencent à nous lasser : mais l'occasion nous a semblé propice de montrer la porosité des frontières littéraires, surtout lorsqu'elles séparent de façon arbitraire deux genres tout à fait compatibles. La critique hexagonale adore cataloguer, classer dans des cases strictement définies toute tentative de création littéraire : d'où incompréhension souvent, et batailles sanglantes de chapelles. Cela est d'autant plus vrai pour le roman policier, qu'on ne s'amuse nullement à confondre avec le fantastique : l'un, dit-on, est réaliste et s'en tient là, l'autre ne rêve que de dépasser la réalité visible. Nos cousins anglo-saxons, nettement moins sectaires, ont depuis longtemps résolu le dilemme en regroupant ces deux

tendances sous l'appellation « mystery » ; et les auteurs possédant un imaginaire assez vaste pour les combiner, on les qualifie de « mystery writers ». Si, chez eux, la part policière l'emporte souvent sur le fantastique, celui-ci n'y est jamais décalé, au contraire : il en découle presque logiquement. Et cela donne des œuvres aussi fascinantes que *La Chambre ardente* (1937) de John Dickson Carr, *Le Chien des Baskerville* (1902) d'Arthur Conan Doyle ou *Le Mannequin assassiné* (1932) de S.-A. Steeman. D'autres auteurs de « mysteries » poussent le bouchon plus loin encore, liant le fantastique au policier au point que le lecteur le plus cartésien a du mal à s'y retrouver : où classer des ouvrages comme *Le Nommé Jeudi* (1905) de Gilbert Keith Chesterton, *La Nuit du Jabberwock* (1949) de Fredric Brown ou *Le Bourreau et la Victime* (1957) d'Helen McCloy, parfaitement hybrides, jamais tiraillés par le besoin de choisir un genre ou un autre ?

Il faut être aveugle pour ne pas voir que le roman policier et le fantastique procèdent bien souvent de la même structure : la rupture soudaine de la réalité, de l'ordre établi du monde, par l'irruption de l'inattendu – un inattendu bien vite menaçant et qui ne semble avoir pour but que de vous prendre tout ce qui vous est cher. Surnaturel ou violence humaine bien tangible, seule change la nature de cette menace. Mais que ce soit à un niveau réaliste, occulte ou métaphysique, l'angoisse reste la même, chez les héros comme chez le lecteur : c'est toujours celle qui nous renvoie à notre condition humaine, à la vanité de l'existence, à l'horreur de devoir se battre pour conserver quelque chose qui peut nous être retiré à n'importe quel moment et dont nous ne sommes même pas certains de la valeur. Partis de deux points différents (le réalisme, l'occulte), le roman policier et le roman fantastique aboutissent au même objectif : la description, aussi directe que possible, d'une humanité écrasée par le Destin.

L'exemple de Marc Agapit rend justice à nos affirmations. Il a donné tous ses chefs-d'œuvre dans le genre fantastique, sans perdre de vue la dimension spéculative et le réalisme chers au polar (rien de plus banal que le héros « agapitien »). Dans un pays où le surnaturel a fait figure de parent pauvre durant tout le XX^{ème} siècle, il a su le mêler de façon convaincante à l'enquête policière – avec, en plus, cette touche de dérision et d'ironie macabre dont seuls sont capables les Anglo-Saxons. Mais en réalité, peu importe que ses livres relèvent de tel ou tel genre : ceux-ci ne sont qu'un déguisement propice à livrer un certain discours, à faire passer une vision précise.

Au-delà des forces maléfiques et des apparitions monstrueuses, Marc Agapit cherche surtout, d'un livre à l'autre, à peindre un certain type d'homme. Les bons sentiments n'étouffent guère ses personnages. Sous leur vernis de médiocrité et de conformisme, ils se révèlent d'une sauvagerie et d'une cruauté sans limites envers autrui, n'hésitant pas à pactiser avec des puissances occultes pour satisfaire leurs caprices. On aurait tort cependant de voir en eux de simples descendants du marquis de Sade. Ces fantasmes féroces qui sont leur marque de fabrique paraissent l'envers d'une souffrance cachée, d'une hantise métaphysique qu'Agapit dégage peu à peu de sa gangue d'apparences. En réalité, l'être agapitien ne cesse de courir après une liberté inexistante : c'est cette absence qui exaspère sa frénésie et entraîne sa perte. En cela, l'auteur annonce l'œuvre de Kââ : même vision nihiliste d'une humanité prisonnière de son propre destin, condamnée à l'enfer d'un monde sans Dieu, sans libre arbitre, sans amour. Et comme chez Kââ, c'est par le biais d'un genre populaire (le polar pour l'un, le conte fantastique pour l'autre) et d'une maison d'édition grand public (le Fleuve Noir) qu'il a fait passer son message. Mais alors que l'écrivain de *Silhouettes de mort sous la lune blanche* arrivait sur un terrain libéré de la censure, celui d'*Ecole des monstres* dut ruser pour ne pas subir les foudres de cette dernière. Pour cela, il mit au point un double jeu d'une rare subtilité, qui rejaillit sur son œuvre et la rend inimitable. Nous avons tâché ici d'en rendre toute la complexité.

1 – QUI EST MARC AGAPIT ?

1.1. UN NOMMÉ ADRIEN SOBRA

Avant d'arriver à Marc Agapit et à son univers si particulier, il nous faut parcourir une longue route. Marc Agapit n'est que l'avatar final d'un homme dont la carrière d'écrivain fut aussi longue que remplie d'impasses, d'hésitations, de silences.

Derrière ce nom se cache Adrien Sobra, né en 1897 dans le village de Néfiach (Pyrénées-Orientales), à l'ouest de Perpignan¹. Il fait ses études secondaires au lycée de Béziers, puis monte à Paris et obtient une licence de Lettres à la Sorbonne. Ses centres d'intérêt oscillent alors de la littérature à la mécanique en passant par les sciences et la musique, qu'il pratique très tôt (il apprend le piano en autodidacte). Une fois ses études achevées, il envisage une carrière de musicien et fait un séjour à la sévère *Schola Cantorum* de Vincent d'Indy², sise rue Saint-Jacques. Il commence même à rédiger un livret d'opéra basé sur un poème épique de Lamartine, *La Chute d'un ange*, qu'il ne terminera pas³. Cette aspiration musicale avortée (la première d'une longue série de

¹ Il a longtemps été affirmé que Marc Agapit était né à Perpignan. Or, le dossier que le fanzine *Nuits blanches* lui a consacré en 1995 précise que « les recherches entreprises auprès de la Mairie et du Tribunal de Grande Instance de Perpignan n'ont pas permis de retrouver la trace de cette naissance. » (Pierre TURPIN et Philippe GONTIER, « Les Phantasmes de Marc Agapit », in *Nuits blanches*, n°4, 1995, p. 6)

² Cette école de musique, fondée en 1894 par Charles Bordes, s'était fixé pour but de refonder un art typiquement français (recherches sur les folklores et la musique ancienne, enseignement élargi par rapport à celui du Conservatoire), tout en s'ouvrant à l'apport des œuvres étrangères. Le germanisme musical de la plupart de ses professeurs, influencés par Richard Wagner, Bach, Beethoven et le Belge César Franck, permit une meilleure connaissance des compositeurs allemands et soutint l'essor de la musique de chambre en France. Vincent d'Indy (1851-1931) dirigea la *Schola* de 1904 jusqu'à sa mort ; on lui doit trois symphonies (dont la plus célèbre est la « Cévenole », dite aussi « sur un thème montagnard »), plusieurs poèmes symphoniques, trois opéras pseudo-wagnériens, des pièces pour piano et une abondante musique de chambre.

³ A en croire le dossier de *Nuits blanches*, Marc Agapit aurait soumis à Vincent d'Indy son opéra sans l'orchestration, espérant que son maître s'en chargerait. Ce ne fut pas le cas (D'Indy, au contraire, lui conseilla d'étudier cette discipline) et Agapit dit adieu à ses ambitions musicales en quittant la *Schola*

faux départs) lui inspirera, en 1960, son roman *Opéra de la mort* et quelques furtives allusions dans d'autres parties de son œuvre⁴.

Fort de son installation à Paris, le jeune Adrien Sobra décide de démarrer une carrière purement littéraire. De 1920 à l'orée des années cinquante, ce boulimique d'écriture accumule un nombre incalculable de manuscrits en tous genres : essais, tragédies, contes philosophiques et fantastiques, romans métaphysiques, poèmes lyriques et épiques... Œuvres ambitieuses, inspirées de ses nombreuses lectures (le jeune Sobra dispose d'une culture classique d'une rare solidité, même pour l'époque), mais qui essuient refus sur refus d'éditeurs. Ses tentatives théâtrales n'ont pas plus de succès : sa première pièce (une adaptation d'Aristophane) ne trouve preneur chez aucun directeur – même si, à en croire l'auteur, Charles Dullin fut un moment intéressé⁵. Seul le roman *La Juive d'Oran* trouve preneur en 1926, aux éditions de la Pensée Latine ; encore le succès est-il des plus minces. L'auteur use pour ce livre du pseudonyme d'Ange Arbos, anagramme transparente qu'il reprendra en 1935 pour l'utiliser jusqu'au début des années cinquante pour quelques œuvrettes policières (les seules à avoir franchi le barrage éditorial, avec *La Juive d'Oran*, *Le Valet* et trois autres livres signés Adrien Sobra). Quant au reste de ces ouvrages non publiés (deux malles pleines !), il périra dans les flammes, au cours d'un autodafé allumé par Sobra lui-même peu de temps après avoir quitté le fonctionariat. Néanmoins, un grand nombre d'intrigues « agapitiennes » trouvent leur point de départ dans ce fouillis de manuscrits, comme il le reconnaîtra plus tard.

Pressé par la nécessité d'un travail régulier, Adrien Sobra s'inscrit à l'Ecole Normale Supérieure et devient professeur d'anglais, sillonnant au gré des mutations la France (il enseigne notamment à Meaux et à Langres) comme l'Algérie. Après l'échec musical, l'échec littéraire ? Sobra consacre pourtant son temps libre à l'écriture, même si ses publications se font au compte-gouttes. Parallèlement à quelques contes policiers sans

Cantorum. Par contre, on verra réapparaître le poème de Lamartine dans un des derniers romans de Marc Agapit, *Le Chasseur d'âmes* (1974).

⁴ Ainsi, dans *Une sorcière m'a dit* (1970), l'héroïne fredonne une mélodie d'Henri Duparc, qui n'est autre que l'ami de Vincent d'Indy et une des sources d'inspiration de la *Schola Cantorum*.

⁵ Cf. la préface de Jean-Pierre Andrevon à l'omnibus *La Bête immonde*, Fleuve Noir, « Bibliothèque du Fantastique », 1997, p. 12. C'est de cette préface (et du dossier de *Nuits blanches*) que nous tirons l'essentiel des renseignements biographiques sur Marc Agapit, écrivain par ailleurs très discret et dont la vie est encore mal connue aujourd'hui.

grand intérêt chez Ferenczi (nous y reviendrons plus loin), il sort en 1936 une étude sur *Les Femmes dans le théâtre de G. Bernard Shaw*. Cette plaquette d'une trentaine de pages voit le jour dans le cadre d'une publication officielle (il est inséré dans la *Revue d'enseignement des langues vivantes*) et se veut révélateur de la misogynie de Shaw, de sa fascination horrifiée pour les femmes « de tête » – celles qui prennent leur destin en main en piétinant les hommes, en les manipulant, en les réduisant à l'état de serfs. Mais il dévoile aussi bien la fascination et l'horreur de l'auteur lui-même... et on ne comptera plus, dans les romans du futur Agapit, les personnages féminins maléfiques. « Sorcières », « ogresses », « goules », « monstres » et autres « dames à l'os »⁶, tel est l'échantillonnage de ses héroïnes, auquel il ajoutera ce qui est à ses yeux la calamité suprême : la petite-bourgeoise avide.

Suivent treize années de silence. Puis c'est l'année 1949 – et la parution de la première grande réussite de Sobra, *Le Valet*, qui est aussi son livre le plus ambitieux. Écoutons François Rivière, son admirateur le plus fervent⁷ : « *Ce récit singulier est celui d'un certain Justin, garçon d'apparence fruste et naïve, mais pourvu d'un physique attrayant, qu'il juge irrésistible. Justin est entré tout jeune au service d'un châtelain nommé Mirebelette ('' J'avais vingt ans, lui quarante. Depuis, j'y suis.'')* Comme on dit dans le voisinage, Justin est 'le monsieur de Monsieur'. Et Justin, lentement mais sûrement, se met à exercer sur son être une emprise de plus en plus forte, quasi démoniaque, sous ses airs angéliques... L'histoire de Justin nous est contée sur le mode voltairien, puisqu'aussi bien, ce roman n'a rien de moderne : c'est un conte philosophique, dans la grande tradition du genre, agrémenté de remugles d'un genre typiquement fin de siècle : le conte cruel⁸. » On se demande pourquoi *Le Valet*, paru dans une obscure collection de chez Bordas vite stoppée faute de succès, n'a pas connu la moindre réimpression ! Toute la thématique agapitienne (ainsi que son mode de narration favori) est contenue dans ce « premier roman » de Sobra. On goûtera l'homosexualité latente dissimulée dans le rapport maître-valet, qui évoque directement

⁶ A noter que si la « dame à l'os », création originale de Marc Agapit, se voit consacrer tout un roman en 1969, sa première apparition est largement antérieure, puisque c'est dans *Agence tous crimes* (1958) qu'elle pointe le bout de l'os... pardon, du nez.

⁷ Nous renvoyons aussi le lecteur à la remarquable étude que fait Jacques Baudou du *Valet* – texte repris dans le dossier déjà cité du fanzine *Nuits blanches*.

⁸ Préface de François Rivière à *Ecole des monstres* de Marc Agapit, Nouvelles Editions Oswald, « Fantastique/SF/Aventure » (n°80), 1983, p. II.

la novella de Robin Maugham *The Servant*⁹. Il nous semble pourtant que *The Servant* s'arrête à mi-chemin de ce rapport, tandis que *Le Valet* en explore toutes les facettes, de la plus machiavélique à la plus irrationnelle, lui conférant ce vertige existentiel devant lequel a reculé Robin Maugham (et plus encore son adaptateur cinématographique, Joseph Losey). Loin de réduire ce lien à une série de variations sexuelles et sociales, Sobra en dégage une métaphysique de la condition humaine qu'il aura l'occasion de consolider quand il passera au Fleuve Noir. L'homosexualité n'est qu'une composante de ce rapport, quoique le futur Agapit (à qui l'on ne connaît aucun amour féminin ou masculin, la seule présence aimante à ses côtés semblant avoir été sa mère, Elisabeth Sobra) ne manquera pas de consacrer nombre de ses livres aux « amitiés particulières » et aux jeunes gens sexuellement ambigus : *Piège infernal* (1960) ou encore *Nuits rouges* (1960) sont les plus saisissants à cet égard.

Malgré ces qualités séduisantes, *Le Valet* ne rencontre que le silence¹⁰. Adrien Sobra se le tient pour dit : il abandonne la littérature générale pour la littérature « de genre ». C'est peu après cet échec que, de manière significative, se place l'épisode des deux malles incendiées dont nous avons parlé plus haut. C'est en 1949 également qu'il prend sa retraite anticipée de l'enseignement, pour « raisons de santé », et s'installe en banlieue parisienne avec sa mère ; celle-ci disparue, il déménagera à Nice au début des années soixante, y menant une vie très retirée de vieux célibataire. Le couvercle mis jusque là sur ses capacités créatives est levé – et surtout, Sobra a fait table rase de ses illusions littéraires. L'ogre a faim : il lui faudra écrire pas moins d'une quarantaine d'ouvrages pour se rassasier.

⁹ Oubliée depuis au profit de l'adaptation cinématographique qu'en tira Joseph Losey en 1963, avec Dirk Bogarde et James Fox dans les rôles principaux. A signaler que *The Servant*, publié en 1948 (dernière édition française en 1992, chez 10/18), anticipe légèrement sur *Le Valet* de Sobra – mais d'une trop courte tête pour que ce dernier ait été influencé par lui.

¹⁰ Aujourd'hui encore, le livre demeure quasi introuvable, de même que le premier roman publié de Sobra, *La Juive d'Oran*. Etant donné la qualité littéraire indéniable du *Valet*, on aimerait qu'un éditeur se paye d'audace et réédite enfin ce texte injustement oublié. Pendant qu'il y est, qu'il ajoute quelques Marc Agapit à son tableau de chasse. Pour le cas où il aurait du mal à faire son choix, nous lui conseillons de se reporter au guide de lecture que nous avons placé à la fin de ce petit essai : il devrait y trouver quelques idées de réimpression...

1.2. UN NOMMÉ ANGE ARBOS

Faisons ici un léger retour en arrière : si Sobra accélère le rythme de ses publications à partir de 1951, il avait néanmoins posé quelques jalons sous son pseudonyme d'Ange Arbos. Le genre noir connaissant un large essor dans les années trente, Sobra/Arbos s'était tourné vers l'éditeur Ferenczi, qui proposait alors de petits fascicules policiers d'une soixantaine de pages¹¹. Le futur Agapit y rode son goût pour les atmosphères lugubres, la fausse naïveté et l'ironie macabre : quatre fascicules sortent de 1935 à 1936, mais font une carrière sans lendemain. « Ange Arbos » est réactivé en 1951, toujours chez Ferenczi, avec *La Maison du robot*. Aux intrigues policières se mêlent des bribes de fantastique et même de science-fiction (*Le Crime de la soucoupe volante* en est l'exemple le plus frappant) : l'auteur, c'est visible, n'est pas à l'aise dans l'observation stricte des codes du genre... Si ces textes ne volent pas très haut, on voit néanmoins Sobra y roder le style du futur Marc Agapit. L'ambiance morbide, le mélange étroit entre l'enquête policière rationnelle et les phénomènes irrationnels, le sens de l'humour à rebrousse-poil des convenances, la narration presque allègre dans sa naïveté, en font tout le prix... en attendant les réussites à venir.

Ces œuvrettes sans envergure révèlent également un nouveau trait de Sobra : il n'a pas renoncé à l'écriture, mais a compris depuis les échecs de sa jeunesse qu'il avait vu trop grand, qu'il se mesurait à des genres sans issue ou trop vastes pour ses aptitudes réelles. Il a aussi noté que sa culture littéraire, pour large qu'elle fût, n'était pas la garantie de la qualité et de la solidité de son œuvre. La fiction n'est pas une science : c'est un artisanat. Les références à Michelet, à Dante, à la Bible ne masquent pas une intrigue négligée, des personnages falots ou invraisemblables, un style torché au fil de la plume. C'est bien autre chose que la culture (ou plutôt : les apparences de la culture) qui donne à l'œuvre sa nécessité interne. S'il rentre dans la littérature, Sobra le fait donc humblement, par la petite porte du roman populaire (même pas du roman : des nouvelles publiées sur du mauvais papier) et sous pseudonyme. Il se voulait démiurge à

¹¹ Signalons que l'intérêt de Sobra/Agapit pour le roman policier était réel : le dossier *Nuits Blanches* révèle qu'alors qu'il était en poste à Langres, il avait été délégué du « Club des Masques » pour le département de la Haute-Marne.

la Shakespeare ; il commence au bas de l'échelon, gardant ses ambitions pour plus tard, à l'image de Simenon avant lui. Il tâtonne, piétine : trois ou quatre parutions serrées alternent avec de longues périodes de silence éditorial, au cours desquels les manuscrits s'entassent vainement. Peut-être a-t-il été au bord de se considérer comme un de ces nombreux « ratés de l'écriture » qui finissent enterrés jusqu'aux ouïes dans le professorat... Pourtant, peu à peu, il acquiert les rudiments d'un bagage technique, dégage sa forme : ce qu'il ambitionne d'écrire finira par s'y couler naturellement. Il y aura fallu quarante ans...

Ange Arbos/Sobra boucle sa « veine policière » avec *On a tué Déjanire* (1952) et, surtout, *Morts sans fleurs* (1956) qu'il publie cette fois sous son vrai nom. Ce dernier livre, plus long que les fascicules Ferenczi et plus solide au niveau de l'intrigue, marque les prémises de l'univers « agapitien », décrit ici de façon réaliste, sans phénomènes surnaturels ni intervention du Destin. Il n'y manque ni les maisons isolées cachant des pièges mortels, ni les banlieues cossues où se trament le pire. Les personnages y sont déjà dignes de ceux d'Agapit : jeunes naïfs qui apprennent trop vite, couples mal assortis (des femmes perverses au volontarisme effrayant sont jumelées avec des époux falots et soumis, du moins en apparence). Tout le monde manipule tout le monde, et les enquêteurs sont déjà voués, par leur rationalisme obtus, à s'embrouiller dans les fils de l'intrigue sans y comprendre rien. Ne manquent même pas, chez ces héros dérisoires, les noms insolites qui seront la marque de fabrique d'Agapit : le couple infernal de *Morts sans fleurs* se nomme... Quinquandou. Du même *Morts sans fleurs*, le critique François Rivière n'hésitera pas à évoquer un livre « *nimbé d'insolite et de propos surréalistes* »¹².

L'évolution est indéniable : congédiant robots et soucoupes volantes en même temps que les poncifs du roman policier, notre auteur « rentre » de plus en plus ses effets et libère une imagination personnelle. Fini le respect des genres, terminées les grosses ficelles : sa recherche d'un « irrationnel au quotidien », coulé dans une structure romanesque originale, émerge enfin. Une nouvelle de 1954, « Manille muette » (publiée dans la revue *Mystère-magazine* où elle obtiendra un prix), témoigne de cette ambition : Adrien Sobra – qui délaisse décidément son pseudonyme d'Ange Arbos – met en scène,

¹² Préface de François Rivière à *Ecole des monstres*, *op. cit.*, p. III.

dans un bled du fin fond de l'Algérie¹³, plusieurs parties de cartes entre d'obscurs petits-bourgeois liquéfiés par l'ennui, quand ils ne sont pas tenus en laisse par leurs épouses – d'horribles dragons comme de juste. Le jeu tourne mal avec l'intervention d'un étranger qui semble suggérer à l'un d'eux de se débarrasser de sa femme, et pourrait bien être le Diable la personne. La nouvelle se termine sur ces mots évocateurs : « *Puylemèle sourit et montre ses dents. Ses deux cornes se rejoignent comme une flamme* ». Ici, Sobra ne cherche pas à tourner le dos au réel pour privilégier les forces du rêve, à l'instar des surréalistes ; au contraire, il veut jouer sur l'intrusion du rêve dans le banal le plus achevé, en observer les répercussions. Ce processus sera porté à son point de perfection – avec des variantes saisissantes – dans les romans signés Agapit.

Bref : le tournant n'est plus loin. Mais après *Morts sans fleurs*, Adrien Sobra se trouve à nouveau à la croisée des chemins : sa retraite prise, il n'a plus à déshonorer la fonction publique en écrivant dans ce qui passait alors pour des « sous-genres ». Aussi délaisse-t-il définitivement le pseudonyme d'Ange Arbos et l'univers inhérent à ce dernier. Mais revenu à sa véritable identité, il n'ose pas encore tirer le fil que sa nouvelle « Manille muette » lui a glissé dans les mains. Peut-être pour se faire connaître plus largement, il s'engouffre dans la science-fiction, très en vogue dans les années cinquante. Son essai dans le genre sera un échec : *Portes sur l'inconnu*, publié en 1956, ne trouve pas son public¹⁴. Celui-ci, habitué au modèle américain, a sans doute été déconcerté par le ton léger du livre, qu'une ironie très XVIII^{ème} rend plus proche du conte philosophique à la *Micromégas* que de l'univers d'Asimov, d'A.E. Van Vogt ou d'Edmond Hamilton. En outre, ce roman ne rend pas justice aux meilleurs instincts de l'humanité : non seulement elle refuse l'immortalité proposée par les extra-terrestres, mais elle ne trouve rien de mieux que d'expédier une bombe atomique à ces intrus qui veulent leur voler leur bonheur médiocre (vivre en paix et dans l'oisiveté, loin de l'usine et du bureau ? quelle horreur !).

¹³ Rappelons une nouvelle fois que Marc Agapit a exercé une partie de sa carrière de professeur en Algérie ; le décor de « Manille muette » est donc pour ainsi dire « pris sur le vif ». Ce n'est pas non plus pour rien que les protagonistes de la nouvelle sont tous des enseignants qui cherchent à tromper l'ennui en se réunissant entre eux : il est plus que probable qu'Adrien Sobra ait connu de tels personnages.

¹⁴ Mais il trouve le chemin de la critique française. Il suffit de relire le compte-rendu qu'en fit Igor B. Maslowski dans la revue *Fiction* (n°30, mai 1956, p. 120) pour s'en rendre compte : « '*Portes sur l'inconnu*' d'Adrien Sobra (éd. Métal) est un bon roman d'A[nticipation] S[cientifique]. C'est une variante du thème des univers parallèles, mais elle est traitée de façon inédite, avec beaucoup d'humour ; seule la fin est dramatique, mais cela ne détruit pas l'équilibre de l'ouvrage. »

Portes sur l'inconnu restera donc l'unique incursion de Sobra dans la science-fiction pure – du moins en France¹⁵. Désormais âgé de soixante ans, il va s'engouffrer dans la veine fantastique¹⁶. Et ce qui aurait pu être une nouvelle tentative avortée (cette fois aux éditions du Fleuve Noir) se révélera, cette fois, une totale réussite.

1.3. MARC AGAPIT ENTRE EN SCÈNE...

1.3.1. Le Fleuve Noir « Angoisse » : une collection ambiguë.

L'apparition d'Agapit dans la série « Angoisse » est très postérieure à la création de cette dernière : c'est pourquoi, avant de nous attaquer à son œuvre proprement dite dans cette collection, il nous faut rappeler comment celle-ci a émergé dans le paysage éditorial français¹⁷.

C'est en 1954 qu'apparaît « Angoisse », créée à l'initiative de José-André Lacour (il y écrira plusieurs livres fantastiques sous le pseudonyme de Benoît Becker¹⁸). Le

¹⁵ Il existe au moins un autre roman de SF de Sobra, *Les Cuisines de Sirius*, qui fut traduit en Italie en 1957 sous le titre *Universo fantasma*, directement du manuscrit. Sorte d'avatar français de *L'Univers en folie* de Fredric Brown, *Les Cuisines de Sirius* n'a jamais paru ni dans sa langue, ni dans son pays d'origine. Avis – une fois de plus – aux éditeurs !

¹⁶ De manière significative, l'idée de *Portes sur l'inconnu* sera reprise dix-huit ans plus tard dans une optique purement fantastique : ce sera *Le Dragon de lumière* (1974), le dernier livre de Marc Agapit. La différence est que la « porte temporelle », loin de déboucher sur une autre planète, donne accès à une réplique de la Terre, une « planète-sœur ».

¹⁷ Nous avons par ailleurs abordé la collection « Angoisse » dans un précédent dossier, « Les Détectives de l'étrange », notamment par le biais de la figure de Teddy Verano, le héros récurrent créé par Maurice Limat.

¹⁸ Ce pseudonyme recouvre en fait trois personnes bien distinctes : José-André Lacour, Jean-Claude Carrière et un troisième auteur non identifié encore aujourd'hui (si tant est qu'il ait jamais existé). On doit à Lacour/Becker un roman au Fleuve Noir « Espionnage », trois romans au Fleuve Noir « Spécial Police » et six ouvrages fantastiques dans la série « Angoisse ». Carrière/Becker s'est occupé de la série « Frankenstein », toujours chez « Angoisse » (*La Cave de Frankenstein*, *Frankenstein rôde...*).

Fleuve Noir, maison d'édition populaire par définition, cherchait alors à exploiter le filon du fantastique à l'instar des pays anglo-saxons, très friands de cette littérature où maintes plumes prestigieuses, d'Ann Radcliffe à Montague Rhodes James en passant par J. Sheridan Le Fanu, se sont exercées depuis le XIX^{ème} siècle. La première année, du reste, quelques auteurs américains et allemands (Evangeline Walton, David H. Keller¹⁹, Roger Sattler) alimentent la série, avant un retour à une politique éditoriale franco-française. La visibilité d'« Angoisse » est assurée par les couvertures de Michel Gourdon, dont le logo (un crâne en surimpression sur un petit château) et l'illustration bleu sombre rendent la collection identifiable au premier coup d'œil.

Très vite pourtant, la série cumule les handicaps : la notion d'« angoisse » a tendance à s'appliquer à bien des courants littéraires. En outre, la France, contrairement à l'Angleterre et aux Etats-Unis, semble mal à l'aise dès qu'il lui faut faire appel au non-cartésien. La collection ne tarde pas à hésiter entre plusieurs voies : certains auteurs se cantonnent à une imitation de fantastique à l'anglo-saxonne (maisons lugubres, fantômes, sorcières et autres pont-neufs du genre). D'autres accumulent les apparitions diaboliques ou monstrueuses ou se rabattent sur les sempiternelles figures du Mal : savants fous, sociétés secrètes féroces, monstres incontrôlables. Beaucoup, en fait, reprennent les canevas du polar ou du roman d'action sous les oripeaux du fantastique.

Un autre problème réside dans l'alimentation de la série. En renonçant au fantastique anglo-saxon et aux traducteurs, les dirigeants du Fleuve Noir pensaient se tourner vers leurs « poulains », confiants en leurs capacités productives. Or, le genre souffre mal la médiocrité et le manque d'imagination, et ses frontières plutôt floues n'invitent pas à l'inspiration rapide. Pire encore, le dosage de fantastique et de réalisme au sein des intrigues doit être calibré au millimètre près, si l'on ne veut pas que l'intrigue sombre dans l'invraisemblance et l'accumulation de scènes sans queue ni tête. Dès lors, beaucoup d'auteurs-maison vont se casser les dents sur la série « Angoisse », incapables qu'ils sont de trouver leurs marques : les prolifiques Peter Randa et Jimmy Guieu n'arriveront respectivement qu'à cinq titres et un titre dans la collection²⁰... et ce ne sont

¹⁹ A ne pas confondre avec Dominique H. Keller, auteur français qui écrit lui aussi chez « Angoisse ». David H. Keller n'eut qu'un roman dans la collection : *Désert des spectres*.

²⁰ Les auteurs de la génération suivante du Fleuve Noir connaîtront exactement le même problème : en témoigne G.J. Arnaud, qui ne parviendra à pondre que quatre romans chez « Angoisse », tandis qu'il alimentait à pleins jets les séries « Spécial Police », « Espionnage » et « Grands Romans ». Seul Pierre Pelot (sous le pseudonyme de Pierre Suragne) tiendra le coup, mais son irruption trop tardive dans une

pas, tant s'en faut, leurs meilleurs livres. « Angoisse » ne tarde pas à connaître une pénurie d'auteurs et de manuscrits²¹ : de 1955 à 1958, elle est alimentée par les seuls auteurs à l'aise avec le genre, Benoît Becker, Kurt Steiner et B.R. Bruss. Pour introduire un semblant de variété, Frédéric Dard est mis à contribution, sous les pseudonymes aussi divers qu'éphémères de Virginia Lord, Patrick Svern ou Franc Puig. La raréfaction est telle que de 1959 à 1969, Dard adopte le nom de Jean Murelli et « dépanne » la collection plus régulièrement grâce à douze titres, dont certains sont des reprises à peine dissimulées de ses romans policiers²² !

Pour ne rien améliorer, le lectorat populaire fait aux « Angoisse » un succès plutôt mitigé. Ils se lisent bel et bien, mais en moins grand nombre que les « Spécial Police » ou les « Espionnage », et leurs tirages sont inférieurs à ceux de ces collections concurrentes. À l'orée des années soixante, les dirigeants du Fleuve Noir orientent donc « Angoisse » vers le récit d'action (la série « Madame Atomos » d'André Caroff tient plus de la politique-fiction que du fantastique), voire le roman policier pur et simple. Moins rebutés, les auteurs, débutants ou confirmés, viennent en plus grand nombre. Si la série y gagne en quantité, elle a de plus en plus de mal à trancher avec le tout-venant de la production de l'époque. En outre, le niveau littéraire de ces nouveaux venus n'excède pas (sauf exception) celui d'une agréable « série B ». La création en France d'une littérature fantastique à la fois populaire et « indigène » semble un vœu pieux en cette fin des années cinquante...

Pour bancaire qu'elle soit, « Angoisse » intéresse toutefois un petit lectorat d'initiés triés sur le volet : ainsi, un auteur comme Jean Cocteau prend fait et cause pour elle. Ce fêru de littérature populaire n'hésite pas à se répandre en termes laudateurs et à écrire personnellement à Kurt Steiner, un des « animateurs » les plus fidèles de la série²³. Plus

collection déclinante l'empêchera d'aller plus loin que trois romans. Il reprendra du service dans la série « Horizons de l'au-delà », la collection de Patrick Siry, qui réédite les anciens « Angoisse » tout en proposant de loin en loin quelques inédits.

²¹ Problème que la collection ne résoudra jamais tout à fait, malgré l'irruption de Marc Agapit : de sa création en 1954 à sa fin en 1974, elle ne comportera que 261 titres. C'est peu en vingt ans – d'autant qu'en parallèle, les collections « Espionnage » et « Spécial Police » croissaient de façon exponentielle !

²² Toujours dans la même optique, Dard signa chez « Angoisse » *Les Yeux sans visage* sous le prête-nom de Jean Redon, *Le Ventriloque de l'au-delà* sous celui de Georges Gauthier et *La Cinquième dimension* sous celui de M.-G. Prêtre.

²³ De son vrai nom André Ruellan, Kurt Steiner abandonnera la série « Angoisse » en 1960 pour reprendre son activité de médecin et se consacrer à ses ouvrages de science-fiction (*Les Improbables*,

tard, la lecture de *Greffe mortelle* – d’un nommé Marc Agapit... – lui dictera une lettre des plus enthousiastes²⁴. Surtout, les « Angoisse » ne tardent pas à tomber entre les mains d’un certain Adrien Sobra. Lequel est aussitôt intrigué par les multiples possibilités offertes par la collection et qui rejoignent ce que lui-même avait tenté d’écrire auparavant : « *Intéressé par le roman “Angoisse” édité par le Fleuve Noir (je lisais surtout les œuvres de Kurt Steiner), je fus donc amené à reconstituer la plupart des sujets traités dans mes anciens contes. Si le feu avait réduit ces derniers en cendres, par contre bon nombre d’entre eux m’étaient restés en mémoire. Ainsi je pus donner à mes contes une nouvelle dimension : celle du roman.* »²⁵

Collection indécise, la série « Angoisse » finit donc par récolter les fruits de son ambiguïté même : c’est précisément parce qu’il peut y explorer toutes les voies, faire la navette d’un genre à l’autre, se renouveler à l’envi, que Sobra/Agapit envoie au Fleuve Noir son premier manuscrit « fantastique » et demeurera son auteur-phare pendant seize ans, sans le moindre désir d’aller voir ailleurs.

1.3.2. Agapit, roi de l’« Angoisse ».

C’est en 1958 que Sobra « entre en Angoisse », et il frappe fort. Publié sous le pseudonyme de Marc Agapit (il le gardera jusqu’à son tout dernier livre), *Agence tous crimes* tranche d’emblée sur le tout-venant en matière de fantastique ; mais il révèle aussi que l’auteur a enfin trouvé sa formule et que rien ne la lui fera plus lâcher. Ce roman est enfin le premier d’une série de quarante-trois ouvrages offerts avec régularité

Brebis galeuses, Mémo, Tunnel...), ainsi qu’à plusieurs scénarii pour Alain Jessua et Jean-Pierre Mocky. L’autre grand auteur de la collection, B.R. Bruss, est moins prolix que son confrère mais restera au service de l’« Angoisse » jusqu’en 1972, avec quelques réussites glaçantes (*Nous avons tous peur, Terreur en plein soleil, Le Tambour d’angoisse, Le Bourg envoûté, La Figurine de plomb*). Il fut aussi un pourvoyeur prolifique de la série « Anticipation » du Fleuve Noir et écrivit, sous le nom de Roger Blondel, plusieurs romans littéraires au ton insolite (l’un d’eux, *Le Mouton enragé*, inspira un célèbre film à Michel Deville).

²⁴ Apparemment égarée : les (rares) personnes à avoir écrit sur Agapit ne font jamais mention du contenu.

²⁵ Interview de Marc Agapit par Georges Nahon, citée par Jean-Pierre Andrevon dans sa préface à *La Bête immonde*, *op. cit.*, p. 13.

(malgré de courtes interruptions²⁶) à l'avidité des lecteurs. Toutes les obsessions qui avaient cours dans l'œuvre d'Adrien Sobra et d'Ange Arbos s'y retrouvent, mais serrées dans un univers cohérent d'un livre à l'autre. La dérision de la condition humaine, abordée dans nombre d'ouvrages sans parvenir à dépasser le stade du poncif, est éclatante chez Agapit : l'implacabilité des intrigues, la faiblesse de la plupart des héros, l'arrière-plan métaphysique de tous les livres, tout y concourt. Le thème du Diable, esquissé dans « Manille muette » (et, d'une certaine façon, dans *Le Valet* : le châtelain n'était-il pas « possédé » par son domestique ?), est repris avec maestria dans *Nuits rouges*, *L'Héritage du diable* (1971) ou encore *Le Miroir truqué* (1973). La misogynie à la Bernard Shaw, qu'on a perçue çà et là, est ici comme la condition de cet univers sombre et sans issue : on ne comptera plus les êtres féminins maléfiques qui circulent dans l'œuvre d'Agapit sous une infinité d'aspects. Celui-ci est parvenu également à un style volontairement naïf, qui n'amoindrit jamais ce qu'il montre, mais au contraire sert le baroque des situations, la richesse des thèmes. Enfin, ces romans témoignent de la culture immense de l'auteur sans qu'on n'ait jamais l'impression que celui-ci « ramène sa science » : la citation est intégrée à l'univers de manière si étroite qu'elle en est parfois la justification.

On le voit : après des années à apprendre humblement son artisanat d'écrivain, Agapit/Sobra a gagné en audace. Thèmes et obsessions ne cessent de se combiner avec la plus grande hardiesse. Il peut tout se permettre, jusqu'à l'invraisemblable, jusqu'au vertige : le monologue intérieur d'une folle (*Le Poids du monde*, 1970) ou d'une avare (*Ecole des monstres*, 1963), une histoire racontée par sept personnages, le récit des uns succédant à celui des autres (*La Guivre*, 1966). Erudit ironique, il ajoute des *post-scriptum* imprévus à *La Sorcière* de Michelet (*Une sorcière m'a dit*, 1970) ou à l'histoire de Gilles de Rais (*Le Mur des aveugles*, 1970). Il peut échafauder les intrigues les plus délirantes, introduire renversements de situation et coups de théâtre sans jamais perdre la tête, ni lasser le lecteur. Il entrecroise les mythes, fait voisiner le réel le plus prosaïque avec les apparitions occultes les plus théâtrales, fait intervenir le merveilleux à la Lewis Carroll (*Le Pays des mutants*, 1971), écrit une longue paraphrase de

²⁶ La plus longue pause a eu lieu en 1961, année où Marc Agapit disparaît des listes de parutions, après une série de réussites si impressionnante qu'on eût pu craindre qu'il ait « vidé son sac ». Mais non ! 1962 voyait la parution d'un de ses livres les plus étranges, *Complexes* ; et trente-trois nouveaux romans firent leur apparition, plus inégaux, certes, mais contenant aussi quelques perles.

Shakespeare (*L'Île magique*, 1967) : tout se tient, tout est comme justifié « de l'intérieur ».

Bien sûr, ces quarante-trois romans ne sont pas d'égale qualité. Agapit n'a pas entièrement renoncé à la science-fiction, et ses rares recours au genre (*Opération Lunettes magiques*, *L'Antichambre de l'au-delà*) ne sont pas très convaincants. Son unique retour au roman policier est moins emballant encore : *Ténèbres* (1962) peut être tenu pour son plus mauvais livre dans la collection « Angoisse ». Il lui arrive aussi d'embrouiller ses rebondissements, même s'il s'en tire toujours avec l'élégance du conteur classique qui désamorce avec légèreté les plus gros effets. Enfin, on peut reprocher aux dernières œuvres d'Agapit d'évacuer le tragique et le psychologique pour le seul plaisir de machiner l'intrigue la plus compliquée possible. C'est le cas de *Parade des morts-vivants* (1968), qui gâche un sujet en or (l'affrontement d'un écrivain et de son « nègre » littéraire... qui n'est autre que son propre frère) au profit d'effets surnaturels sans grand intérêt. Mais en fin de compte le déchet est mineur et la bibliographie d'Agapit comporte assez de titres saisissants, surtout en début de carrière (*Agence tous crimes*, *Grefte mortelle*, *Piège infernal*, *Nuits rouges*, *La Nuit du minotaure*, *La Ville hallucinante*...) pour qu'on le pardonne. Surtout, son inlassable contribution à la série « Angoisse » tire la collection vers le haut et la justifie pleinement dans son orientation fantastique. La qualité de son œuvre est telle qu'aujourd'hui encore, Marc Agapit est considéré comme le plus beau fleuron de la collection, l'emportant même sur B.R. Bruss et Kurt Steiner – qui n'étaient pourtant pas avares d'imagination côté phénomènes surnaturels !

Cet univers d'une éclatante richesse se bâtit de livre en livre jusqu'en 1974. A cette date en effet prend fin la série « Angoisse », délaissée par un lectorat déconcerté par ces histoires inclassables et alors avide de science-fiction, de policier, d'espionnage. En outre, la collection n'a jamais vraiment résolu son déficit d'auteurs et de manuscrits ; de là l'importance d'écrivains comme Marc Agapit, André Caroff ou Maurice Limat, qui, par leur aisance dans le genre, pouvaient alimenter le fonds. Toutefois, à la différence de Caroff ou de Limat, qui exerçaient leur plume dans d'autres domaines du Fleuve Noir (de là la relative médiocrité de leur œuvre²⁷), Agapit était si à l'aise dans l'univers

²⁷ André Caroff alimentait à pleins jets les séries « Espionnage » et « Spécial Police » du Fleuve Noir ; en outre, à partir de 1972, il glisse du fantastique à la science-fiction et écrira moult romans du genre dans la

« Angoisse » qu'il n'a jamais abordé les autres collections de son éditeur : cette idée ne lui a même pas effleuré l'esprit. Aussi fait-il la fermeture avec *Le Dragon de lumière* (avant-dernier opus de la série), avant de poser définitivement la plume, au grand désespoir des fans.

Les raisons de cet abandon sont dues, semble-t-il, à la vieillesse : Adrien Sobra avait soixante-dix-sept ans à l'arrêt de la série « Angoisse », et avait bien mérité de la patrie en infligeant à ses lecteurs une quarantaine de cauchemars figiolés avec amour. La fin de la collection sonnait donc sa retraite « littéraire », vingt-cinq ans après celle de l'Education Nationale. On ne sait presque rien de ses dernières années, si ce n'est que Sobra semble s'être replié dans une sorte d'indifférence à l'égard de son œuvre passée. Il faudra la redécouverte des Agapit par un critique enthousiaste, Gérard Coisne, pour qu'il émerge de sa torpeur. On est malheureusement en 1983 : Agapit lâche la rampe deux ans plus tard, à l'âge de quatre-vingt-huit ans, à son domicile de La Valette-du-Var, près de Toulon²⁸. Du moins a-t-il eu la certitude que son univers a rencontré son public, si restreint soit-il. Et quelques-uns de ses livres ont tout de même survécu, par le jeu des réimpressions au sein de Fleuve Noir : la collection « Horizons de l'au-delà » animée par Patrick Siry a remis en route quatre titres d'Agapit dans les années soixante-dix, et la collection « Bibliothèque du fantastique » lui a consacré un ouvrage important²⁹.

série « Anticipation ». Quant à Maurice Limat, il demeurera un routier de cette même série « Anticipation » jusqu'à la fin des années quatre-vingt !

²⁸ Par une cocasse ironie du sort, la rue où il passa ses dernières années s'appelait l'avenue André-Malraux. Et Agapit a résidé de 1961 à 1983 à Nice, près de l'endroit où vivait Malraux sous l'Occupation ! Littérature, quand tu nous tiens... !

²⁹ L'omnibus *La Bête immonde*, qui réunit quatre des romans les plus originaux d'Agapit.

2 – « UN CONTEUR [FANTASTIQUE] DE GRANDE RACE ».

L'exclamation qui ouvre ce chapitre est de François Mauriac : l'auteur de *Thérèse Desqueyroux* rendait alors hommage à l'œuvre d'Anatole France, à qui son érudition livresque, son scepticisme souriant et sa prose aimablement classique valut la conquête d'un énorme lectorat – au temps où « populaire » ne rimait pas avec « populiste ». Sceptique, Marc Agapit le fut assurément – sur la nature humaine en tout cas ; classique, sa culture et son style en témoignent de façon continuelle. Son coup de génie fut d'appliquer ces qualités élitistes, jointes à une fausse naïveté vraiment dévastatrice, à l'univers le moins fait pour elles. Et de gagner ainsi le plus large lectorat, à l'époque où les Fleuve Noir, toutes collections comprises, étaient diffusés en masse dans les kiosques de toutes les gares...

2.1. UN MONDE OUVERT A TOUS.

Ce qui frappe d'abord à la lecture de ses livres, c'est l'absolue économie de moyens. Pas d'effets de manche, pas de descriptions tentaculaires à la Lovecraft : tout cultivé qu'il soit, Agapit n'oublie jamais qu'il est publié chez un éditeur populaire et qu'il doit se faire comprendre du premier venu (à présent qu'il n'est connu que d'une petite élite, on aurait tendance à l'oublier). Mais loin de le desservir, cette lisibilité met en relief tout ce que son œuvre a d'intelligent et de novateur. Nous voici loin d'un Marc Lévy qui, au nom du lectorat de masse, vide son œuvre de toute originalité et n'a recours au fantastique que comme trompe-langue à un univers insipide.

Bien des écrivains ont de tout temps confondu pauvreté et simplicité. Celle d'Agapit éclate dès les premières phrases. Le vocabulaire se veut ascétique, les phrases réduites au minimum, presque entièrement vierges de tournures élaborées, les paragraphes courts. Le style de l'auteur est d'une désinvolture toute voltairienne, ne reculant pas devant le cliché. Doit-il décrire une belle propriété, il se contente d'évoquer « *la façade de cette grande demeure campagnarde entourée d'un parc et baptisée "château" par les gens d'alentour* »³⁰ : nous n'en saurons pas plus long. Le temps du livre y est souvent celui du passé composé (Agapit emploie moins le passé simple, comme s'il craignait de donner à son récit un vernis trop littéraire). La narration est généralement confiée au protagoniste lui-même de l'aventure ; si le point de vue du héros limite trop cette dernière, Agapit en change ou met soudain à distance le récit de son personnage en lui ôtant la parole. Nombre de livres sont ainsi bâtis sur des « narrations-relais », ce qui ajoute au climat de mystère en entretenant le soupçon sur ce qui nous est conté. Certains textes (*Monsieur Personne*, *Le Poids du monde*, *Le Temps des miracles*, *Le Dragon de lumière*...) sont même précédés ou suivis d'une note expliquant les circonstances de ce qui va être lu ou les conclusions à tirer de ce qui s'est déroulé sous nos yeux. Enfin, la structure du récit relève plutôt du conte : Agapit fait se bousculer les événements les plus extraordinaires, qu'il présente toujours avec une extrême brièveté, comme si leur absurdité allait de soi. Personnages, décors, intrigues, tout est brossé à grands traits, avec un sens peu commun de l'ellipse et de la litote. Pour décrire le « monde parallèle » de *La Ville hallucinante* (1966), l'auteur se contente d'une rame de métro, de deux boulevards, d'une fête foraine et de quelques intérieurs ! L'humour aussi est un « humour de conte » : il vise moins à notre hilarité qu'à rapprocher par excès de concision des termes qui ont peu à voir l'un avec l'autre. De là cette profusion de jeux de mots insolites, de paradoxes, de « chutes » inattendues : qui a lu *Monsieur Personne* (1967) se rappelle sans nul doute de la conclusion (« *Il n'y avait plus PERSONNE dans le cercueil* »), qui lie de façon étrange le nom du protagoniste et la situation finale du livre. Tous les romans d'Agapit sont nappés de ce sens de l'absurde qui donne à son œuvre un côté presque surréaliste. Précisons également ceci : bien que dépassant tous les deux cents pages, ces quarante-trois titres donnent plus l'impression de longues nouvelles que de romans. Il faut dire que l'esthétique du conte permet de multiplier les

³⁰ Marc AGAPIT, *Le Temps des miracles*, Fleuve Noir « Angoisse » (n°223), 1971, p. 13. On peut rapprocher la phrase ici citée de la description du château de Thunder-ten-Tronckh dans *Candide*, dont elle est comme un écho lointain. C'est à ce genre de détail qu'on remarque combien les strates référentielles, chez Agapit, sont profondes sous l'apparente platitude des mots.

situations tout en maintenant une « ligne claire » qui n'égare pas le lecteur. Ainsi, en quelques heures de lecture, se bousculent coups de théâtre et péripéties de roman-fleuve, serrés les uns contre les autres comme des perles sur un fil.

Ces multiples procédés donnent une impression d'immédiateté : nous sommes « en pays connu », nous n'avons pas à craindre que l'auteur étale son élitisme. Il lui arrive d'exhiber quelque peu sa culture (le nombre de citations et de définitions du dictionnaire recyclées sans vergogne par Agapit... !), mais de façon si voyante qu'il n'assomme jamais son lecteur ; y entre même une part de second degré, comme s'il cherchait à parodier le didactisme des vieux professeurs – au rang desquels il se compte. C'est bien le moins : la brièveté de ses livres n'empêche pas qu'ils soient traversés de multiples courants référentiels allant de la Bible à Shakespeare, en passant par la mythologie grecque, les contes de Perrault et de Grimm, Honoré de Balzac, Michelet, Victor Hugo, Ernest Renan, Luigi Pirandello et l'inévitable Bernard Shaw – sans compter quelques hommages aux atrocités minutieuses du Divin Marquis (lecteur sadique, réjouis-toi : nous y reviendrons !), au merveilleux de Lewis Carroll, à la noirceur de Dickens. Ces allusions sont le plus souvent explicitées : ainsi de *Piège infernal* (1960) et de *La Nuit du minotaure* (1965), qui paraphrasent ouvertement la mythologie grecque ; ainsi de *Monsieur Personne*, version agapitienne de l'histoire du Juif Errant, tandis que *L'Île magique* renvoie à *La Tempête* de Shakespeare et *Le Voyage en rond* (1964) au célèbre *Un conte de Noël* de Dickens³¹. Quant au *Mur des aveugles*, il s'appuie sur le roman de J.-K. Huysmans, *Là-Bas*, pour évoquer la vie de Gilles de Rais. Parfois aussi ces références sont enterrées dans le texte, telle situation ou tel procédé de style renvoyant en un écho lointain à un auteur passé. Par exemple, il n'est pas impossible qu'un livre comme *Piège infernal*, par le nom de son héros (Edmond) et sa structure de roman d'apprentissage, renvoie au *Paysan pervers* de Restif de la Bretonne aussi bien qu'au mythe d'Œdipe (filiation, elle, explicitée dans le texte). Cependant, jamais ces références ne noient l'œuvre à laquelle elles s'appliquent : elles deviennent même une composante essentielle de sa lisibilité, en servant de repères au lecteur. Celui-ci sait qu'il pourra s'appuyer sur des éléments identifiables, issus d'un fonds culturel partagé par tous : quand Agapit commence un de ses récits par « *Il était une fois...* », l'intrigue pourra se compliquer par la suite, il y aura toujours la structure

³¹ Le personnage du gangster qui « cannibalise » l'identité du narrateur s'appelle Scroudger, hommage et référence au sinistre héros d'*Un conte de Noël*.

du conte à laquelle se raccrocher. De même pour *Opéra de la mort* ou *Piège infernal*, qui empruntent la défroque de genres théâtraux aussi clairs que l'opéra et la tragédie grecque. Enfin, nombre d'histoires « agapitiennes » sont construites autour d'une citation, en partant pour mieux y revenir.

Concision et érudition bien comprise semblent donc les deux mamelles du style « agapitien ». En outre, chaque livre obéit au nombre de pages fixé par le Fleuve Noir et tous se lisent vite : nous sommes aussi éloignés que possible du Nouveau Roman alors en cour dans les milieux littéraires. L'auteur n'oublie jamais qu'il fait du fantastique « de masse ». On a même l'impression qu'il en remet dans la naïveté, tant il accentue l'esthétique « série B » qui est la marque de la collection « Angoisse ». Agapit raffole des inventions bizarres (le transplanteur cardiaque de *La Poursuite infernale*, mais on en retrouve bien d'autres dans *Le Fluide magique*, *L'Antichambre de l'au-delà*, *Opération lunettes magiques...*), des personnages occultes et des apparitions diaboliques ou monstrueuses, qu'il multiplie comme à plaisir. En réalité, cette prolifération est un peu trop joyeuse pour relever du premier degré, et les descriptions sommaires qui caractérisent le tout n'aident pas à penser le contraire. Quant aux lieux de l'action, ils se présentent le plus souvent comme une toile de fond, un décor de carton-pâte qui accentue le côté faux, théâtral de cette œuvre³². Le fantastique agapitien relève d'une sorte de bric-à-brac, exhibé comme tel : il ressemble à une vitrine d'antiquaire trop familière et rassurante pour qu'on ne se demande pas ce que cache l'arrière-boutique.

Par ailleurs, Marc Agapit ne se contente pas des effets du fantastique. Comme pour achever de nous rassurer, il accroche à son univers les breloques les plus voyantes d'autres genres. Ainsi, il emploie furtivement dans ses livres les « ficelles » du mélodrame ou du roman d'aventures : jeunes amants promis à une mort atroce (*Ecole des monstres*), êtres inquiétants revêtus de postiches (*Greffe mortelle*, 1958), enfants substitués (*Le Temps des miracles*, 1972) et identités usurpées circulent d'une œuvre à

³² Encore une fois, cette négligence n'est qu'apparente. Il s'agit pour Agapit de dénoncer la convention du décor comme étant, justement, une convention parmi d'autres, le cœur du livre étant ailleurs. C'est particulièrement visible dans l'ouverture du *Dragon de lumière* (1974), quand le jeune barman décrit le club où il travaille : « On dirait que tout, ici, est là pour la forme, moi compris. Cela ressemble à un décor fictif, planté là pour faire illusion, alors que la vraie chose à voir se cache quelque part, je ne sais où, dans les coulisses ou dans des salles secrètes. » (Marc AGAPIT, *Le Dragon de lumière*, Fleuve Noir « Angoisse » [n°260], 1974, p. 17) L'auteur ne saurait mieux révéler ses intentions...

l'autre, garantes de la tradition populaire dans cet univers capricieux. Il se permet même quelques parodies du monde de l'espionnage, ainsi que le montre *Le Pays des mutants* où ne manquent ni la belle espionne « jamesbondienne » ni la voiture-gadget. Comme Jean Ray en son temps, il glisse parfois dans ses intrigues quelque société secrète aux intentions morbides : qu'on se souvienne des « Disciples de Judas » – dans *La Croix de Judas* (1972) justement – ou de la secte du *Dragon de lumière* (1974), friande de bains de sang et de sacrifices humains. Quant à l'amateur de romans policiers, lui aussi trouvera largement sa provende chez l'auteur d'*Agence tous crimes* : nombre de ses livres se présentent comme des enquêtes – conduites par la police officielle, un détective privé, un journaliste, voire le personnage principal – au cours desquelles le mystère est progressivement révélé. Mais là encore, il s'agit d'un « lieu commun » détourné : indices de plus en plus aberrants et interrogatoires quasi surréalistes se succèdent, levant peu à peu le voile sur une vérité... peu prévisible. Lorsque François Rivière, décrivant *La Nuit du minotaure*, évoque « une histoire qui n'est somme toute qu'un roman policier trafiqué de l'intérieur »³³, il définit sans s'en rendre compte une bonne part des intrigues agapitiennes... ainsi que le rapport de l'auteur face aux genres, quels qu'ils soient.

On le voit, Marc Agapit affiche d'emblée ses intentions de ratisser large³⁴ : au nom de l'accessibilité au plus grand nombre, son univers, quoique fantastique par essence, n'hésite pas à emprunter à d'autres genres. Mais comme par un fait exprès, il en détache toujours les tournures les plus visibles ; même, il les grossit, comme s'il avait l'intention de les pasticher, d'en dénoncer la dérision. L'atmosphère de conte fantastique, qui est la caractéristique de tous ses livres, est elle-même apparente jusqu'à la parodie³⁵. Quant au style, il élude toute recherche, fuit les mots rares et les syntaxes proustiennes ; il se

³³ François RIVIÈRE, préface à *Ecole des monstres*, op. cit., p. VII.

³⁴ Même sa culture puise abondamment à un fonds commun : les allusions aux mythes grecs (les Parques, le Minotaure...), ainsi qu'aux monstres traditionnels français (il ne manque guère dans cette œuvre que la Bête du Gévaudan), sont identifiables au premier coup d'œil. Quant aux citations, elles proviennent de dictionnaires, d'écrivains connus (il faudrait être aveugle et sourd pour n'avoir pas entendu parler de Dante, d'Homère, de Victor Hugo ou de Shakespeare !) ou d'ouvrages fondateurs de la civilisation occidentale, comme la Bible. C'est en s'appuyant sur une culture passée depuis longtemps dans l'inconscient collectif – et donc accessible, une fois encore, au plus grand nombre – que Marc Agapit « ramène sa science ».

³⁵ Qu'on se souvienne de l'exergue du *Miroir truqué* : « Il était une fois... Le livre qu'on va lire ressemble non pas à Peau-d'Âne mais au Petit Poucet. Il raconte les aventures d'un petit garçon perdu, loin de son foyer, dans un monde hostile. » (Fleuve Noir « Angoisse », 1973, p. 9)

dépouille jusqu'à atteindre une pauvreté qu'il ne songe jamais à dissimuler, qu'il exhibe au contraire. Enfin la culture classique dont fait montre l'auteur est elle-même à prendre « au second degré », comme si Agapit-écrivain se moquait du professeur qu'il a été. Tout ceci nous indique bien son ambition : cette platitude montrée prépare le lecteur à l'irruption d'un monde littéraire *autre*. Il s'agit de faire dérailler progressivement les attentes et les habitudes d'un certain lectorat pour le conduire à quelque chose de totalement original. La surface du roman populaire (et montrée par l'auteur comme une simple surface) va permettre à cet écrivain ironique en diable de faire passer, comme en fraude, la richesse presque inquiétante de ce qu'il a à dire.

2.2. UNE SIMPLICITÉ PERVERSE...

Car bien entendu, toute cette familiarité est un piège. Si le contenant est l'enfance de l'art, le contenu ne va cesser, au fur et à mesure de notre lecture, de soumettre notre imagination à rude épreuve. Qu'on en juge par cet aimable exemple tiré du *Doigt de l'ombre* (homme de peu de foi, attache ta ceinture !) :

« Un jour, dans la forêt, il se rappelle, il a rencontré une jeune fille perdue. Ça, c'était une femme ! Grande, bien faite, comme une statue vivante. Il l'a violée. Il n'a pas pu s'en empêcher. Il l'a étranglée, parce qu'elle criait, il a eu peur qu'elle parle. Puis, il l'a enterrée.

« Sa marraine l'a vu. Elle lui a envoyé deux gifles à toute volée. Elle lui a fait promettre de ne plus recommencer.

« – Quand tu seras riche, tu violeras qui tu voudras. Les riches ont toujours raison³⁶. »

On mesure d'emblée la force de frappe du « style Agapit ». Jamais l'écart n'a été plus grand entre la simplicité des mots et ce qu'ils décrivent ! Là encore, la narration se

³⁶ Marc AGAPIT, *Le Doigt de l'ombre* (1959), Fleuve Noir « Angoisse » (n°51), 1959, p. 140.

présente comme celle d'un conte de fées « pour adultes ». Il n'y manque aucun poncif : la forêt profonde, la jeune fille égarée (et la comparaison avec la « *statue vivante* » est une tournure littéraire digne du genre), la marraine-éducatrice. Quant au style, il est plat jusqu'à la maladresse : l'insertion du « *il se rappelle* » dans la première phrase vient comme un cheveu sur la soupe. Mais ces éléments dignes de *Blanche-Neige et les sept nains* sont détournés au service du sadisme le plus pur, énoncé une étape après l'autre avec impavidité. La jeune fille ne sortira pas de la forêt profonde, et la « bonne marraine » se contentera de réprimander le monstre – et encore, selon un code qui n'est pas précisément celui de la civilité. La « morale de l'histoire » est laissée d'ailleurs à cette dernière ; elle est tout aussi sadienne que le fait horrible qui en est la cause.

On comprend qu'Agapit ait adopté ce ton si naïf en apparence : non seulement il peut y mettre bien des significations, mais il lui permet de détourner ce qui est rassurant et connu du lecteur pour le mettre au service de l'horreur. Pour cela, il s'appuie sur des lieux communs familiers à tous, qu'il retourne comme un gant pour en exprimer la noirceur. Chez lui, ces lieux communs vont des phrases toutes faites aux définitions du dictionnaire et aux citations³⁷. Mais sa grande affaire est de dévoyer la structure du conte, de la « parabole », de la fable morale – quand ce ne sont pas les mythes grecs ou romains – pour y montrer la perversité humaine sans complaisance. La culture classique d'Agapit, loin d'être pédante, participe de ce détournement : l'épisode de la jeune fille le montre bien, qui infléchit sciemment le conte de Grimm vers l'univers de Sade (pour une « greffe mortelle », c'en est une !)³⁸. Enfin, ce ton égal dans la banalité permet à notre auteur se livrer à son péché mignon : l'humour noir³⁹. Il y a chez Marc Agapit une allégresse à susurrer les pires horreurs que même Hubert Monteilhet, dans ses polars les plus cyniques, ne réussit pas à atteindre. La « leçon finale » de la marraine, à cet égard, est particulièrement saisissante : attendue au le plan de la forme, elle cause au lecteur un

³⁷ Ainsi du fameux « *Un rat ! un rat !* » de Hamlet, qui trouve dans *Le Poids du monde* une illustration particulièrement macabre.

³⁸ Un roman comme *L'Appel de l'abîme* (1966) participe du même esprit de détournement : l'homme méprisant refusant d'aider une vieille pauvre, et victime de la malédiction qu'elle lui lance en retour, c'est une scène classique de conte. Le retournement repose sur le type de sort jeté : l'homme sera voué à ne plus tomber amoureux que de cadavres... Agapit, ou l'art de faire du Grand-Guignol sous les allures les plus innocentes. Ces « greffes » d'un genre sur l'autre, ces décalages sont perpétuels chez lui.

³⁹ Le roman le plus éclairant à cet égard est *Les Santons du diable* (1968), sans doute l'œuvre la plus constamment drôle de cet auteur d'ordinaire grinçant.

choc digne des chutes des nouvelles de Robert Bloch ou de Richard Matheson. Et il n'y même manque pas la dénonciation sociale implicite, la critique de l'argent-roi. Dès lors, pourquoi Agapit eût-il cherché un mode d'expression plus raffiné, quand son style dépouillé lui permettait de tout exprimer ? Il n'a même pas besoin des gros effets du « gore » pour faire monter la terreur !

Une autre caractéristique de Marc Agapit est son usage du monologue intérieur : il l'emploie avec talent dans *Nuits rouges* et *Ecole des monstres*, mais même des récits à la troisième personne comme *Le Doigt de l'ombre* (1959) en sont proches, par leur aspect de ressassement obsessionnel. Ce procédé permet au lecteur de se familiariser avec le héros, d'entrer dans ses pensées et ses fantasmes sans distance. Il participe aussi à l'économie du style et des moyens. Inutile de camper physiquement le personnage, de le montrer dans son décor : le voici d'emblée défini par ce qu'il pense et ressent. C'est un langage quotidien et des phrases toutes simples qui tissent son identité : le lecteur peut donc s'identifier facilement à son point de vue. Le décalage entre le héros et ce qui lui arrive n'en a que plus d'amplitude. Qu'on relise les *incipits* des romans d'Agapit, véritables parangons d'absurdité présentés dans la langue la plus ordinaire :

« Je marche dans l'avenue d'une grande ville. Cela fait quinze minutes que je marche. Je ne connais pas le nom de cette ville. Je ne sais pas comment je m'appelle. Je ne sais pas d'où je viens ; je ne sais pas où je vais. Je ne sais pas ce que j'ai fait avant les quinze minutes qui viennent de s'écouler. Quand je m'efforce pour me rappeler, je vois un grand vide. »⁴⁰

L'habitué des Fleuve Noir « Angoisse » a dû sentir le sol se dérober sous lui en lisant pour la première fois le monologue de Jacqueline Vermot, la narratrice d'*Agence tous crimes*. L'énoncé est d'une simplicité biblique ; les répétitions se donnent la main pour baliser la lecture et offrir un texte bien fluide. Et pourtant, on est sans cesse arrêté par le malaise, l'impression d'un délire quasi surréaliste. Rien de plus banal qu'une vieille fille se hâtant le long d'une avenue au cœur de la ville ; mais une vieille fille qui ne sait pas qui elle est, d'où elle vient, où elle va ? Cette situation de tous les jours paraît soudain décalée parce que déplacée dans une dimension temporelle différente de la nôtre : tout se passe comme si l'existence de Jacqueline Vermot se bornait à arpenter éternellement cette rue. Et ne parlons pas du délire de la vieille avare d'*Ecole des monstres*, pour qui

⁴⁰ Marc AGAPIT, *Agence tous crimes*, Fleuve Noir « Angoisse » (n°40), 1958, p. 7.

l'existence se mesure à l'aune des restrictions qu'elle s'impose pour économiser de l'argent, et qui paraissent tout aussi infinies : ses deux *leitmotives* (« *c'est cher* » et « *c'est gratuit* ») scandent littéralement son monologue intérieur et ne cessent de réduire un récit pourtant hors normes au plus petit bout de la lorgnette. Calcul habile : Agapit élude ainsi tout effet grand-guignolesque et entretient le suspense – car pendant que Marthe Martin (née Sonayre) nous rabâche ses mille et une économies de bouts de chandelle, nous pressentons l'horreur qui prend forme dans ses grottes... Ici, l'inconscience du personnage (puis la progressive révélation de l'énormité de ce qu'elle a accueilli chez elle) participe efficacement à la bonne marche de l'œuvre.

2.3. LE FANTASTIQUE CHEZ MARC AGAPIT : « TEMPS DES MIRACLES » OU « ÈRE DU SOUPÇON » ?

Cette diabolique fausse simplicité se retrouve aussi dans la conduite des intrigues. Là encore, les événements sont narrés de manière presque enfantine. Mais la manière dont ils se succèdent est, elle, d'une complexité presque folle. Marc Agapit laisse le lecteur se familiariser avec son univers – pour mieux lui tirer le tapis sous les pieds dès le chapitre suivant. On comprend mieux, dès lors, l'irruption du fantastique dans cet univers : il a valeur de surprise, de remise en doute perpétuelle du réel. Pour avoir enseigné l'anglais longtemps (près de trente ans), l'auteur d'*Ecole des monstres* connaît la littérature anglo-saxonne et sait son habileté, du moins dans ses récits de fantômes, à entretenir l'ambiguïté sur les phénomènes qu'elle montre. On se souvient des nouvelles d'Henry James, en particulier du *Tour d'écrou* (1898), où les revenants apparaissent toujours du point de vue des deux enfants et de leur gouvernante, de sorte qu'ils peuvent être le fruit de leurs fantasmes aussi bien que de la réalité : tout au long du récit, James se contente de tenir ces deux possibilités pour égales, refusant tout choix⁴¹. La ligne

⁴¹ Cette ambiguïté se retrouve également dans le roman plus tardif de Leslie Poles Hartley, *Le Messager* (1953). On ne saura jamais si le petit Leo Colston, par ses rituels magiques, est bel et bien à l'origine du drame qui secouera les adultes de son entourage et dont il sera à la fois spectateur et partie prenante. A-t-

rationnelle et la ligne surnaturelle courent de concert dans bien des romans d'Agapit, l'une se révélant sous l'autre à l'occasion d'un de ces coups de théâtre dont notre auteur a le secret. Mais ce qu'il fait d'elles n'appartient qu'à lui seul...

Le fantastique « agapitien » entretient trois types de rapport avec la réalité de l'univers où il s'applique. Il peut être révélateur. Il peut être fabulateur. Il peut fonctionner en alternance à une explication rationnelle – à l'instar du *Tour d'écrou* déjà cité. Tous les romans publiés chez « Angoisse » rejoignent, à un moment ou à un autre, un de ces trois schémas et s'y tient.

Le fantastique « révélateur » est de loin le moins dérangeant pour le lecteur : il est pourtant le plus fertile en surprises ! On s'habitue très vite, dans *Le Pays des mutants*, à ce jeune homme travaillant pour un garagiste et tournant autour d'une belle voiture qu'il rêve de conduire : aucun fantastique là-dedans. Mais si un client donne, littéralement, cette voiture à ce jeune homme ? Et quand, lorsqu'il l'essaye, la voiture se met à parler ? Bon, pensons-nous, nous voici en plein Lewis Carroll. Et au moment où nous accueillons ce merveilleux inattendu comme la condition nécessaire de l'intrigue, coup de théâtre : ce n'était que le rêve d'un jeune paralytique soigné par son père, qui s'évade d'un quotidien sordide par la drogue que lui fournit son géniteur. Et tout le reste du livre se passe à alterner entre le rêve et la réalité – jusqu'au moment où le fragile héros comprend que l'un anticipe sur l'autre et que les aventures mortelles qu'il connaît en songe l'avertissent d'un danger qui se produira dans « son » monde à lui.

L'exemple du *Pays des mutants* révèle une donnée importante de cet univers bien noir et pourtant si clairement décrit : celle du soupçon. Mais ce soupçon repose aussi sur la nature des êtres, sur leurs intentions, sur la valeur des actions qu'ils posent ou qu'ils subissent. Le héros agapitien – surtout quand il est le narrateur de sa propre aventure – n'est pas tout d'une pièce : retors, il escamote tout ce qui n'est pas en son honneur, réécrit « sa » vérité avec une bonne foi désarmante à laquelle le lecteur se laisse

il incarné le Destin ? S'est-il fait le « messenger » des forces maléfiques ? Il en retirera en tout cas un sentiment de culpabilité qui le coupera à jamais de toute relation humaine normale. On imagine sans peine les variations que Marc Agapit eût pu tirer d'un pareil sujet ! A noter que *Le Messenger* a inspiré un film à Joseph Losey : la richesse du roman – difficile, au demeurant, à transposer au cinéma – y est presque constamment absente, l'œuvre revêtant l'aspect gênant d'une belle coquille vide.

prendre⁴². Et le fantastique, dans ces récits perpétuellement trafiqués par leur propre créateur, est souvent une manière de réécriture d'un sordide humain. Trop humain...

Ce n'est pas tout : presque tous les romans de Marc Agapit contiennent de larges pans d'intrigues qui, contés au premier degré, sont soudain repris en cours de route pour être soumis à réévaluation. Tel fait irréfutable est démasqué quelques pages plus loin dans toute sa fausseté – et chez Agapit, combien d'événements surnaturels rétrospectivement mués en charlatanerie, le contraire étant tout aussi vrai ? Ce mouvement de va-et-vient est parfois poussé jusqu'à la caricature, comme dans *Les Yeux braqués* (1965) où chaque partie remet en cause la précédente et où le lecteur ne peut saisir aucune certitude, le récit ne cessant de pivoter sur lui-même absurdement⁴³. A cet égard, *La Guivre* est plus réussi : les sept narrations successives se complètent assez pour ne pas atomiser l'intrigue, tout en la disjoignant suffisamment pour que le doute s'insinue sur les phénomènes monstrueux qui nous sont montrés.

Le monologue intérieur des personnages – surtout quand ils sont directement narrateurs – n'aide pas à clarifier la situation : ceux-ci passent leur temps à éluder leur culpabilité ou à assouvir leurs désirs à coups de fantasmes. Ils ont alors recours au fantastique pour mieux fabuler, « faire des contes » – à l'intérieur même du conte qui leur est assigné, comme si, en empiétant sur les prérogatives de leur créateur (qu'on se rassure : ce dernier a toujours le dernier mot !), ils se faisaient les démiurges de leur propre histoire. Inutile de préciser que la narration s'en trouve perturbée. Récit de la reprise progressive de mémoire de l'héroïne (qui en est aussi la narratrice), *Agence tous crimes* contient ainsi nombre de ces « court-circuit » internes : plus le roman avance vers l'inévitable révélation, moins les faits s'enchaînent de façon rationnelle dans le récit de Jacqueline Vermot. Un fantastique morbide pointe sa tête hideuse... La mécanique du récit se grippe peu à peu, annonçant le déraillement spectaculaire qui intervient dans la conduite de l'intrigue : réfugiée dans une clinique après la mort de son neveu, l'héroïne se voit révéler par son psychiatre qu'elle a fantasmé le dénouement

⁴² Cette subjectivité des points de vue chez Agapit est explicitée dans son œuvre par les nombreuses références à Pirandello et à sa pièce *Chacun sa vérité* (1917).

⁴³ Ce mouvement trouve sa traduction physique à travers l'un des personnages de l'univers d'Agapit : l'assassin d'enfant de *Complexes*. Démasqué, celui-ci se met à tourner sur lui-même de plus en plus vite avant de s'effondrer. Et ne parlons pas des nombreuses intrigues, chez Agapit – d'*Agence tous crimes* à *La Ville hallucinante* en passant par *La Nuit du minotaure* – qui forment des cercles temporels ! Nous en recauserons plus loin, car c'est une des pierres angulaires de l'univers agapitien...

grand-guignolesque (trop, en vérité, pour être plausible) qui a abouti à la disparition de son beau Nizou. Elle le croyait tué par l'une des sœurs Tronchin qui se disputaient ses faveurs : force lui est d'admettre que c'est bien elle qui a assassiné ce beau jeune homme veule dont elle était follement éprise, rejetant la responsabilité sur les deux femmes qui le lui avaient « pris ». Son récit est faux sur près d'un cinquième du livre ! Le lecteur se voit obligé de corriger sa vision des faits, à l'instar de Jacqueline Vermot elle-même – qui découvre alors dans son mensonge inconscient l'horrible vérité qui a abouti à son amnésie.

On a vu, dans *Le Pays des mutants*, combien le monde fantasmé du jeune paralytique influait sur sa triste réalité jusqu'à l'anticiper : le fantastique révélait ici le sens caché du réel et, son rôle achevé, y disparaissait. *Agence tous crimes* emploie le fantastique à des fins exactement contraires : il y devient alibi pour égarer le lecteur sur une fausse piste. Mais il arrive aussi que les deux dimensions se chevauchent à travers les mêmes faits, sans que jamais l'une ne prenne le dessus sur l'autre. Le livre d'Agapit le plus réussi à ce sujet est *Le Temps des miracles*. Après tout, les thaumaturges que le roman met en scène peuvent bel et bien être des charlatans guigneurs d'héritage (le commissaire qui enquête sur eux rêve de le prouver) : et une partie de la narration a beau être dévolue à l'un d'eux, celui-ci proteste de leur bonne foi avec un peu trop d'insistance pour être crédible⁴⁴. Mais les faits étranges qu'ils ont provoqués le long de leur route et chez leur protecteur peuvent tout autant justifier leur réputation de « faiseurs de miracles ». Le dénouement du livre, loin de s'en tenir à l'une ou l'autre solution, ne fait que montrer l'impossibilité du choix : jamais le lecteur ne saura avec certitude s'il a bien assisté au « temps des miracles » ou si l'assistant du thaumaturge a laissé son récit écrit à seule fin de brouiller les pistes. Peut-être les deux, qui sait ? Cette ambiguïté est tout aussi évidente dans *Les Ciseaux d'Atropos* (1973), où le récit du narrateur se révèle *in fine* le catalogue des fantasmes d'un catatonique, la mort de ce dernier nous ramenant à la plus stricte réalité... Mais en est-on si sûr ? La révélation

⁴⁴ *Le Temps des miracles* – du moins dans partie du récit prise en charge par Nicaise Gervais – est au bord du fantastique « fabulateur ». Surtout lorsque Nicaise, plus sensible aux « biens de ce monde » que son ami thaumaturge, envisage tranquillement la mort de ses riches bienfaiteurs : « *Je ne serais nullement étonné si Mme Le Luck, prochainement, venait à décéder, disons : d'une crise cardiaque, puisqu'elle a le cœur faible. Et Jacques Le Luck aussi, par exemple dans un accident d'automobile. Après tout, il s'agit peut-être, cette fois-ci, d'un miracle lent.* » (*Le Temps des miracles*, Fleuve Noir « Angoisse », 1972, p. 124) Les deux morts auront bien lieu, mais par une ironie toute agapitienne, nous apprendrons qu'elles sont tout à fait naturelles. Le « miracle lent » annoncé par Nicaise était-il un mensonge destiné à couvrir ses agissements... ou réalité ? Agapit nous laisse pendants sur ce mystère.

inverse systématiquement les données du récit « fantasmé », créant un effet de miroir : la femme morte est bien vivante, les trois neveux n'ont jamais participé à l'intrigue – de sorte que la vérité du réel est symétrique de la vérité rêvée ! Dès lors, rien d'étonnant que le livre se termine, non sans ironie, sur le constat de deux dimensions se neutralisant mutuellement : « Arrivés au terme de ce récit, vous vous étonnez peut-être de constater que je vous ai raconté deux histoires inconciliables, l'une dans le corps de l'ouvrage, l'autre dans l'Épilogue. Laquelle, demandez-vous, faut-il croire des deux ? Tous les deux, chers amis. Tous les deux⁴⁵. » Le rusé narrateur rend son tablier : que le lecteur se charge lui-même de démêler le vrai du faux !

Comme on le voit, le fantastique « agapitien », s'il ne recule pas devant les effets spectaculaires, est très intériorisé. Il repose avant toute chose sur du réel détraqué, fantasmé. C'est en jouant sur la disjonction entre le connu et l'inconnu, la réalité la plus prosaïque et le surnaturel qu'il tire son originalité : tantôt il révèle la vérité, tantôt il la masque – quand les deux dimensions n'atteignent pas une égale plausibilité qui nous font conclure au « match nul ». Et la dimension du conte ne fait qu'amplifier ce décalage, entretenir le soupçon sur ce qui nous est narré⁴⁶ : en enchaînant aimablement les conventions du genre, Marc Agapit incite le lecteur à s'interroger sur ce qui se déroule sous ses yeux. Rien de plus familier dans le style, les ficelles et les références culturelles utilisées par l'auteur – comme sont familiers le jeu de cartes ou les trois pots du bonneteau. Mais voyez ce que deviennent ces objets rassurants entre ses mains, laissez-vous perdre et récupérer au gré de son talent diabolique : le jeu, tout vertigineux qu'il soit, en vaut la chandelle.

⁴⁵ Marc AGAPIT, *Les Ciseaux d'Atropos*, Fleuve Noir « Angoisse » (n°244), 1973, p.229.

⁴⁶ Agapit a d'ailleurs donné la « recette » par laquelle il obtient sa forme si originale : « Pour composer un roman d'angoisse, je cherche un fait divers, une situation dramatique réaliste et psychologique, en saupoudrant le tout d'une légère vapeur de fantastique pour obéir aux impératifs de la collection. Ce fantastique ajouté déforme un peu le sujet, bien sûr, mais lui apporte en revanche un parfum spécial, une dimension nouvelle... » (extrait d'une lettre à Gérard Coisne, reprise par Jean-Pierre Andrevon dans sa préface à l'omnibus *La Bête immonde*, op. cit., p. 17)

3 – LE HÉROS « AGAPITIEN » : ENTRE ARCHÉTYPE ET FANTASME.

« Par ici la sortie. Si vous trouvez en passant un pantin tombé, ne marchez pas dessus, s'il vous plaît. Il ne faut pas piétiner les morts. »

Marc AGAPIT, *Guignol tragique*, Fleuve Noir « Angoisse » (n°105), 1964, p. 221.

Car Agapit a beau être le créateur de l'univers le plus ludique qu'il soit, ce n'est pas pour le seul plaisir d'épater la galerie qu'il fait et défait ses intrigues et ses héros dérisoires. Il est aussi – lui, l'ancien professeur – porteur d'une sorte de morale à communiquer sur la nature humaine. Il n'est que de voir l'extraordinaire galerie de personnages dont il a accouché et qui représentent chacun une part de qu'il aime ou déteste dans la vie.

3.1. AU ROYAUME DES MÉDIOGRES.

Qui sont-ils, ces héros ? Guère des héros, justement ; même quand ils jouent les surhommes, ils ne tardent pas à revenir dans le bercail de l'insignifiance. Ce sont la plupart du temps des Français moyens « à l'ancienne », comme il en pullule dans les films de Clouzot ou de Duvivier. Vagabonds, idiots de village, paysans, serviteurs en représentent la plus basse extraction ; la moyenne bourgeoisie, le fonctionnariat et les professions libérales la plus haute. Peu de riches, ou alors comme en passant, le temps de caricaturer leur incoercible vanité ou leurs tendances corruptrices (l'industriel Le Luck du *Temps des miracles*, brave type charitable, est à peu près la seule exception à la règle). Tout ce petit monde s'entasse la plupart du temps dans les endroits les plus isolés de France : quand ce ne sont pas des villages écartés où tout le monde connaît tout le monde, au cœur de provinces où nulle industrie ne semble avoir mis le pied, c'est

le huis clos de cliniques cernées de murs, de grosses propriétés isolées. Même lorsqu'Agapit pousse l'audace jusqu'à planter son décor dans une grande ville (*L'Antichambre de l'au-delà* se déroule à Marseille, *Ténèbres* à Nice), c'est toujours dans les quartiers les plus déserts de ces banlieues bourgeoises où les volets clos des villas et les jardins profonds dissimulent toute activité au regard de la multitude. Bref, Agapit recrute ses protagonistes dans les catégories humaines où le fantastique a le moins de chances de s'alimenter, et les place dans des endroits qui, pour être isolés, ne prêtent pas forcément à l'inquiétude.

Que peut attendre le Diable de ces petites gens bien cartésiennes et de ces lieux informes à force d'anonymat ? On se le demande. Connaissant l'art d'Agapit de dissimuler l'innommable sous le banal le plus figé, on n'aura pas à le faire longtemps. Car s'il fait parade de normalité, le personnage « agapitien » en est à cent lieues. Il y a en lui une folie latente, qui ne demande qu'à s'épanouir. Elle éclate d'abord dans les noms que l'auteur choisit pour ses héros, souvent absurdes jusqu'au surréalisme, quand ils ne dénoncent pas la dérision des êtres auxquels ils s'appliquent. Agapit commence en douceur dans *Agence tous crimes*, avec sa narratrice nommée Jacqueline Vermot – comme l'almanach : cette héroïne est dénoncée d'emblée dans son aspect médiocre et poussiéreux. Difficile de croire qu'avec un tel patronyme, on puisse s'élever vers les sommets de l'intelligence ! Mais très vite, la mécanique s'emballe : a-t-on idée de noms aussi biscornus ceux de Xavier Dmellis⁴⁷ dans *La Bête immonde* (1959), de Louis Quintorze dans *La Ville hallucinante* ou de Guignenoux dans *L'Héritage du diable*, entre mauvais jeu de mots et délire pur ? Et ne comptons pas les noms qui s'appuient sur la langue anglaise pour introduire un sens caché : le sinistre docteur Despair, qui torture le héros de *La Bête immonde*, est tout entier contenu dans son patronyme ; de même, dans *Le Temps des miracles*, le thaumaturge Thomas Le Luck⁴⁸ fournit aux uns et aux autres la chance (ou la malchance) de leur vie. Ces appellations fantaisistes sont une des lois du conte, où il faut des personnages assez décalés par rapport à la réalité ; mais on note une fois de plus avec quelle habileté Agapit détourne un cliché rassurant pour plonger le lecteur dans l'angoisse et la dérision ironique.

⁴⁷ Toujours en veine d'érudition, Agapit laisse entendre que ce nom de Dmellis a des origines grecques. Mais il est non moins évident que cette explication est prétexte, une fois de plus, à ironiser sur ces personnages qui se réclament d'une culture pour mieux dissimuler des turpitudes moins civilisées...

⁴⁸ Doit-on rappeler que « lucky », en anglais, signifie « chanceux » ?

D'une manière générale, tous les personnages sont peu décrits : Agapit ne retient d'eux qu'un ou deux détails physiques, le plus souvent assez sordides. Son univers contient une proportion démentielle de bossus, d'estropiés (la « Torte » dans *Piège infernal*), de nains (le couple formé par Didi et le narrateur dans *La Dame à l'os*, 1969), quand ce ne sont pas des êtres défigurés ou des brutes qui ne songent qu'à tuer, comme le Charles de *Greffe mortelle*. Beaucoup de vieillards également (et beaucoup de professeurs à la retraite : Agapit le sait, on parle bien de ce qu'on connaît directement), qui mettent tous un point d'honneur à vérifier le vieil adage gaullien selon lequel « *la vieillesse est un naufrage* ». Aigris, solitaires, reclus dans des maisons trop grandes pour eux ou dans des masures inconfortables, il ne faut pas souhaiter que quelqu'un tombe sous leur coupe : ils n'ont que la manipulation et les fantasmes sadomasochistes pour assouvir leur reste. Car c'est là une constante de l'œuvre d'Agapit : la réalité du héros ne se révèle que sous le double pôle de la souffrance qu'il inflige et de celle qu'il subit. Plus il se heurte à ses propres limites, plus il lui est nécessaire d'éprouver les résistances des autres. Tout le reste est parade, mensonge social, fausse sentimentalité – et employé comme tel pour mieux se tromper et tromper les autres. Seule la haine et la douleur définissent l'homme selon Agapit, plus damné qu'homme en l'occurrence. On comprend pourquoi l'auteur a pris soin d'enrober cette vision anti-humaniste d'une apparence familière au lecteur – la sauce, comme on dit, faisant passer le poisson...

Il existe aussi chez Agapit des personnages jeunes et physiquement agréables ; mais ce n'est jamais, chez lui, un signe de haute vertu. Ne pas se fier aux apparences ! Si leur enveloppe charnelle frôle la perfection, c'est toujours celle de Lucifer – lequel était, comme chacun sait, « *le plus beau de tous les Anges* ». A la fois perturbateurs et révélateurs, ils n'émeuvent les protagonistes que pour mieux les mener à la déchéance en les exploitant et en les renvoyant à leur médiocrité sans issue. C'est Nizou dans *Agence tous crimes*, qui rend sa tante folle de désir tout en lui prenant ses sous ; c'est Edmond Dancourt/Jean Fonterbi dans *Piège infernal* (1960), qui utilise son profil de « *statue grecque antique* » pour assouvir sa soif d'argent, ou la belle Suzanne d'*Ecole des monstres*, dont ses tuteurs se servent pour attirer les hommes comme le miel les mouches. Trop beaux, trop jeunes pour ne pas attiser la jalousie et l'avidité ; trop corrompus aussi pour ne pas témoigner d'une malédiction intérieure dont leurs rivaux laids portent, eux, un témoignage plus direct. Ces jolis jeunes gens se révèlent bien vite aussi manipulateurs que ceux qui les convoitent : vivant ouvertement de leur(s)

charme(s), veules, intéressés, égoïstes, d'un arrivisme absolu, ils n'hésitent pas à recourir au chantage dès que leur séduction n'agit plus. Ils n'attisent le désir – homosexuel comme hétérosexuel – que pour l'exaspérer et détruire, par un choc en retour, ceux qui ont le malheur de s'attacher à eux. On n'est pas près d'oublier, dans *Piège infernal*, le sort infligé au pauvre Henri par son ami-amant : son dévouement absolu trouvera récompense quand l'objet de son affection le poussera sans remords du haut d'une falaise. Cet admirateur était devenu trop encombrant pour ses projets...

On voit par là à quel enseigne le héros « agapitien » est logé : vieux, il est médiocre, effacé, sans histoires, sans passé visible, débitant du lieu commun par rafales, témoignant d'une culture propre à une certaine classe moyenne, sans plus. S'il est jeune, il n'a visiblement pas inventé la poudre, encore moins les scrupules. Mais dans tous les cas, leurs préoccupations, les actes qu'ils posent trahissent leurs perversions et leur caractère délirant (parfois indiqué d'emblée par leur nom). En fait, on est en droit de se demander si le monde d'Agapit ne fonctionne pas comme une sorte d'asile littéraire, tant les personnages qui y circulent semblent voués aux pathologies. Comme chez Molière, tous organisent leur vie et celles de leurs proches autour d'une monomanie : l'avarice chez la Marthe d'*Ecole des monstres*, la haine des hommes érigée en système chez ses monstrueuses sœurs, l'orgueil du chef de famille chez le patriarche de *Greffe mortelle*, l'avidité pour presque tous – de pouvoir, d'argent, d'êtres à torturer par tous les moyens. Même les plus intelligents et les plus sympathiques en viennent, au fil de l'intrigue, à ne plus écouter que leurs pires instincts. Tous ces personnages qui n'ont de cesse de se prendre à la gorge ont perdu, depuis longtemps, leur innocence ; et si, par hasard, ils la rencontrent, c'est vers elle qu'ils tournent toutes leurs armes : une nouvelle âme à corrompre, enfin ! Rien d'étonnant à ce que les rares êtres purs et désintéressés de cet univers subissent bien vite les pires outrages. Il n'est que de voir le traitement infligé au pauvre Gérard Daloise par les impitoyables féministes d'*Ecole des monstres* : le bel amoureux de Suzanne sera – dans l'ordre – blessé par balle, enchaîné, torturé (ses bourreaux femelles « lui donnaient les verges en l'injuriant »), violé et conduit à la folie. Quant aux enfants, à la merci de parents dévorants ou d'adultes impitoyables, leurs chances de survie sont minces : *Greffe mortelle*, *Complexes* (1962), *Les Santons du diable* (1968), *La Croix de Judas*, *Le Miroir truqué*... bien des livres sont dévolus à ces tendres victimes. Et lorsque l'auteur ne braque pas sur eux son projecteur, c'est pour

mieux mettre en scène leur assassinat par des pères en plein délire d'autodestruction (*La Ville hallucinante*) ou des mères folles à lier (*Le Poids du monde*).

Décidément, ceux qui se récrient d'aise devant les nobles prédateurs de Sade devraient jeter un coup d'œil aux petit-bourgeois de Marc Agapit : sous leurs airs poussiéreux, ils se révèlent d'une monstruosité tout aussi inventive ! En fait, l'œuvre d'Agapit serait un vaste post-scriptum aux *Cent vingt Journées de Sodome* si l'humour ne venait pas tempérer cette vision misanthropique de l'humanité, en ramenant celle-ci à une galerie de pantins totalement menés par leurs pulsions, abêtis par leurs obsessions. Encore une fois mû par l'influence anglo-saxonne, Marc Agapit présente ses personnages avec un goût de la satire et de l'ironie qui rend son univers moins irrespirable. Il faut le voir mimer le discours de ses héros, multiplier les lieux communs dans leur bouche, puis leur ôter brusquement la parole pour souligner le peu de cas qu'il fait de leur psychologie ! En outre, ces pseudo-génies du Mal tombent dans tous les panneaux possibles et paraissent voués aux marchés de dupes. Avec quelle jubilation rentrée Agapit nous les montre triomphants de l'adversité, pour mieux inventer, page suivante, la péripétie qui ruinera leurs plans ! Quant à sa vision des classes aisées et semi-aisées, leur obsession de l'argent, leur hantise de l'anormalité, elle est d'une férocité rarement atteinte dans un pays où, selon la schizophrénie d'usage, on aime à taper sur le bourgeois pour mieux se le concilier. Au rebours de celui d'Anatole France, l'humour d'Agapit, quand il s'exerce sur ses falots héros, n'est ni gentil ni complaisant : il n'est qu'une façon supportable de révéler les pires comportements. Jamais auteur n'aura aussi peu aimé ses créatures, et la stylisation ironique qu'il leur fait subir n'est peut-être qu'une façon de les rendre moins insoutenables au lecteur.

3.2. LA « COMÉDIE AGAPITIENNE » : DE BALZAC AU GRAND-GUIGNOL.

On l'aura compris, Agapit est un misanthrope ; et il nous convie plus volontiers à la création d'une galerie d'*archétypes* (et d'archétypes des plus négatifs) qu'à celle d'êtres

humains de chair et de sang. L'être vieillissant bourré de fantasmes et le trop beau jeune homme s'en révèlent les parangons les plus achevés. Mais ils sont également l'arbre qui cache la forêt...

La femme occupe chez Agapit la place d'un archétype particulièrement obsédant, qui mérite un chapitre à lui tout seul : laissons-le de côté pour le moment. La galerie d'êtres surhumains et monstrueux qui évolue dans ces quarante-trois romans sera, elle aussi, décrite plus loin. Ce qui reste vaut largement l'examen ! Tous ces héros fort peu héros s'organisent autour d'une tare, d'une obsession ou d'une insuffisance de caractère également mortifères, qui les définissent quoi qu'ils fassent. S'ils sont époux, ils se distinguent par leur passivité, manipulés par leurs femmes ou par un être supérieur qui leur dicte ses quatre volontés : en témoigne le veuf de *La Croix de Judas*, qui laisse sa propre mère torturer son enfant pour mieux se repaître de son sentiment de culpabilité. En témoigne plus encore la chiffe molle de *Greffe mortelle*, que son père écrase, que ses enfants méprisent, incapable de protéger son épouse, encore moins de se défendre lui-même, voué à une mort d'autant plus proche qu'il est inutile au fonctionnement de la cellule familiale. S'ils sont patriarques, ils s'acharnent sur leur descendance et ne reculent pas devant le parricide : ce sont les pères dévorants de *Complexes* ou du *Pays des mutants*, véritables Chronos qui ne se résolvent à tuer leur progéniture qu'après mille supplices savamment dosés. Cette catégorie englobe aussi des êtres plus faibles, comme le Louis Quinze de *La Ville hallucinante*, un raté à la recherche d'une autorité à affirmer par tous les moyens et ne trouvant rien de mieux, en fin de compte, que d'immoler ses quatre fils par le gaz. Tous recherchent un pouvoir à exercer, une autorité à asseoir sur quelqu'un, et c'est cette volonté frustrée ou accomplie en dépit du bon sens qui les détruit tout en minant leur propre entourage.

Autre archétype « agapitien » : les célibataires. Vieux ou jeunes, hommes ou femmes, ce sont les êtres les plus révélateurs de cet univers étouffant, car ne pouvant se résoudre à l'isolement, il leur faut un autre être pour assouvir leurs instincts. Jeunes, ils cherchent le mariage pour « palper la grosse galette » (*Guignol tragique*, 1964) ; vieux, ils meublent leur solitude par la lecture, la pêche à la ligne et les fantasmes réprimés (*Le Voyage en rond*, *La Bouche d'ombre*), tout en harponnant de temps à autre un être à « sadiser ». Les célibataires féminines qui occupent le devant de la scène dans *Agences tous crimes* et dans *Ecole des monstres* ne sont pas mieux loties, poussant la maniaquerie et l'imagination perverse plus loin encore que leurs homologues masculins.

Qu'à cela ne tienne, objecterez-vous : que votre écrivain nous montre quelques couples... Il en existe, mais tous mettent un point d'honneur à vérifier la maxime de La Rochefoucauld selon laquelle « *il y a de bons mariages, il n'y en a point de délicieux* ». Les couples agapitiens ne tiennent que par l'avidité de *posséder* l'autre, de lui prendre son argent, son âme, sa vie pour finir. Mari et femme entament une « danse de mort » dont l'aboutissement est la destruction de l'un d'entre eux : pour cela, tous les coups sont permis. C'est à qui sera le plus hypocrite, le plus tordu, le plus rusé – et certains n'hésitent pas à s'appuyer sur le surnaturel pour arriver à leurs fins ou contrer les plans de leur chère « moitié ». En se débarrassant son mari, la Catherine Durand de ***Puzzle macabre*** (1959) ne se doutait certes pas que ce dernier, protégé de la mort par un talisman, sortirait comme Lazare de sa tombe pour reparaître dans sa vie... Et quand elle n'est pas dictée par l'intérêt (combien de gigolos, chez Agapit, donnent le bras à des femmes « belles comme Crésus » !), la vie conjugale durable aboutit à l'enfer bien mitonné des couples vieillissants, où l'amour a succombé depuis longtemps sous les assauts de la haine mutuelle et des relations bourreau-victime. Qu'on prenne, pour s'en convaincre, l'ouverture de ***La Bouche d'ombre*** (1973), dans laquelle le vieux narrateur, marié depuis (trop) longtemps, songe déjà à l'épithète qu'il gravera sur la tombe de sa femme...

Face à ces êtres à leur proie attachés, il nous faut aussi mentionner l'étonnante galerie des témoins ou des profiteurs du spectacle qu'ils offrent. Médecins sadiques ou pontifiants, policiers obtus, détectives cyniques, combien d'émissaires de la loi ou de représentants de professions « honorables » assistent à l'abjection humaine pour mieux s'en repaître, voire l'encourager ! La liste est longue, de l'abominable docteur Balbec de ***Phantasmes*** (1962), qui manipule une pauvre jeune fille et la mutile allègrement pour toucher un héritage, au docteur Kappa de ***La Poursuite infernale*** (1969), qui « fait avancer la science » par la vivisection humaine. Mentionnons aussi le détective privé de ***La Croix de Judas***, qui reconstitue le drame d'un enfant torturé avec une fascination malsaine, et le commissaire Beccassi du ***Temps des miracles***, qui ne cesse d'appliquer à des faits inexplicables une grille rationnelle pour mieux jeter l'éponge avec la plus parfaite mauvaise foi, son échec consommé. Tous se signalent par leur passion de l'inavoué, leur voyeurisme, par le goût de la souffrance cultivée au nom de la « science » ou d'une expérience à tenter. Plus caricaturaux encore que les êtres auxquels

ils s'intéressent, ils excitent l'ire satirique de leur créateur... et la joie mauvaise du lecteur.

Tous ces types reviennent périodiquement dans l'univers d'Agapit, donnant l'impression d'être interchangeables d'un roman à un autre. Leur psychologie gravite autour des attitudes ou des pensées que génèrent leurs obsessions profondes – il ne faut donc pas attendre chez notre auteur une profondeur de caractères digne de Dostoïevski ! Nous l'avons dit : le héros agapitien est taré ; le moindre geste qu'il pose, la plus petite de ses pensées n'est qu'extension supplémentaire de sa tare. Toutefois, ces « caractères » représentent plus que la simple misanthropie de l'auteur : ils participent de l'économie de l'œuvre en accentuant son aspect le plus étonnant, sa théâtralité.

Il y a en effet, dans tous les livres de Marc Agapit, une constante des décors étriqués, des actions resserrées, du nombre très limité de protagonistes dans chacun des romans, du côté « pantin » de ceux-ci. Unités de lieu, de temps et d'action sont si bien respectées dans nombre de ses romans qu'ils invitent presque à une transcription théâtrale : on trouve même des cas extrêmes comme *Le Pays des mutants*, qui tient tout entier dans la chambre où gît l'infortuné narrateur. On sait aussi – ne serait-ce que par le choix des décors et des atmosphères – que l'œuvre d'Agapit est centrée sur le huis clos. Le mal qu'infligent ou subissent les protagonistes naît de la pression exercée par l'absence de toute porte de sortie : les voici obligés de se côtoyer, pour le meilleur et (surtout) pour le pire. Ce pourrait être une tragédie. Mais le statut médiocre des personnages a tôt fait de réduire ce mal en une suite de mesquineries et de petites choses ; le pathétique est gommé au profit d'une sorte de vaudeville grinçant où chacun, à l'affût des secrets de l'autre, multiplie mensonges et quiproquos. On voit par là que s'il y a irruption du théâtre dans le genre romanesque, le second infléchit le premier en transformant la tragédie en comédie de (très, très mauvaises) mœurs.

En fait, la greffe théâtrale sur le romanesque, et les gauchissements qui en découlent, témoigne d'une influence majeure sur l'auteur de *Guignol tragique* : celle d'Honoré de Balzac. Cette ressemblance éclate à bien des niveaux. D'abord, tous deux partagent un goût non dissimulé pour le fantastique, et leur thématique en ce domaine se recroise sur bien des points. Il est évident chez Agapit que le thème du pacte avec le diable ne vient pas seulement de *Faust* : c'est aussi un coup de chapeau à l'excellente variation que Balzac a donné sur le sujet avec *Melmoth réconcilié* (lui-même variation du *Melmoth*

de Charles Maturin : ces jeux de miroirs référentiels pourraient presque être infinis...). Quant au mystérieux talisman de *Puzzle macabre*, qui garantit à M. Durand de revenir à la vie indéfiniment, ne fait-il pas allusion à certaine « peau de chagrin » ? L'hommage est plus direct encore dans *Monsieur Personne* : sous la figure du Juif Errant, perce l'allusion à un conte fantastique de Balzac, *Le Centenaire*, dont le livre constitue une sorte de pendant. Et la lutte aussi obsessionnelle que vaine des êtres agapitiens pour affirmer leur « génie » descend en droite ligne de *La Recherche de l'absolu*, dont la fin dérisoire n'aurait pas été déplacée dans un livre de notre auteur.

Ce ne sont pas là les seuls atomes crochus qu'il partage avec son illustre prédécesseur. S'il n'a pas son ampleur prométhéenne, Marc Agapit a eu lui aussi l'ambition avortée d'une carrière d'auteur de pièces. Tous deux ont tiré de cet échec la même conclusion : appliquer à leurs œuvres de fiction une construction et une action d'essence dramatique, transposant dans le roman leur désir frustré de théâtre. Ce désir est visible au niveau de la typification qu'ils font subir à leurs personnages, dans leur volonté de les inscrire dans un décor, un entourage précis qui influencent leur psychologie, dégagent leur caractère. Tous deux bâtissent une scène sur laquelle ils pourront, en bons entomologistes, observer les réactions de leurs héros. La parenté ne va pas plus loin : Balzac se sert du mouvement dramatique pour multiplier les expériences et donner à sa « Comédie Humaine » la formidable impulsion qui se prolongera sur des dizaines de milliers de lignes ; Agapit, moins ambitieux, se contentera d'un « théâtre de poche » où évolueront ses marionnettes. Celles-ci, en outre, ne se dégagent pas du déterminisme où les voue leur créateur. L'amour dévorant du père Goriot fait de lui un mélange de héros tragique et de monstre ; la collectionniste aiguë du cousin Pons a pour corollaire une inaptitude au réel qui transforme cette caricature en victime-née. Le personnage agapitien, lui, se réduit souvent à son propre rôle et l'intrigue, les circonstances renforceraient plutôt son côté univoque (ce n'est qu'à la fin, lorsqu'il se perd définitivement, que l'on entrevoit ce qu'il aurait pu être). Balzac élargit ses types, tandis que la comédie agapitienne rétrécit ses protagonistes en figures de vaudeville, où la vieille-fille-frustrée côtoie la bourgeoise-fatale, le vieux-raté-aigri, l'enfant-victime-de-la-perversité-des-adultes et le trop-beau-jeune-homme-arriviste. Il n'en demeure pas moins que pour résoudre ses limites créatrices, Agapit s'est tourné vers la vaste culture qu'il a emmagasinée au cours des années, et que c'est bel et bien Balzac qui lui a offert une porte de sortie. L'influence balzacienne a cristallisé un univers qu'il avait trop

imparfaitement dessiné sous ses précédents alias d'Ange Arbos et d'Adrien Sobra – exception faite du merveilleux *Valet*.

C'est donc bien à une comédie de « types » humains entrecroisés que Marc Agapit convie son lecteur : mais chacun de ces types, en se complétant, ne reflète que l'aptitude de l'homme à faire le mal à son prochain, par action comme par omission. Ce n'est plus la Comédie Humaine : c'est le Grand-Guignol, où la perversité revêt mille et une figures, du nécrophage de *L'Appel de l'abîme* (1966) au jeune misanthrope radical de *Nuits rouges*, en passant par des figures plus falotes ou plus flamboyantes, plus platement humaines ou plus inhumaines⁴⁹. Mais poursuivons notre examen : nous avons gardé les plus beaux spécimens pour la bonne bouche...

3.3. « JE SUIS LA FEMME. ON ME CONNAÎT. »

Autre sous-chapitre, autre citation, de Jules Laforgue cette fois (ce petit essai prend un ton fichtrement agapitien !) : elle nous permet d'introduire le clou de la ménagerie humaine que l'auteur d'*Ecole des monstres* anime sous nos yeux. En effet, dans cette œuvre faite d'archétypes, la femme occupe la place d'un « sur-archétype » particulièrement malfaisant. Là où les autres se contentent d'organiser leur personnalité sur une tare, elle en a à revendre : se bousculent en elle mesquinerie, avidité, sadisme, fourberie, instincts destructeurs, arrivisme, autoritarisme – le tout enrobé le plus souvent dans un charme faux et tentateur. En constante opposition avec les protagonistes masculins, elle ne paraît exister que dans les rapports de force, qu'elle maîtrise brillamment. L'influence des pièces de Bernard Shaw est ici très perceptible : à l'instar d'Epifania la milliardaire, d'Eliza la fleuriste « pygmalionnée » en lady, de la reine Cléopâtre ou de Barbara la commandante de l'Armée du Salut, la femme agapitienne se

⁴⁹ Jean-Pierre Andrevon a lui aussi été sensible à l'aspect « balzacien » des romans d'Agapit, allant jusqu'à affirmer : « *En somme, Monsieur Agapit est un misanthrope. Et son œuvre une "Comédie Humaine" où seule la face sombre est explorée.* » (Jean-Pierre ANDREVON, préface à *La Bête immonde*, op. cit., p. 20)

veut plus forte que l'homme. C'est au nom de cette supériorité qu'elle réclame le pouvoir, tout le pouvoir, à n'importe quel prix – fût-ce celui des vies humaines qu'il lui faut sacrifier pour arriver à ses fins.

Cette Lilith au carré serait insupportable si, une fois de plus, l'humour et le sens de la dérision d'Agapit n'intervenaient pour tempérer son caractère. On sent pourtant chez l'auteur une fascination horrifiée dont les autres personnages ne bénéficient pas, simplement méprisés ou pris en pitié. Aucun doute pour lui : la femme est un véritable dictateur de charme (autre idée « shawienne »), qui obtient ce qu'elle veut – et même un peu plus – grâce à un alliage subtil d'instinct et d'intelligence, le premier commandant directement le second. De là la répulsion d'Agapit, comme son intérêt : ah, semble-t-il penser parfois, si cette force était dirigée par une éthique, et non régie par les pulsions... Mais dans ce cas, le lecteur raterait une fantastique galerie de monstresses née de l'imagination de ce célibataire endurci.

Que de types féminins tout au long de ces quarante-trois romans ! Ils vont des traditionnelles figures de la mythologie grecque (les trois Parques dans *Les Ciseaux d'Atropos*) ou de l'inconscient collectif (la sorcière, la goule, la « guivre »), aux plus médiocres des petites-bourgeoises, en passant par quelques spécimens de mères abusives et de créatures hommases⁵⁰. Mais qu'elles soient vieilles, jeunes, belles, laides, vieilles filles ou séductrices, mères ou célibataires, surhumaines ou sans envergure, le même instinct se fait jour dans toutes : tôt ou tard il leur faut quelque chose (ou quelqu'un) sur quoi passer leur force. Rares sont les figures féminines positives chez Agapit. Bien sûr, quelques « servantes au grand cœur » (la « Torte » de *Piège infernal*, la gouvernante du *Pays des mutants*) font un peu d'air entre deux blocs de misanthropie. En cherchant bien, on trouve même quelques personnages féminins sympathiques, le plus souvent parce qu'ils sont victimes : c'est l'épouse du docteur Despair dans *La Bête immonde*, c'est la mère d'Edmond (*Piège infernal*) traquée par une fatalité œdipienne, ou celle de *Greffe mortelle*, dévastée par la mort de ses enfants, spectatrice de la monstruosité (supposée) de son mari et de celle (avérée) de son beau-père. Rien à espérer de ces êtres passifs. L'auteur, en bon sadique, ne néglige pas non plus d'enrôler quelques jeunes filles dans son cortège de proies : en témoignent la

⁵⁰ On pense, bien sûr, à Berthe et Marcelle dans *Ecole des monstres*, mais aussi à la voyante de *La Bête immonde*, dont le physique est pour le moins hors normes.

malheureuse Angèle Primat du *Visage du spectre* (1960), poursuivie par le fantôme de son ex-fiancé, ou la pauvre Agathe de *Phantasmes*, n'échappant à son métier d'entraîneuse que pour finir sous la coupe d'un affreux médecin. Enfin, il arrive qu'Agapit pousse la magnanimité jusqu'à mettre en scène des femmes volontaires au sens le plus positif du terme : la voyante extra-lucide de *La Guivre* (1966), altruiste au point de venir en aide à ses clients, la narratrice de *Ténèbres*, à la recherche de sa sœur enlevée, la bonne grand-mère de *Complexes* et d'une certaine manière la jeune Suzanne d'*Ecole des monstres*, qui se débarrasse de son éducation misogyne et du « féminisme » de ses tuteurs quand elle rencontre Gérard Daloise.

Le bilan reste maigre : sur l'autre plateau de la balance, pèsent de tout leur poids les figures féminines maléfiques que l'auteur dépeint dans tous ses ouvrages, et qui illustrent chacune une figure du mal, flamboyante ou poussiéreuse. Mantes religieuses, ambitieuses prêtes à tout, génies féminins de la perversion, Ladies Macbeth en herbe, saluez ! Le monde d'Agapit offre le plus vaste terrain à vos possibilités. Pourquoi vous priver ? L'auteur sait à quel point l'instinct de prédation vous dicte votre conduite. Si vous êtes bourgeoise, vous serez la Mme Dacier (*sic* !) des *Yeux braqués*, coquette, sans scrupules, véritable parangon de médiocrité satisfaite, prête à tout pour refaire sa vie avec son amant – même à louer un chalet isolé afin d'occire son mari en toute tranquillité... Si vous êtes vieille fille, vous prendrez place dans le cortège des créatures solitaires dont on a donné quelques exemples avec *Agence tous crimes* et *Ecole des monstres* : dominées par vos fantasmes, frustrées, quinquantes, d'une curiosité malsaine (ah, le plaisir d'avoir barre sur son entourage en découvrant quelques secrets honteux mal gardés !) et surtout rongées par une violence intérieure longuement refoulée mais qui explose tôt ou tard. Moins médiocres, plus soucieuses de prendre votre destin en main, vous ferez d'excellents professeurs d'immoralisme : vous enseignerez, comme Berthe et Marcelle dans *Ecole des monstres*, que le monde est le jouet de votre seule volonté et que le mâle y a la part superfétatoire de l'esclave. Vous pourrez joindre à votre apprentissage les tours du paranormal, grâce à Eudoxie Vignotte, l'héroïne d'*Une sorcière m'a dit* ; mais en guise de « marraine du mal », nous vous recommandons plus encore la Sarah Boone du *Doigt de l'ombre*. Mi-sorcière (elle possède un don de voyance, sait se rendre invisible et se trouver en plusieurs endroits à la fois), mi-serpent (elle hypnotise ses victimes avant de les occire), toujours flanquée de son filleul et élève – un nabot aussi monstrueux que dégénéré – Sarah Boone a passé un marché avec la

Mort en personne, dont elle se fait la plus active fourrière tout en menant une vengeance personnelle contre son propre frère : pour ces raisons, elle est sans nul doute la créature la plus terrifiante née de l'imagination d'Agapit. Voilà, Mesdames, pour les caractères les plus saillants de cette galerie ; il faudrait aussi examiner, d'un roman à l'autre, toutes les hystériques, folles furieuses, idiotes incurables et autres psychorigides qui se pressent derrière ces figures révélatrices... Nous vous laissons le soin de vous y reporter : il y a le choix !

Bref : sous la misanthropie générale de son œuvre, Marc Agapit sait se faire particulièrement misogyne. Certes, les hommes ne sont pas à très bonne enseigne : pour la plupart vieillissants, mesquins, rapaces, assez proches par l'âge et le physique d'Agapit lui-même. Mais leur génie dans le mal n'est rien comparé à celui des femmes ! L'auteur se sert de son œuvre pour déchaîner une imagerie phallogratique dont la principale originalité est qu'elle a peu à voir avec les figures imposées du genre. Ainsi la femme, chez Agapit, est toujours « fatale », mais sans les clichés inhérents à ce type de personnage : elle n'apparaît jamais avec le *glamour* de la séductrice. Si, par extraordinaire, elle a recours à ce procédé, c'est un fiasco : ainsi de *La Dame à l'os*, qui déploie ses charmes devant un narrateur tout à fait indifférent. Le propos de l'auteur est autre (c'est dans *Ecole des monstres* qu'il est le mieux défini, d'où la relative célébrité du roman) : la femme est perverse *par nature*, elle est l'ennemie de l'homme *par définition*, et les indices de sa volonté de nuire se manifestent à tous les âges et dans tous les caractères. Dès lors, pourquoi tabler sur la seule séduction physique, qui limite le propos ? La manipulation, l'avidité, l'obstination en dépit du bon sens sont des défauts qui croissent et embellissent avec l'âge. Plus besoin de montrer des jeunes garces : le « démon des femmes » se fait jour jusque sous les atours les plus poussiéreux. De là cette galerie de vieilles filles rancieuses, d'odieuses petites-bourgeoises, d'êtres asexués haïssant le mâle, qui ne cesse de circuler dans toute l'œuvre en une guirlande mortifère destinée à étouffer l'homme, à le vaincre, à le tuer. Même dans ses aspects les plus mythologiques, la femme est « sorcière », « goule » ou « ogresse » : pas plus que la bêtise masculine, le sordide féminin n'a de secrets pour Marc Agapit !

Une fois n'est pas coutume, celui-ci s'est justifié de cette misogynie. Il l'a fait avec son ironie habituelle, qui ne suffit pas à nous dissimuler ses sentiments. Ses arguments empruntent pour la plupart au vieux fonds phallograte qui, depuis des siècles, fait la litière de presque toutes nos sociétés et de nos religions (« La femme a-t-elle une

âme ? » s'interrogeaient les théologiens du Moyen Âge ; quelques siècles plus tard, Agapit hésite encore à répondre oui). La plus complète de ces explications se situe dans l'introduction de *La Goule* (1968), dans laquelle, en bon chrétien occidental, notre auteur part de la Bible pour justifier sa méfiance :

« J'ai trouvé (dit l'Ecclésiaste) "un homme entre mille et pas une femme entre elles toutes." Cette parole de la Bible m'enthousiasme ; je la fais mienne. Et encore, un homme entre mille, c'est beaucoup dire. Mais pour les femmes... La Bible est pleine de malédictions contre les femmes : elle nous les montre aguicheuses, charnelles, impudiques, tentant l'homme pour le détruire...

Evidemment, on a tort de généraliser. Je sais très bien qu'il y a de par le monde des femmes bonnes, affectueuses, vertueuses, droites. Certaines sont plus intelligentes que bien des hommes. Il existe des femmes d'affaires remarquables. Quelques femmes ont eu du génie.

Et enfin, il y a la Mère. Là, la nature cloue le bec à notre acrimonie. Elle nous oblige à considérer la maternité comme quelque chose de sacré. Le catholicisme et les grands peintres nous montrent la femme idéale tenant un enfant dans ses bras. Moi-même, un jour, j'ai été ému jusqu'aux larmes en voyant dans mon village natal une paysanne assise devant sa porte et donnant le sein à son bébé, lequel, avec sa menotte, pressait adorablement le sein maternel pour en faire sortir le lait qui allait dans sa bouche.

Toutes ces concessions faites, et cet hommage rendu, il n'en reste pas moins vrai que, du côté hommes, les cas de monstruosité sont moins nombreux que du côté femmes. La femme, être d'instinct, perd facilement toute retenue et se transforme en démon avec une facilité surprenante. [...]

Les femmes qui se laissent aller à leurs passions ressemblent à un creuset ou plutôt à un volcan, dans le cratère duquel bouillonnent comme des laves la cupidité, la méchanceté, la concupiscence, la vengeance, et tout l'enfer de la Terre. »⁵¹

⁵¹ Marc AGAPIT, *La Goule*, Fleuve Noir « Angoisse » (n°155), 1968, p. 21 à 23. Un écho de ce petit discours se retrouve dans un Agapit plus tardif, *Le Chasseur d'âmes*, lorsque l'auteur dresse le portrait-

On ne saurait mieux dire, derrière les précautions oratoires, la terreur et l'intérêt mêlés que suscite la femme chez cet auteur. Son positionnement, pour être misogyne, n'est pas celui du mâle traditionnel imbu de sa supériorité. C'est au contraire celui d'un faible, qui redoute sa faiblesse face à une puissance qui lui est entièrement étrangère et à laquelle il ne peut que faire allégeance. La femme, à ses yeux, n'est ni maman ni putain : elle est créatrice et destructrice. C'est elle qui fait le monde, comme son rôle de mère l'y prépare, c'est aussi elle qui le mène – mais elle peut très bien décider de l'arrêter, voire de le défaire, sans même avoir à se justifier d'une pareille décision ; dans tous les cas, elle est au sommet de la pyramide. En fait, il nous faut rouvrir *Les Ciseaux d'Atropos* pour comprendre l'attitude de l'auteur : la femme agapitienne paraît née pour jouer simultanément le rôle des trois Parques chères à la Grèce antique. Elle est à la fois Clotho, « celle qui manie la quenouille et préside à la naissance des hommes »⁵², Lachésis « qui préside au destin des hommes et qui tient les fuseaux de la vie »⁵³ et enfin Atropos qui coupe le fil de l'existence. L'intrigue du livre suit d'ailleurs cette idée, décrivant l'entrée de trois femmes dans la vie des trois dévoués neveux du vieux narrateur, ce qui réduira le pauvre homme à une fin solitaire et malheureuse.

Plus qu'un ouvrage fantastique, *Les Ciseaux d'Atropos* sont la métaphore de la condition féminine : après avoir donné la vie, elles décident de l'avenir de l'homme, avant de lui infliger la mort. Et c'est un fait que le meurtre ne pose pas le moindre problème aux femmes agapitiennes, soit qu'elles y poussent un tiers, soit qu'elles l'accomplissent en personne. Mères, épouses décidées ou prédatrices, dans tous les cas elles sont fatales parce qu'elles incarnent la Fatalité. Leur absence de pitié et leur sadisme sont la marque d'une inexorabilité qui est celle du Destin⁵⁴.

robot de la femme fatale : « On dirait que lorsque [les femmes] ont une tâche à accomplir, elles y mettent beaucoup plus de sérieux et de conviction. C'est peut-être ce sérieux et cette conviction qui rendent les femmes fatales si dangereuses. Car là où un homme ne voit qu'une amusette, elles découvrent un domaine à explorer, un devoir à accomplir, et aussi, il faut bien le dire, une carrière lucrative à exercer. » (Marc AGAPIT, *Le Chasseur d'âmes*, Fleuve Noir « Angoisse » [n°254], 1974, p. 98)

⁵² Marc AGAPIT, *Les Ciseaux d'Atropos*, Fleuve Noir « Angoisse » (n°244), 1973, p. 11.

⁵³ Marc AGAPIT, *Ibid.*, p. 12.

⁵⁴ Il est à noter que la misogynie de Marc Agapit ne vient pas seulement du fonds biblique et gréco-romain : elle procède aussi (et une fois de plus) de Voltaire, dont les contes sont riches en femmes calculatrices, jalouses, vite oubliées des bienfaits des mâles et propagatrices des pires préjugés. Il n'est que de voir Sémire et Azora, les deux épouses de Zadig ! Quand elles ne sont pas négatives, les femmes sont ravalées au rang de figures passives, attendant que les délivrent leur seigneur et maître. En fait, le

Cette personnification trouve un exemple frappant en la personne de la diabolique Irène Belgèze, qui officie dans *Piège infernal*. Pourtant, rien de plus moderne, de plus terre à terre que sa conduite et son ambition. C'est pour mieux tirer les marrons du feu qu'elle se donne avidement à Edmond, l'aiguille vers les Dancourt (qui sont en fait son père et sa mère, quoiqu'Edmond, amnésique et revenu vivre dans le village sous un autre nom, ne le sache pas) et règle le moindre détail de la machination qui permettra à son amant de faire main basse sur l'argent de ce couple riche. Mais sa défroque moderne dissimule une force plus intemporelle. En poussant, par d'infimes allusions, Edmond au meurtre de son père et à l'inceste sur sa mère, non seulement elle en fait un nouvel Œdipe, mais elle-même se transforme inconsciemment en émissaire du *Fatum* cher aux Anciens. Ce n'est pas en vain que tout au long de son roman, Agapit superpose à cet être sans scrupules les attributs de ses ancêtres, sorcières, Sibylles et autres Pythies : tireuse de cartes à ses heures, passionnée par les forces occultes, Irène s'amuse à user d'un langage énigmatique et exaspère son amant par les rafales de questions étranges qu'elle lui pose. Celui-ci n'en reconnaît pas moins : « *Elle me grise et m'épouvante. Elle fera mon malheur, je le sais. Pourtant, je me livre en aveugle au destin qu'elle me prépare*⁵⁵. » On voit par là que si l'auteur la dote d'une aura de « femme fatale », c'est à tous les sens du terme. Quoi d'étonnant si Edmond, sa mémoire revenue et l'horreur de ses crimes avec elle, finit par se retourner contre sa maîtresse : « *J'ai tué mon père, épousé ma mère... C'EST TOI... QUI ME L'AS DIT*⁵⁶. » Irène jouera jusqu'au bout son rôle de Fatalité vivante en crevant les yeux de son amant à coups de ciseaux (l'instrument favori de la Parque Atropos !) : par cet ultime geste, elle rive plus étroitement encore à son destin l'homme qu'elle a manipulé, affirmant sa toute-puissance sur lui.

Pour l'auteur, la femme est donc avant tout l'instrument de la souffrance, l'intercesseur des forces qui écrasent l'homme et l'empêchent d'être libre. Cette conception misogyne a peut-être été inspirée par des considérations personnelles. On

conte voltairien ne contient qu'une figure féminine à la fois agissante et positive, c'est la belle Saint-Yves de *L'Ingénu*. Voltaire la montre d'abord naïve et un peu trop curieuse des choses de l'amour (on vous connaît, femmes !), mais lorsqu'elle se compromet à Versailles pour sauver son amant, l'ironie du conteur se transforme en sympathie admirative ; il valorise son esprit d'initiative, son courage, et dénonce les cabales de cour qui finiront par la perdre.

⁵⁵ Marc AGAPIT, *Piège infernal*, Fleuve Noir « Angoisse » (n°60), 1960, p. 52.

⁵⁶ Marc AGAPIT, *op. cit.*, p. 213.

sait que Marc Agapit vécut dans la compagnie exclusive de sa mère jusqu'à la mort de cette dernière – situation que connut, en son temps, William Irish. En parant ses femmes des couleurs les plus sombres, se défoulait-il d'un compagnonnage qui devait parfois lui peser ? Le peu de renseignements dont on dispose sur sa vie nous interdit d'extrapoler, mais il n'est pas impossible que cette situation ait influé sur sa peinture d'un univers étouffant, soumis aux caprices d'un Fatum aux mille incarnations féminines. Son ironie sur la « femme-Mère », dans l'extrait que nous avons tiré de *La Goule*, nous confirmerait plutôt dans notre hypothèse⁵⁷.

3.4. LES FIGURES LÉGENDAIRES CHEZ MARC AGAPIT : DU MAL AU MAL.

La figure maléfique de la Femme fournit à point la transition vers d'autres types, plus surnaturels et tout aussi vindicatifs. Sans atteindre à l'extraordinaire variété des spécimens humains qu'Agapit épingle de livre en livre, ils forment une sorte de « comédie inhumaine » en parallèle qui croise parfois notre monde, au cours de l'un de ces hasards méchants dont l'auteur est si friand.

Marc Agapit, en effet, n'oublie jamais sa mission d'écrivain fantastique et son univers serait un peu moisi et étriqué sans l'intervention de quelque force surhumaine ou d'un beau monstre pour secouer l'existence de ses protagonistes. Premier de la série : le Diable, qui surgit à de nombreuses reprises chez lui, et sous de multiples avatars, du plus classique au plus ahurissant. Nous commencerons tout doucement, avec la figure du Diable-tentateur, qui propose au probe protagoniste de *L'Héritage du diable* le plus ahurissant des marchés : son âme en échange... d'une noisette, symbole de son

⁵⁷ Il y a aussi le cas *Ecole des monstres*, dédié à Elisabeth Sobra, sa propre mère : « A la mémoire d'Elisabeth, ma mère chérie, qui aurait pu lire ce livre si un Destin cruel ne l'avait enlevée trop tôt à mon affection ». Or, le contenu de l'ouvrage est suffisamment morbide et corrosif envers les femmes pour qu'on se demande si pareille dédicace s'imposait... D'autant que cet exemple d'un ouvrage dédié est unique dans l'œuvre d'Agapit. En cela, nous rejoignons plutôt Jean-Pierre Andrevon qui, dans sa préface au recueil *La Bête immonde* (*op. cit.*, p. 20), faisait à peu près le même constat.

honnêteté scrupuleuse. Mais le Diable sait encore se faire menaçant, vengeur : ainsi, il s'acharne sur le petit garçon du *Miroir truqué*, forçant celui-ci à voyager sans cesse dans le temps et à se transformer pour lui échapper. C'est aussi le cas du démon Astaroth des *Santons du diable*, retenu dans une dimension parallèle par le magicien Mégaphalle (*sic*) et qui se vengera grâce à l'intervention du jeune narrateur⁵⁸. Rien que de très classique jusque-là. Ses irruptions les plus inattendues ont lieu en fait au début et à la fin de la carrière de Marc Agapit au Fleuve Noir « Angoisse ». C'est dans *Nuits rouges*, un ouvrage de 1960, qu'il trouve sa plus bizarre incarnation, en la personne du démon Kiki, être androgyne qui se présente au narrateur tantôt en homme, tantôt en femme... et également séduisant sous les deux aspects⁵⁹. Mais le diablotin bavard du *Chasseur d'âmes* (1974), qui prend les âmes des morts avec son filet à papillons, n'est pas en reste d'originalité... ni de perversité, bien que le roman qui le mette en scène – l'avant-dernier de son auteur – soit moins réussi que *Nuits rouges*...

Avec la personne du Diable, Agapit satisfait son goût de l'opéra, rejouant à sa manière le *Faust* de Charles Gounod. Une certaine théâtralité lui dicte également son idée la plus baroque : convoquer la Mort en personne sur les tréteaux de son univers personnel. Et c'est *Opéra de la mort* (1960), qui reprend une vieille légende moyenâgeuse selon laquelle la Mort, à intervalles réguliers, se cherche un filleul et lui remet un philtre lui permettant de ramener à la vie toutes les personnes de son choix... sauf lui-même. Un pauvre musicien de notre rationnel XX^{ème} siècle hérite du rôle, plutôt lourd à porter. Le goût d'Agapit pour le surnaturel lui permet aussi de faire resurgir certaines figures de la mythologie grecque, qu'il connaissait mieux que personne : quand il réactive le Minotaure dans *La Nuit du minotaure*, ou les Erinyes dans la scène finale de *Piège infernal*, on peut s'attendre à une relecture « moderne » qui ne sera pas des plus reposantes... Enfin, son obsession de la Fatalité lui permet d'incarner, au sens littéral du terme, les forces qui la représentent : ainsi du tribunal devant lequel « passe » le héros de *Piège infernal* après son premier suicide, des étranges policiers qui traquent le héros de *La Ville hallucinante*, ou de la mystérieuse agence « T.C. » où échoue Jacqueline Vermot dans *Agence tous crimes* – les initiales étant interprétables selon les

⁵⁸ Allusion probable à la nouvelle de Robert Louis Stevenson « Le Diable dans la bouteille ».

⁵⁹ Et un hommage au *Diable amoureux* de Cazotte, un ! Faut-il rappeler au lecteur que ce classique de la littérature fantastique met en scène un diable qui tente le héros sous les déguisements successifs d'un chameau, d'un petit chien et de la superbe Biondetta ? On devine que c'est sous ce dernier avatar qu'il aura le plus de succès – d'autant que Biondetta apparaît dans un costume de page des plus troublants...

fautes commises par leurs clients (« tous crimes », « toutes combines », « tout cœur »...). Ces métaphores vivantes du Destin, loin d'être ridicules, servent la vision de la condition humaine portée par l'auteur.

Voilà pour les figures les plus outrancières. Agapit adjoint à son panthéon personnel des types d'envergure plus resserrée, plus étroitement mêlés au monde des hommes : leur monstruosité n'en est pas moins évidente. Rangeons dans cette catégorie la femme-serpent de *La Guivre*, prête à tout pour ravitailler en chair humaine (féminine) l'enfant-serpent qui lui tient lieu de rejeton – une des apparitions les plus terrifiantes et les plus originales de ce monde qui se contente si souvent de retourner des codes bien admis. Autre figure marquante : le Juif Errant de *Monsieur Personne*, épuisé de traîner sa carcasse sur tous les continents depuis bientôt deux mille ans, et que l'usure du temps a réduit à un squelette ambulante⁶⁰. Sa première irruption dans le roman, au beau milieu des masques du carnaval de Rio qui lui font comme une suite royale, fige le sang dans les veines, le lecteur étant soudain transporté loin de tout exotisme pour se retrouver dans un tableau d'Ensor⁶¹...

Ce n'est pas tout : Agapit, en bon misanthrope, sait que rien n'est étranger à l'humain – et surtout pas l'inhumain. Aussi quitte-t-il bien vite les monstres avérés pour peindre quelques autres monstres, bien camouflés sous des apparences agréables ou familières. Ici encore, il mêle le connu à l'invention la plus baroque : sorcières (*L'Appel de l'abîme*, *Une sorcière m'a dit*), vampires (*Agence tous crimes*, *Nuits rouges*), femmes-vampires (*La Goule*) forment les apparitions les plus attendues. Mais il n'hésite pas non plus à ressusciter Gilles de Rais en personne (*Le Mur des aveugles*), ou à emprunter à Shakespeare le démon Caliban de *La Tempête* (*L'Île magique*). A ces figures connues viennent faire concurrence des créatures tout droit sorties de l'imagination de notre auteur, comme cette femme-cannibale qui se repaît de son propre fils, version féminine du Chronos de la mythologie grecque (*L'Ogresse*, 1972) ou Philip, le nabot difforme du *Doigt de l'ombre*, maniaque sexuel et assassin de son enfant (le parricide est décidément une constante chez Agapit)...

⁶⁰ Une première esquisse de ce personnage semble avoir été M. Khan, le secrétaire de *Grefte mortelle*, assez proche, par son physique, de la figure de Monsieur Personne.

⁶¹ Nous pensons plus particulièrement au célèbre tableau *Les Masques et la Mort*...

Une fois de plus, nous constatons qu'à quelques exceptions près, le fantastique n'est présent dans l'œuvre que dans ses poncifs les plus visibles, ou renvoie à des modèles éprouvés. Peu de créations originales dans les monstres agapitiens : beaucoup viennent directement de traditions historiques et culturelles, ou jaillissent de l'inconscient collectif. Ainsi, les diables que notre auteur met en scène sortent en droite ligne d'un courant dix-neuviémiste de la littérature française, qui court de Jacques Cazotte (*Le Diable amoureux*) à Théophile Gautier, en passant par Gérard de Nerval, les *Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle-Adam⁶²... et l'inévitable Honoré de Balzac. Le lecteur doté d'une culture de base est en pays de connaissance.

N'hésitons pas à le dire : Agapit « fait » du monstre parce que le genre l'exige, et il le fait avec une désinvolture significative. Il y croit si peu que ses quarante-trois romans restent chiches en apparitions surnaturelles ; encore sont-elles souvent annulées par une explication rationnelle « de raccroc ». Mises à part des créations originales comme la « guivre » ou le démon Kiki – indissociables des romans dans lesquelles elles apparaissent – ces monstres pourraient être retranchés des œuvres d'Agapit sans qu'aucune d'elles n'en souffre. Alors, pourquoi les mettre en scène ?

Plusieurs raisons à cela : la plus évidente est qu'ainsi, notre auteur respecte le cahier des charges fantastique de la collection « Angoisse ». Mais à la vérité, cette explication doit être dépassée, car ces monstres, loin d'être redondants, ont d'autres vertus bénéfiques pour la création agapitienne (à défaut d'en avoir pour les héros qui les affrontent !). On a vu que Marc Agapit met en scène un échantillon d'humanité médiocre, sordide, avide de pouvoir mais sans moyens physiques ni psychologiques pour l'exercer. Ces impuissants haineux ne parviennent à se libérer que par le fantasme : ainsi de l'oncle Euloge du *Fluide magique* (1965), dont les inventions imaginaires servent de paravent à des activités meurtrières de bas étage, sans commune mesure avec le démiurge universel qu'il prétend être. Confronter ces êtres ratés avec les véritables puissances qu'ils convoitent ou qu'ils souhaitent égaler est un coup de génie. Agapit renvoie une nouvelle fois ses héros à leur dérision, en révélant leur incapacité à réaliser leurs rêves : il est significatif que l'oncle Euloge meure au moment même où il allait – censément – réaliser son œuvre. Il est non moins révélateur que M. Guignenoux, dans

⁶² Les couples auto-manipulateurs et auto-trucideurs, qui sont légion chez Marc Agapit, n'ont-ils pas pour matrice « L'Étonnant couple Moutonnet » que Villiers de l'Isle-Adam met en scène dans l'un de ses *Contes cruels* ?

L'Héritage du diable, pousse l'honnêteté jusqu'à en faire l'objet d'un pari avec Satan : il veut montrer, jusqu'à l'absurde, que sa probité est sa force⁶³. Bien entendu, le Diable se chargera de le remettre à sa place en jouant de ses infinies ressources en matière de manipulation des caractères...

Tout le fantastique de Marc Agapit repose sur la confrontation entre deux puissances : celles dont se réclament les héros, le plus souvent falotes et surévaluées, et celles que les monstres, relevant le défi, leur opposent. Connaissant la misanthropie de l'auteur, on devine que les médiocres humains sont presque toujours contraints de baisser pavillon... Comme la femme, le Mal incarne le Destin, insaisissable, prompt à bâillonner le vantard, à appauvrir le riche, à rendre fou l'homme sain. Seuls les enfants, persécutés par ces mêmes forces mauvaises, réussissent à vaincre – et encore leur victoire est-elle souvent provisoire, le diable leur donnant rendez-vous à l'âge adulte... Nous reviendrons plus loin sur cette opposition entre le mal « humain » et le Mal « surnaturel », car il ne se contente pas de structurer l'univers d'Agapit : il est le cœur d'une sorte de métaphysique bricolée de livre en livre par l'auteur lui-même.

L'irruption du Diable, des monstres mythologiques et autres créatures de folklore a une autre fonction, tout aussi capitale, et qui nous ramène à une caractéristique essentielle de l'œuvre d'Agapit. N'oublions pas qu'avant de se rabattre sur la littérature fantastique, celui-ci était féru de théâtre et d'opéra, et que cela influe sur la peinture de ses personnages et des décors étriqués où ils ont coutume d'évoluer. Par leurs irruptions fracassantes, Satan, le Minotaure et leurs compagnons redonnent de la grandeur à cette scène fermée de toutes parts sur la méchanceté humaine, la transformant en une sorte de cauchemar baroque et esthétisant. On sent parfois qu'Agapit prend un malin plaisir à en rajouter dans la monstruosité (il suffit de voir l'araignée multiforme du *Pays des mutants* pour s'en rendre compte) pour mieux accabler ses personnages. Faire intervenir une créature surnaturelle dans ce mouchoir de poche accentue la théâtralité des livres en leur donnant un aspect « Grand-Guignol », familier aux lecteurs de cette époque et encore délectable pour ceux d'aujourd'hui. De notre loge, nous assistons en bons voyeurs au « match » qui oppose les humains aux inhumains – un match où tous les

⁶³ L'idée de symboliser l'honnêteté sous la forme d'une noisette est une trouvaille d'humour noir en même temps qu'elle donne à penser sur le plan métaphysique. Plus M. Guignenoux se compromet pour récupérer cette honnêteté, plus l'énormité de ses efforts nous apparaît déplacée par rapport à la ténuité de l'enjeu : qui d'autre que le Diable aurait eu l'idée de pousser un homme à sacrifier tant de lui-même et des autres pour un malheureux fruit sec ?

coups sont permis... Décidément, on ne peut que rendre hommage à l'habileté de l'auteur de *La Nuit du minotaure*, qui parvient à transformer un « passage obligé » en condition nécessaire et suffisante de son œuvre.

Les figures surnaturelles ont donc cela de particulier chez Agapit qu'elles ne sont, justement que des *figures*. Elles sont, en quelque sorte, la contre-distribution d'une distribution humaine qui ne cesse de vouloir jouer sa propre pièce et en est toujours empêchée.

4 – POUR UNE TYPOLOGIE DU MAL

*« Je vois... Nous sommes vraiment en enfer, n'est-ce pas, Hortense ?
– Mais non. Vous êtes sur la Terre, Xavier, sur la Terre. Croyez-vous
que la Terre n'est pas un suffisant enfer, sans vouloir en infliger un
second aux pauvres âmes défuntes ? »*

Marc AGAPIT, *La Bête immonde*, Fleuve Noir « Angoisse » (n°53), 1959, p. 200.

Voilà pour les monstres, masculins ou féminins, beaux ou hideux, humains ou inhumains, qui peuplent cette œuvre et lui confèrent sa noirceur sans pareille. Mais s'il est un point sur lequel il faut insister, c'est celui de leur destination. En leur donnant son univers comme champ de bataille, Marc Agapit n'entend pas seulement les observer et compter les coups : il s'en sert pour en tirer une morale, une réflexion métaphysique sur le mal qui est au cœur de chaque être humain. Que cette réflexion soit un peu bancale, parfois même légèrement hypocrite, n'enlève rien à la force du propos. On ne peut que tirer son chapeau à Agapit pour avoir popularisé une thématique aussi complexe et austère sans rien lui faire perdre de sa richesse.

4.1. DE LA HAINE A LA SOUFFRANCE

4.1.1. De l'impossibilité d'éradiquer le Mal en l'homme.

Tous les romans de cet auteur ne mettent en scène qu'une chose : le Mal effectué sur et par l'être humain, la « scène » agapitienne n'étant renouvelée que par les variantes qu'il prend dans ses manifestations. Mais là où réside l'originalité de l'auteur, c'est qu'il évacue tout effet moralisant (ou plutôt, selon sa vieille habitude, il se sert de la morale la plus éculée pour mieux la ridiculiser) : affirmer que le mal est mal est une redondance pour lui. Il se contente d'en montrer les infinies possibilités, les figures

inépuisables, avec sécheresse. Celle-ci est garantie par son style volontairement ascétique (le baroque est dans les situations, pas dans les adjectifs) et par l'espèce d'humour glacé qu'il montre en toutes circonstances : ils lui permettent de regarder de haut cette « comédie » sinistre, de la ravalier au rang de pantalonnade exécutée par des êtres dérisoires. Cette même froideur trahit son pessimisme : le mal ne peut être éradiqué. Il est même au cœur même de la nature humaine, et l'homme voudrait-il ne le pas le commettre que le Diable, la Fatalité (ou la Femme) le pousseraient de toute façon au pire. En somme, Marc Agapit n'est pas loin de rejoindre Jacques Audiberti dans son constat : « *Le mal court.* » Et il faut qu'il coure : non seulement parce que c'est dans ce mouvement que réside la seule chance de son extinction, mais aussi parce qu'il est au cœur de l'humain, qu'il fait partie intégrante de sa nature, pire encore, qu'il la justifie.

En affirmant de livre en livre ce constat nihiliste, Marc Agapit aboutit donc à la conclusion inverse de celle à laquelle se livraient toute la société et la culture de son temps – et c'est ici qu'il nous faut reparler du vaste savoir classique qu'il répand dans toute son œuvre, ainsi que de son traitement au « second degré ».

La culture dont Agapit se réclame vient en droite ligne d'un savoir de chrétien occidental (les citations de la Bible, les nombreuses références aux paraboles bibliques et gréco-latines qui émaillent son œuvre), doublé d'un savoir humaniste. Les deux ont écarté d'emblée le mal de l'être humain, en en faisant dans tous les cas un accident, un accroc à son tempérament habituel. Si l'homme est en permanence tenté par le mal, il est dans sa nature de n'y point succomber : Dieu dans le premier cas, un savoir mûrement élaboré dans le second, le sauvent d'une pareille pensée. Or, de même qu'il a usé des tournures les plus visibles des genres populaires pour proposer à ses lecteurs un univers antipopulaire au possible, Agapit se sert des figures les plus usées de ce double savoir pour amener le lecteur à des fins strictement inverses de celles tirées par le christianisme et l'humanisme. Les références aux textes sacrés et à un savoir profane forment ainsi un « cheval de Troie » transportant une conception de l'homme qui leur est exactement contraire ! Car Agapit se refuse à évacuer le mal et à le voir comme une perturbation provisoire de la nature humaine : tout au contraire, il le montre comme le pivot autour duquel elle s'articule. Cette leçon profondément pessimiste ne pouvait passer auprès du lectorat, qu'elle aurait révolté ; œuvrant de surcroît dans une collection populaire, toute démonstration savante lui était interdite. Il s'est donc appuyé sur les jointures les plus visibles d'une culture partagée par tous, pour mieux la dénoncer dans

son aspect conventionnel. Encore une fois, ce discrédit s'effectue par l'étalage de toute sa fausse naïveté. Il a feint de prendre pour argent comptant les vérités qu'il énonçait de son ton de « vieux radoteur ». De là le catalogue de citations qui remplit le monde agapitien, mais aussi de phrases toutes faites et de grands mots employés mal à propos. Cette part faite du ridicule, il a pu retourner le lecteur – sans même que ce dernier ne s'en rende vraiment compte – vers un univers et une conception plus personnelles, illustrée par le comportement de ses héros, comme s'il disait : « Et maintenant, passons aux choses sérieuses. » C'est à cet instant que tout bascule et que l'humanisme et le christianisme montrés d'Agapit se révèlent anti-christianisme et anti-humanisme ; chez lui, l'exégèse des lieux communs débouche sur l'enfer de la condition humaine.

Tous ses livres, sans exception, témoignent de cette stratégie perverse. Il n'est que d'ouvrir *Une sorcière m'a dit* : d'emblée, ce roman est placé sous le patronage de Michelet et de son essai *La Sorcière* (1862), que l'auteur cite et commente dans ses notes en bas de page. Mais l'image de la sorcière, chez Michelet, est destinée à illustrer la vision d'une humanité jetant à bas l'obscurantisme du Moyen Âge : la sorcière prendrait place dans l'Histoire comme figure de la révolte contre des superstitions d'un autre temps. Mieux, elle serait le signe avant-coureur d'une société éclairée, nettoyée de ses pires passions, de ses plus sottes idéologies. Bien sûr, son « commentaire », *Une sorcière m'a dit*, tord le cou à cette conception béate. Agapit a l'idée maligne de nouer l'initiation d'Eudoxie Vignotte avec le calvaire de Jeanne d'Arc, à Rouen : comme la Pucelle, Eudoxie entend des voix... qu'on devine beaucoup moins angéliques. Cette mise en parallèle ironique permet à l'auteur de montrer qu'il suffit décidément de bien peu, dans un Moyen Âge livré au mysticisme, pour différencier une sainte d'une sorcière... Là ne s'arrête pas sa démythification. L'intrigue d'*Une sorcière m'a dit* ne tarde pas à nous emmener loin des rêveries historiques de Michelet pour nous attacher à une héroïne d'une extraordinaire passivité, falote, bien peu consciente de ses charmes, provoquant la catastrophe malgré elle. Loin de se voir comme une révoltée, elle ne cesse au contraire de se conduire en midinette, soupirant après l'amour perdu de son « Messire ». Après avoir traversé bien des époques, elle finira par renoncer à tous ses pouvoirs et se livrer définitivement au Diable, sa vie solitaire et sans amour ne valant guère la peine d'être vécue.

En « dégonflant » l'image positive de la sorcière de Michelet, en la montrant comme un être aux aspirations aussi banales que ses autres héros, Marc Agapit s'en prend à une

culture dont les vertus de consolation et d'enrichissement reposent sur l'imposture. Elle dénie la simple réalité en la monumentalisant ; son seul but est de nous aider à nous auto-persuader de notre propre grandeur. Brûlant ce qu'il a adoré, l'ancien professeur parle en connaissance de cause : non, le savoir ne sauve pas l'homme de son Enfer. Oui, il est bien voué à y croupir. Encore un « chemin d'évasion » qui se ferme...

4.1.2. L'échec de la liberté humaine par le Mal.

Cette subversion de sa propre culture, le désir de lui faire dire le contraire de ce qu'elle propose ont un autre mérite : celui de conduire le lecteur sous le vernis aimable de l'homme en le dénonçant, justement, comme un vernis. Dessous, grouillent le sadisme, l'appétit de pouvoir, le besoin de soumettre plus faible que soi – les véritables instincts de l'homme selon Agapit. Le mal est si bien au cœur de sa nature qu'il le conduit à ce paradoxe nihiliste : le propre de l'humain est d'être inhumain. Il est révélateur que bien des héros agapitiens renoncent à leur aspect normal en se déguisant en monstres : la « Bête » de *Greffe mortelle*, le faux gorille de *Ténèbres*, la simili-araignée du *Pays des mutants* témoignent de leur sinistre ambition. C'est en niant leur condition, en rompant avec leurs faiblesses passées pour un mal accompli à l'échelle la plus vaste possible – contre eux comme contre leur entourage ! – que ces personnages s'estiment au plus haut de leurs possibilités. Qu'on se souvienne, dans *Greffe mortelle*, de ce mystérieux docteur qui n'hésite pas à s'automutiler avant d'entamer sa vengeance. Et de s'écrier ensuite : « *Voilà. La crise est finie. Que cela ne se reproduise plus ! C'est un restant d'humanité qui empoisonnait mon sang. Ce couteau l'a extirpée de mes veines. Il ne reste plus en moi que la haine et la Cruauté*⁶⁴. » Ce programme, les deux tiers du roman le dérouleront jusqu'à l'absurde.

Devant ces livres qui semblent faire le catalogue des mille et une atrocités que l'homme réserve à ses semblables et à lui-même, c'est encore une fois le nom de Sade qui nous revient en mémoire. Pourtant, on ne trouve jamais chez le héros agapitien cette joie, cette inventivité ludique que provoque l'accomplissement du mal. L'univers sadien repose sur une série d'utopies déviantes, basées sur l'inversion systématique des

⁶⁴ Marc AGAPIT, *Greffe mortelle*, Fleuve Noir « Angoisse » (n°43), 1959, p. 85.

valeurs : non seulement l'homme est né pour faire le mal, mais il ne saurait mieux révéler son génie et ses aptitudes à la liberté que dans l'invention perpétuelle qu'il y met. Sade considère le mal comme une libération ; pour Agapit, c'est une illusion qui conduit l'homme, une fois de plus, à retomber dans ses chaînes. De là l'absence de complaisance qu'il porte à ses personnages, son aigreur satirique qui n'épargne personne, son art pour peindre des êtres ratés en restant, par rapport à eux, en surplomb. Le mal les aiguille, c'est entendu ; mais d'une façon significative, ils sont pour la plupart incapables de remplir le programme sadien qu'ils s'étaient fixés, ou bien leur tâche se retourne contre eux, ou encore ils sont mis en échec par des forces plus puissantes que les leurs. Les redoutables sœurs d'*Ecole des monstres* ne parviendront pas à faire vivre leur utopie « féministe » plus de quelques mois, faute de moyens pratiques comme intellectuels ; de même, les subtils calculs d'Edmond/Jean, dans *Piège infernal*, pour s'insérer dans les bonnes grâces de la riche famille locale se retourneront contre lui à l'heure de la révélation ultime. Ils croient faire le mal lucidement ; ils ne sont que les jouets d'un destin plus maléfique encore, qui les pousse à détruire ce qu'ils aiment ou ce qu'ils convoitent, avant de se détruire eux-mêmes. D'autres enfin, comme l'oncle Euloge dans *Le Fluide magique*, se prennent pour des surhommes méconnus et retombent de façon lamentable en s'apercevant de leur incapacité à nuire à leur prochain – sauf à quelques imbéciles plus médiocres encore qu'eux-mêmes.

Mais une chose est par-dessus tout évidente : ce mal accompli n'apporte en fin de compte aucune satisfaction aux protagonistes ; il les renvoie, au contraire, à leur statut insignifiant. Ils ont beau donner libre cours à leurs déviances, jamais on ne ressent dans leurs entreprises un quelconque sentiment de libération, d'élargissement de leur esprit : ils restent plus aigris, plus souffreteux, plus misanthropes, plus paranoïaques que jamais. Le héros de *Nuits rouges* est un des rares protagonistes d'Agapit à avouer d'emblée son propre statut dérisoire jusque dans ses actions les plus viles :

« Quand je sors de mon rêve, je vois la réalité en face. Je me vois tel que je suis : faible, ignoré, insignifiant, impuissant, voué à un néant sans gloire. Alors, j'en veux au monde entier, à l'humanité. Mon cœur se gonfle de haine. Mais on ne peut pas haïr longtemps deux milliards d'hommes. Il faut qu'il y en ait au moins un qui paye pour les autres. C'est Alfred Bourges qui a payé. Pendant dix-huit ans, j'ai attendu, guetté, l'occasion favorable. Enfin, cette occasion s'étant présentée, je l'ai assassiné, « là-bas », après

l'avoir torturé. J'ai laissé son corps sanglant, tout seul, dans l'île déserte... »⁶⁵

On voit par là tout ce qui sépare le monde d'Agapit de celui de Sade : le sens du tragique. Alors que l'univers sadien aspire encore à l'affirmation d'une grandeur de l'homme, fût-ce dans le pire, l'être agapitien ne cesse de trop embrasser pour mal étreindre. S'ils s'en donnaient les moyens, les personnages de la *Nouvelle histoire de Juliette* ou des *Cent vingt journées de Sodome* pourraient exterminer une bonne part de ces « deux milliards d'hommes » qu'évoque le narrateur de *Nuits rouges* ; pas les héros d'Agapit, toujours voués aux plus médiocres des pis-aller ou aux marchés de dupes. Au moment de réaliser leur rêve, ils prennent conscience que l'espace entre leurs fantasmes et la triste réalité de leurs possibilités ne peut jamais être comblé. Cette impuissance à déployer leurs facultés n'est pas seulement là pour des impératifs moraux et rassurer le lecteur : elle montre, ironie suprême, que la nature humaine est déficiente jusque dans ses pires actions. L'homme a beau affirmer son goût du mal par pulsion démiurgique, pour égaler la création au cœur de laquelle il a été mis, tôt ou tard il doit s'avouer vaincu. Cet être capable d'une haine formidable n'a jamais les moyens de l'assouvir dans les faits⁶⁶ : ce qui explique, chez Agapit, la frustration permanente des personnages et leur recherche continuelle de « boucs émissaires », qui paieront pour tous ceux auxquels ils ne peuvent s'attaquer par impuissance personnelle.

Le héros agapitien est donc capable de souffrir et d'infliger la souffrance simultanément sans trouver pour autant un exutoire dans l'une ou l'autre possibilité. Il essaye bien de se justifier en niant sa condition passive, en affirmant sa volonté de mainmise sur le Destin. Mais l'illusion démiurgique est vite dissipée : cet homoncule n'est qu'un gogo perpétuel. S'il l'ignore, il lui reste – torture supplémentaire – à le découvrir. De là l'irruption des forces mauvaises et occultes, extérieures à l'humain et destinées à lui révéler sa dérision. Moults titres d'Agapit vendent d'emblée la mèche : *Piège infernal*, *Guignol tragique*, *L'Appel de l'abîme*, *Les Santons du diable*, *Le Poids du monde*, combien détruisent toute illusion de liberté, trahissent les forces

⁶⁵ Marc AGAPIT, *Nuits rouges*, Fleuve Noir « Angoisse » (n°67), 1960, p. 12.

⁶⁶ Voir, par exemple, le personnage de Charles Ade, dans *Greffe mortelle* – une brute épaisse qui affirme à plusieurs reprises sa volonté d'occire toute sa famille. Il échouera, comme de juste, à mettre son projet à exécution...

incontrôlables qui agitent ces êtres « menés » ! L'auteur s'entend d'ailleurs à multiplier les événements contraires aux projets de ses héros ; plus ils insistent dans leur volonté de puissance, plus ils sont freinés par un nombre incalculable d'obstacles. Tout l'humour noir d'Agapit éclate à l'occasion de ces accumulations : il suffit de voir le sort du terrible « parâtre » de *Complexes*, qui paye cher son obstination à éliminer son fils illégitime. Toutes ses tentatives se retournent contre lui dans une série ahurissante d'accidents, chacun d'eux le laissant un peu plus amoindri au physique comme au mental. A la fin du livre, le résumé de ses avatars, donné par le jeune narrateur, devient un inventaire à la Prévert aussi morbide qu'allègre :

« Oui, Monsieur, répondis-je. On l'a trépané une fois à la suite d'une tumeur au cerveau. Une autre fois il a été scalpé par le marchepied d'un train, enfin, dernièrement, il a été atteint par une balle de revolver qui lui a labouré le crâne. Et avant ça, il était somnambule.

– Je vois ! a dit laconiquement le docteur⁶⁷. »

C'est à ce niveau que nous retrouvons le véritable projet moraliste d'Agapit : non pas opposer le Mal au Bien, mais confronter le « mal humain » au « mal inhumain » que représente le Destin. Lutte inégale ; le personnage agapitien cherche à se servir de ces forces occultes pour mieux les égaler ou les usurper – mais l'échec est toujours au bout de l'entreprise. Il peut bien remporter quelques victoires, mais elles sont « à la Pyrrhus » : les effets en sont toujours annulés par l'irruption d'une péripétie inattendue, d'un hasard imprévu. Il rêvait d'affirmer enfin sa volonté de puissance ; il ne tarde pas à s'apercevoir que c'est lui le manipulé. Qu'on se rappelle de Guignenoux dans *L'Héritage du diable*, si sûr de son honnêteté et qu'une série d'événements orchestrés par Satan lui-même obligeront à mettre genou en terre. Qu'on se souvienne d'Adolphe Lorain, le jeune blouson doré de *L'Antichambre de l'au-delà*, n'échappant à la police que pour se voir condamné à vieillir en accéléré. Quant au narrateur de *La Nuit du minotaure*, il a beau lutter contre le monstre à longueur de pages, il ne parvient qu'à différer le supplice final : certes, le livre montre *in fine* qu'il s'agissait d'un rêve, mais la conclusion indique clairement le caractère prémonitoire du songe en nous replaçant

⁶⁷ Marc AGAPIT, *Complexes*, Fleuve Noir « Angoisse » (n°82), 1962, p. 217. Et cet inventaire a lieu après la mort du parâtre, victime... d'une crise d'épilepsie. Jamais crâne humain n'aura connu un tel acharnement !

dans la situation initiale du drame (réelle, cette fois). Diable, Minotaure, Destin, *Fatum* grec, caprice temporel, peu importe le nom de celui qui tire les ficelles ; l'essentiel, pour Agapit, est d'affirmer l'impossibilité de l'être humain à se libérer de sa propre condition, fût-ce par le mal lucidement choisi et accompli⁶⁸.

4.1.3. Le Bourreau et la Victime.

Dans l'œuvre d'Agapit, cet échec revêt, on l'a vu, de nombreux aspects : l'être humain n'est jamais à court d'imagination pour le mal, dût-il ensuite s'y casser les dents. Mais si les exemples abondent, l'auteur a aussi cherché à définir le mal humain à travers un schéma précis. Pour cela, il est parti de deux notions très claires : celles de bourreau et de victime.

Difficile, en apparence, de trouver opposition plus nette : celui qui inflige le mal est du côté du Mal, celui qui le subit est tourné vers le Bien. Toute l'habileté de l'auteur de *La Bête immonde* consiste à effacer peu à peu cette dichotomie en montrant qu'être « bourreau » ou « victime », cela revient à définir non pas des caractères humains, ni même des valeurs, mais des *rôles*. Comme tous les rôles, on les quitte à un moment ou à un autre ; comme tous les rôles, ils sont interchangeable ; comme tous les rôles, ils peuvent être interprétés par la même personne, et parfois simultanément.

La démonstration la plus évidente de cette idée se trouve dans *Nuits rouges*. Dans un univers où tout le renvoie à son statut de victime-née, Gaston Ballut souhaite assouvir sa haine en torturant un représentant de cette humanité exécrée. Ainsi se sera-t-il accompli au moins une fois (c'est du moins ce qu'il croit !). La meilleure façon de perdre un homme étant de lui donner ce qu'il désire, le Diable lui offre donc son pire ennemi sur un plateau d'argent. Gaston a enfin les moyens de s'adonner à sa passion. Il a attendu ce moment pendant des années, réglé avec amour – et en imagination – la longue suite de supplices qu'il va infliger à l'objet de sa hargne. Mais le passage à l'acte

⁶⁸ La passivité finale de l'homme face à son destin trouve d'ailleurs, chez Agapit, une traduction physique : l'être frappé de catalepsie. C'est même une figure récurrente de son œuvre...

est loin d'offrir les délices sadiques attendus. Face au spectacle de sa victime pantelante, Gaston Ballut sent même l'incroyable s'accomplir :

« Ainsi, loin d'être bourreau, il faut que je le sauve en le tuant ? Est-ce là ma vengeance ? Je me remémore tous les supplices raffinés que j'avais rêvés de lui faire subir : oreilles coupées, dents arrachées, chair enlevée par lambeaux avec des tenailles, et qu'il voie, qu'il le sache. Au lieu de cela, il meurt lentement malgré moi, et je me sens mourir avec lui. Il y a maldonne. Et le plus terrible, c'est que je sens que je ne le hais plus. Est-ce parce que je souffre avec lui ? Désormais, si je tue, ce sera la pitié qui armera mon bras⁶⁹. »

Ainsi, Gaston mesure la part de comédie forcée qu'il y a dans toute déviance sadique. Non seulement il ne peut remplir le programme qu'il s'était fixé, mais il entre en empathie avec la souffrance de celui qu'il torture, mesurant alors sa faiblesse « humaine » : il s'identifie à Alfred Bourges, au rôle atroce qu'il lui fait jouer. Et la situation de commencer à s'inverser, en un processus qui s'achèvera à la toute fin du roman lorsque Alfred reviendra par-delà la tombe torturer son tortionnaire, chute aussi logique que terrifiante. La preuve est faite : la libération par le mal n'existe pas. Gaston ne peut affirmer sa supériorité sur un homme quelconque parce que la condition de ce dernier sera toujours égale à la sienne. Mis au pied du mur, il est obligé de reconnaître l'échec de sa supériorité de bourreau, pire encore, de s'avouer le double de sa propre victime. Plus rien de flamboyant ou de sulfureux dans ce qui n'est rien d'autre qu'un pugilat sinistre où un damné s'en prend à un autre damné. La « maldonne » évoquée par Gaston a la taille d'une monstrueuse erreur métaphysique, qu'il paiera au prix fort.

Par un étrange paradoxe, c'est cette impossibilité révélée qui nous rend soudain proches des héros agapitiens. On aurait tort de croire que l'auteur cherche par un fait exprès à nous peindre des personnages veules, sans envergure, tyranniques et au bord de la monstruosité : sa misanthropie n'est qu'un des nombreux trompe-l'œil qui caractérisent son œuvre. Qu'il ne soit pas tendre avec ses créatures, qu'il les satirise et les peigne avec une sorte de distance, c'est un fait : tous coupables. Mais au détour final de son intrigue, coup de théâtre : il nous fait découvrir qu'ils sont également tous

⁶⁹ Marc AGAPIT, *Nuits rouges*, Fleuve Noir « Angoisse » (n°67), 1960, p. 137-138.

victimes, et c'est la pitié qui étreint le cœur du lecteur lorsqu'il assiste à l'échec de leurs entreprises. Ils ne touchent que par leur échec, et par la douleur qui en découle, parce qu'elle les révèle à eux-mêmes, à leur condition – et à notre regard par la même occasion. Voilà ce que les quarante-trois romans d'Agapit cherchent à prouver : que douleur et rancœur ne cessent d'être l'avant et le revers de la même médaille, la souffrance générant la haine qui génère de nouveau la souffrance, en une vertigineuse escalade. Si le personnage agapitien est un bourreau en quête de victime, il est aussi à lui-même sa propre victime. Après pareil constat, rien d'étonnant à ce que la pitié nous gagne...

La Bête immonde, puis *Nuits rouges* avaient commencé à illustrer cette dialectique ; mais c'est dans *La Ville hallucinante* qu'elle se laisse le mieux observer. En effet, ce roman plus tardif va jusqu'au bout du propos en jouant sur l'empathie que le héros suscite chez le lecteur. Contredisant les réflexes misanthropes de l'auteur, l'intrigue évite avec soin de susciter le mépris pour le pauvre Louis Quintorze. C'est le cœur serré que nous assistons à son combat pour survivre dans un univers parallèle qui ne cesse de lui renvoyer à la face les actes monstrueux qu'il a commis : Marc Agapit sait d'autant mieux éveiller cette empathie qu'il ne nous révèle que progressivement ces actes, ainsi que le passé de son héros. Ces petites touches qui, tout au long du récit, trahissent le bourgeois failli, l'alcoolique à prétentions intellectuelles, le parricide par vanité mal placée, ne parviennent pas à le détacher de nous : sur l'autre plateau de la balance, il y a la souffrance que lui dispense cet univers, aussi terrible que savante. Ce ne sont pas les flammes de l'enfer : c'est la torture d'un monde en apparence familier, mais déformé en réalité par une logique de cauchemar. Véritable Alice au pays des Horreurs, Quintorze croit pouvoir arracher de cet univers hostile (ah, la torture par l'espérance !) un privilège ou même un furtif soulagement, qu'un hasard méchant lui fait lâcher bien vite ; il n'a plus qu'à replonger dans l'horreur de sa condition. Il n'a pas compris que la seule règle de ce monde était implicite : elle consiste à maintenir chez l'être qu'il retient prisonnier une souffrance permanente, une absence totale de consolation en expiation de ses crimes. Aussi Quintorze arrive-t-il très vite à un état de « surchauffe », celui de tous les damnés, qu'Agapit définit avec un brio stylistique assez rare chez lui :

« ...bien qu'il subît le supplice des damnés plongés dans l'huile bouillante, on eût dit que son corps, mithridatisé par sa propre souffrance, trouvait en lui-même une sorte d'anesthésie qui rendait la douleur plus

*supportable. Sa conscience, pour ainsi dire, se fermait pour ne pas sentir la douleur, et peut-être existe-t-il un sommet dans l'horreur après lequel un nouveau pas ne peut être franchi. »*⁷⁰

Louis Quatorze se débat contre cette « ville hallucinante » qui semble créée exprès pour le broyer (métaphore évidente de sa mauvaise conscience) ; plus il essaie d'en sortir, plus la ville se referme sur lui – telle la fête foraine qu'il ne cesse de traverser et de retraverser tout au long du livre. C'est cette souffrance du damné incapable de quitter son « cercle » qui le rend pitoyable, sans l'excuser : le catalogue de ses vilenies est sordide, mais le prix à payer pour elles se révèle mille fois plus atroce que tous les actes qu'il a pu commettre. Avec ses moyens modestes mais efficaces, *La Ville hallucinante* fait resurgir dans notre société dite « évoluée » un courant qui vient tout droit de *L'Inferno* de Dante (que l'auteur lisait avec la même ferveur que la Bible ou les mythes grecs) et qui montre l'être humain simultanément comme victime absolue et bourreau de talent – et d'abord de lui-même, dans l'un comme dans l'autre cas. Mais c'est quand il renonce à ses rêves de grandeur et se voit révéler le tragique de sa situation qu'il cesse d'être une marionnette entre les mains de son créateur, pour retrouver enfin sa part d'humanité.

La pitié que *La Ville hallucinante* rend évidentes dès les premières pages, elle se manifeste dans bien des romans d'Agapit, nous prenant par surprise dans ces fins où le personnage, acculé à l'échec, abandonne toutes ses comédies et fait enfin face (parfois, le schéma s'inverse : ainsi la victime quasi-née de *La Bête immonde* se voit révéler sa propre monstruosité dans les dernières pages). En endossant sa nouvelle personnalité, le héros de *Piège infernal* nous avait fait perdre toute sympathie, car de victime, précisément, il s'instituait bourreau pour affirmer son ambition. Mais voici la révélation finale, qui l'attend lors du suicide de sa mère (qu'il avait auparavant épousée sans savoir qui elle était) : la passe-t-il aux profits et pertes ? Non, il se laisse crever les yeux et, tel un nouvel Œdipe, marche vers cette mort que sa première tentative de suicide et son amnésie n'avaient fait que différer. Le lecteur oublie presque que cette victime s'est conduite comme la dernière des fripouilles arrivistes et qu'elle a trois meurtres sur la conscience (sans compter la mort d'un enfant). Mais la souffrance d'Edmond indique qu'il a accédé à la connaissance de son enfer ; il sait, désormais, l'horreur de ses actes

⁷⁰ Marc AGAPIT, *La Ville hallucinante*, Fleuve Noir « Angoisse » (n°133), 1966, p. 97-98.

qu'avait occultée sa passion des biens de ce monde, et il sait aussi que ni sa beauté, ni sa jeunesse et moins encore son insouciance ne les excuseront. Il prend congé de l'enfer « terrestre » avec la conscience claire de sa damnation ; la mort et l'irruption des Erinyes lui apparaissent presque comme une consolation : « *J'ai déjà eu mon enfer LÀ-HAUT !* » leur lancera-t-il. Paroles terribles, qui parent la condition humaine d'une sorte d'horreur métaphysique... et nous mettent définitivement du côté du héros.

Ce statut de victime est donc, pour Agapit, le dernier refuge de l'humanité de ses personnages, ce par quoi ils échappent à leur statut de monstres ou de simples pantins : ils n'existent que par la connaissance pleine et entière de l'enfer où ils sont condamnés. Cette idée nous éloigne fort de la littérature populaire ! Il y a même une sorte d'accent pascalien dans ce malheur d'être homme tel que le définit l'auteur d'*Ecole des monstres*. « *La grandeur de l'homme, note Pascal dans ses **Pensées**, est grande en ce qu'il se connaît misérable ; un arbre ne se connaît pas misérable. C'est donc être misérable que de se connaître misérable, mais c'est être grand que de se connaître misérable.* » Cette grandeur dans la lucidité, l'être agapitien réussit parfois à l'atteindre : tous, après l'échec, ne se réfugient pas dans l'amnésie ou l'innocence outragée, certains acceptent enfin ce qu'ils sont. De là l'abondance, dans l'œuvre d'Agapit, des parcours initiatiques, où le héros ne maîtrise un univers inconnu et des situations qui lui échappent que pour mieux aller vers cette sagesse suprême qui consiste à se savoir, enfin, coupable (et d'une certaine manière victime parce que coupable). Quand *Piège infernal* se referme sur Edmond, ce dernier se reconnaît enfin pour ce qu'il *est*, et non pour ce qu'il aimerait devenir. Voué à recevoir la souffrance comme à l'infliger, il décide d'accueillir avec stoïcisme sa condition ; il rejoint ainsi dans sa lucidité le prêtre défroqué du *Mur des aveugles* et la folle du *Poids du monde*, tout aussi conscients de leur malédiction interne. En refusant de fuir l'évidence (bien de ses semblables n'auront pas ce courage, se réfugiant dans l'amnésie ou jouant l'innocence outragée), Edmond Dancourt échappe à sa médiocrité pour atteindre la stature d'un héros tragique – seule transfiguration possible dans cet Enfer « terrestre ».

4.2. LA FAMILLE AGAPITIENNE, MICROCOSME DE L'ENFER

La part faite de son échec, il reste deux voies à l'être agapitien : ou bien se laisser détruire lucidement, ou bien détruire les autres pour gagner une sorte de sursis, à tout le moins une justification de soi-même. Ayant conscience de son petit enfer privé parmi l'enfer plus vaste de la condition humaine, frustré de pouvoir, cet anti-démiurge n'a plus qu'à tourner ses armes vers ceux qui partagent son « cercle », ses semblables qui sont aussi ses adversaires. Un nouveau front – plus rationnel, mais non moins féroce – s'ouvre alors dans la thématique du mal selon Agapit : il s'exerce dans l'institution la plus insoupçonnée, la plus pérenne de l'humanité. Nous voulons parler de la Famille.

Agapit s'est toujours ingénié à transformer ses livres en huis clos étouffants. Pas d'échappatoire pour ses protagonistes, voués à subir les coups que la Fatalité a programmés pour eux. En axant ses intrigues sur les liens familiaux, cet enfermement devient également physique : isolés dans des propriétés reculées ou au fin fond d'appartements poussiéreux, les personnages agapitiens se voient contraints à une cohabitation générale, centralisée autour d'une figure patriarcale dominante qui pense pour eux, décide pour eux, a droit de vie et de mort sur eux. Toujours d'origine bourgeoise, ces familles vont du vaste groupe – il ne le restera pas longtemps... – de *Greffe mortelle* à une unité minimale de deux ou trois personnes (un veuf et son fils supposé dans *Le Pays des mutants* ; un jeune homme, son oncle et sa tante dans *L'Ogresse* ; un enfant, sa mère et son père dans *Complexes*, qui fait également appel à une grand-mère bienveillante). Toutes se pensent comme un être indépendant du reste de l'humanité, chacun de ses membres constituant un élément particulier de ses qualités et de ses défauts. Leurs vertus cardinales (du moins, affichées comme telles) restent l'honneur, la réputation sans tache, la moralité, le sacrifice de l'individu au profit de la communauté, l'acceptation sans discussion d'un pouvoir central, la transmission des mêmes valeurs d'une génération à une autre. En cela elles correspondent au modèle de la famille française telle qu'elle est définie et promue par la bourgeoisie du XIX^{ème} et du début du XX^{ème} siècle : à la fois hiérarchisée et complémentaire, réunie autour d'un fonds de valeurs communes dont un être en particulier (un homme vieillissant le plus souvent) se fait tout à la fois le dépositaire et l'expression la plus pure. En littérature,

cette conception se trouve résumée par Henry Bordeaux et ses *Roquevillard* (1906)⁷¹, dernière expression positive de la Famille Française – avant que François Mauriac et ses épigones (dont Agapit !) n'en montrent l'envers féroce et décadent⁷².

Car la famille agapitienne, on s'en doute, n'emprunte que l'apparence de cette vision idyllique : elle tiendrait plutôt du « nœud de vipères » bien connu ! Se substituant à la Fatalité, le patriarche oblige à se côtoyer, au nom d'une unité toute de façade, des êtres qui, non content de se détester mutuellement, ne cessent de mépriser ce « chef » imbu de ses pouvoirs et rêvent de prendre sa place. La haine et l'intérêt suintent sous ces rapports faussement mielleux, toujours calculateurs – d'autant que les membres vivent dépourvus de tout lien extérieur à leurs proches, isolés dans un cadre coupé du monde, formant une véritable micro-société avec ses hiérarchies, ses renversements d'alliances, ses coups d'état en miniature, ses duels à fleurets mouchetés. Dès lors, il suffit d'un léger coup de pouce du destin pour que la « machine infernale » saute, que les masques tombent et que s'entretue tout ce petit monde soudain livré à ses pulsions les plus primaires...

L'intérêt d'Agapit pour la famille (il y revient dans nombre de ses livres) est triple. Tout d'abord, il lui permet d'accentuer la théâtralité de son œuvre : un nombre limité de personnages s'affrontent en une série de « scènes », dans le cadre d'une unité de temps, d'action et de lieu digne des tragédies classiques. C'est ensuite une pièce capitale de la vieille stratégie subversive de l'auteur : de façon volontaire, il part des pires poncifs de la famille française-type, pour mieux les retourner et montrer l'envers peu reluisant de ces clichés sur l'« unité », les « valeurs morales », l'« honneur du nom ». Enfin, ce thème fonctionne comme une métaphore directe de l'enfer de la condition humaine, monde miniature où se joue toute la gamme des pires perversions et des plus terribles souffrances⁷³. D'un roman à l'autre, Marc Agapit orchestre un combat entre des fauves

⁷¹ Précisons ici que *Les Roquevillard* furent portés à l'écran en 1943 par Jean Dréville (avec Charles Vanel, alors abonné aux patriarches « Révolution Nationale »), c'est-à-dire en plein pétainisme. Les valeurs « bordelaises » – en fait, Henry Bordeaux était savoyard – étaient plus que compatibles avec certaine devise « Travail, Famille, Patrie »...

⁷² Henry Bordeaux sut également exciter l'ire d'un certain Frédéric Dard, qui ne se priva pas dans ses premiers San-Antonio (*Du plomb dans les tripes*, par exemple) de quelques allusions méchantes à cet auteur moralisant.

⁷³ Cette triple utilisation montre également l'influence qu'avait sur Marc Agapit le théâtre de Luigi Pirandello, lui-même riche en affrontements et rapports de force dans le champ clos des familles

mus par un seul motif : l'assouvissement de leur propre volonté de puissance – dont l'argent, le pouvoir, le droit de vie et de mort sur son prochain sont les privilèges les plus évidents. Le lecteur habitué aux archétypes agapitiens retrouve ici de vieilles connaissances : enfants voués à l'holocauste (l'innocence n'a rien à faire dans cet univers corrompu), parents faibles ou dévorants, épouses et mères avides de pouvoir comme d'argent (ou au contraire passives face aux agissements du cher mari, du fils adoré), tyrans domestiques pointilleux sur le respect – et surtout une galerie impressionnante de fils à papa, veules, dépravés, arrivistes ou à moitié fous selon les livres qui les mettent en scène. Infanticides (*Greffe mortelle*, *Complexes*, *La Ville hallucinante*, *Le Poids du monde*, pour ne citer que les cas les plus représentatifs) et incestes (mère-fils dans *Piège infernal*, neveu-tante dans *Agence tous crimes* et dans *L'Ogresse*) sont monnaie courante dans ces parentèles où l'hérédité est lourde, l'adultère fréquent, les conflits parents-enfants permanents. C'est donc à juste titre que Jean-Pierre Andrevon voit dans la famille le « laboratoire central » de toute l'œuvre d'Agapit : on y rencontre toute la gamme des sentiments et des obsessions de ces personnages et de leur créateur. Oui, « *c'est bien là qu'il fallait arriver, au plus simple, au plus primordial, au plus cru. Le théâtre de Monsieur Agapit est celui de la famille, famille où l'on se hait, où l'on se déchire (à belles dents, à griffes aiguisées), où l'on se trucidé à qui mieux mieux*⁷⁴. »

Quand les Tuyau-de-Poële rencontrent le Grand-Guignol, cela donne un chef-d'œuvre : *Greffe mortelle*, le roman le plus complet d'Agapit sur ce thème. Les autres livres privilégient chacun un certain type de rapport familial, alors que ce roman les réunit tous, en une sorte de « panel » des idées de l'auteur sur la question. La donnée fantastique (un enfant-fantôme qui narre au lecteur ses observations sur ses anciens parents, frères et sœurs, dont il surprend les secrets chaque fois qu'il vient les « hanter ») sert ici d'introduction objective à la famille Ade, ses pompes, ses œuvres. En de très courtes scènes – des instantanés naïfs « pris » par le jeune narrateur, dont l'auteur épouse le point de vue ingénu pour mieux se distancier –, Agapit nous narre la destruction en chaîne d'une parentèle « bien sous tous rapports ». Ce modèle de conformisme est en réalité un catalogue de maudits comme on en voit peu dans les

bourgeoises : voir à ce sujet des pièces comme *La Volupté de l'honneur* (1917), *Comme avant, mieux qu'avant* (1922) et bien sûr *Chacun sa vérité* (1917), que cite Agapit à la fin des *Ciseaux d'Atropos*.

⁷⁴ Jean-Pierre ANDREVON, préface à *La Bête immonde*, *op. cit.*, p. 18.

romans fantastiques, avec pour damnation la monstruosité et les tares héréditaires. Il est visible qu'avec cet ouvrage, l'auteur cherche à égaler le *Malpertuis* de Jean Ray, cette autre chronique d'une famille détruite par ses atroces instincts...

L'intrigue se résume à une série de luttes entre un père d'une faiblesse insigne, une mère qui passe son temps à pleurer et à s'évanouir, un secrétaire-squelette qui rêve qu'on lui parle enfin d'amour, un fils d'une force bestiale et porté vers le sado-masochisme, un autre délinquant, une sœur dominatrice digne des Amazones⁷⁵, des jumeaux dégénérés, un somnambule. Tous vivent par et pour la figure patriarcale, le grand-père, qui assure son autorité d'une main de fer tout en clamant bien haut la pureté de sa descendance (le discours qu'il fait à M. Cueille sur l'« honneur » et la « probité » de sa lignée semble venir d'un de ces romans d'Henry Bordeaux dont nous parlions plus haut). Chacun rêve de secouer le joug autoritariste du *padre padrone*, tandis que ce dernier s'auto-persuade de sa propre grandeur et de celle de sa famille – illusion dont, on le devine, son créateur le privera très tôt. Dès lors, le chef « détrôné » ouvrira les yeux sur les déficiences de sa parentèle. Allant jusqu'au bout de ses valeurs, il tournera sa vertueuse colère contre ceux qu'il « protégeait » auparavant et détruira tout l'édifice familial, sans que lui-même ne sache jamais si cette course à la mort lui est dictée par sa hantise d'une pureté perdue ou par l'atavisme destructeur qu'il a décelé chez ses proches – et donc en lui-même.

Greffe mortelle est à bien des égards le chef-d'œuvre de son auteur, celui qui exprime de la façon la plus saisissante son obsession des destinées jouées et perdues d'avance. La thématique familiale est le raccourci de cette horreur à n'être que soi, qui est l'obsession majeure de son œuvre. D'autres romans, comme *Piège infernal* et *L'Ogresse*, réutilisent le circuit fermé de la famille (qui évoque si bien un cercle que Dante aurait oublié de prévoir dans son *Inferno*), ainsi que les relations incestueuses et prédatrices qu'il suppose chez ceux qu'il emprisonne. Mais ils ne s'en servent que comme point de départ à d'autres thèmes, ceux de la défaite de la volonté et du cannibalisme – autres manifestations de l'enfer « terrestre ». *Greffe mortelle* définit cet enfer par une image : celle d'une chaîne de dominations successives, chacun trouvant des « boucs émissaires » chez ses proches parents. A ceci près que Marc Agapit montre,

⁷⁵ Brouillon probable des sœurs « féministes » d'*Ecole des monstres* – la laideur en moins. Par une ironie toute agapitienne, cet être impitoyable, qui monte à cheval et manie le martinet en maîtresse femme, se nomme Clémence !

là aussi, que cette chaîne s'interrompt, faute d'un être humain pour aller jusqu'au bout du mal qu'il se propose de faire. Ainsi, Charles, le petit-fils bestial, domine-t-il son père, sa mère, ses frères plus faibles ; son champ d'(ex)action est limité par l'autorité de son grand-père et, comme pour mieux entretenir ses pulsions meurtrières et sa haine d'un pouvoir despotique, il cherche volontairement la domination de sa sœur Clémence, qu'il encourage à le battre. Bref, il est ce qui s'approche le plus du Mal incarné, et quand sa famille est peu à peu décimée, nous croyons tenir le coupable idéal. Mais dès qu'on cherche à le pousser vers le meurtre de ses parents, la « bête » régresse et trahit sa faiblesse humaine :

« Si vous avez cru que j'allais zigouiller mon père et ma mère pour de l'argent, vous vous êtes mis le doigt dans l'œil jusqu'au coude. Mes parents, je les défendrais jusqu'à la mort si on les attaquait. Et vous avez cru que j'avais tué mes frangins et ma frangine pour de l'argent, parce que j'avais dit que je voulais les étrangler ? Je dis comme ça que j'étranglerai tout le monde quand je me fous en rogne. Je gueule, je gueule, mais je suis pas un assassin, moi ! Ils sont morts par accident, ou si on les a tués, j'y suis pour rien⁷⁶. »

La famille, chez Agapit, est plus qu'un lieu de claustration supplémentaire : elle exprime au plus cru l'horreur de la condition humaine et réaffirme la dérision de l'homme devant ce qui le dépasse, l'inféodation de ce dernier au Destin. *« Les morts sont plus puissants et plus cruels que les vivants. Plus logiques aussi. Ils poursuivent leur but inexorablement⁷⁷. »* C'est le secret que, au bord de la mort, se voit dévoiler le grand-père et lui donne son idée : « ressusciter » afin de mieux détruire ses proches, le surnaturel, chez Agapit, n'étant jamais qu'un masque de l'inhumain. La famille est le lieu du mal – du mal humain, médiocre, sordide, quasi vaudevillesque à force d'être infligé « entre soi » ; cette destruction à la petite semaine ne fait pas le poids face au Mal radical dont le grand-père, à mi-chemin du livre, devient l'émissaire impitoyable. Les Ade seront balayés en quelques jours de la surface de la Terre – et ceci sous le regard du seul être pur du livre, le fantôme du cadet de la famille (qui est aussi le narrateur du livre). On comprend alors pourquoi Agapit a adopté, dans le déroulement

⁷⁶ Marc AGAPIT, *Greffes mortelle*, Fleuve Noir « Angoisse » (n°43), 1958, p. 147.

⁷⁷ Marc AGAPIT, *op. cit.*, p. 209.

de son intrigue, ce point de vue lointain et naïf : ni la pureté, ni la lucidité ne sont de ce monde. Mieux, l'intrigue nous fait deviner que c'est la mort du jeune narrateur qui a donné le signal de l'effondrement ; dès l'attaque de ce monologue enfantin (« *Aujourd'hui, Papa et Maman sont rentrés du pays de l'Inde, où ils sont allés recueillir un héritage*⁷⁸ ... »), truffé de maladroites et d'images quasi surréalistes à force d'être prises au pied de la lettre, tout était donc joué. Plus qu'une illustration satirique du « *Familles, je vous hais* » de Gide, les corrosives vignettes qui émaillent *Greffe mortelle* révèlent le vertige métaphysique que suscite chez Agapit la misère de l'homme, et dont le cadre familial est la traduction la plus directe.

4.3. LE « VOYAGE EN ROND » OU DE LA CONDITION HUMAINE COMME ENFER TEMPOREL.

Pour Agapit, la Terre est le lieu de l'enfer, et les structures humaines l'occasion d'organiser ce dernier en une multitude de petits cercles. Mais l'homme pourrait se tirer de cette impasse par le rêve, ou, si cette dimension parallèle est insuffisante, par la mort. Dès lors, Agapit va s'ingénier à couper cette ultime retraite en ajoutant le « cercle » le plus original de son univers : l'enfer temporel. Car le Temps agapitien ne guérit pas les blessures, il les exacerbe au contraire en les rappelant à la mémoire de ses victimes. La mort même ne les délivre pas : elle les condamne, au contraire, à rejouer leur ancienne existence dans une autre dimension, leur jetant à la figure leurs fautes et leurs déficiences. Et lorsque certains croient pouvoir se soustraire à leur condition de damnés par l'amnésie (*Agence tous crimes, Piège infernal, La Ville hallucinante*), la catalepsie (*Les Ciseaux d'Atropos*) ou le simple retour à la réalité (*La Nuit du minotaure*), ils sont rattrapés par leur propre destin, qui les oblige à aller jusqu'au bout d'eux-mêmes. Aucune échappatoire : en se soustrayant à l'existence, les personnages d'Agapit ne font

⁷⁸ Marc AGAPIT, *op. cit.*, p. 9. La mort du petit Octave est intervenue avant le voyage : on découvre peu à peu son statut de fantôme, qui se laisse pressentir dès les premières pages, lorsqu'il précise qu'il ne doit pas être vu des autres, encore moins manger ou dormir.

que troquer un enfer pour un autre. Ils ne peuvent choisir qu'entre la vaste horreur métaphysique de la condition humaine et la pratique rationnelle de cette horreur, en bourreau comme en victime, dans le décor de maisons où la haine s'assouvit en famille, ou dans un cadre plus socio-culturel⁷⁹. Une chose est sûre, ni la civilisation, ni le temps, ni même la mort ne protègent l'homme : ce sont des structures sans cesse vouées à exacerber, à réprimer ou à être détournées par des forces inhumaines. Aucune non plus n'« améliore » son humanité : elles ne révèlent de lui que son échec à être meilleur que lui-même. Il ne lui reste plus qu'à tourner en rond, dans la recherche désespérée d'une issue qui se dérobe sans cesse.

De là, chez Agapit, l'obsession du cadre circulaire. Comme pour mieux confirmer l'image d'un enfer « concentrique » à la Dante, il en fait un motif récurrent de son œuvre, apparaissant sous toutes les formes et à tous les niveaux. On le voit matérialisé régulièrement par les personnages eux-mêmes : ainsi du « parâtre » de *Complexes* qui, démasqué, se met soudain à tourner en rond sous l'effet de l'épilepsie. Certains titres, comme *Le Voyage en rond*, placent d'emblée l'itinéraire du héros sous le signe du cercle infernal. Il peut être débusqué jusque dans certains décors qui y font une allusion discrète, comme le manège de la fête foraine de *La Ville hallucinante*. Quant à *Greffe mortelle*, il fait la description au vitriol d'un autre cercle, celui de la famille. Mais cette figure n'est pas qu'un « emblème », le signe de ralliement du monde agapitien : elle est employée jusqu'aux plus extrêmes conséquences dans la construction même de ces livres, insérée à la fois dans l'intrigue et dans la temporalité des romans. Ceci a pour résultat de faire entrer le lecteur de plain-pied dans cet enfer concentrique ; il partage jusqu'au vertige les effets de ce qui est trop souvent, chez d'autres écrivains, un thème extérieur prétexte à généralisation.

L'œuvre de Marc Agapit présente, tout d'abord, un nombre important d'intrigues « remises en boucle ». Le schéma en est simple : le héros, amnésique, se « réveille » dans un monde tout à la fois familier et déformé par une sorte de logique aberrante. C'est Jacqueline Vermot dans *Agence tous crimes*, qui se voit révéler son amnésie en pleine rue, ou Louis Quintorze dans *La Ville hallucinante*, qui s'éveille dans une rame de métro peuplée de trognes patibulaires. Dès lors, Agapit s'en tient à leur strict point de

⁷⁹ L'étrange utopie de *La Ville hallucinante* fonctionne selon une théorie de Bernard Shaw qui refuse les prisons au profit d'une sorte de châtement « civil » au cas par cas : on a vu l'horrible détournement qu'Agapit fait subir à cette idée...

vue : il épouse leur désir de recouvrer la mémoire, tout en maîtrisant les lois d'un univers qui leur est inconnu. Ils ont pour eux l'innocence recouvrée, un regard neuf sur la vie, et le lecteur est tout prêt à entrer en empathie avec eux et à les suivre dans la reprise progressive de leur identité.

Mais peu à peu, ce dispositif se révèle truqué à tous les niveaux : le point de vue des héros n'est pas fiable, « réécrivant » subjectivement des épisodes de leur vie remémorée (voire en inventant) ; mais surtout, leur itinéraire vers la vérité – leur vérité – passe par une série d'épreuves ou de rencontres désobligeantes qui révèlent leurs faiblesses, leur lâcheté, leur sordidité passées. Le lecteur pourrait « passer l'éponge », arguant que l'amnésie a lavé ces personnages de leurs fautes. Seulement, mille indices discrets trahissent la résurgence de leur ancien caractère : la vanité chez Louis Quintorze, toujours prêt à faire valoir sa supériorité sur le premier venu, l'avidité sensuelle mêlée de paranoïa chez Jacqueline Vermot. Au fur et à mesure qu'ils se rapprochent de leur vérité, ils se réinstallent de façon de plus en plus gênante dans la peau de « leur » personnage, tout en protestant de leur innocence. Bientôt, il devient évident, pour le lecteur comme pour eux-mêmes, qu'ils se découvrent autres qu'ils auraient aimé être : lâches, mesquins, pervers, assassins peut-être. Et peu à peu la situation s'inverse : la mémoire à la recherche de laquelle ils étaient partis devient, à la veille de sa résurrection, la chose à enfouir, à refouler à tout prix, et l'amnésie la seule condition pour pouvoir continuer à vivre en toute bonne conscience. Jacqueline Vermot a beau congédier son psychiatre avant que celui-ci n'ait « *repêché* » son souvenir, Louis Quintorze a beau s'accrocher à son statut de victime, il est trop tard : l'acte monstrueux qui les a poussés à l'amnésie les agrippe de nouveau, et c'est aussi celui qui leur fait prendre conscience tout à la fois de leur culpabilité et du prix de l'expiation. « *Horreur ! s'écrie Jacqueline Vermot. Je suis en ENFER, où tout recommence, éternellement !* » La conscience de leur destin de damné se fait si aiguë qu'ils préfèrent replonger dans l'amnésie plutôt que d'endurer une souffrance aussi infernale... La boucle est bouclée. Tout peut recommencer, à l'identique : Jacqueline Vermot arpente sa rue, Louis Quintorze est emporté par son métro. Ici, la condition humaine prend l'allure d'un « chemin de croix » où l'homme refait à l'infini le parcours de ses fautes, sans que jamais grâce ne lui soit accordée. Le déroulement en circuit fermé de l'intrigue devient le châtement même réservé au héros : il est voué à découvrir son éternelle culpabilité,

l'innocence symbolisée par l'amnésie n'étant qu'une illusion de renouveau très vite dissipée, une « torture par l'espérance » de la pire espèce.

Une autre pièce importante du dispositif métaphysique par lequel Agapit justifie son univers, c'est la temporalité qu'il y emploie. Ce temps, en effet, est tout sauf linéaire : il paraît sans cesse trafiqué, biseauté à forces de retours en arrière, d'alternances entre l'affabulation et le réel. On a noté à quel point l'auteur de *Piège infernal* était obsédé par les univers parallèles : ils lui ont fourni le sujet de son roman de science-fiction *Portes sur l'inconnu* ainsi que d'un autre non paru en France, *Les Cuisines de Sirius*. Il en a aussi réinvesti des bribes dans certaines de ses œuvres fantastiques (*Le Dragon de lumière*, par exemple). Mais surtout, il en a fait dans ses premiers livres signés Agapit un élément fondateur de son univers. *Agence tous crimes*, *La Bête immonde* et jusqu'à un ouvrage plus tardif comme *La Ville hallucinante* se situent dans des « mondes » contenant des éléments familiers aux héros, qui y retrouve également des figures de son entourage. Mais ces éléments sont rebattus comme des cartes pour donner une configuration différente de tout ce qu'il connaissait, et qui est celle du cauchemar. Il y a du Lewis Carroll dans ces univers quotidiens en apparence, mais qui ne cessent de se déformer sous le regard du protagoniste, et le plus souvent à cause de ce regard : soit le héros s'évanouit sous le poids d'une révélation trop terrible, soit le lecteur s'aperçoit qu'il invente des scènes entières pour se justifier ou modifier une réalité trop insupportable. Nous comprenons alors que les mondes parallèles où nous convie Agapit proviennent de l'esprit même de ses protagonistes : cette atmosphère de cauchemar, cette temporalité chaotique, ces scènes qui refusent de s'enchaîner en une continuité logique, ces personnages qui apparaissent et s'escamotent sans raison ou qui changent d'identité en cours de route, tout est la marque d'une conscience tourmentée, refoulée. L'être agapitien ne cesse d'osciller entre le refus d'endosser ses propres fautes et la réalité indéniable de celles-ci, entre déni et lucidité : de là une narration discontinue, mise à mal par les ruptures temporelles, les retours en arrière, les changements à vue. Le monde d'Agapit, c'est l'inconscient à la portée des caniches.

Mais l'explication psychanalytique, si elle donne du grain à moudre aux freudiens qui s'intéressent à cette œuvre, doit être dépassée. Par ailleurs l'auteur lui-même nous y invite, qui porte sur la psychanalyse un regard peu complaisant : tout comme la culture, elle n'est chez lui qu'un replâtrage hâtif de la vraie nature de l'homme. Ce constat effectué, nous ne tardons pas à retrouver son terrain de prédilection : la métaphysique.

Car Marc Agapit a beau utiliser le temps avec maestria, il cherche avant tout à illustrer la vanité de l'homme et à prouver son statut de coupable par nature. S'il ralentit ou accélère le temps à l'envi, enchâsse de multiples dimensions les unes dans les autres, intervertit réalités et mensonges, c'est toujours afin de mieux traquer ses personnages et illustrer une fatalité implacable. Plus de linéarité rassurante, plus de niches de tranquillité où tout est sûr, insoupçonnable : le temps lui-même devient un piège, un cercle infernal supplémentaire où le naïf héros, croyant échapper à son destin, est sans cesse rabattu sur sa propre culpabilité.

Ce schéma d'un temps « punisseur » est poussé jusqu'à ses plus extrêmes limites dans *La Bête immonde*. Un homme se réveille dans une clinique après avoir eu un accident de voiture qui l'a rendu – comme de juste – amnésique. Mais très vite, il comprend qu'il a échoué dans une dimension parallèle, et que cette clinique n'est qu'une gigantesque métaphore de l'Enfer (de façon significative, le livre ne quittera guère ce décor), où les malades sont les damnés et Lucifer le médecin chargé de leur « guérison » – celle-ci consistant en une torture permanente. Commence pour lui un long calvaire, où le lecteur est de tout cœur avec ce qui est pour lui une victime totale ; notre empathie augmente d'autant plus lorsque le narrateur, Xavier Dmellis (ou de Mélisse), s'attache à la femme du médecin, victime elle aussi de son horrible époux, et pousse l'altruisme jusqu'à oublier ses propres souffrances pour aider la malheureuse. Et quelle joie est la nôtre lorsqu'il finit par poignarder le médecin ! La « bête immonde » est morte, tous les espoirs sont permis. C'est à cet instant que tout bascule et que Marc Agapit, roi sans conteste du récit « trafiqué », révèle le double fond de son intrigue. La réapparition d'Hortense, la femme du médecin, est le signe de ce coup de théâtre qui infirme tout ce qui vient de se jouer (et le terme « se jouer » n'est pas un vain mot ici) sous nos yeux :

« Je m'écrie avec fougue :

– VIVANTE ?

Elle répond calmement :

– Cela vous étonne ? Ne saviez-vous pas qu'au théâtre les acteurs assassinés se relèvent après le spectacle et se remettent à vivre ?

Je dis, d'une voix hébétée par la surprise :

– *Théâtre ? Acteurs ? Je ne comprends pas.*

– *Mais oui : la pièce est finie, mon ami, ou presque : le rideau est baissé, et le reste se jouera dans les coulisses*⁸⁰. »

Il faudrait citer l'intégralité de cette conclusion extraordinaire, où passent des réminiscences de Shakespeare et du Nouveau Testament. Tout comme dans *La Nuit du minotaure*, les neuf dixièmes de *La Bête immonde* se révèlent pur fantasme, l'émanation d'un inconscient affabulateur et, comme souvent chez Agapit, bien décidé à s'exonérer de toute faute. Non seulement l'auteur décrit le monde parallèle de la clinique comme une pure fantasmagorie, un « théâtre », mais encore, mettant à distance le point de vue du narrateur, il en dénonce la fausseté. Par le biais d'Hortense, il s'ingénie à réfuter point par point cette construction mentale destinée à justifier Xavier Dmellis, à l'excuser, à l'acquitter de ses crimes. Ce malade torturé, aveuglé, les dents brisées ? Un avatar commode, bien propre à susciter l'apitoiement. L'immonde docteur Despair ? La projection de ses pires défauts : le sadisme, la soif de pouvoir, la jalousie malade, le masochisme (on sait combien le personnage agapitien est bourreau et victime de soi-même comme des autres). Quant à Hortense, elle incarne non seulement la conscience de ce personnage bien décidé à échapper à sa propre culpabilité, mais elle se révèle être sa propre épouse, qu'il a tuée. La manipulation temporelle que Xavier Dmellis a exercée envers lui-même a donc fait long feu : c'est à son propre Jugement Dernier qu'il va devoir assister, et c'est la sentence de sa propre culpabilité qu'il va entendre de la bouche de sa femme. Pire encore : cette manipulation est enchâssée dans une boucle temporelle qui révèle que les jeux étaient faits depuis le début. En quittant la clinique au bras de sa femme, Xavier Dmellis revient sur les lieux même de l'accident de voiture, et le caractère de ce qui s'est déroulé sous nos yeux se révèle brusquement : il s'agit en fait de l'ultime rêverie d'un mourant, de sa dernière tentative pour échapper et à la mort et à la conscience de ce qui l'a amené à agoniser au bord d'une route, son automobile encastrée contre un arbre. Le cercle temporel n'a plus qu'à se refermer sur sa « victime », et la mort à venir prendre son dû.

Condamné par sa propre nature mauvaise, le héros agapitien est donc voué aux « voyages en rond » : il ne cesse de renaître au monde pour mieux mesurer l'étendue de sa faute. Il a beau plaider sa cause, biseauter les cartes, implorer l'aide d'autrui : tôt ou

⁸⁰ Marc AGAPIT, *La Bête immonde*, Fleuve Noir « Angoisse » (n°53), 1959, p. 198-199.

tard, il doit reconnaître cette culpabilité fondamentale que Marc Agapit, créateur littéraire se substituant au Créateur tout court, fait peser sur lui. Le temps lui-même, aussi circulaire que l'Enfer où il est plongé, se charge de ramener cet être à sa dérision ; mis devant ses propres fautes, il ne peut qu'avouer à son tour : « *Nous sommes de pauvres marionnettes qui viennent faire sur la terre quelques petits tours en rond, puis disparaissent dans la tombe sans laisser de trace*⁸¹. » En plaçant son univers sous le signe du cercle – figure géométrique qui symbolise une continuité en champ clos – Marc Agapit ne pouvait trouver plus simple et plus complète métaphore pour définir la condition humaine et ses vains efforts pour échapper au Destin.

⁸¹ Marc AGAPIT, *Le Chasseur d'âmes*, Fleuve Noir « Angoisse » (n°254), p. 148.

CONCLUSION

En 1950, le monde du fantastique américain était bouleversé par la nouvelle de Richard Matheson (alors débutant), « Journal d'un monstre »⁸². Dans un univers voué à l'exagération stylistique depuis Poe, Lovecraft et leurs épigones, Matheson trouvait, pour décrire l'horreur, une fausse naïveté et un ancrage dans le banal qui en décuplaient les effets : « *Aujourd'hui, Maman m'a appelé monstre. Tu es un monstre elle a dit. Je me demande qu'est-ce que c'est un monstre.* ». Tout se passe comme si, huit ans plus tard, le message avait été recueilli outre-Atlantique par Marc Agapit. Finies les orgies d'adjectifs, terminés les mondes tentaculaires complaisamment décrits : c'est par le cauchemar oppressant du huis clos, et non par l'énormité des décors, que l'homme est dénoncé dans sa condition d'« insecte ». Surtout, jamais auteur n'a accumulé autant d'horreurs, de déviances, d'êtres odieux ou de situations terrifiantes avec une telle bonhomie et une aussi absolue simplicité ! Plus les faits et gestes de ses personnages sont monstrueux, plus il se retranche derrière un style sec, sans préciosité ni périodes grandioses. C'est au contraire un aspect « voltairien » qui domine dans ces perpétuels retournements de situation et dans l'ironie imperturbable qu'il met à nous les présenter. Il y a un côté « conte de fées pour adultes » dans cet univers où le créateur a recours à la plus grande naïveté pour faire passer le plus énorme.

Mais l'apparente désinvolture de cette création ne doit pas nous abuser. Bien que nourrie de fantasmes, elle reste gouvernée par une logique quasi démonstrative, et il serait réducteur de ne voir dans ce monde littéraire qu'un catalogue d'horreurs stylisées et dans son créateur qu'un amateur cultivé de « série B ». Sa thématique est aisément déchiffrable ; en revanche les moyens mis en œuvre pour l'illustrer sont d'une telle diversité qu'ils forment un entrelacs d'obsessions et de références où le lecteur le plus

⁸² Par la suite, Richard Matheson s'illustrera aussi bien dans le roman policier (*Les Seins de glace*, 1953) que dans le roman de science-fiction où il donnera plusieurs classiques (*Je suis une légende*, 1954 ; *L'Homme qui rétrécit*, 1956 ; *Le Jeune homme, la mort et le temps*, 1975). Mais c'est dans la nouvelle qu'il donnera sa pleine mesure : « Mamour, quand tu es près de moi », « Le Dernier jour », « Intrusion », « Le Jeu du bouton », « Gibier », « Je suis là à attendre », « La Bonté de Julie », « Sans paroles », « Duel »... autant de petits chefs-d'œuvre de fantastique, de terreur ou d'anticipation .

aguerris ne se retrouvent pas toujours. Même s'il œuvre dans la littérature « de genre », l'auteur d'*Agence tous crimes* ne se laisse pas facilement enfermer dans une case.

Tous ces procédés visent à un même objectif : proposer une métaphysique de la condition humaine sous les oripeaux d'un fantastique populaire. Le coup de génie d'Agapit, c'est d'enraciner l'in vraisemblable dans le prosaïque : des personnages écrasés par les préoccupations quotidiennes tentent d'échapper à leur vie médiocre et à leurs semblables en affirmant, enfin, leur valeur supérieure. Pour cela, ils n'hésitent pas à s'acoquiner à des puissances occultes, voire au Diable lui-même. Non seulement ils échoueront – ces puissances se retournant contre eux – mais ils feront l'apprentissage de leur réalité intime : celles d'êtres menés par leurs pulsions, dominés par une Fatalité qu'ils ne parviennent pas à vaincre. Misanthrope et nihiliste, Marc Agapit nous présente l'humanité comme la dupe de son propre appétit de volonté, refusant de regarder en face sa nature de damné dans un Enfer terrestre régi par les seules lois de la souffrance infligée et de la souffrance subie. Aucune issue possible dans un monde clos sur le meurtre et le néant. Ce n'est qu'en abandonnant l'affirmation de son libre arbitre et en acceptant son destin que l'homme agapitien peut retrouver une sorte de grandeur. Mais rares sont ceux qui parviennent à cette lucidité : la plupart préfèrent ruser, nier l'évidence, se condamnant dès lors à l'éternelle redécouverte de leur culpabilité.

C'est ce pessimisme radical, présenté en une succession de petits « spectacles » allégoriques, qui rend l'œuvre de Marc Agapit si atypique et en fait l'univers le plus original de la collection « Angoisse ». Elle est pourtant réduite, aujourd'hui, à un infime lectorat d'initiés. Son côté inclassable en est peut-être la cause : il y a quelque chose de très perturbant pour nos critiques dans le fait d'utiliser des formes populaires pour illustrer des préoccupations presque élitistes. Seul *Ecole des monstres* a échappé à la loi du silence, en devenant un classique du fantastique français que l'on réédite encore de loin en loin ; il n'en demeure pas moins l'arbre qui cache la forêt. Agapit est un écrivain à redécouvrir, sous toutes ses formes (n'oublions pas non plus l'œuvre qu'il a esquissée sous son vrai nom d'Adrien Sobra et plus particulièrement son roman *Le Valet*) ; peut-être un éditeur s'en apercevra-t-il, et réimprimera ses écrits⁸³. Bien sûr, tout n'y est pas d'égale valeur : la cinquantaine d'ouvrages qu'il a laissés sont d'inspiration très diverse,

⁸³ Les *happy few* et les collectionneurs, eux, n'ont pas attendu : les premiers romans d'Agapit atteignent sur Internet de fortes sommes, et les livres signés Adrien Sobra et Ange Arbos, par leur extrême rareté, s'arrachent littéralement.

et on s'accorde à reconnaître que les derniers romans signés Marc Agapit n'ont ni la richesse ni la froide sauvagerie des premiers⁸⁴, quoique le charme agisse toujours. Mais un tri intelligent devrait redonner à cet auteur sa place de classique de la littérature fantastique française, dans la lignée de Balzac, Nerval, Villiers de l'Isle-Adam et de bien d'autres encore. Notre travail a voulu poser les bases d'une telle réhabilitation. S'il aide à la réédition des meilleurs Agapit, ainsi qu'à la naissance d'études plus ambitieuses sur cette œuvre (le sujet est loin d'être épuisé !), nous estimerons avoir atteint notre but.

Julien DUPRÉ et Jean-Paul LABOURÉ

Villeurbanne, 1^{er} septembre 2012 – 6 janvier 2013.

Texte revu en février 2013.

⁸⁴ C'est *grosso modo* à partir de 1962 et de la parution de *Complexes* que l'inspiration de Marc Agapit se fait plus intermittente, les neuf romans précédents étant presque tous d'égale valeur. Néanmoins on trouve encore, postérieurs à cette date, cinq réussites indiscutables : *Ecole des monstres*, *La Nuit du minotaure*, *La Guivre*, *La Ville hallucinante* et *Les Santons du diable*.

PETIT GUIDE DE LECTURE A L'USAGE DES AGAPITIENS DÉBUTANTS

par Julien DUPRÉ et Jean-Paul LABOURÉ

Note des rédacteurs : *Ce petit guide se veut le recensement des meilleurs romans de Marc Agapit : il ne prend pas en compte les ouvrages signés Adrien Sobra et Ange Arbos. Pour le détail des éditions des titres ici mentionnés, cf. la bibliographie.*

1) *Agence tous crimes* (1958) :

Pour beaucoup, l'Agapit prototypique ; nous serions plutôt d'accord avec ce point de vue. Alors qu'elle marche dans une rue, une vieille fille prend conscience de son amnésie et se réfugie à la mystérieuse « agence T.C. » qui lui donnera en un temps record adresse, identité et passé. Jacqueline Vermot peut donc se réinstaller dans son petit village, reprendre contact avec son entourage : « *La mémoire me reviendra peu à peu.* » Mais ce projet va se fissurer lentement sous le poids des pulsions de cette femme attirée par son neveu, gigolo veule et fainéant qui pourrait bien être à l'origine de tous ses ennuis... Un classique de la littérature fantastique, célèbre pour son effet de « remise en boucle » qui, en son temps, a fait tomber de leur fauteuil bien des lecteurs du Fleuve Noir « Angoisse » et demeure aujourd'hui d'une terrible efficacité. Mais *Agence tous crimes* est surtout le catalogue complet des fantasmes agapitiens : misogynie, atmosphère de cauchemar délirant, vision tragique et nihiliste de la condition humaine, dimensions parallèles qui ne cessent de se heurter, conception d'un temps « trafiqué » où le personnage est voué à ressasser éternellement ses fautes, tout y est. Quant à l'« agence T.C. », elle représente le premier avatar d'un Destin tout-puissant sur l'homme, donnant à chacun le plan de vie qu'il mérite et veillant à son respect le plus strict. Si l'univers de Marc Agapit vous intéresse, ce roman en représente la porte d'entrée idéale. Sautez dessus avant tout le reste, quitte à harceler d'innocents bouquinistes (trouver de l'Agapit chez les libraires de neuf relève de l'impossible, en tout cas pour le moment).

2) *Greffe mortelle* (1958) :

Des « gens bien », les Ade. Que le père, absorbé par ses ouvrages de philosophie, s'avère une chiffé molle et un raté, que le fils aîné ait des tendances homicides et soit

fort comme un Turc, qu'un autre prélude à une carrière de délinquant, que leur sœur pratique la domination comme un des beaux-arts et que le reste soit à l'avenant, quelle importance ? L'essentiel est que le patriarche, le docteur Ade, ait la haute main sur tout ce petit monde : après tout, les membres de sa famille « *se sont distingués par deux vertus primordiales : l'honneur et la probité.* » Que fera-t-il le jour où il découvrira qu'une des branches de son arbre généalogique mène droit à un fou meurtrier ? Et qui est-il, le jeune narrateur de ce roman qui pourrait bien se révéler un peu plus que l'un des fils Ade ? Le chef-d'œuvre de Marc Agapit, d'une férocité « à l'anglaise », entre le film *Noblesse oblige* et les *Dix petits nègres* d'Agatha Christie. Une fausse naïveté, un humour paradoxal (« *Il est bien vivant, même s'il est mort* ») et des pointes fantastiques bien venues pimentent le récit. Mais ce jeu de massacre des valeurs familialistes (et des vilénies qu'elles recouvrent) est aussi le raccourci cruel d'une condition humaine où tout se mesure à l'aune du mal infligé et du mal subi, où chaque être se cherche des boucs émissaires pour alléger le fardeau de ses propres souffrances. Pas de place pour l'innocence dans ce monde sans issue. Au « *Familles, je vous hais* » cher à André Gide vient donc se greffer (!) une réflexion métaphysique sur l'impossibilité, pour l'homme, d'échapper à son destin de damné. Faut-il s'étonner, après cela, que le livre ait rencontré l'enthousiasme de Jean Cocteau ? Seul *Piège infernal* reviendra, par la suite, à ce niveau de richesse et de cohérence.

3) *La Bête immonde* (1959) :

Encore un « conte cruel » – qui bénéficie en outre des paradoxes temporels éternels par Agapit dans *Agence tous crimes*. Après un accident, Xavier Dmellis se réveille dans une clinique qui s'avère être une véritable succursale de l'Enfer, dirigée par l'effroyable docteur Despair. « *On ne peut plus sortir d'ici une fois entré dans mes domaines, monsieur de Mélisse. Ou du moins, si : il y a un chemin, un seul. Mais ce n'est pas aujourd'hui que vous le trouverez.* » Seule Hortense, la femme du médecin, apportera un peu de réconfort à l'infortuné... Mais la situation, avec ses victimes pantelantes et ses bourreaux sans pitié, est-elle si claire que cela ? Qui est réellement Xavier Dmellis ? Et quels événements obscurs l'ont amené à écraser sa voiture contre un arbre près d'une route de campagne ? Marc Agapit pousse plus loin encore ses interrogations métaphysiques : ce monde parallèle où l'on se débat comme dans un cauchemar, où la vérité des êtres et des choses se dérobe sans cesse, c'est celui de l'inconscient du personnage. Et cette clinique n'est peut-être rien d'autre qu'un champ de bataille où s'affrontent la bonne conscience et la culpabilité de Xavier Dmellis. Ne rater sous aucun prétexte l'excellente chute finale, où Agapit conjugue le surréalisme avec l'implacabilité du *Fatum* grec.

4) *Piège infernal* (1960) :

Edmond Dancourt aime écrire de la poésie et se promener avec Henri Meunier, à qui le lie un amour pur et platonique. Son père, bien sûr, ne l'entend pas de cette oreille et, au nom de ses valeurs viriles, aura tôt fait de saccager l'âme de ce garçon sensible. Dès lors, il ne lui reste d'autre échappatoire que de se noyer dans la rivière. Il survit, mais

amnésique, éloigné de son village par son sauveur, il devient un tout autre homme. Et quand, des années plus tard, un hasard le fait s'installer près de son père et de sa mère biologiques, personne ne le reconnaît. Et pour cause : l'agneau est devenu un loup, prêt à tout pour de l'argent. Aiguillonné par sa diabolique maîtresse, il jette son dévolu sur les Dancourt, et particulièrement sur la femme, dont il excite les sentiments maternels : celle-ci a perdu un fils qui lui ressemblait tant... Après avoir tordu le cou à la famille française traditionnelle (et ce en pleine société gaullienne), Marc Agapit continue son exploration au scalpel des déviations humaines. Il commence en douceur avec le thème de l'homosexualité, audacieux pour l'époque, et qu'il évoque avec une profonde sympathie, par petites touches. Mais le retour de son héros, ignorant de sa précédente identité, lui permet bien vite d'ajouter d'autres cordes à son arc. Le roman d'Agapit se présente comme une anti-initiation : nouveau « paysan pervers », Edmond découvre peu à peu l'arrivisme, le meurtre, l'inceste sans avoir la moindre conscience de ses actes. La filiation avec la tragédie grecque et le mythe d'Œdipe renforce cette impression : persuadé de son propre libre arbitre, le personnage suit en réalité le « cahier des charges » d'une Fatalité implacable. Sa mémoire retrouvée provoquera un choc fatal entre sa nature enfouie et sa nouvelle personnalité. Une fois de plus, un chef-d'œuvre – à égalité avec *Greffe mortelle*.

5) *Nuits rouges* (1960) :

Une œuvre ambitieuse : à la fois démonstration théologique, réflexion métaphysique et anti-manuel du parfait sadique. Petit, chétif, Gaston Ballut s'est réfugié dans une misanthropie radicale, souhaitant l'extermination de toute l'humanité. Le seul à partager son existence solitaire (et sa haine) est un petit démon, Kiki. Ce « compagnon imaginaire » de son enfance resurgit quelques années plus tard sous la forme d'une très belle femme, qui réclame un enfant de lui. Gaston signe le « pacte » à condition d'avoir, enfin, une victime pour lui tout seul. Il a cristallisé toute sa haine sur Alfred Bourges, un camarade de lycée, aussi costaud que doué pour les études. Kiki accède à sa requête : Gaston se retrouve avec Alfred Bourges sur une île déserte et peut enfin le torturer en paix avant de le tuer. Mais entre la haine imaginée et son assouvissement dans les faits, il y a loin. Et gare au retour de manivelle qui guette les héros devenus vieux et assagis... Comme *Piège infernal*, *Nuits rouges* aborde le thème de l'homosexualité : on se demande comment la censure de l'époque, si pointilleuse sur la vie sentimentale des êtres de fiction, a laissé échapper ce démon « transsexuel ». Mais ce livre est surtout celui où Agapit développe le mieux le thème du mal accompli et subi. *Nuits rouges* démonte froidement le mécanisme de la haine : non, elle ne délivre pas l'homme de ses démons... surtout après qu'il a passé un accord avec ceux-ci. « *Est-ce que toute ma haine vivait seulement dans ma tête, comme une construction géométrique sans consistance réelle ?* » se demande le narrateur, horrifié d'avoir à accomplir jusqu'au bout les atrocités qu'il avait rêvées sur son camarade. La réponse est oui, mais il est trop tard pour soupirer après un destin meilleur. Surtout, Agapit parvient, de façon hallucinante, à communiquer l'impression que la douleur infligée et la douleur reçue sont l'avant et le revers de la même médaille : non seulement Gaston entrera en

empathie avec sa victime, mais il en viendra *in fine* à partager son sort... Trouvez ce roman. Lisez. Souffrez. Et si jamais, après cela, on vous sert votre pire ennemi sur un plateau, réfléchissez bien avant de répondre...

6) *Ecole des monstres* (1963) :

L'Agapit le moins méconnu et le plus réimprimé (à trois reprises) : s'il est un peu en deçà des précédents ouvrages cités, il a le mérite d'être plus aisément trouvable que ses confrères. Vieille fille avare et mesquine, Marthe a la surprise de voir revenir, une nuit, ses sœurs Berthe et Marcelle, avec qui elle était brouillée depuis des années. Pourquoi ce retour clandestin ? Quel but poursuivent ces deux Gorgones femelles, adeptes d'un féminisme fanatique, en demandant asile à leur sœur et en louant les grottes qui communiquent avec sa maison ? Si l'avidité de Marthe est calmée par les subsides de cette location, très vite elle s'interroge sur les activités de Berthe et de Marcelle. De là à penser qu'il y a un lien entre l'étrange phalanstère qu'elles fondent avec leur pupille et leur servante, et les disparitions d'enfants qui se multiplient dans la région... Tirillée entre le désir de s'enrichir grâce à ses sœurs et l'horreur qui, elle le devine, prend forme dans ses grottes, Marthe ne verra pas venir la catastrophe. Quand sort ce véritable catalogue de la misogynie agapitienne, l'auteur a connu un passage à vide et une reprise décevante de son activité littéraire. Malgré un style et une intrigue plus négligés que d'habitude, *Complexes* était une jolie réussite (Agapit s'est toujours passionné pour les narrations menées d'un point de vue enfantin) ; mais les bénéfices en avaient été annulés par le médiocre *Phantasmes* et un *Ténèbres* franchement raté. Aussi se réjouit-on de retrouver notre auteur favori en veine de hargne et d'ironie. La charge anti-féministe est une caricature des théories de Bernard Shaw et d'Ibsen plus que de Simone de Beauvoir, et par conséquent a un peu vieilli. Mais la grande idée d'Agapit est de refuser de montrer l'horreur de cette micro-société au seul usage de la Femme, de l'approcher au contraire par le biais du monologue de la narratrice, de ses obsessions malades, de ce qu'elle en retient ou en devine. Cette « *suggestion d'un effet* », à la Henry James, est d'une efficacité redoutable.

7) *La Nuit du minotaure* (1965) :

Décidément marqué par la mythologie grecque, Agapit nous livre ici sa version personnelle de Thésée et du Minotaure. Loin de son palais crétois, ce dernier reprend du service dans une villa isolée au fin fond des Pyrénées-Orientales, et attend patiemment ses proies : une épouse sujette à la folie et Daniel Broth, modeste professeur d'anglais qui s'est cru obligé de « protéger » cette femme croisée par hasard dans un train... Allégorie du Destin selon Agapit : un monstre attirant ses victimes pour mieux se repaître de leurs souffrances, en attendant d'en faire autant de leur chair (il ne se maintient en vie qu'en « empruntant » des corps, d'une époque à une autre). L'artifice de narration, qui consiste à mettre en parallèle le récit de Daniel Broth se débattant dans les pièges de ce Labyrinthe moderne et le monologue du monstre traquant ses victimes, renforce l'impression d'une fatalité inexorable. Ce qui n'empêche pas quelques savoureux décalages : Agapit jubile devant le spectacle d'un Minotaure éclairé à la

lumière électrique et se promenant revolver en main (« *Les temps sont changés. Même les dieux ont dû s'adapter* »). Mais cet humour noir débouche sur une réflexion pessimiste sur l'impuissance humaine à défier le Temps. Dans la Grèce Antique comme dans le sud de la France du XX^{ème} siècle, les forces qui broient l'humanité et l'empêchent d'être libre restent les mêmes, la modernité et le progrès ne modifiant en rien leur virulence. ***La Nuit du minotaure*** est donc plus qu'un démarquage « actualisé » d'une légende ancienne : c'est un ouvrage atypique, ambitieux dans son propos, et dont la valeur peut très bien ne pas apparaître lors d'une lecture superficielle.

8) *La Guivre* (1966) :

Des jeunes filles disparaissent dans la région parisienne et le centre de la France. Intriguée, une voyante extra-lucide promène son pendule au-dessus d'une carte et a la vision d'une sorte de petit château. C'est dit, elle y trouvera la clé de l'énigme. Ses investigations la conduisent vers une vérité atroce : le château recèle un enfant-serpent dont la mère (qui, à ses heures, se transforme elle aussi en ophidien) kidnappe des jeunes filles pour lui « tenir compagnie ». Mais ces dernières, devant l'atroce spectacle, auraient plutôt tendance à mourir d'horreur... La voyante à son tour disparue, une collègue à elle et un policier partiront à sa recherche, finissant d'éclaircir le mystère. Un Agapit inhabituel : lui qui traite le surnaturel avec désinvolture, il prend ici la peine de rendre crédible un beau monstre, issu d'une vieille légende moyenâgeuse (la « guivre » est une femme-serpent qui vit dans un château, dont elle garde le trésor). Il va jusqu'à lui offrir une descendance des plus vraisemblables... Mais la grande originalité du livre, c'est sa construction par narrations-relais, puisque sept personnages (la voyante, une jeune fille kidnappée, le régisseur du château, un chauffeur de taxi, la « guivre » en personne, la collègue de la voyante et le policier) prennent tour à tour la parole pour faire avancer l'intrigue. Ce tour de force est peut-être issu de la tradition fantastique anglo-saxonne, où, d'Henry James à Lovecraft en passant par ***Le Scarabée*** (1897) de Richard Marsh, on aime à jouer sur la subjectivité des points de vue. Le récit, au départ, en est un peu brouillé, mais très vite le procédé se transforme en mécanisme d'horlogerie impitoyable. ***La Guivre*** enfin mêle au surnaturel une trame policière solide, dans laquelle enquêteurs amateurs et professionnels ont leur mot à dire. 1966 est une année faste pour l'écrivain : son roman suivant n'est autre que le superbe ***La Ville hallucinante*** (voir ci-dessous).

9) *La Ville hallucinante* (1966) :

Agapit renoue avec son obsession des mondes parallèles et des circuits temporels fermés. Frappé d'amnésie, Louis Quinze s'éveille dans une rame de métro et ne tarde pas à comprendre qu'il a échoué dans une sorte de Pays des Cauchemars, où tout ce qui lui paraît familier obéit en fait à des lois impitoyables. Pourquoi ses efforts pour s'intégrer échouent-ils ? Pourquoi toutes ses démarches et toutes ses rencontres débouchent-elles vers le rappel de son propre ratage et d'une faute dont il ne se souvient même pas ? Et surtout, d'où provient cette mystérieuse odeur de gaz qui l'assiège constamment ? Aussi obsessionnel que ses personnages, Marc Agapit nous livre une

nouvelle mouture d'*Agence tous crimes*, boucle temporelle comprise : Louis Quintorze est condamné à se ressouvenir éternellement de sa propre culpabilité. Mais *La Ville hallucinante* réussit l'exploit d'être plus convaincant encore que son illustre modèle. D'abord, la peinture de cette « ville » est très prenante, avec sa fête foraine (symbole des plaisirs illusoire de la vie), ses policiers en costume rouge et ses règlements aussi logiques qu'absurdes. Ensuite, le style de Marc Agapit atteint cette fois à une sorte de lyrisme discret, de pathétique sourd qui nous change de son ironie pince-sans-rire. Il est visible que le personnage de Louis Quintorze, quoique détestable (un « âne vaniteux » selon sa belle-sœur), suscite la pitié de son créateur – pitié dont ne bénéficie pas Jacqueline Vermot dans *Agence tous crimes*. Toutes ces raisons font de *La Ville hallucinante* quelque chose de très proche d'un chef-d'œuvre. Ce roman est d'autant plus méritoire qu'à l'époque de sa publication, Marc Agapit, tenu à une production régulière, renonçait à ses expériences littéraires pour « gérer » son univers de façon plus rationnelle.

10) *Les Santons du diable* (1968) :

La dernière grande réussite de Marc Agapit : ce qui suit ne relèvera plus que de l'honnête « série B ». Quant à son précédent roman, *L'Île magique*, c'était une laborieuse paraphrase de Shakespeare qui ne laissait en rien augurer cette œuvre allègre, entre rédaction d'élève et hommage à Robert Louis Stevenson. Le narrateur est un enfant, Tiénoù, qui vit dans un paisible village figé par l'hiver – jusqu'au jour où il s'aperçoit que plusieurs de ses petits camarades ont disparu. Il ne tarde pas à retrouver leur trace chez le santonnier du coin, l'étrange père Cacoulette, dont la crèche est trop bien achalandée pour être honnête. En fait, sous la défroque du vieillard se cache le mage Mégaphalle, qui joue au démiurge en transformant en santons enfants et villageois. Il tient aussi sous sa coupe le démon Astaroth qu'il n'a de cesse de plier à sa volonté. Ivre de vengeance, ce dernier entre en contact avec Tiénoù et lui propose son aide... L'affreux mage finira miniaturisé dans une « poche d'espace » où il endurera tous les tourments de l'enfer, sous le regard de Tiénoù revenu à ses devoirs d'écolier et à la lecture de son livre favori : *L'Apocalypse*. Peut-être faudra-t-il un jour étudier la part du puritanisme dans l'œuvre d'Agapit. Une chose est sûre : ici, le puritain est plutôt bien luné. On ne s'ennuie pas dans cette fantaisie qui avait tout, *a priori*, pour déboucher sur la vision grinçante de l'humanité habituelle chez l'auteur. C'est vivement conté, d'une drôlerie constante et le point de vue naïf du jeune héros donne à l'histoire une allure délicieusement insolite. Que demander de plus ?

Voilà pour les meilleurs romans d'Agapit. Ici pourtant, il nous faut convenir que l'auteur d'Agence tous crimes n'est pas toujours en bonne forme et que certains titres sont à éviter. Voici ceux que l'on ne se procurera pas – à moins d'être un collectionneur acharné : Ténèbres, Les Yeux braqués, L'Île magique, Parade des morts-vivants, La Poursuite infernale, Opération lunettes magiques. Les vingt-sept romans restants oscillent du moyen au relativement bon.

BIBLIOGRAPHIE

par Julien DUPRÉ

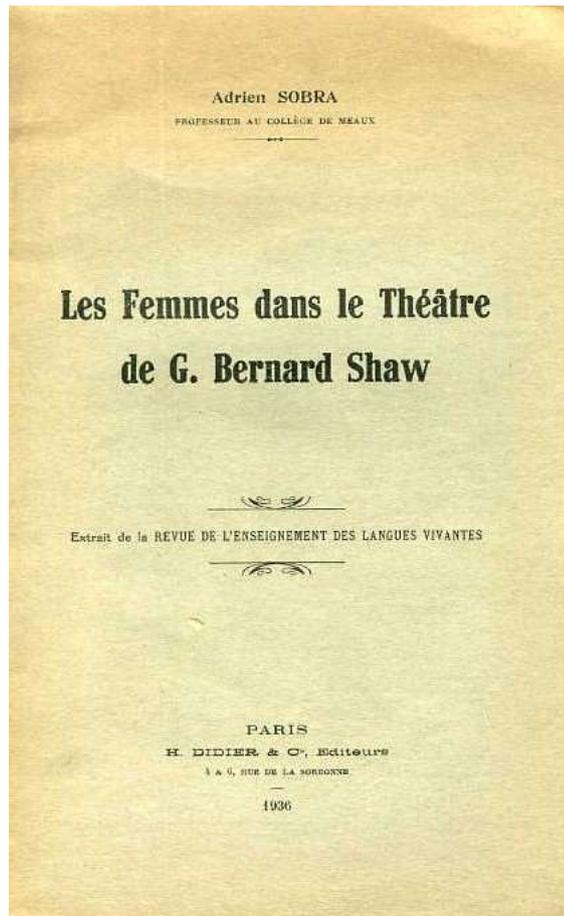
Les scans des couvertures de Marc Agapit ont été une fois de plus créés par Jean-Pierre Givord, que nous remercions pour son aide précieuse : encore un dossier bouclé par l'« inspecteur Mathis » !



1 – SOUS LE NOM D'ADRIEN SOBRA :

1) *Les Femmes dans le théâtre de G. Bernard Shaw* (1936), étude :

- a) In *Revue de l'enseignement des langues vivantes*, aux éditions Didier.
- b) parution en brochure séparée en 1936, toujours aux éditions Didier.



2) *Le Valet* (1949), roman :

a) Editions Bordas, collection « Les Imaginaires », 1949.

3) « *Manille muette* » (1953), nouvelle policière :

a) In *Mystère-Magazine*, hors-série *Les Dix meilleurs récits du Grand Prix de la Nouvelle Policière 1953*.

b) In le fanzine *Mater Tenebrarum* (inclus dans le dossier *Cauchemar 2*), 1985.

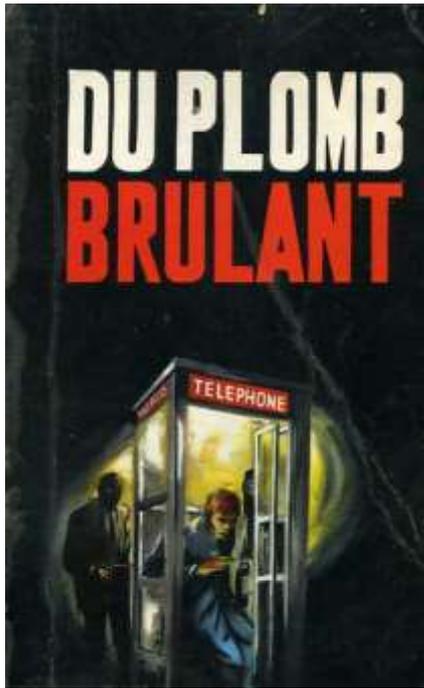
4) *Portes sur l'inconnu* (1956), roman SF :

a) Editions Métal, « Série 2000 », 1956.

5) *Morts sans fleurs* (1956), roman policier :

a) Editions Métal, 1956.

b) Réédition pirate sous le titre *Du plomb brûlant*, Editions Bel Air, collection « Détective Pocket », 1964.



6) *Universo fantasma* (1957), roman SF :

a) Editions Mondadori (Italie), collection « Urania » (n°153), 1957.

Version italienne du manuscrit Les Cuisines de Sirius, non paru en France à ce jour.

2 – SOUS LE PSEUDONYME D'ANGE ARBOS :

1) *La Juive d'Oran* (1926), roman :

a) Editions de La Pensée Latine, 1926.

2) *L'Esprit de la boîte aux lettres* (1935), fascicule :

a) Editions Ferenczi, collection « Police et Mystère » (n°134), 1955.

3) *L'Epouvantable piège* (1935), fascicule :

a) Editions Ferenczi, collection « Police » (n°130), 1935.

4) *Le Robot fantôme* (1935), fascicule :

a) Editions Ferenczi, collection « Police » (n°113), 1935.

b) Editions Ferenczi, collection « Police et Mystère » (n°2), 1952.

5) *La Tour du silence* (1936), fascicule :

a) Editions Ferenczi, coll. « Crime et Police » (n°155), 1936.

6) *La Maison du robot* (1951), fascicule :

a) Editions Ferenczi, coll. « Mon roman policier » (n°180), 1951.

b) in l'anthologie *Le Bureau des rêves perdus*, Les Editions de l'Antre, 2009. (contient également des textes de Claude Seignolle et Gustave Le Rouge, ainsi qu'un entretien avec Francis Lacassin)

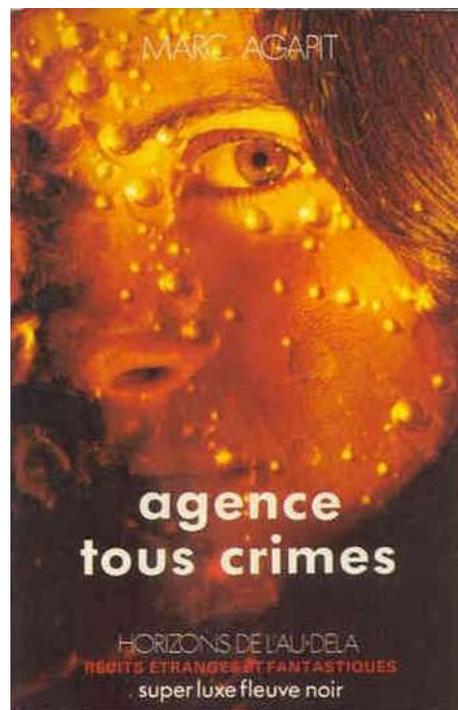
7) *Les Crimes de la soucoupe volante* (1951), fascicule :

a) Editions Ferenczi, collection « Mon roman policier » (n°186), 1951.

8) *On a tué Déjanire* (1952), roman policier :

a) Editions Ferenczi, coll. « Le Verrou » (n°37), 1952.

3 – SOUS LE PSEUDONYME DE MARC AGAPIT :



1) *Agence tous crimes* (1958), roman fantastique :

a) Editions Fleuve Noir, collection « Angoisse » (n°40), 1958.

b) Editions Fleuve Noir, collection « Horizons de l'au-delà » (n°17), 1976.

c) In *La Bête immonde*, Editions Fleuve Noir, collection « Bibliothèque du Fantastique », 1997.

Une adaptation en bande dessinée a été faite sous le même titre en « comics pocket » (Editions Artima, série « Hallucinations », n°6, 1970).

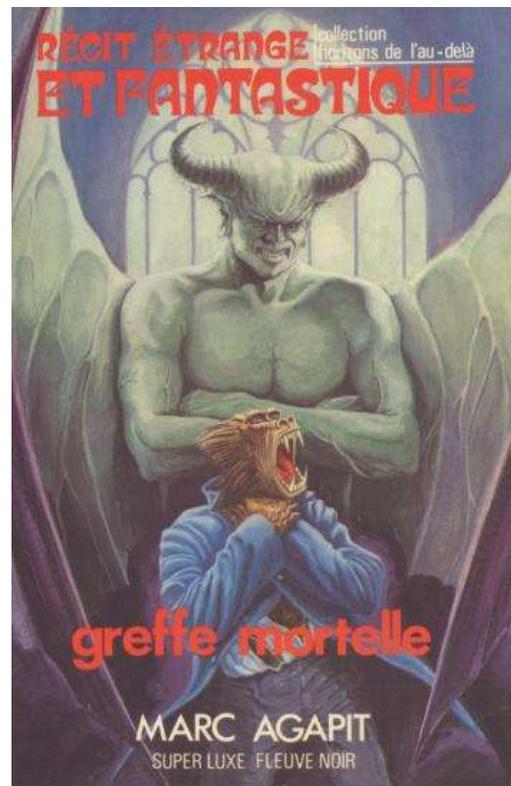
2) Greffe mortelle (1958), roman fantastique :

a) Editions Fleuve Noir, collection « Angoisse » (n°43), 1958.

b) Editions Fleuve Noir, collection « Horizons de l'au-delà » (n°83), 1980.

c) In *La Bête immonde*, Editions Fleuve Noir, collection « Bibliothèque du Fantastique », 1997.

Une adaptation en bande dessinée a été faite sous le même titre en « comics pocket » (Editions Artima, série « Hallucinations », n°4, 1970).

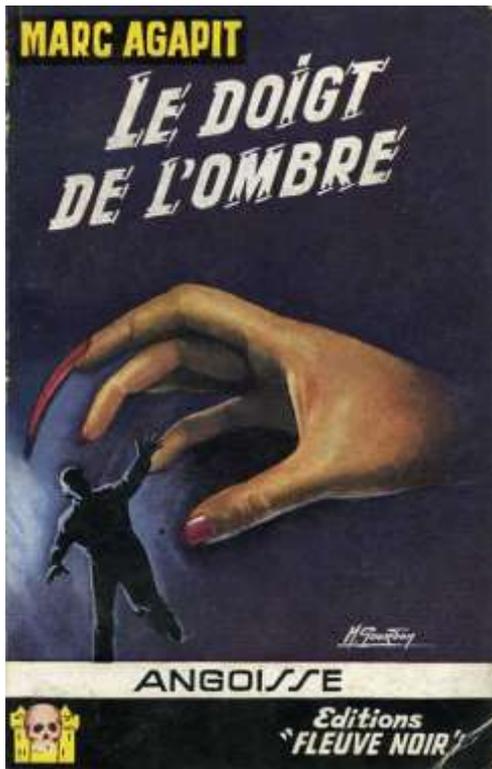


3) Le Doigt de l'ombre (1959), roman fantastique :

a) Editions Fleuve Noir, collection « Angoisse » (n°51), 1959.

b) Editions Fleuve Noir, collection « Horizons de l'au-delà » (n°29), 1977.

Une adaptation en bande dessinée a été faite sous le même titre en « comics pocket » (Editions Artima, série « Hallucinations », n°11, 1971).

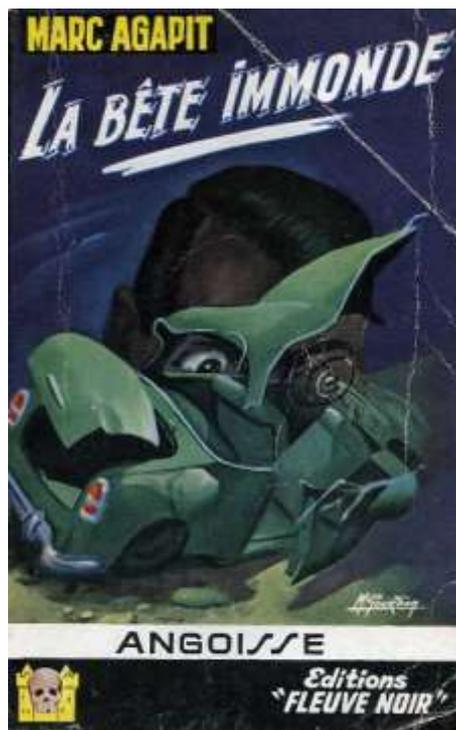


4) *La Bête immonde* (1959), roman fantastique :

a) Editions Fleuve Noir, collection « Angoisse » (n°53), 1959.

b) In *La Bête immonde*, Editions Fleuve Noir, collection « Bibliothèque du Fantastique », 1997.

Une adaptation en bande dessinée a été faite sous le même titre en « comics pocket » (Editions Artima, série « Hallucinations », n°4, 1970).



5) *Puzzle macabre* (1959), roman fantastique :

a) Editions Fleuve Noir, collection « Angoisse » (n°58), 1959.

Une adaptation en bande dessinée a été faite sous le même titre en « comics pocket » (Editions Artima, série « Hallucinations », n°58-59, 1976).

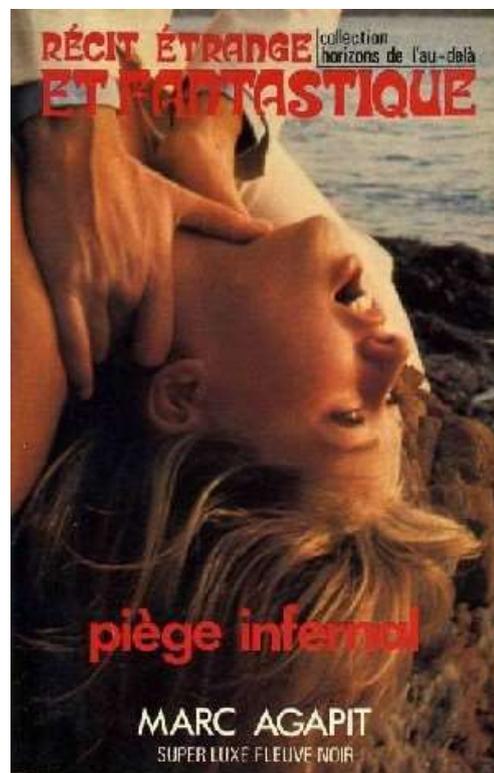
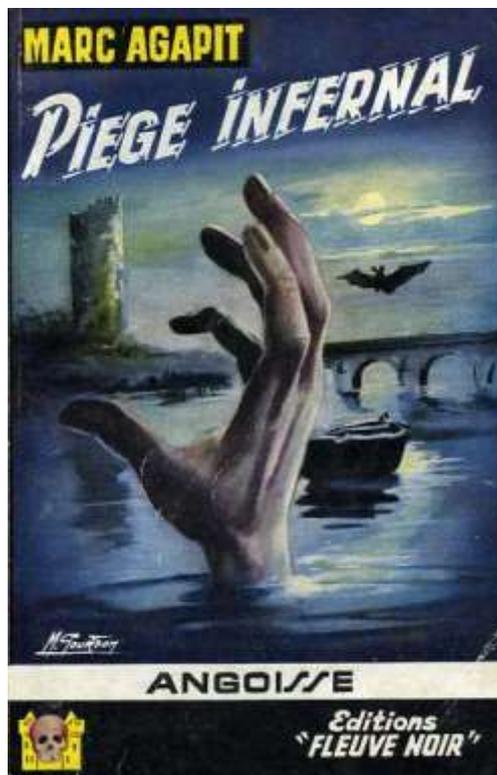
6) *Piège infernal* (1960), roman fantastique :

a) Editions Fleuve Noir, collection « Angoisse » (n°60), 1960.

b) Editions Fleuve Noir, collection « Horizons de l'au-delà » (n°46), 1978.

c) In *La Bête immonde*, Editions Fleuve Noir, collection « Bibliothèque du Fantastique », 1997.

Une adaptation en bande dessinée a été faite sous le même titre en « comics pocket » (Editions Artima, série « Hallucinations », n°60-61, 1977).



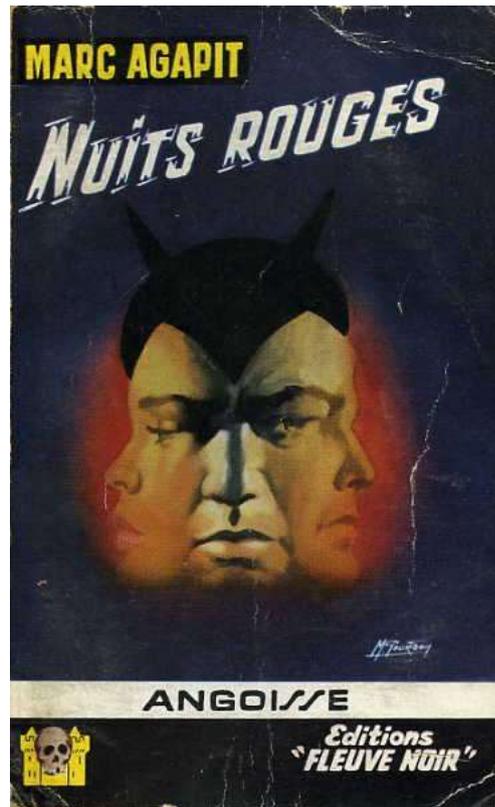
7) *Le Visage du spectre* (1960), roman fantastique :

a) Editions Fleuve Noir, collection « Angoisse » (n°63), 1960.

Une adaptation en bande dessinée a été faite sous le même titre en « comics pocket » (Editions Artima, série « Clameurs », n°9-10, 1977).

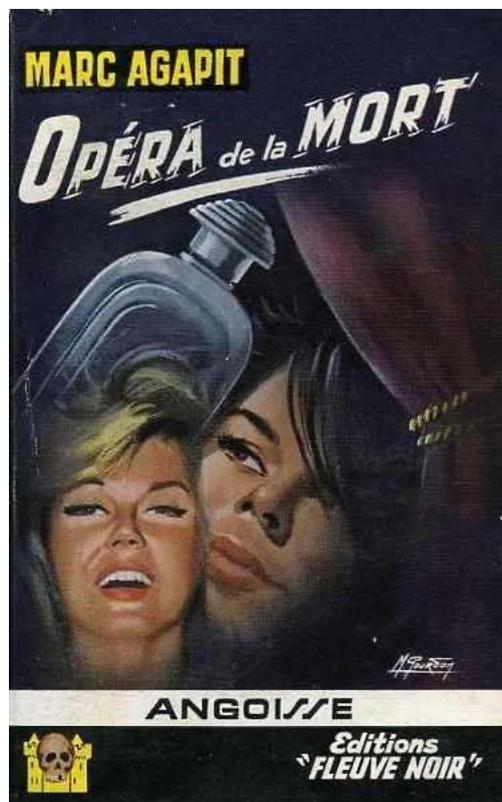
8) *Nuits rouges* (1960), roman fantastique :

a) Editions Fleuve Noir, collection « Angoisse » (n°67), 1960.



9) *Opéra de la mort* (1960), roman fantastique :

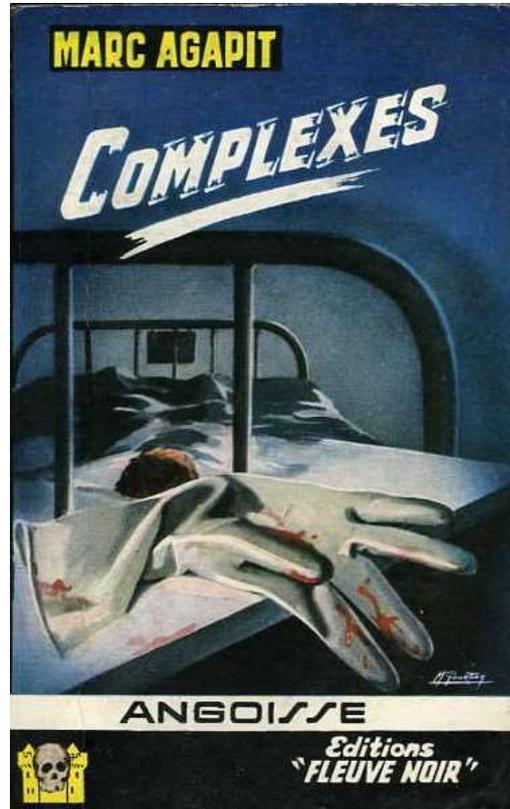
a) Editions Fleuve Noir, collection « Angoisse » (n°69), 1960.



10) *Complexes* (1962), roman fantastique :

a) Editions Fleuve Noir, collection « Angoisse » (n°82), 1962.

Une adaptation en bande dessinée a été faite sous le même titre en « comics pocket » (Editions Artima, série « Clameurs », n°13, 1978).



11) *Ténèbres* (1962), roman fantastique :

a) Editions Fleuve Noir, collection « Angoisse » (n°87), 1962.

12) *Phantasmes* (1962), roman fantastique :

a) Editions Fleuve Noir, collection « Angoisse » (n°91), 1962.

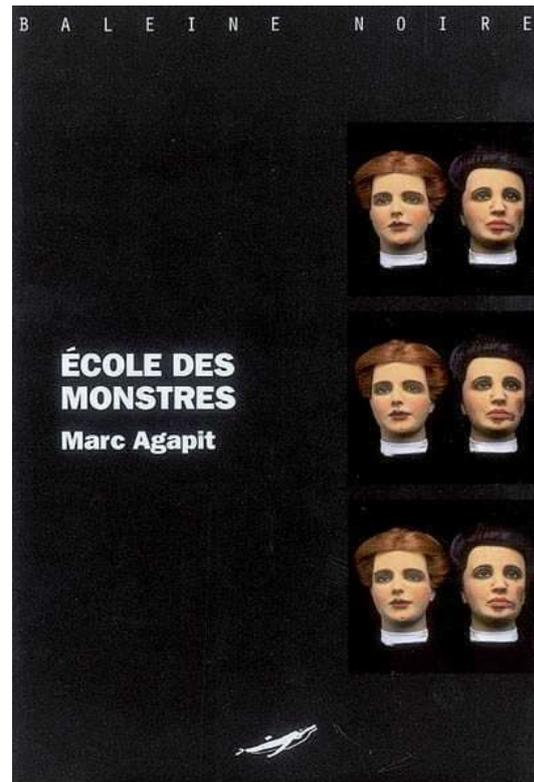
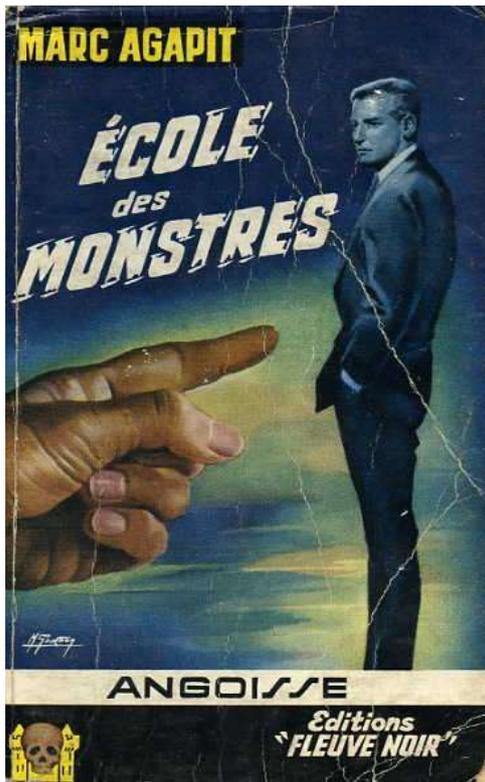
Une adaptation en bande dessinée a été faite sous le même titre en « comics pocket » (Editions Artima, série « Clameurs », n°8, 1978).

13) *Ecole des monstres* (1963), roman fantastique :

a) Editions Fleuve Noir, collection « Angoisse » (n°99), 1963.

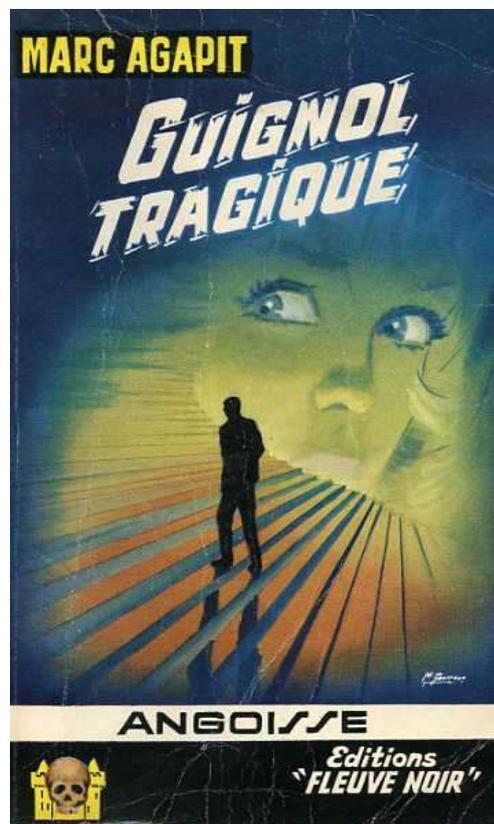
b) Nouvelles Editions Oswald, série « Fantastique/SF/Aventure » (n°80), 1983.

c) Editions Baleine, collection « Baleine Noire », 2007.



14) *Guignol tragique* (1964), roman fantastique :

- a) Editions Fleuve Noir, collection « Angoisse » (n°105), 1964.

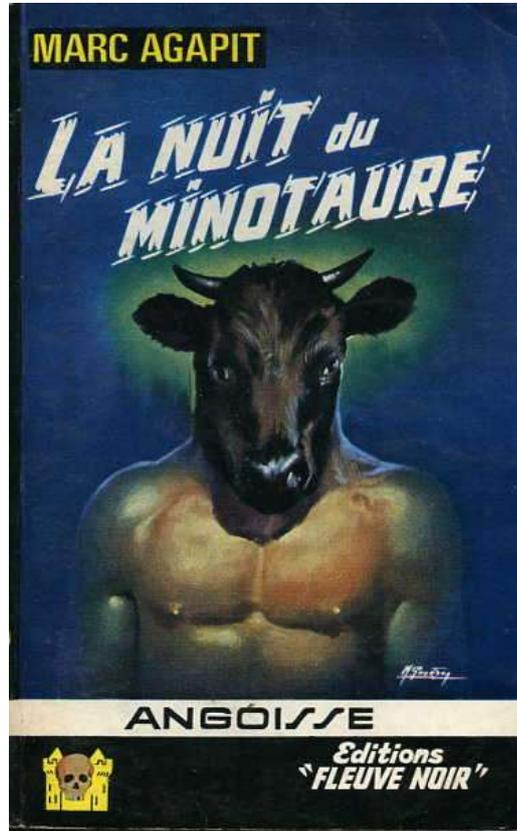


15) *Le Voyage en rond* (1964), roman fantastique :

a) Editions Fleuve Noir, collection « Angoisse » (n°113), 1964.

16) *La Nuit du minotaure* (1965), roman fantastique :

a) Editions Fleuve Noir, collection « Angoisse » (n°118), 1965.



17) *Les Yeux braqués* (1965), roman fantastique :

a) Editions Fleuve Noir, collection « Angoisse » (n°122), 1965.

Une adaptation en bande dessinée a été faite sous le même titre en « comics pocket » (Editions Aredit, série « Eclipso », n°22, 1972).

18) *Le Fluide magique* (1965), roman fantastique :

a) Editions Fleuve Noir, collection « Angoisse » (n°125), 1965.

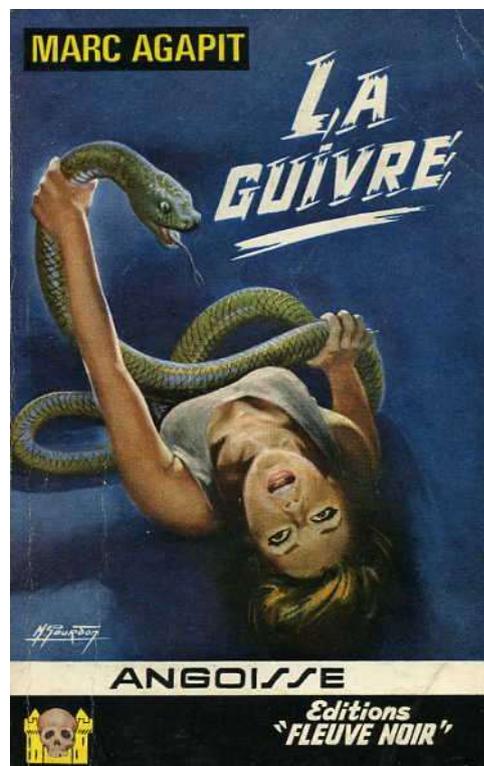
19) *L'Appel de l'abîme* (1966), roman fantastique :

a) Editions Fleuve Noir, collection « Angoisse » (n°128), 1966.



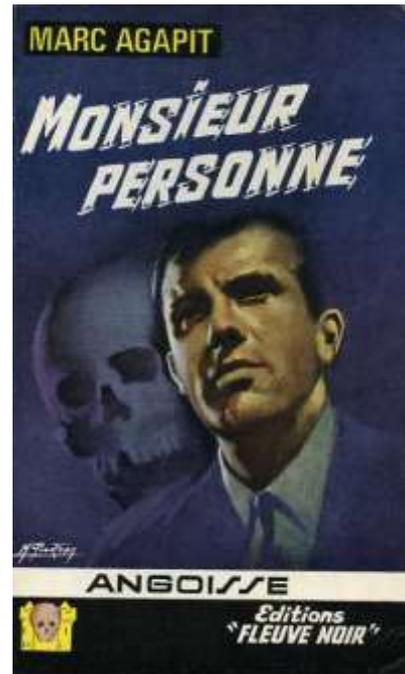
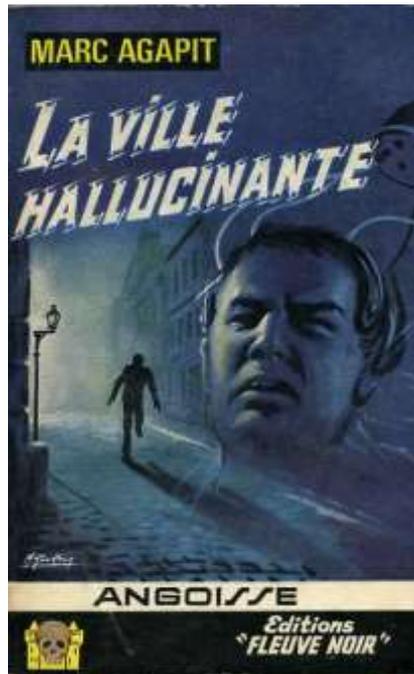
20) *La Guivre* (1966), roman fantastique :

a) Editions Fleuve Noir, collection « Angoisse » (n°131), 1966.



21) *La Ville hallucinante* (1967), roman fantastique :

a) Editions Fleuve Noir, collection « Angoisse » (n°133), 1967.



22) *Monsieur Personne* (1967), roman fantastique :

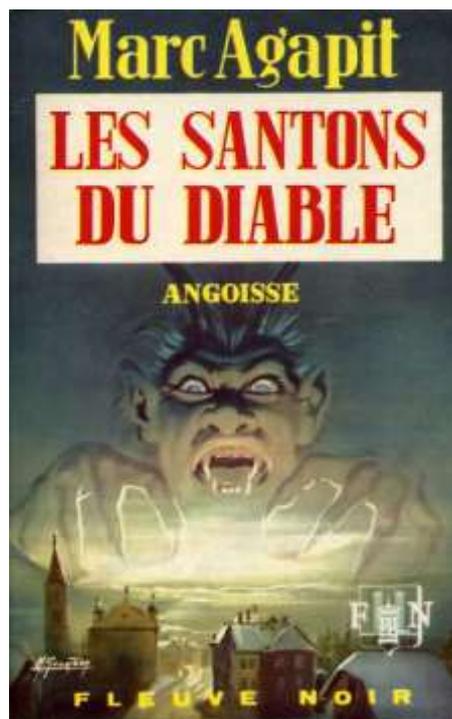
a) Editions Fleuve Noir, collection « Angoisse » (n°137), 1967.

23) *L'Île magique* (1967), roman fantastique :

a) Editions Fleuve Noir, collection « Angoisse » (n°142), 1967.

24) *Les Santons du diable* (1968), roman fantastique :

a) Editions Fleuve Noir, collection « Angoisse » (n°148), 1968.



25) *Parade des morts-vivants* (1968), roman fantastique :

a) Editions Fleuve Noir, collection « Angoisse » (n°151), 1968.

Une adaptation en bande dessinée a été faite sous le même titre en « comics pocket » (Editions Artima, série « Hallucinations », n°13, 1971).

26) *La Goule* (1968), roman fantastique :

a) Editions Fleuve Noir, collection « Angoisse » (n°155), 1969.

27) *La Dame à l'os* (1969), roman fantastique :

a) Editions Fleuve Noir, collection « Angoisse » (n°159), 1969.

28) *La Poursuite infernale* (1969), roman fantastique :

a) Editions Fleuve Noir, collection « Angoisse » (n°163), 1969.

29) *Opération lunettes magiques* (1969), roman fantastique :

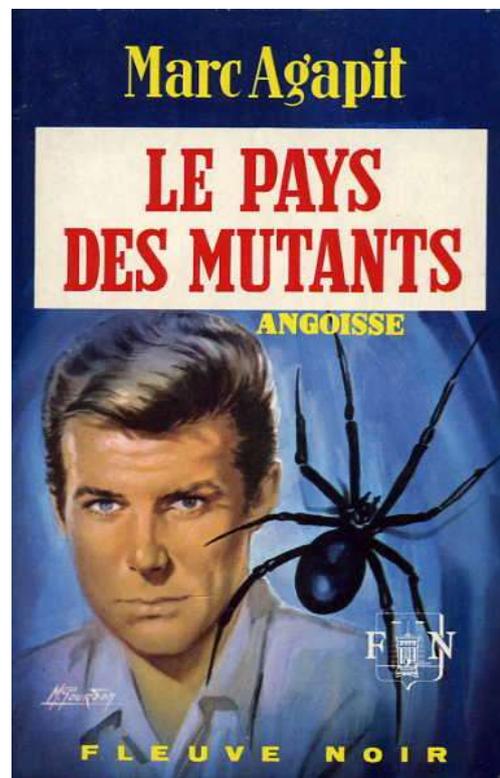
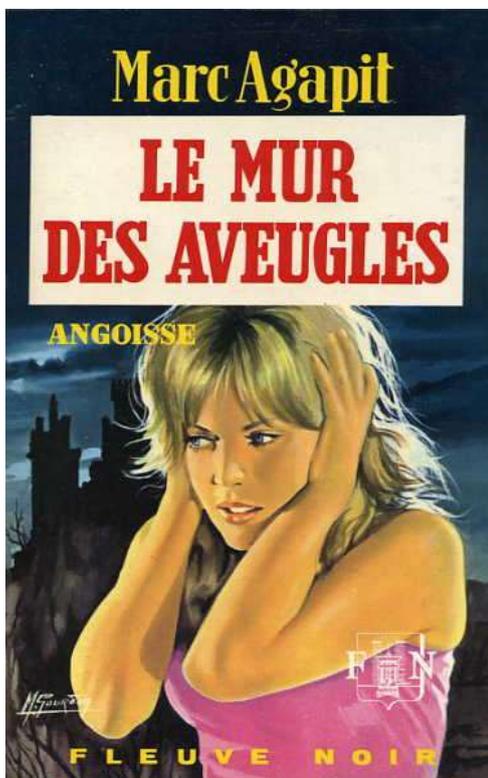
a) Editions Fleuve Noir, collection « Angoisse » (n°170), 1969.

30) *L'Antichambre de l'au-delà* (1970), roman fantastique :

a) Editions Fleuve Noir, collection « Angoisse » (n°176), 1970.

31) *Une sorcière m'a dit* (1970), roman fantastique :

a) Editions Fleuve Noir, collection « Angoisse » (n°181), 1970.



32) *Le Mur des aveugles* (1970), roman fantastique :

a) Editions Fleuve Noir, collection « Angoisse » (n°185), 1970.

33) *Le Poids du monde* (1970), roman fantastique :

a) Editions Fleuve Noir, collection « Angoisse » (n°189), 1970.

34) *Le Pays des mutants* (1971), roman fantastique :

a) Editions Fleuve Noir, collection « Angoisse » (n°195), 1971.

35) *L'Héritage du diable* (1971), roman fantastique :

a) Editions Fleuve Noir, collection « Angoisse » (n°205), 1971.

36) *L'Ogresse* (1972), roman fantastique :

a) Editions Fleuve Noir, collection « Angoisse » (n°214), 1972.

37) *La Croix de Judas* (1972), roman fantastique :

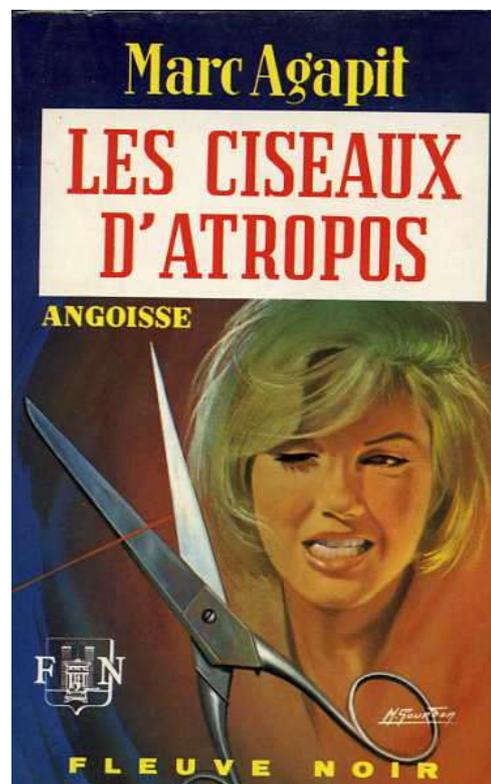
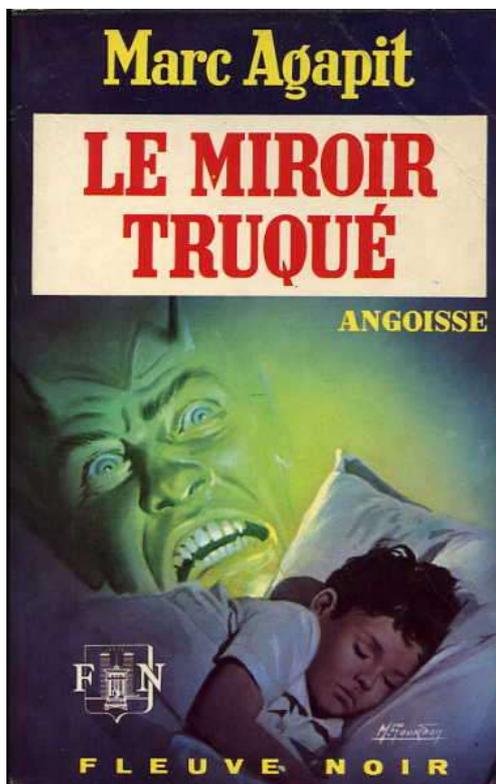
a) Editions Fleuve Noir, collection « Angoisse » (n°217), 1972.

38) *Le Temps des miracles* (1972), roman fantastique :

a) Editions Fleuve Noir, collection « Angoisse » (n°223), 1972.

39) *La Bouche d'ombre* (1973), roman fantastique :

a) Editions Fleuve Noir, collection « Angoisse » (n°234), 1973.



40) *Le Miroir truqué* (1973), roman fantastique :

a) Editions Fleuve Noir, collection « Angoisse » (n°240), 1973.

41) *Les Ciseaux d'Atropos* (1973), roman fantastique :

a) Editions Fleuve Noir, collection « Angoisse » (n°244), 1973.

42) *Le Chasseur d'âmes* (1974), roman fantastique :

a) Editions Fleuve Noir, collection « Angoisse » (n°254), 1974.

43) *Le Dragon de lumière* (1974), roman fantastique :

a) Editions Fleuve Noir, collection « Angoisse » (n°260), 1974.

4 – SUR MARC AGAPIT



*Liste non exhaustive : nous nous contentons de mentionner ici les articles et les études les plus révélateurs sur Marc Agapit et son univers. Une liste plus complète est consultable à la fin du dossier que le fanzine **Nuits blanches** consacre à cet auteur (p. 23-24).*

*Le numéro de **Nuits blanches** consacré à Marc Agapit (et dont vous pouvez contempler la couverture ci-dessus) nous a été aimablement fourni par le Niçois Patrick Ficini, qui a photocopié son exemplaire à notre intention. Nous le remercions ici de son obligeance – laquelle nous a tiré une belle épine du pied, tant la documentation sur l’auteur d’**Agence tous crimes** fait défaut ou est difficile à dénicher !*

1) « Marc Agapit : une visite chez Monsieur Angoisse », entretien avec Georges Nahon et étude de ce dernier parus en 1970 dans la revue *Horizons du fantastique* (n°13). Ils avaient d’abord été publiés dans deux des bulletins *Fleuve Noir Informations* (n°65, juin 1970, et n°66, juillet-août 1970).

2) « Cauchemar 1 »/« Cauchemar 2 », dossier sur deux numéros du fanzine *Mater Tenebrarum* (Bordeaux), 1984-1985. Le premier numéro contient un dossier très complet de Gérard Coisne et une étude du *Valet* par Jacques Baudou (reprise en 1995 dans le dossier *Nuits blanches*, cf. le n°4). Le deuxième numéro inclut deux lettres de Marc Agapit à Gérard Coisne et la nouvelle « Manille muette ».

3) François Rivière, préface à *Ecole des monstres de Marc Agapit*, Nouvelles Editions Oswald, série « Fantastique/SF/Aventure » (n°80), 1983.

4) Pierre Turpin et Philippe Gontier, « Les Phantasmes de Marc Agapit », dossier paru dans le fanzine *Nuits blanches* (n°4), 1995.

5) Jean-Pierre Andrevon, préface à *La Bête immonde et bibliographie de Marc Agapit*, Editions Fleuve Noir, série « Bibliothèque du Fantastique », 1997.

Julien DUPRÉ

Villeurbanne, le 23 novembre 2012.