

© 2008

Hélène Marineau

ALL RIGHTS RESERVED

LE CONCEPT D' AVENTURE DANS LA PROSE NARRATIVE FRANÇAISE

DU VINGTIÈME SIÈCLE

by

HÉLÈNE MARINEAU

A Dissertation submitted to the

Graduate School-New Brunswick

Rutgers, The State University of New Jersey

and

Université Paris 8 Saint-Denis-Vincennes

for the degree of

Doctor of Philosophy

Graduate Program in French

written under the direction of

Professor Tiphaine Samoyault (Université Paris 8)

Professor Richard Serrano (Rutgers, The State University of New Jersey)

and approved by

Carole Allamand, Associate Professor, Rutgers, The State University of New Jersey

Jacques Neefs, Professeur émérite, Université Paris 8

Tiphaine Samoyault, Professeur de Littérature comparée, Université Paris 8

Derek Schilling, Rutgers, Associate Professor, The State University of New Jersey

Richard Serrano, Rutgers, Associate Professor, The State University of New Jersey

New Brunswick, New Jersey

January, 2008

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

Le concept d'aventure dans la prose narrative française du vingtième siècle

by HÉLÈNE MARINEAU

Dissertation Directors :

Tiphaine Samoyault

Richard Serrano

Through adventure, literature's *topos par excellence*, Robert Louis Stevenson, Marcel Schwob, Pierre Mac Orlan and Blaise Cendrars demonstrate the urgency, in an age of rationalism and historical positivism, of restoring imagination as a cognitive tool with fundamental social and political functions in the construction of any human community. As an apologist of the romance, Stevenson excavates the common ground between novel and romance, between history and literature, namely the art of narrative. For Stevenson, narrative constitutes the point of view from which to consider the representation of reality. While the novel and history tend to approach reality as content, the romance points to its principle of creation. The shift in point of view from reality to representation and from content to principle allows a new conception of subjectivity and another relation to knowledge to emerge. Following Stevenson, French authors writing in

the context of World War I and its aftermath take up epistemological and ontological questions pertaining to the imagination and extend them beyond literary debate, to society at large.

ACKNOWLEDGMENTS

Je remercie chaleureusement Tiphaine Samoyault de m'avoir laissé toute la liberté de me perdre dans la recherche d'une pensée de la littérature à usage tout à fait personnel. Dans cette traversée en aveugle, je me suis guidée au son de sa voix, espace grand ouvert où résonne, dans le plus grand respect de leur singularité, les pensées d'autrui. Je lui dois les indispensables ports d'attache de mes explorations dans l'imaginaire des mots tout autour de l'aventure. Ce travail est dédié à la puissante unité et à la réjouissante humanité qui se dégagent de la multiplicité des voix à travers lesquelles elle pense la littérature.

Je remercie vivement Richard Serrano d'avoir accepté de prendre en marche la co-direction de ce travail, marque supplémentaire, s'il en fallait, de son soutien constant et de ses encouragements toujours renouvelés, et ce, depuis mes premiers pas à Rutgers.

J'ai une pensée pour Claude Doubinsky qui m'a incitée à aller beaucoup plus loin que je ne l'avais imaginé. Je lui dois tous ces allers-retours entre ici et ailleurs sans lesquels cette thèse n'aurait probablement jamais existé.

J'exprime toute ma reconnaissance à celles et ceux qui m'ont accompagnée tout au long de ces années.

TABLE OF CONTENTS

ABSTRACT OF THE DISSERTATION	ii
ACKNOWLEDGMENTS	iv
TABLE OF CONTENTS.....	v
LIST OF ILLUSTRATIONS.....	viii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1: L' AVENTURE OU LA LONGUE-VUE DE L' IMAGINATION	20
1.1. UN POINT DE VUE AVENTUREUX SUR L' ART DU RECIT	24
1.1.1. Le lieu commun de l' imagination	24
1.1.2. Le lieu commun de la représentation	29
1.1.3. Le lieu commun de l' art du récit.....	33
1.2. UN AUTEUR EN QUETE D' UN LECTEUR AVENTUREUX.....	45
1.3. LES ENJEUX DU RECIT D' AVENTURE	68
1.3.1. L' impossible récit réaliste.....	70
1.3.1.1. En finir avec la référence : vers une littérature d' évasion.	70
1.3.1.2. De l' illusion référentielle à l' illusion d' aventure.....	73
1.3.1.3. Auteur et autorité : émergence d' un auteur aventureux.....	76
1.3.2. Le détournement du récit réaliste.....	83
1.3.2.1. Redéfinir la littérature par l' imaginaire	85
1.3.2.2. Désincarner les personnages.....	87
1.3.2.3. Vers un nouveau mode de communication	91
1.3.2.4. Vers une ontologie du personnage.....	97
1.3.2.5. La tache noire : l' enjeu du récit d' aventure	103
1.3.2.6. Le désir inconscient du lecteur	108
1.3.2.7. Responsabilité du lecteur naïf dans l' échec du projet réaliste	112
1.4. L' ART DU RECIT D' AVENTURE.....	121
1.4.1. Narrateur et multiplicité des points de vue	122
1.4.1.1. Position et fonction du narrateur.....	123
1.4.1.2. Jim, narrateur à l' essai	132
1.4.2. L' art du récit : de l' éthique à l' écriture.....	136
1.4.2.1. La scène de l' auberge : l' art de la parole volée	139
1.4.2.2. Le tonneau de pommes : double jeu et éthique.....	144
1.4.2.3. Le meurtre de Tom : le double jeu ou le principe même de l' art du récit	147
1.4.3.4. Le plaisir gratuit du jeu	149
1.4.2.5. Le double jeu du réalisme	156
1.4.2.6. Vers une nouvelle éthique de l' écriture	159

CHAPITRE 2 : L’AVENTURE OU LA REPRESENTATION VIVANTE.....	178
2.1. LES AVENTURES DE MARCEL SCHWOB.....	181
2.1.1. La biofiction.....	181
2.1.2. De la biofiction à la théorie de l’aventure.....	190
2.2. DE LA « CRISE DU ROMAN » A LA LITTERATURE D’IMAGINATION ..	199
2.2.1. Conception stevensonienne de la représentation vivante.....	201
2.2.2. De la « synthèse énumérative » à la « synthèse ».....	205
2.2.3. « Théorie du roman d’aventure » et « crise du roman ».....	211
2.3. LA TERREUR OU LA THEMATIQUE DE L’AVENTURE.....	228
2.2.1. De la représentation de l’aventure à celle de la vie imaginaire.....	229
2.2.2. La terreur ou le débordement par l’imaginaire.....	233
2.3.3. Le masque de la terreur : vers une esthétique du sublime.....	239
CHAPITRE 3 : L’AVENTURE OU LA SUBJECTIVITE IMPERSONNELLE	248
3.1. PREMIERS TEMOIGNAGES DE GUERRE.....	251
3.1.1. Questions sur la représentation de la guerre d’aujourd’hui à hier.....	251
3.1.2. Les premiers témoignages de guerre ou la fable de l’ « union sacrée ».....	256
3.1.3. 1916, tournant dans la représentation de la guerre.....	262
3.1.4. De l’ « union sacrée » au « Poilu » : vers une guerre des représentations....	270
3.2. LES POISSONS MORTS OU L’AUTOBIOGRAPHIE COLLECTIVE ET LITTERAIRE	277
3.2.1. Les Poissons morts en contexte ou le témoignage autobiographique et historique en question.....	278
3.2.2. Du récit du « feu » à celui des « poissons morts » : du « cliché narratif » à la représentation « imagée ».....	282
3.2.3. L’horreur au quotidien ou l’absence de distance par rapport au récit : de l’intériorité à la reconstruction d’un lieu commun de la subjectivité.....	291
3.3. « FANTASTIQUE SOCIAL » ET « ROMANTISME DE FIN DU MONDE » : IMAGES MAC ORLANIENNES DE L’AVENTURE	299
3.3.1. Entre « vie imaginaire » et « vie sociale » : de la connaissance de l’homme à la reconnaissance de l’humain.....	301
3.3.1.1. Les bases d’un nouveau rapport entre « vie imaginaire » et « vie sociale »	301
3.3.1.2. Recherche d’un équilibre entre pauvreté de la « vie sociale » et richesse de la « vie imaginaire ».....	305
3.3.2. Une littérature à hauteur d’homme : fonctions cognitives et sociales de la fiction.....	314
3.3.2.1. La peur, manifestation d’un déséquilibre entre « vie imaginaire » et « vie sociale ».....	316
3.3.2.2. Le romantisme : d’une définition de la littérature à une phénoménologie des pratiques fictionnelles.....	321
3.3.2.3. Le Romantisme : la forme émotionnelle des représentations.....	324
3.3.2.4. Aventure et inquiétude : imaginaire de la peur et peur de l’imaginaire. 326	
3.3.2.5. Aventure, Fantastique et Romantisme.....	330
3.3.2.6. Le Fantastique social : la croisée des regards.....	334

3.3.2.7. Le Fantastique social et le romantisme de l'après-guerre.....	337
3.3.3. Poétique de l'image.....	345
3.3.3.1. L'image vs le discours « sur ».....	347
3.3.3.2. Les « pantins de son » : de la psychologie du personnage au jeu des images	351
CHAPITRE 4: L' AVENTURE OU LA CONTEMPLATION DE LA PERCEPTION. 366	
4.1. L'IMAGINAIRE DU DOUBLE OU LA CONTEMPLATION AVENTUREUSE DE SA PERCEPTION.....	368
4.1.1. L'aventure et l'(auto)biographique	369
4.1.1.1. La critique cendrarsienne et le « je » personnel.....	370
4.1.1.2. Le « je » impersonnel et l'identité épique.....	379
4.1.2. Le double, une illusion d'optique	384
4.2. MYSTIQUE DE L' AVENTURE	397
4.2.1. Les moyens et les fins de la représentation épique	398
4.2.1.1. De l'originalité de l'écriture à l'illustration décorative des émotions ...	398
4.2.1.2. Gratuité, savoir et vérité de la représentation épique.....	409
4.2.2. La vérité mystique ou « le principe de la réalité »	419
4.2.3. La profondeur du présent et le principe de l'être.....	439
4.3. ENTRE PHRASE POETIQUE ET RYTHME EPIQUE : L' AVENTURE	455
4.3.1. Le légendaire, le poétique et le moderne	457
4.3.2 L'élasticité de la représentation (épique) et la poétique de l'imaginaire	474
CONCLUSION.....	491
BIBLIOGRAPHIE.....	497
CURRICULUM VITA	521

LIST OF ILLUSTRATIONS

- Page 177. Gus Bofa, « Marcel Schwob », Synthèses littéraires et extra-littéraires, © Marie-Hélène Grosos / Cornélius 2003.
- Page 238. David B, L'Ascension du Haut Mal, Paris, L'Association, coll. « Eperluette », vol. 6, 2003, p. 18.
- Page 247. Gus Bofa, « Pierre Mac Orlan », Synthèses littéraires et extra-littéraires, © Marie-Hélène Grosos / Cornélius 2003.
- Page 407. Jean-Michel Othoniel, La chaise à porteurs, 2005, verre, © Paul Louis.
- Page 408. Jean-Michel Othoniel, Les Étoiles de la Fée bleue, 2005, verre, © Marie-Noëlle Robert/Châtelet.
- Page 426. Henri Matisse. La Danse Barnes, 1931, huile sur toile, Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.
---, La Danse Barnes, 1931-1933, gouache découpée, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris.
---, La Danse Barnes, 1932-1933, gouache découpée, Barnes Foundation, Merion (Pa.).
- Page 430. Fernand Léger, Les Disques, 1918, huile sur toile, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris.
- Page 432. Jean-Auguste-Dominique Ingres, Vierge à l'hostie, 1841, huile sur toile, Musée Pouchkine, Moscou.
---, Vierge à l'hostie, 1866, huile sur toile, Musée Bonnat, Bayonne.
- Page 433. Jean-Dominique-Auguste Ingres, Madame Leblanc, 1923, huile sur toile, Metropolitan Museum of Art, New York.
- Page 435. Robert Delaunay, Nature morte portugaise ou Symphonie colorée, 1915-1916, huile sur toile, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris.
- Page 436. Robert Delaunay, La Tour Eiffel, 1926, huile sur toile, Musée d'Art moderne, Centre Georges Pompidou.

On ne va pas au music-hall afin de modifier sa vie, mais pour obtenir un renseignement impromptu sur un sujet qu'on ne soupçonnait même pas avant d'entrer. C'est une petite image de l'aventure.

Pierre Mac Orlan, Sélections sur ondes courtes.

L'imagination est une force dont l'appétit est sans limites. Elle ne remercie jamais. Elle accepte tous les hommages de la nature et de la science comme une chose due. L'homme que l'imagination tourmente fait tout ce qu'il touche. Devant son coffret d'acajou, il médite de nouvelles surprises et n'accorde plus aux anciennes l'ombre d'une émotion. L'imagination ronge irrésistiblement ses supports.

Pierre Mac Orlan, Masques sur mesure.

INTRODUCTION

En 1913, dans un article intitulé « Le Roman d'aventure » publié dans la Nouvelle Revue Française¹, Jacques Rivière, et plus largement le groupe de la Nouvelle Revue Française, voyait dans le roman d'aventure une alternative radicale à l'esthétique symboliste qui avait prévalu au cours des deux décennies précédentes. Quelques années plus tôt, le roman d'aventure avait déjà été envisagé par certains critiques et écrivains, dont Marcel Schwob et Camille Mauclair, comme un moyen de sortir de l'impasse naturaliste. L'article de J. Rivière, et la « théorie du roman d'aventure » dont il participe, s'inscrit donc dans le débat plus large de la crise du roman français qui s'ouvre au début des années 1890 alors que « tous les esprits s'accordent à constater la mort [du roman naturaliste] tel que l'avait du moins compris l'école de Médan² » et qui se prolonge jusque dans les années 1920.

Nombre de critiques et d'écrivains français étaient fascinés par des romanciers anglo-saxons tels que Robert Louis Stevenson et Joseph Conrad, qui avaient su renouveler le roman à travers une réflexion sur l'un des lieux communs, par excellence, de la littérature, à savoir l'aventure. Les écrivains français, alors qu'ils le désiraient ardemment, ne parvenaient cependant pas à écrire ce qu'eux-mêmes considéraient comme des romans d'aventure. En attendant l'avènement d'un conteur français qui saurait écrire un roman plein de vie, caractéristique principale attribuée au roman

¹ Jacques Rivière, « Le Roman d'aventure », La Nouvelle Revue Française, no. 53, 54, 55, mai, juin, juillet 1913.

² Michel Raimond, La Crise du roman, Paris, José Corti, 1966, p. 36.

d'aventure, ils théorisaient « le roman de demain³ ». M. Schwob, très influencé par R.-L. Stevenson, est implicitement à l'origine de « la théorie du roman d'aventure », spécificité que la littérature française partage avec la littérature allemande à en croire Martin Green⁴, dans la mesure où il est le premier, en 1891, à établir un lien entre le lieu commun de l'aventure et une représentation vivante.

Il faut attendre la Première guerre mondiale pour voir émerger en France une génération d'écrivains d'aventure parmi lesquels figurent deux des piliers de la littérature d'aventure en langue française : Pierre Mac Orlan et Blaise Cendrars. La Grande Guerre apparaît comme un moment décisif, ce qui laisse à penser que c'est uniquement dans un contexte de traumatisme historique que, finalement, la notion d'aventure dévoile et articule ce qui est au cœur de la crise de la littérature française.

L'objet de cette thèse est de cerner le *lieu commun* de l'aventure à travers un parcours libre qui appréhendera les œuvres de R.-L. Stevenson, de M. Schwob, de P. Mac Orlan et de B. Cendrars. Dans le contexte de la guerre, la littérature française apparaît comme un lieu privilégié pour mener notre enquête, et ce, pour plusieurs raisons. D'une part, elle offre un point de vue inattendu sur la littérature française d'avant guerre et permet de comprendre, et d'expliquer, en quoi la conception française de la littérature mise en avant par les critiques, et plus particulièrement par le groupe de la N.R.F., ne peut être articulée à la réflexion sur l'aventure. D'autre part, n'étant pas en phase avec la littérature anglaise, elle déplace le point de vue stevensonien sur l'aventure et fait ressortir les dimensions profondément politiques de sa réflexion.

³ Je reprends le titre de l'article de Camille Mauclair (La Revue du Palais, janvier 1898, vol. 4, n°1, pp. 156-177.)

⁴ Martin Green, Seven Types of Adventure Tale : an Etiology of a Major Genre, University Park (Pa.), The Pennsylvania State University Press, 1991, p. 12.

R.-L. Stevenson est une pierre de touche de la littérature d'aventure, mais non l'un de ses théoriciens comme le seront les écrivains de langue française, et plus particulièrement M. Schwob et P. Mac Orlan, B. Cendrars dans une moindre mesure. L'écrivain écossais débute sa carrière littéraire par des articles dans lesquels il est à la recherche d'une porte d'entrée dans le *romance*, autrement dit dans le roman d'imagination. Dans « Victor Hugo's Romances »⁵, essai écrit en 1874, R.-L. Stevenson réussit pour la première fois à donner forme à sa réflexion sur l'art de la fiction, à « dire plusieurs choses qui lui tenaient à cœur, de la façon dont il le souhaitait⁶ ». Cet essai annonce ceux qui encadreront quelques années plus tard la publication de Treasure Island (1883), premier roman stevensonien et véritable manifeste littéraire : « On the Morality of the Profession of Letters » (1881), « A Gossip on Romance » (1882), « A Note on Realism » (1883), « A Humble Remonstrance » (1884) et « On some Technical Elements of Style » (1885).

Le roman d'aventure stevensonien émerge de la réflexion menée pendant plusieurs années par son auteur sur le *romance* qui tend à être discrédité en cette fin de dix-neuvième siècle où le *novel*, le roman réaliste, domine la scène littéraire. Dans « Le Roman expérimental » (1880), Emile Zola proclame non seulement la « mort du roman d'imagination », et l'avènement du roman d'observation, mais aussi tout bonnement « la mort de l'imagination ». E. Zola catalyse la réflexion stevensonienne sur le *romance* et donne, en quelque sorte, à l'écrivain écossais le point d'ancrage qu'il cherchait. A partir de là, R.-L. Stevenson n'a de cesse qu'il ne démontre, par ailleurs brillamment, que le

⁵ R.-L. Stevenson, « Les Romans de Victor Hugo » in Essais sur l'art de la fiction, édition établie et présentée par Michel Le Bris, Paris, Payot, Documents, 1992.

⁶ *Ibid.*, p. 160.

roman naturaliste est un roman mort-né ou encore la mort du roman. Chez l'auteur de Treasure Island, la réflexion sur le *romance* ne tourne pas à l'opposition de principe au *novel* mais mène à s'interroger sur la fonction de l'imagination dans le récit fictionnel. Ainsi, dans « Child's Play » (1881), « On Popular Authors » (1888), « A Gossip on Romance » (1882), pour ne citer que quelques essais, l'imagination mais aussi la vie imaginaire - en termes stevensoniens : la rêverie - sont présentées comme centrales à la vie. La littérature apparaît alors comme un lieu privilégié et même indispensable (toute communauté humaine se constitue autour de récits fictionnels), à des pratiques de l'imaginaire. Autrement dit, les récits fictionnels sont des lieux communs qui ont pour fonction première de proposer des cadres conventionnels, et donc collectifs, dans lesquels avoir une pratique individuelle, et ludique, de l'imagination. R.-L. Stevenson met en garde contre une conception de la littérature qui tromperait ses lecteurs en omettant de dire que l'imagination est centrale à la représentation (le roman réaliste prétend que c'est la réalité qui est le centre de la représentation) : cela reviendrait à détourner la littérature de ses fonctions premières, sociales et politiques. Avec R.-L. Stevenson, nous assistons à une dissolution de l'opposition entre *romance* et *novel* : la littérature est d'imagination, par définition, et l'imagination apparaît comme le point de départ à partir duquel penser les moyens comme les fins de la littérature.

Marcel Schwob, écrivain que l'on associe plus facilement au symbolisme qu'à l'aventure, est un lecteur passionné de R.-L. Stevenson, écrivain qu'il a rencontré dans Treasure Island au cours de l'été 1888⁷. M. Schwob n'a de cesse qu'il ne fasse connaître l'œuvre de l'écrivain écossais, alors peu traduit, en France : dans plusieurs articles, il

⁷ Sylvain Goudemare, Marcel Schwob ou les vies imaginaires, Paris, Le Cherche Midi, 2000, p. 49.

expose la centralité de l'image dans l'art du récit stevensonien et propose l'étiquette de « réalisme irréel » pour décrire cette poétique. Mais le coup de foudre littéraire va bien au-delà des romans : la réflexion menée par R.-L. Stevenson dans ses œuvres de fiction, comme dans ses essais, informe la conception schwobienne de la littérature. Tandis que chez R.-L. Stevenson, l'aventure est un terme intermédiaire, pour ne pas dire fantôme de la réflexion sur l'imagination, M. Schwob en fait le lieu même de sa réflexion et met ainsi en valeur un autre aspect de la pensée stevensonienne. Dans « La Terre et la pitié », préface à Cœur double (1891), il fait de l'aventure une « formule » universelle de l'art du récit fictionnel, dans la mesure où elle vaut aussi bien pour les récits courts de M. Schwob que pour les romans de R.-L. Stevenson ou les pièces de théâtre de Shakespeare.

Pour M. Schwob, l'aventure, assimilée à une « crise », est « le point extrême de l'émotion⁸ » où le monde intérieur et le monde extérieur peuvent se dire simultanément. A travers l'aventure, l'écrivain français propose de prendre ses distances avec le naturalisme, et ses visées pseudo-scientifiques, et de reconstruire un lieu commun de l'art qui se distingue clairement de celui de la science et de l'Histoire. L'aventure permet de retrouver un mode de représentation synthétique qui s'oppose à la « synthèse énumérative⁹ » du roman naturaliste et de faire de « l'histoire des émotions de l'individu et des masses¹⁰ », et non de la réalité sociale, le sujet de la représentation. L'aventure est un lieu où s'articule un mode de représentation et une thématique qui, à eux deux, permettent de produire une représentation vivante. Tandis que R.-L. Stevenson insiste sur

⁸ Sylvain Goudemare, Marcel Schwob ou les vies imaginaires, *op. cit.*, p. 51.

⁹ *Ibid.* p. 48.

¹⁰ Marcel Schwob, Œuvres, édition établie et présentée par Sylvain Goudemare, Paris, Phébus, Libretto, 2002, p. 52.

les fondements anthropologiques du récit fictionnel, M. Schwob en souligne les implications épistémologiques.

L'écrivain français ouvre involontairement la porte à la « théorie du roman d'aventure », autrement dit à la réduction de l'aventure à la forme du roman, ainsi que le fera J. Rivière vingt ans plus tard. Pour ce dernier, le roman d'aventure est une notion vague qui s'incarne dans les romans russes aussi bien que dans les romans anglais qui, à son avis, proposent des représentations pleines de vie. Contrairement à M. Schwob, J. Rivière, tout comme André Gide, échouent à percevoir les liens entre le caractère universel du récit fictionnel et une représentation vivante : ils situent le caractère vivant de la représentation dans les innovations formelles, et donc historiques, autrement dit du côté des moyens, et non des fins, de la littérature. A. Gide rêvait d'écrire un roman d'aventure : il publiera les Caves du Vatican (1914). Du point de vue de la littérature d'aventure, les Caves est un échec que l'on peut imputer à la conception gidienne de la littérature. La réflexion sur l'acte gratuit est à cet égard symptomatique : il s'agit d'une réflexion essentiellement intra-littéraire. La spécificité française de la conception de la littérature, que le groupe de la N.R.F. tentait implicitement de contourner en faisant l'apologie des romans étrangers, est à chercher dans une littérature auto-référentielle. Si la « théorie du roman d'aventure » française n'est pas un lieu privilégié pour comprendre la notion d'aventure, elle est, en revanche, un lieu où l'appréhender négativement, mais par contraste bien plus que par opposition.

Dans le contexte de la Première guerre mondiale, toute une génération d'écrivains d'aventure émerge, parmi lesquels figurent Pierre Mac Orlan, Blaise Cendrars, Louis Chadourne, Joseph Delteil, Albert T'Serstevens pour n'en citer que quelques-uns, et

donne ainsi forme au rêve de J. Rivière et d'A. Gide. Pierre Mac Orlan et Blaise Cendrars sont assurément deux piliers de la littérature d'aventure de leur époque, et plus largement de la littérature française. La guerre, à laquelle tous deux ont pris part, a interrompu leur carrière littéraire à peine lancée : P. Mac Orlan avait publié des contes et un « roman d'aventures »¹¹, Le Rire jaune (1911) ; B. Cendrars s'était fait remarquer par ses poèmes : «Les Pâques à New York» (1912) et «Prose du transsibérien et de la petite Jeanne de France» (1913), véritable poème d'aventure¹². La guerre ne fait pas naître deux écrivains d'aventure : l'aventure n'est pas le lieu d'une prise de conscience intimement liée aux circonstances historiques, mais elle oriente sans aucun doute la réflexion sur le lieu commun de l'aventure et lui confère une dimension hautement politique.

A partir de 1916, le témoignage historique s'impose rapidement comme le modèle du récit de guerre et, corrélativement, le récit « littéraire » devient synonyme d'affabulation. Chez P. Mac Orlan et B. Cendrars, on retrouve la même urgence à témoigner autrement et à multiplier les formes dans lesquelles raconter l'expérience de guerre. P. Mac Orlan publie coup sur coup Les Poissons morts (1917), témoignage de guerre atypique, Le Chant de l'équipage (1918), brillante réécriture de Treasure Island et « roman de guerre » pour le moins inattendu, U-713 ou les gentilshommes d'infortune (1918), conte d'aventure parodique. A l'instar de ceux de P. Mac Orlan, les récits de guerre de B. Cendrars figurent, eux aussi, parmi les premiers publiés et prennent des formes pour le moins variées : La Guerre au Luxembourg (1916) est un poème de

¹¹ Je reprends la terminologie de la maison d'édition (A. Méricant), « roman d'aventures », qui en 1914 réédite Le Rire jaune. Nous reviendrons dans quelques instants sur la distinction entre « roman d'aventure » et « roman d'aventures ».

¹² Henri Michaux, « Les Poètes voyagent » in Passages : 1937-1963, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1990, p. 43-46.

guerre ; Profond Aujourd'hui (1917) est un essai poétique ambigu ; J'ai tué (1919) est un poème en prose écrit en 1916 ; il faut aussi mentionner L'Eubage, aux antipodes de l'unité (1927), texte lunaire écrit en 1916. Dans le contexte de la Première guerre mondiale, l'aventure n'est pas liée à un genre mais apparaît comme un lieu commun à partir duquel faire la preuve que le récit « littéraire » est indispensable et sert à proposer un autre rapport à la connaissance de la réalité que le récit « historique » : à travers le lieu commun de l'aventure se dessine une autre articulation entre Histoire et Littérature qui fait signe vers l'épique. Dans une société où tous les systèmes de représentations se sont effondrés, l'aventure prend une dimension nécessairement politique puisque la littérature devient le lieu où reconstruire de nouveaux rapports à la représentation comme à la subjectivité.

Jusqu'à présent, dans le cadre des études littéraires, l'aventure a été abordée du point de vue du roman, c'est-à-dire en tant que genre. Fait éditorial que Matthieu Letourneux situe entre 1860 et 1920¹³, le roman d'aventures « est resté longtemps l'un des principaux genres fictionnels » et a eu une influence considérable « non seulement sur les littératures des XIXème et XXème siècle, mais aussi sur la plupart des arts narratifs populaires¹⁴ ». Le roman d'aventures couvre donc un vaste domaine et regroupe sous sa bannière tous les romans possibles, d'autant plus que « l'aventure » a souvent servi d'argumentaire de vente. Plus particulièrement associé à la littérature enfantine et à la littérature populaire, ainsi que le remarque très justement M. Letourneux, le genre est

¹³ Matthieu Letourneux, Poétique du roman d'aventures entre civilisation et sauvagerie : 1860-1920, thèse de doctorat sous la direction de Pierre Brunel, Université Paris IV-Sorbonne, 2001, 2 vols, p. 5.

¹⁴ *Ibid.*, p. 1.

aussi représenté par des écrivains phares, essentiellement anglo-saxons : R.-L. Stevenson, Rudyard Kipling, Jack London, Joseph Conrad. Le genre constitue donc un lieu commun des pratiques littéraires dans leur plus grande variété, entre paralittérature et littérature.

Dans de telles circonstances, le roman d'aventures est un point de départ problématique pour appréhender l'aventure. En effet, envisager l'aventure comme un fait éditorial est trompeur dans la mesure où le genre crée une homogénéité artificielle.

Dans la pratique, le roman d'aventures est souvent abordé de biais, du moins dans le contexte anglophone. Pionniers dans les études sur ce genre, les critiques anglo-saxons se sont plus particulièrement intéressés aux contenus idéologiques. Les ouvrages d'Alan Sandison, The Wheel of Empire, A Study of the Imperial Idea in Some Late Nineteenth and Early Twentieth Century et de Martin Green, Dreams of Adventure, Deeds of Empire¹⁵ ont tenté de mettre en évidence les rapports entre le développement du genre et l'impérialisme. D'autre part, nombreux sont les critiques qui approchent le roman d'aventures sous l'angle de la littérature enfantine, ce dernier ayant largement participé à l'essor du *Boy's Book*. Mais qu'est-ce que des romans encadrés par des politiques éditoriales rigides ont en commun avec Treasure Island de R.-L. Stevenson ou Les Clients du Bon Chien Jaune et L'Ancre de miséricorde de P. Mac Orlan ?

Le cas de la traduction française de Treasure Island nous ouvre des pistes. Dans le cadre de la littérature pour la jeunesse, essentiellement à l'usage des garçons, et de son développement dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, les éditeurs attribuent au roman d'aventures des fonctions didactiques. Rappelons que la devise de Jules Verne, et

¹⁵ Alan Sandison, The Wheel of Empire, A Study of the Imperial Idea in Some Late Nineteenth and Early Twentieth Century, Londres et New York, Macmillan et St Martin's Press, 1967 et Martin Green Dreams of Adventure, Deeds of Empire, Londres et Henley, Routledge et Kegan Paul, 1979.

de son éditeur, Pierre-Jules Hetzel, est « l'instruction qui amuse, l'amusement qui instruit ». Les liens forts entre le roman d'aventures et les idéologies de son époque, qu'elles aient été rétrospectivement discréditées par l'Histoire ou non¹⁶, tiennent dans des finalités extérieures à la littérature qui lui sont imposées. L'Île au Trésor qui paraît dans le magasin de Hetzel en 1885¹⁷ relève plus de l'adaptation que de la traduction : l'ambiguïté du rapport que Jim Hawkins entretient, par-delà la chasse au trésor, avec Long John Silver est remplacé par une fin qui vient définitivement refermer la parenthèse de l'aventure et proclamer le retour à l'ordre : Jim Hawkins devient l'assistant du docteur Livesey, son fils spirituel. La traduction fait rentrer le roman stevensonien dans une trame vernienne : le médecin vient remplacer l'ingénieur, souvent proposé au jeune garçon comme modèle d'un rapport au monde par la connaissance scientifique. Le roman d'aventure pour la jeunesse est un miroir privilégié des idéologies dominantes dans la mesure où il met en avant un rapport au monde bien plus qu'un rapport à la littérature. Or, la littérature est un lieu en soi qui a ses propres finalités. L'aventure tient-elle dans la construction performative d'un lieu commun de la littérature, ainsi que chez R.-L. Stevenson qui réussit le tour de force d'écrire un roman qui participe de la littérature enfantine, populaire et sérieuse, ou dans le détournement des moyens littéraires à des fins qui lui sont étrangères ? Ne sommes-nous pas en présence de deux points de vue sur la littérature qui semblent irréconciliables ? Approcher Treasure Island du point de vue du *Boy's Book*, n'est-ce pas passer à côté de l'essentiel, c'est-à-dire de la réflexion sur l'aventure en tant que lieu commun de la littérature ?

¹⁶ U-713 ou les gentilshommes d'infortune (1918) de P. Mac Orlan est une dénonciation en règle du caractère idéologique des romans verniens, et plus particulièrement de leur apologie du progrès scientifique en soi, qui pose la question de la responsabilité de l'écrivain.

¹⁷ Robert Louis Stevenson, L'Île au Trésor, traduit par André Laurie, Paris, J. Hetzel, 1885.

En France, nous avons essentiellement à faire à des études génériques : Le Roman d'aventures (1982) de Jean-Yves Tadié a ouvert la voie ; deux thèses ont depuis pavé le chemin : Le Roman d'aventures depuis L'Île au Trésor d'Isabelle Guillaume¹⁸ et Poétique du roman d'aventures entre civilisation et sauvagerie : 1860-1920 de Matthieu Letourneux. L'étude d'Isabelle Guillaume ouvre une perspective intéressante dans la mesure où elle ne propose pas de poétique du roman d'aventures et se concentre sur les aspects existentiels du genre qu'elle interprète à travers la grille de lecture cependant trop réductrice, et anachronique, de la philosophie existentialiste. Si cette étude n'est pas toujours à la hauteur de ses ambitions, elle a le mérite de faire de la subjectivité, que nous croyons centrale à la littérature d'aventure, un des aspects principaux du genre. J.-Y. Tadié et M. Letourneux définissent, quant à eux, l'aventure *a priori* et construisent des modèles théoriques qu'ils confrontent ensuite aux réalisations individuelles. La marque plurielle du « roman d'aventures » vient de ce qu'il y, dans le roman, *des aventures* qui structurent le récit. Nous préférons la terminologie singulière de « roman d'aventure », qui n'est qu'une des possibilités de la littérature d'aventure, c'est-à-dire d'imagination. Pour J.-Y. Tadié et M. Letourneux, il s'agit de distinguer le roman d'aventures par rapport à d'autres genres, d'en dresser les frontières, tant sur le plan formel que thématique. L'étude comparatiste de M. Letourneux, dont on doit saluer l'exhaustivité et l'érudition, permet à différents niveaux de toucher du doigt les limites des études génériques qui ne peuvent prendre en compte des œuvres indéniablement sous le signe de l'aventure comme celle de M. Schwob ou de B. Cendrars. Or, ces œuvres nous invitent à adopter un autre point de vue sur l'aventure que celui de la poétique du roman.

¹⁸ Isabelle Guillaume, Le Roman d'aventures depuis l'Île au Trésor, thèse de doctorat sous la direction de Jean Bessière, Université Paris 3- Sorbonne Nouvelle, 1999.

Se limitant au fait éditorial, autrement dit à des romans qui s'identifient ouvertement comme des romans d'aventures, M. Letourneux ne peut se permettre d'inclure dans son étude L'Or ou la merveilleuse histoire du Général Suter (1924), pourtant brillante réécriture de Treasure Island, et Rhum (1931), sous prétexte que B. Cendrars les présente comme des biographies¹⁹. Pour être précis, ces romans sont des biographies romancées : B. Cendrars pratique la confusion des genres qui d'ailleurs ne se limite pas au roman mais est un trait caractéristique du récit cendrarsien. Des premiers poèmes qui fondent la prose dans la poésie aux essais poétiques en passant par les autobiographies romancées, B. Cendrars invite le lecteur, et le critique, à envisager l'aventure non pas comme un genre romanesque mais comme un point de vue général sur le récit littéraire qui, par-delà les genres, se reconstruit dans chaque récit.

La confusion affichée des genres que pratique B. Cendrars fait ressortir un trait qui semble aussi caractériser chaque œuvre de fiction de R.-L. Stevenson, de M. Schwob et de P. Mac Orlan. En ce qui concerne R.-L. Stevenson, le cas de Treasure Island (1883), « archétype du roman d'aventures²⁰ », est révélateur : tout à la fois roman pour la jeunesse, roman moderne²¹ et manifeste littéraire²². Si les recueils de contes de M. Schwob n'ont pas leur place dans les études sur le roman d'aventure, ils sont en revanche indispensables dans une étude où l'aventure est envisagée comme fil conducteur qui vise à fondre toutes les formes en une seule. En effet, à l'instar des autres écrivains

¹⁹ Voir M. Letourneux, Poétique du roman d'aventures entre civilisation et sauvagerie : 1860-1920, *op. cit.*, p. 18.

²⁰ Voir Michel Raimond, Le Roman, Paris, A. Colin, coll. « Coursus », 1991, p. 31.

²¹ C'est l'avis de Jean-Pierre Naugrette dans « La Lecture de /dans Treasure Island » in L'Espace littéraire dans la littérature et la culture anglo-saxonne, études réunies par Bernard Brugière, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 1995, p. 63-77.

²² Michel Le Bris, « Préface », Essais sur l'art de la fiction de R.-L. Stevenson (Paris, Payot, coll. « Documents », p. 8.)

d'aventure, M. Schwob fait de « l'hybridation générique²³ » la pierre de touche de tout récit. Quant à P. Mac Orlan, il écrit aussi bien des romans et des contes d'aventures, derrière lesquels se profilent des romans de guerres atypiques, que des essais romancés ou des « poésies documentaires ».

Plus largement, l'hétérogénéité générique est la marque de fabrique des œuvres, dans leur ensemble, de R.-L. Stevenson, de P. Mac Orlan et de B. Cendrars. L'écrivain écossais écrit des essais, des nouvelles, des fables, des contes, des poèmes et, bien sûr, des romans. Cette diversité, qu'Henry James perçoit comme une dispersion, ainsi que le souligne Michel Le Bris²⁴, est constitutive de la création stevensonienne. P. Mac Orlan, quant à lui, passe aisément des contes aux romans (d'aventure, de guerre, policier, pour la jeunesse, *etc.*), à l'essai romancé, et finit sa carrière en chansons. L'œuvre cendrarsienne regroupe pêle-mêle des poèmes, longs et courts, des romans, des (auto)biographies romancées, des essais poétiques. De ces œuvres multiformes se dégage malgré tout un esprit, une cohérence, que l'on ne peut attribuer qu'à l'aventure, indéniable fil rouge qui court tout au long d'une œuvre mais aussi d'une œuvre à l'autre et crée un « groupe sanguin²⁵ », pour reprendre l'expression mac orlanienne.

Partant de ces constats, on ne peut réduire l'aventure à une poétique du roman sans risquer de passer à côté des enjeux épistémologiques et ontologiques d'une réflexion sur la littérature. La confusion des genres n'a pas pour finalité de proposer des

²³ Alexandre Gefen, Vies imaginaires : le récit biographique comme genre littéraire aux dix-neuvième et vingtième siècle, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Yves Tadié, Université Paris IV- Sorbonne, 2003, p. 173.

²⁴ M. Le Bris, « Préface », L'Esprit d'aventure, recueil d'essais de R.-L. Stevenson traduits par Isabelle Py Balibar, Paris, Phébus, coll. « D'Ailleurs », 1994, p. 10.

²⁵ Le « groupe sanguin » est un moyen d'appréhender les artistes non plus par genre, ou par discipline, mais par leur rapport aux fonctions cognitives, sociales et politiques de l'art. Nous reviendrons plus en détail sur la notion de « groupe sanguin » dans le chapitre sur P. Mac Orlan.

innovations formelles et d'entrer dans une logique du renouvellement d'un genre mais elle sert à multiplier les points de vue sur le récit jusqu'à poser la question de la représentation et de la subjectivité au-delà du cadre de la littérature.

En définissant l'aventure *a priori*, autrement dit en tant que contenu, les études génériques ne peuvent rendre compte de la construction performative du lieu commun de la littérature en fonction du contexte historico-littéraire. Quelle nécessité y a-t-il à reconstruire, en cette fin de dix-neuvième siècle, et de manière encore plus pressante au cœur de la Première guerre mondiale, un lieu commun de la littérature ? Autrement dit, pourquoi l'aventure²⁶ ? Nous l'avons déjà dit, dans cette réflexion poursuivie d'un écrivain à l'autre, il s'agit moins de s'opposer au « roman réaliste » ou au « témoignage historique » que de mettre en perspective les circonstances auxquelles les discours théoriques, en totale contradiction avec la pratique, d'une part, réagissent, et, d'autre part, donnent forme.

On peut envisager les discours théoriques réalistes comme des réactions diffuses à plusieurs changements majeurs quant à la place et à la fonction de la Littérature dans la société moderne dont les deux plus importants sont peut-être l'avènement de la littérature industrielle, et d'un lectorat de masse, et la constitution en discipline scientifique de l'Histoire. L'écart entre Histoire et Littérature se creuse à partir du dix-huitième siècle et, à l'âge de la raison positive, la séparation entre les deux disciplines est consommée : l'Histoire a définitivement basculé vers la science, reniant le territoire commun qu'elle

²⁶ Cette question fait bien sûr écho à l'ouvrage de J.-M. Schaeffer, Pourquoi la fiction ?, que ma recherche rejoint en de nombreux points.

partage avec la Littérature, à savoir l'art du récit. Cette « autonomisation²⁷ » de l'Histoire réside dans un changement d'outil cognitif pour appréhender la représentation du monde : l'Histoire substitue la raison à l'imagination. Ce déplacement fait apparaître le socle commun de l'épique, non pas en tant que genre, ou que conventions narratives, mais que rapport à la représentation par l'imagination.

Pour combler cette « autonomisation » de l'Histoire, autrement dit cette prise de distance avec un art supposé « subjectif » du récit, tout autant que pour se distinguer d'une littérature populaire, certains écrivains prétendent rattacher la Littérature au wagon de l'Histoire. La « science historique²⁸ », pour reprendre la formule schwobienne, est un art du récit qui fait de la raison le seul outil cognitif avec lequel approcher la représentation du monde comme de l'homme. Or, la raison postule un rapport *a priori* stable et non problématique à l'art du récit. Le monde est dans le contenu de la représentation, dans la logique causale qui ordonne les données en un récit, dans la démonstration d'un point de vue, dans l'affirmation d'une subjectivité « objective ». Il s'agit d'évaluer la représentation à l'aune de la vérité historique (ou de la vraisemblance réaliste).

En revanche, l'imagination permet un rapport créatif et contemplatif à l'art du récit, comme au monde, dans lequel peut être saisi le caractère symbolique, et donc subjectif, de la représentation. Le récit épique participe à la création d'une fable du monde qui met en avant l'expression d'une subjectivité revendiquée comme telle. Il ne

²⁷ Je reprends, et détourne, le terme, comme l'idée, employés par José-Luis Diaz dans « L'autonomisation de la littérature (1760-1860) » dans Le Littéraire, qu'est-ce que c'est ? (sous la direction d'Alain Goulet, Caen, Presses universitaires de Caen, 2002).

²⁸ M. Schwob, « L'Art de la biographie » in Vies imaginaires, Œuvres, Paris, Phébus, coll. « Libretto », 2002, p. 507.

relève cependant pas de l'affabulation, qui concerne les contenus, mais d'un rapport, premier, au monde par sa représentation, nécessairement, subjective. En effet, ainsi que le souligne J.-M. Schaeffer dans Pourquoi la fiction ?, tous les schémas représentationnels procèdent de l'imagination²⁹. Du point de vue de l'épique, le récit historique déplace la possibilité de saisir une image du monde de la représentation à son contenu et propose, par conséquent, un rapport « littéralisé » à l'histoire, comme au monde, dans la mesure où il ne participe pas à la création d'un lieu commun de la subjectivité. Avec le récit historique, le monde est l'art du récit, tandis qu'avec l'épique, le monde est dans l'art de la fable.

On pense souvent l'« autonomisation » de la littérature, fable de la modernité, en relation à l'avènement de l'Histoire. La littérature d'aventure nous donne la possibilité de renverser les points de vue et de penser l'« autonomisation » de l'Histoire en relation avec une volonté de retrouver les fondements contemporains de l'épique, autrement dit du lieu commun entre Histoire et Littérature. Il ne s'agit pas de perpétuer des conventions narratives reçues en héritage, mais de retrouver un lieu commun de l'art du récit qui permet un rapport de principe, et non de contenu, au monde. La fonction politique de l'art n'est-elle pas de créer des « lieux de mémoire » collectifs qui mettent en avant ce rapport de principe ou encore le caractère fabuleux de l'histoire ? La fable comme principe de transmission de la mémoire collective ouvre un lieu commun autour duquel peuvent s'agencer toutes les subjectivités. Dans le processus d'« autonomisation » de l'Histoire qu'advient-il de cette fonction politique ? Quelles communautés se construisent autour de quels lieux communs ? Quelle pratique de la subjectivité permet le récit historique ? Dans

²⁹ J.-M. Schaeffer, Pourquoi la fiction ?, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999, p. 153.

quelle mesure assistons-nous à un renversement de la situation, à l'adhésion d'une collectivité à un point de vue subjectif, et par conséquent à une réduction dramatique du collectif à l'individuel, plutôt qu'à l'ouverture de la représentation collective à toutes les individualités ?

Dans le contexte de la Première guerre mondiale, le rapport au monde par la raison, érigée en principe, rapport systématique, et, par conséquent, idéologique, ne mène pas à l'« humanisme » mais à la « déshumanisation » ; il n'affecte pas simplement le savoir mais l'homme ; il ne touche pas seulement au symbolique mais porte atteinte à l'intégrité physique³⁰. Du cœur de la Grande Guerre, il est, pour la première fois, plus que jamais, indispensable de recréer un lieu commun de l'art du récit, de retrouver les bases de l'épique, qui permet un rapport fabuleux et pacifique au monde. Nous faisons l'hypothèse, *a priori* paradoxale, de l'épique contemporain, c'est-à-dire d'un lieu commun toujours retrouvé entre Histoire et Littérature, dont découle un rapport à la subjectivité qui reste à définir.

Dans ce travail, nous avons opté pour la méthode inductive, autrement dit pour une recherche qui construit son objet au fil de la réflexion et qui, par conséquent, tend à prendre la forme du sujet étudié. Partant des hypothèses ci-dessus, nous proposons de nous perdre dans les œuvres de quatre écrivains d'aventure, R.-L. Stevenson, M. Schwob, P. Mac Orlan et B. Cendrars pour mieux retrouver le chemin des lieux communs de l'humanité, puisque c'est bien de cela qu'il s'agit, qui se disent dans les récits de fiction.

³⁰ Ma recherche rejoint en ce point l'indispensable démonstration d'Hannah Arendt qui, dans son triptyque sur Les Origines du totalitarisme, remonte moins aux portes de l'Horreur qu'aux possibilités d'un basculement dans l'Horreur collective contenues dans un rapport au monde.

Nous tâcherons de dégager les définitions de principes, et non de contenus, de ces lieux au fil de quatre chapitres monographiques. D'un chapitre à l'autre, nous ferons apparaître l'expression individuelle de l'aventure à travers la construction, toujours renouvelée, de ce lieu commun. Autrement dit, nous tenterons de saisir l'expression singulière et historique qui se dit dans des rapports de principe collectifs et universels. C'est précisément dans la répétition de ce mouvement de jonction entre les contraires que s'échafaude une pensée du lieu commun de l'aventure. En ce sens, ma réflexion est une circonvolution autour de chaque écrivain qui crée un espace dans lequel les élaborations précédentes résonnent différemment. Ainsi, « la longue-vue de l'imagination », instrument d'optique à travers lequel apercevoir le monde, que R.-L. Stevenson tend à ses lecteurs dans Treasure Island, est l'horizon d'attente du premier chapitre dans lequel sont posés les enjeux de l'aventure. A travers l'étude du rapport entre vie imaginaire et représentation vivante dans l'œuvre de M. Schwob, nous dresserons les prémisses d'une géographie de l'imaginaire dans laquelle se lisent les impasses d'une histoire littéraire nationale. Du cœur de la guerre, la question de la subjectivité, jusqu'alors essentiellement littéraire, qui se profilait déjà derrière la géographie de l'imaginaire, devient véritablement politique. A partir de 1916, toute l'œuvre de P. Mac Orlan reconstruit sans cesse un rapport impersonnel à la subjectivité, seule garantie d'un rapport pacifique à la représentation, seul garde-fou individuel contre la guerre des représentations qui, au vingtième siècle, débouche sur la mort industrielle. B. Cendrars, quant à lui, démontre à travers le « je » impersonnel la part des sens dans la construction de toute représentation et ancre ainsi la géographie de l'imaginaire dans un retour sur la perception. A travers ce

parcours très personnel, nous espérons en finir avec une pensée de la littérature par son dehors et ouvrir « l'espace du dedans³¹ ».

³¹ Henri Michaux, « L'Espace du dedans » in Œuvres complètes, vol. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.

CHAPITRE 1: L'AVENTURE OU LA LONGUE-VUE DE L'IMAGINATION

And, true realism, always and everywhere, is that of the poets: to find out where joy resides, and give it a voice far beyond singing. For to miss the joy is to miss all. In the joy of the actors lies the sense of the action. That is the explanation, that the excuse.

R.-L. Stevenson, « The Lantern Bearers ».

Considéré comme le père du roman d'aventure moderne, R.-L. Stevenson est en fait moins l'inventeur d'un sous-genre du roman qu'un ardent défenseur du *romance* qui prit activement part au débat littéraire de son temps entre *romance* et *novel*. Ce débat court, en Grande-Bretagne, tout au long du dix-neuvième siècle ainsi que le rappelle Edwin Eigner dans son introduction à Victorian Criticism of the Novel¹. Rarement théorique, le débat autour du réalisme anglais est né en réaction, dans un premier temps, aux théorisations romantiques françaises et allemandes, après la mort de Walter Scott, puis, à la fin du dix-neuvième siècle, en opposition aux manifestes d'Emile Zola et de William Dean Howells², autrement dit au naturalisme français et au réalisme américain.

De manière générale, en cette fin de siècle, le réalisme, toutes tendances et toutes nationalités confondues, apparaît avant tout comme une tentative, souvent agressive, de donner des gages de sérieux du roman et de se distinguer d'une littérature populaire. A l'ère de l'industrialisation et du développement d'une littérature de masse, les romanciers aux ambitions littéraires, qu'ils veuillent ou non vivre de la « profession de lettres », pour

¹ Edwin Eigner, « Introductory Essay », Victorian Criticism of the Novel, édité par Edwin Eigner et George J. Worth, Cambridge University Press, 1985.

² *Ibid.*, p. 1.

reprendre le titre d'un essai stevensonien, éprouvent le besoin de se démarquer clairement de cette autre littérature au large public³. Défenseur d'une littérature de qualité, le romancier réaliste, que R.-L. Stevenson qualifie de « distingué⁴ », essaie de se dissocier nettement de son confrère, l'« écrivain populaire », pour reprendre le titre d'un autre essai : il tente de faire oublier qu'il est avant tout un conteur et se compare volontiers à un scientifique, comme E. Zola⁵, ou à un historien, comme Henry James⁶, deux exemples parmi d'autres. Le romancier ne raconte pas d'histoires à ses lecteurs : il observe et rapporte.

Il importe aussi de prendre ses distances avec le « grand public⁷ » qui privilégie le développement de cette « petite » littérature et de penser le roman contre ce lectorat que l'on accuse, plus ou moins implicitement, de dénaturer la littérature⁸. Dans une volonté de

³ Dans « Une apologie des oisifs » (dans Essais sur la fiction, édité et présenté par Michel Le Bris, traduit de l'anglais par France-Marie Watkins et Michel Le Bris, Paris, Payot, coll. « Documents », 1992, p. 100), R.-L. Stevenson propose l'explication suivante à la condescendance des écrivains envers les lecteurs populaires : « C'est en vérité une chose bien fâcheuse que de se donner toutes les peines du monde, d'escalader les sommets les plus ardues, pour découvrir au retour l'humanité indifférente à vos exploits. Voilà pourquoi les physiciens condamnent tout ce qui n'est pas la physique, les financiers ne tolèrent que superficiellement ceux qui n'entendent pas grand-chose à la Bourse, les littéraires méprisent les incultes, et les gens de toute profession s'allient pour dénoncer ceux qui n'en ont aucune. »

⁴ Robert Louis Stevenson. « Ecrivains populaires », *op. cit.*, p. 305. La traduction française proposée reflète mal l'opposition que R.-L. Stevenson établit dans cet essai entre « upper-class author » et « popular author » (dans R.-L. Stevenson, « Popular Authors » in Essays Literary and Critical, Tusitala Edition, vol. 28, Londres, William Heinemann, 1924, p. 29).

⁵ Henri Mitterrand, Zola, L'Histoire et la fiction, Paris, PUF, coll. « Ecrivains », 1990, p. 57. La remarque suivante au sujet d'Emile Zola s'applique beaucoup plus généralement à tous les écrivains réalistes de cette période et pas seulement aux Français : « Comme si Zola craignait d'apparaître pour ce qu'est tout romancier : c'est-à-dire un travailleur de l'imaginaire et un travailleur du récit, il se tait sur ce qui fait la spécificité de l'art auquel il a voué son œuvre de créateur et de critique. »

⁶ Henry James, « The Art of Fiction », Literary Criticism. Essays on Literature, American Writers, English Writers, édité par Leon Edel, vol. 1, New York, Literary Classics of the United States, coll. « The Library of America », 1984, p. 44-65.

⁷ R.-L. Stevenson, Essais sur l'art de la fiction, *op. cit.*, p. 305. Là encore, la traduction rend mal l'humour stevensonien et le jeu avec les clichés auquel se livre l'écrivain : « the mighty public » dans R.-L. Stevenson, « Popular Authors », Essays Literary and Critical, *op. cit.*, p. 29.

⁸ « The Future of the Novel » (Essays on Literature, *op. cit.* pp. 101-110) de Henry James est un exemple instructif et représentatif des accusations portées à l'encontre d'un lectorat, dans ce cas enfantin et féminin. Dans La Crise du roman, Michel Raimond rappelle que le lecteur de roman est souvent suspecté d'être un mauvais lecteur, contrairement au lecteur de poésie.

ne pas répondre à ses attentes, il faut mettre à distance le roman d'imagination, associé à un roman de consommation facile, qui n'aurait d'autre but qu'amuser⁹ : le *novel* instruit le lecteur en quête de savoir.

Dans de telles circonstances, le *romance* tend à être associé aux feuilletons et fait l'objet de violentes attaques, plus ou moins directes. E. Zola, dans Le Roman expérimental¹⁰, va jusqu'à déclarer non seulement la mort du roman d'imagination mais aussi celle pure et simple de l'imagination. Moteur de la création littéraire, l'imagination est cependant remplacée par la raison (scientifique ou historique). Les discours théoriques sur le roman sont en totale contradiction avec la pratique même de l'art du récit à laquelle les écrivains ont recours.

R.-L. Stevenson ne s'oppose pas au *novel* en tant que tel : d'un essai à l'autre, il ne s'agit pas de mesurer l'écart, tellement évident, entre la théorie et la pratique de l'art du récit, mais de mettre en évidence les implications épistémologiques et ontologiques du gouffre théorique dans lequel s'effondre l'art du récit¹¹. Au fil de la réflexion stevensonienne se dessinent plus clairement les questions qui se posent aux romanciers confrontés à l'avènement de la littérature commerciale et devant relever le défi de construire un lieu commun de la littérature, plutôt que de se réfugier dans une « autonomisation » théorique de la littérature lourde de conséquences pratiques.

⁹ A en croire E. Eigner, l'argument n'est pas nouveau et était déjà source de litige entre Dickens et Thackeray : « What infuriated Dickens more than the charge of inaccuracy, not only in Stephen, but more frequently in Thackeray, that imaginative literature of whatever sort ought not to attempt to provide its readers with anything beyond simple amusement. » (Victorian Criticism of the Novel, *op. cit.*, p. 10.)

¹⁰ Emile Zola, Le Roman expérimental, Paris, G. Charpentier, 1880.

¹¹ Dans « A Humble Remonstrance », R.-L. Stevenson donne la mesure du gouffre qui sépare sa conception a priori de l'art du récit de celle de Henry James : « the whole width of heaven » (dans Henry James and Robert Louis Stevenson. A Record of Friendship and Criticism, édité par Janet Smith Adam, Londres, Rupert Hart-Davis, 1948. p. 93.)

L'aventure, ainsi que nous allons le voir, est un terme intermédiaire de la réflexion *autour*, bien plus que *sur*, le *romance* qu'entreprend l'écrivain écossais dès les années 1870, avant même de se lancer dans l'écriture. Prenant le contre-pied des écrivains réalistes, qui condamnent l'imagination pour mieux proposer un art nouveau du roman, R.-L. Stevenson repart de l'imagination pour penser l'art du récit, au sens large du terme, au-delà des limites de la littérature. Aux affirmations théoriques, l'écrivain écossais substitue la recherche phénoménologique sur les fonctions cognitives, sociales et politiques de l'imagination. A la courte vue du réalisme, il objecte la longue-vue de l'imagination, pour reprendre l'une des métaphores centrales de Treasure Island.

Dans un premier temps, nous donnerons une vue d'ensemble de la réflexion que mène R.-L. Stevenson dans ses nombreux essais avant de nous intéresser, dans une étude immanente, à Treasure Island (1883), premier roman de l'écrivain écossais, dans le but de démontrer la place centrale qu'il joue dans cette réflexion et aussi en quoi il est un point de vue privilégié sur l'art du récit.

1.1. UN POINT DE VUE AVENTUREUX SUR L'ART DU RECIT

La caractéristique principale de la démarche stevensonienne réside sans aucun doute dans la volonté affichée de recréer des lieux communs à partir desquels penser la littérature contemporaine non pas en opposition mais en concordance avec des pratiques passées. Cette recherche de continuité contraste fortement avec celle de contiguïté prônée par les théoriciens réalistes et, de nos jours, par la critique générique. D'un essai à l'autre, R.-L. Stevenson reconstruit brillamment des lieux communs aux croisements des pratiques de lecture et de création, de l'imagination et de la vie imaginaire, de l'art du récit et de la représentation du réel, etc. Dans tous les cas, le lieu commun se dessine dans « une unité née de la multitude¹² » ou, pour être plus exact, l'unité naît de la performance de la multiplicité. L'aventure, si tant est qu'on puisse la toucher du doigt, résiderait dans ce procès bien plus que dans un quelconque contenu.

1.1.1. Le lieu commun de l'imagination

Dans « Popular Authors », essai évoqué ci-dessus, R.-L. Stevenson rend hommage aux « grands hommes du royaume de la poussière¹³ », écrivains populaires dont il apprécie les œuvres, et dont il a été enfant, et est toujours adulte, un lecteur assidu, « par intérêt sincère pour la nature humaine et les mystères de la littérature¹⁴. » Il aborde la littérature populaire d'un point de vue pratique, et non théorique : sans condescendance, il prend au sérieux les pratiques de lecture partagées par le plus grand

¹² R.-L. Stevenson, « Les Romans de Victor Hugo », *Essais sur l'art de la fiction*, *op. cit.*, p. 145.

¹³ *Ibid.*, p. 306. « The Great Men of the Dust » dans *Essays Literary and Critical*, *op. cit.*, p. 24.

¹⁴ *Ibid.*, p. 305. « from a sincere interest in human nature and the art of letters. » dans *Essays Literary and Critical*, *op. cit.*, p. 28.

nombre et met en évidence les besoins auxquels elles répondent. Autrement dit, il s'agit de retrouver dans ces modes de lecture, l'utilité de la littérature pour l'humanité¹⁵.

Repartant de son expérience de lecteur, R.-L. Stevenson remarque que ce qui distingue les « feuilletons à un sou¹⁶ » - ici il est question de The Ladies' Journal - des « trois volumes reliés », autrement dit les romans respectables, c'est le caractère répétitif de l'intrigue :

Disguise as the authors pleased (and they showed ingenuity in doing so) it was always the same tale they must relate: the tale of a poor girl ultimately married to a peer of the realm or (at worst) a baronet. The circumstance is not common in life; but how familiar to the musings of the barmaid! The tales were not true to what men see; they were true to what the readers dreamed¹⁷.

Le lecteur de feuilletons est la recherche de circonstances qui puissent nourrir sa vie imaginaire. La fiction naît d'un besoin de s'évader « de l'étroite prison des destinées individuelles » et de rassasier « son appétit d'existences différentes¹⁸ ». Etablissant un parallèle entre le fonctionnement de l'imagination chez les enfants et les pratiques des lecteurs de feuilletons, R.-L. Stevenson souligne que, dans les deux cas, le lecteur utilise l'imagination d'un autre comme support de sa vie imaginaire pour aller là où il le souhaite, et non là où l'écrivain le voudrait.

¹⁵ Dans « The Morality of the Profession of Letters », Essays Literary and Critical, *op. cit.*, p. 53, R.-L. Stevenson affirme : « Literature, like any other art, is singularly interesting to the artist ; and, in a degree peculiar to itself among other arts, it is useful to mankind. »

¹⁶ *Ibid.*, p. 307. « The land of the penny numbers » et « the parish of three volumes » dans Essays Literary and Critical, *op. cit.*, p. 30.

¹⁷ R.-L. Stevenson, « Popular Authors », Essays Literary and Critical, *op. cit.*, p. 30.

¹⁸ R.-L. Stevenson, « Ecrivains populaires », Essais sur la fiction, *op. cit.*, p. 309 ; dans Essays Literary and Critical, *op. cit.*, p. 32.

Plus envisagée comme ayant une fin en soi, la littérature est pensée en rapport aux fonctionnements de l'imagination et de la vie imaginaire : lieu commun à partir duquel penser la continuité de pratiques pourtant différentes, d'un âge à l'autre, dans leurs objectifs. Dans plusieurs essais¹⁹, R.-L. Stevenson revient sur le rapport entre la fonction de l'imagination dans les jeux d'enfant et dans la fiction pour l'adulte²⁰ et va même, dans « A Gossip on Romance », jusqu'à affirmer que « la fiction est à l'homme adulte ce que le jeu est à l'enfant²¹ ». L'un ne vaut pas l'autre mais le besoin de fiction chez l'adulte se trouve dans le prolongement de pratiques de l'imagination venues de l'enfance. Dans ce contexte, le *romance* apparaît moins comme une forme du roman que comme le lieu commun, à l'âge adulte, à partir duquel penser la fiction.

Chez l'enfant, le jeu, le « faire semblant²² », qui engage l'imagination, n'a aucune utilité en dehors du plaisir et de la joie que cette activité procure. Ce plaisir et cette joie, dérivés d'une mise en scène imaginaire, ne disent absolument rien sur le contenu du jeu mais mettent en avant la fonction existentielle de l'imagination dans la représentation des émotions. Or, selon R.-L. Stevenson, la joie est une quête humaine, ce pour quoi la vie humaine vaut la peine d'être vécue. Dans « The Lantern Bearers », l'écrivain donne une fable de cette quête dans la recherche de l'oiseau et de son chant qui, une fois trouvés, suffisent à remplir l'espace d'une vie. La quête symbolique du bonheur, puisque c'est de

¹⁹ Trois essais, en particulier, établissent des parallèles entre le jeu d'enfant, le « faire comme si » et le besoin de romance : « Child's Play » (1878), « A Gossip on Romance » (1882) et « The Lantern Bearers » (1887).

²⁰ Voir aussi « Child's Play », *Virginibus Puerisque*, Tusitala Edition, vol. 25.

²¹ R.-L. Stevenson, « A Bâtons rompus sur le roman », *Essais sur la fiction*, *op. cit.*, p. 216.

²² R.-L. Stevenson, « Jeux d'enfant », *Essais sur la fiction*, *op. cit.* La réflexion de Jean-Marie Schaeffer dans *Pourquoi la fiction ?* rejoint celle de R.-L. Stevenson en de nombreux points. Dans le « faire comme si » et la feintise ludique de J.-M. Schaeffer, on entend un écho très fort du « faire semblant » stevensonien. M. Letourneux ne semble pas saisir l'enjeu de cette réflexion.

cela qu'il s'agit, est en lien étroit avec la vie imaginaire. R.-L. Stevenson revient sur le sujet dans « A Gossip on Romance » :

[...] the ground of man's joy is often hard to hit. [...] It has so little bond with externals (such as the observer scribbles in his note-book) that it may even touch them not; and the man's true life, for which he consents to live, lie altogether in the field of fancy. [...] for no man lives in the external truth, among salts and acids, but in the warm, phantasmagoric chamber of his brain, with the painted windows and the storied walls²³.

De l'enfance à l'âge adulte, la pratique de l'imagination, ou encore la vie imaginaire, bien que moins visible, et ne remplissant pas tout à fait les mêmes fonctions, est cependant tout aussi centrale à la compréhension de l'homme. R.-L. Stevenson met en évidence l'importance de la vie imaginaire dans notre rapport à la réalité à travers l'exemple du marin qui envisage Tom Holt's Log, roman écrit par Stephens Hayward, l'un des « grands du royaume de la poussière », comme le seul qui donne une image fidèle de la vie de marin. Et R.-L. Stevenson de conclure quant au marin :

He lives surrounded by the fact, and does not observe it. He cannot realise, he cannot make a tale of his own life; which crumbles in discrete impressions even as he lives it, and slips between the fingers of his memory like sand. It is not this that he considers in his rare hours of rumination, but that other life, which was all lit up for him by the humble

²³ R.-L. Stevenson, « Les Porteurs de lanternes », Essais sur la fiction, *op. cit.*, p. 56.

talent of Hayward – that other life, which, God knows, perhaps he still believes that he is leading – in the life of Tom Holt²⁴.

Dans cet exemple, le marin n'a aucune distance par rapport à sa vie imaginaire et sa pratique de la fiction ne lui permet pas d'en prendre : il ne peut donc pas acquérir de connaissances sur la fonction de l'imagination dans sa représentation du monde.

La réflexion dépasse de loin le cadre de la littérature pour déborder sur l'anthropologie, pourtant le but ultime de R.-L. Stevenson est de réaffirmer une pensée du littéraire, ou pour être plus exact, du romanesque. Le détour par l'anthropologie est nécessaire pour rappeler la centralité de l'imagination dans la réflexion sur l'art du récit fictionnel. Soulignons que R.-L. Stevenson n'est pas le seul à emprunter ce chemin épineux que les théoriciens réalistes tentent d'éviter : d'autres avant lui, et avec lui, se risquent à ce détour indispensable. En effet, ainsi que nous l'avons dit dans l'introduction, l'écrivain écossais s'inscrit dans un débat long de plusieurs décennies au cours desquelles les arguments ont déjà été présentés et discutés. S'ils ne sont pas nouveaux, le contexte dans lequel ils sont repris, lui, l'est ainsi que les participants au débat. Il est important de citer ici les recherches anthropologiques d'Andrew Lang²⁵, parangon du *romance revival*, sur le mythe, la religion, entre autres, auxquelles les essais de R.-L. Stevenson font écho.

Dans plusieurs essais, A. Lang comme R.-L. Stevenson retracent leurs parcours littéraires - ce qu'A. Lang appelle son *autobiographica literaria* dans « Adventures

²⁴ R.-L. Stevenson, « Popular Authors », *Essays Literary and Critical*, *op. cit.*, p. 32.

²⁵ Andrew Lang, *Custom and Myth*, Londres, Longman, Green & Co, 1885.

among books²⁶ ». Ces parcours individuels qui les ont menés à choisir la « profession de lettres » ouvrent toujours sur des questions collectives ainsi que nous venons de le voir. En conséquence, dans la réflexion autour du *romance*, l'aventure apparaît avant tout comme symbolique : c'est le parcours qui mène du jeu d'enfant à une pratique créatrice de la fiction, qui existe d'abord dans une pratique de lecture, qui contraste avec celle du marin. La dimension politique de la fiction réside peut-être dans cette liberté de créer une représentation individuelle de son expérience qui tient à un certain rapport à l'imagination, sur lequel nous allons nous pencher en détails, et derrière lequel se profile un rapport à la réalité.

1.1.2. Le lieu commun de la représentation

Dans « A Humble Remonstrance », réponse à « The Art of Fiction » de Henry James, R.-L. Stevenson fait judicieusement remarquer à l'écrivain américain que « l'art ne peut pas rivaliser avec la vie », qu'aucun récit, quelle que soit sa nature, ne peut dire la vie dans ses moindres détails. La vie, selon l'écrivain écossais, ne tient pas dans un récit : « life is monstrous, infinite, illogical, abrupt, and poignant [...] ». Aussi, pour l'aborder, faut-il pouvoir se la représenter et il n'existe pour cela qu'une seule méthode, toutes disciplines comprises :

Man's method, whether he reasons or creates, is to half-shut his eyes
against the dazzle and confusion of reality. The arts, like arithmetic and

²⁶ A. Lang, « Adventures among books », Adventures among Books, Londres, Longmans, Green & Co, 1911, p. 3-38.

geometry, turn away their eyes from the gross, coloured, and mobile nature at our feet, and regard instead a certain figmentary abstraction²⁷.

R.-L. Stevenson déplace le rapport entre littérature et réalité que proposait H. James et lui substitue un rapport entre imagination et représentation de la réalité qui met en avant la fonction cognitive de l'imagination. La représentation du monde, autrement dit l'art du récit, relève d'une simplification qui consiste à produire une image abstraite de la vie comme du monde, afin de les rendre appréhendables.

Dans « A Plain Penny and Twopence Colour », R.-L. Stevenson revient sur ses plaisirs de lecture d'enfance et plus particulièrement sur le « Théâtre pour Enfants de Skelt²⁸ ». Les personnages réduits à des marionnettes servent à l'enfant de supports auxquels accrocher sa vie imaginaire et lui donnent la possibilité de faire des voyages imaginaires à partir de noms de lieux chargés de poésie. Le « skeltisme », ainsi que le nomme R.-L. Stevenson, est dans le prolongement de la réflexion sur l'art du récit menée dans « A Humble Remonstrance » qui permet de penser une « qualité commune à bien des arts », le « scénique²⁹ », à partir d'une pratique de l'imagination, et non d'une œuvre littéraire :

the presence of a great unity of gusto; of those direct clap-trap appeals, which a man is dead and buriable when he fails to answer; of the footlight

²⁷ R.-L. Stevenson, « A Humble Remonstrance », Henry James and Robert Louis Stevenson. A Record of Friendship and Criticism, *op. cit.*, p. 91.

²⁸ R.-L. Stevenson, « Un simple à un sou, et un autre en couleurs, à deux sous », Essais sur la fiction, *op. cit.*, p. 70.

²⁹ *Ibid.*, p. 69.

glamour, the ready-made, the bare-faced, transpontine picturesque, a thing not one with a cold reality, but how much dearer to the mind!³⁰

Inversement, le « skeltisme » met en avant un rapport à la vie imaginaire qui relève de la création et qui va au-delà de l'art puisqu'il sert d'instrument d'optique à travers lequel aborder le réel :

What am I? what are life, art, letters, the world, but what my Skelt has made them? He stamped himself upon my immaturity. The world was plain before I knew him, a poor penny world; but soon it was all coloured with romance. [...] Indeed, out of this cut-and-dry, dull, swaggering, obtrusive and infantile art, I seem to have learned the very spirit of my life's enjoyment; met there the shadows of the characters I was to read about and love in a late future; got the romance of Der Freischütz long ere I was to hear of Weber or the mighty Formes; acquired a gallery of scences and characters with which, in the silent theatre of the brain, I might enact all novels and romances; and took from these rude cuts an enduring and transforming pleasure. Reader-and yourself?³¹

Les fonctions cognitive et créatrice de l'imagination se pensent par le biais de l'image et de sa reconnaissance : le cliché est un moyen d'appréhender le monde mais aussi de créer des représentations fictionnelles. Loin de se réduire à une convention désuète, le cliché est un lieu commun où penser le rapport entre fiction et réel, entre mémoire collective et individuelle, entre passé et présent.

³⁰ « A Penny Plain and Two pence Coloured », Memories and Portraits, The Works of Robert Louis Stevenson, Swanston Edition, vol. 9, Londres : Chatto et Windus, 1911, p. 120-121.

³¹ R.-L. Stevenson, « A Penny Plain and Two pence Coloured », Memories and Portraits, Swanston Edition, vol. 9, *op. cit.*, p. 122.

« The Lantern Bearers », à l'instar de nombreux essais stevensoniens, s'ouvre moins sur un récit d'enfance que sur le récit de la création d'une mémoire individuelle à travers une collection d'images accumulées au fil du temps, glanées ici et là, dans le monde ou dans les livres. Points de départ d'une réflexion sur l'art du récit fictionnel, ces images nous renseignent sur le lien entre le « romanesque », ou encore le « scénique », et ce qui nous arrache à notre retraite et nous engage entièrement dans un récit fictionnel.

Le « romanesque » n'est pas dans les marionnettes de Skelt mais dans leur coloriage ; il n'est pas dans la mise en scène de l'histoire mais dans la poésie des noms de lieux. Dans les feuilletons à un sou, les personnages ne sont là que pour que les lecteurs migrent dedans³² afin de satisfaire leurs besoins de vivre d'autres situations : le « romanesque » est intimement lié aux événements représentés et désirés par le lecteur. Du côté de la création, le « romanesque » tient dans la capacité de l'écrivain à inventer des situations dont nous avons rêvé, à « donner à lire la réalisation, l'apothéose des rêves éveillés des hommes ordinaires³³ ».

Le « romanesque », c'est « la poésie des événements³⁴ », « l'art de créer, de suggérer des images³⁵ ». Moyen de penser le cliché non pas en termes de contenu mais de rapport à la représentation, le « romanesque » est un rapport créatif au cliché, qui engage activement l'imagination du lecteur dans le récit, et non un mode de narration conventionnel et dépassé.

La réflexion sur le cliché romanesque est au cœur du débat entre le *romance* et le *novel*, qui, pour les circonstances, apparaissent sous les noms de *novel of incidents* et

³² R.-L. Stevenson, « Popular Authors », *Essays Literary and Critical*, *op. cit.*, p. 32.

³³ R.-L. Stevenson, « A Bâtons rompus sur le roman », *Essais sur l'art de la fiction*, *op. cit.*, p. 210.

³⁴ *Ibid.*, p. 207.

³⁵ *Ibid.*, p. 212.

novel of character. L'humble remontrance que R.-L. Stevenson fait à H. James participe de ce débat, tout comme le roman d'aventure. En effet, pour les besoins de la discussion, l'auteur de Treasure Island divise les romans en trois grandes catégories, qui, selon lui, répondent à des objectifs différents : *novel of adventure*, *novel of character* et *dramatic novel*³⁶. Tandis que le *novel of character* fait appel à l'intellect, le *novel of adventure* touche à l'émotionnel et au sensuel. Le roman d'aventure, loin d'être une tentative de définition d'un sous-genre, participe de la réflexion sur le cliché romanesque et permet d'établir un rapport entre la connaissance, l'imagination et la sensualité. L'aventure est avant tout un point de vue sur la représentation qui se dit dans l'art du récit.

1.1.3. Le lieu commun de l'art du récit

La réflexion sur l'art du récit se situe bien sûr dans le prolongement du lieu commun de l'imagination comme de la représentation : elle en fait apparaître une autre facette, en concordance avec toutes les autres, et lui donne une certaine profondeur. La réflexion stevensonienne se distingue, par son dynamisme et sa fluidité, des théories réalistes qui, dans une volonté de fixer le roman, sont amenées à rester en surface, à ne parler pour reprendre les termes de R.-L. Stevenson comparant sa démarche à celle de H. James, que du roman achevé, et non de sa possibilité :

He spoke of the finished picture and its worth when done; I, of the brushes, the palette, and the north light. He uttered his views in the tone and for the ear of good society; I, with the emphasis and technicalities of

³⁶ R.-L. Stevenson, « A Humble Remonstrance », Henry James and Robert Louis Stevenson. A Record of Friendship and Criticism, *op. cit.*, p. 93.

the obtrusive student. But the point, I may reply, is not merely to amuse the public, but to offer helpful advice to the young writer³⁷.

Pour R.-L. Stevenson, il ne s'agit pas d'affirmer, d'une part, que le roman rivalise avec la vie et, d'autre part, de dire que c'est vrai puisqu'il représente la vie dans ses moindres détails. Cela revient à définir la fin du roman par ses moyens, le roman par un mode de narration arraché à toutes nécessités épistémologiques comme ontologiques. Dans ses virulentes attaques contre E. Zola, tout particulièrement dans « A Note on Realism » et « The Lantern Bearers », R.-L. Stevenson reproche aux naturalistes français de s'être engouffrés dans une impasse qui mène au « suicide³⁸ » littéraire, au degré zéro du roman, comme de la réflexion sur le roman.

E. Zola, dont l'écrivain écossais reconnaît volontiers la virtuosité technique, transforme un mode de narration, où le descriptif a la part belle, inventé par Walter Scott et développé par Balzac en une fin en soi du roman :

In literature (from which I must draw my instances) the great change of the past century has been effected by the admission of detail. It was inaugurated by the romantic Scott; and, at length, by the semi-romantic Balzac and his more or less wholly unromantic followers, bound like a duty on the novelist. For some time it signified and expressed a more ample contemplation of the conditions of man's life; but it has recently (at

³⁷ R.-L. Stevenson, « A Humble Remonstrance », Henry James and Robert Louis Stevenson. A Record of Friendship and Criticism, *op. cit.*, p. 99.

³⁸ R.-L. Stevenson, « A Note on Realism », Essays Literary and Critical, *op. cit.*, p. 70.

least in France) fallen into a merely technical and decorative stage, which it is perhaps, still too harsh to call survival³⁹.

Le mode de narration, descriptif ou non, se pense en fonction du sujet du récit fictionnel, qui, contrairement à ce qu'affirment les théoriciens réalistes, n'est pas la vie de l'homme, bien trop vaste pour être dite. En revanche, la vie de l'homme est un magasin inépuisable dans lequel piocher des sujets :

The life of man is not the subject of novels, but the inexhaustible magazine from which are to be selected; the name of these is legion; and with each new subject-for here again I must differ by the whole width of heaven from Mr. James-the true artist will vary his method and change the point of attack⁴⁰.

La question du sujet en amène une autre, celle de sa représentation, c'est-à-dire du point de vue à partir duquel il est abordé : « comment traiter le sujet ? » est une question qui renvoie à la responsabilité morale de l'écrivain. Deux devoirs incombent à celui qui décide de se lancer dans l'écriture, écrivain comme journaliste d'ailleurs :

There are two duties incumbent upon any man who enters on the business of writing: truth to the fact and a good spirit in treatment. In every department of literature, though so low as hardly to deserve the name, truth to the fact is of importance to the education and comfort of mankind [...] Those who write have to see that each man's knowledge is, as near as they can make it, answerable to the facts of life; that he shall not suppose

³⁹ R.-L. Stevenson, « A Note on Realism », *Essays Literary and Critical*, *op. cit.*, p. 69.

⁴⁰ R.-L. Stevenson, « A Humble Remonstrance », *Henry James and Robert Louis Stevenson. A Record of Friendship*, *op. cit.*, p. 93.

himself an angel or a monster; nor take this world for a hell; nor be suffered to imagine that all rights are concentrated in his own caste or country, or all veracities in his own parochial creed. Each man should learn what is within him, that he may strive to mend; he must be taught what is without him, that he may be kind to others⁴¹.

Le point de vue de l'écrivain sur la vie est central à la représentation du sujet : il est la garantie de la multiplicité des points de vue, et donc du caractère impartial de la représentation du sujet. Pour cela l'écrivain n'a qu'un outil, la générosité : « [the author] has only one tool in his workshop, and that tool is sympathy⁴² ». Le problème de la vérité des faits, et de leur possible évaluation, est intimement lié au point de vue de l'écrivain envers les personnages et les situations (à entendre comme sa capacité à en faire apparaître tous les aspects, à en dire le bien et le mal, sans retenue), et non à une vérité historique qui transcenderait le récit fictionnel ou à une quelconque ressemblance à discours historique guidé par une logique causale. La vérité des faits n'est pas dans un point de vue sur le sujet mais au croisement des points de vue que doit orchestrer l'écrivain dans son récit :

There is probably no point of view possible to a sane man but contains some truth and, in the true connection, might be profitable to the race. I am not afraid of the truth, if any one could tell it to me, but I am afraid of parts of it impertinently uttered. [...] Partiality is immorality; for any book is wrong that gives a misleading picture of the world and life. [...] In

⁴¹ R.-L. Stevenson, « The Morality of the Profession of Letters », *Essays Literary and Critical*, *op. cit.*, p. 55.

⁴² *Ibid.*, p. 58.

literature as in conduct, you can never hope to do exactly right. All you can do is to make as sure as possible; and for that there is but one rule⁴³.

Il faut entendre dans la réflexion sur la moralité de l'écrivain un écho d'un aspect du réalisme : dans ce cas, c'est la position d'observateur impersonnel de l'écrivain qui a son équivalent à l'intérieur du récit dans le personnage du narrateur omniscient, artifice technique qui tend à faire oublier le parti pris de tout récit, ce qui va à l'encontre même de toute pratique du récit : « Man is imperfect ; yet, in his literature, he must express himself and his own views and preferences ; for to do anything else is to do a far more perilous thing than to risk being immoral ; it is to be sure of being untrue⁴⁴. »

La vérité des faits, qui se dit au croisement des points de vue, raconte avant tout le point de vue de l'écrivain sur le sujet, seule chose communicable dans un récit de fiction, les faits eux-mêmes ne l'étant pas : « In all works of art, widely speaking, it is first of all the author's attitude that is narrated, though in the attitude there be implied a whole experience and theory of life⁴⁵ ». Autrement dit, un récit de fiction n'a pas pour fonction de donner un point de vue sur le contenu (historique) des événements mais sur un point de vue éthique (et individuel) sur la représentation. L'historicité de la représentation est à chercher dans l'expression de ce point de vue individuel à partir de laquelle se conçoivent les fonctions cognitives, sociales et politiques de l'art du récit.

⁴³ R.-L. Stevenson, « The Morality of the Profession of Letters », *Essays Literary and Critical*, *op. cit.*, p. 59.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 59.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 57. On retrouve des propos similaires dans « Victor Hugo's Romances », Familiar Studies of Men and Books, Tusitala Edition, vol. 27, *op. cit.*.

Dans « The Morality of the Profession of Letters », R.-L. Stevenson affirme que l'objectif de toute œuvre littéraire est d'instruire en amusant⁴⁶. Bien sûr, il ne s'agit pas de donner de leçon au lecteur ou de l'attacher à un dogme mais de lui faire sentir, par le biais d'un récit fictionnel, la relativité des points de vue, ainsi que R.-L. Stevenson le rappelle dans « Books Which Have Influenced Me » :

They [the works of fiction] do not pin the reader to a dogma which he must afterwards discover to be inexact; they do not teach him a lesson which he must afterwards unlearn. They repeat, they rearrange, they clarify the lessons of life; they disengage us from ourselves, they constraint us to the acquaintance of others; and they show us the web of experience, not as we can see it for ourselves, but with a singular change-that monstrous, consuming ego of ours being, for nonce, struck out⁴⁷.

La « cohérence de l'intrigue », prônée par R.-L. Stevenson dans de nombreux essais, est le lieu commun où se conjuguent connaissance et plaisir. Elle est à entendre au-delà de la représentation des événements dans le récit fictionnel⁴⁸ : c'est la coïncidence du point de vue éthique et individuel, celui de l'auteur, sur un sujet, avec un mode de narration,

⁴⁶ R.-L. Stevenson, « The Morality of the Profession of Letters », *Essays Literary and Critical*, *op. cit.*, p. 60.

⁴⁷ R.-L. Stevenson, « Books Which Have Influenced Me », *Essays Literary and Critical*, *op. cit.*, p. 62.

⁴⁸ Se basant sur A Gossip on Romance, Matthieu Letourneux (dans *Poétique du roman d'aventures : entre civilisation et sauvagerie*, *op. cit.*, pp. 11, 272) fait, à mon avis, un contresens en tentant d'établir un lien structurel entre la cohérence du récit et les lois de la rêverie : le romance « loin d'obéir à la logique rationnelle, se fonde sur les « lois idéales de la rêverie » ; il « n'imité plus tant les lois du réel que celles du jeu et de la rêverie ». Ce contresens tient en grande partie à la nature même de son étude qui ne lui permet d'envisager la cohérence du récit que formellement, alors que chez R.-L. Stevenson la cohérence du récit s'oppose à la « formule », un mode de narration qui vaudrait pour tous les romans. D'autre part, M. Letourneux ne saisit pas que l'imagination est le lieu commun à partir duquel R.-L. Stevenson pense l'art du récit.

autrement dit une forme possible parmi d'autres choisie par l'écrivain, et non une « formule » imposée définie *a priori* :

From all its chapters, from all its pages, from all its sentences, the well-written novel echoes and re-echoes its one creative and controlling thought; to this must every incident and character contribute; the style must have been pitched in unison with this; and if there is anywhere a word that looks another way, the book would be stronger, clearer, and (I almost said) fuller without it⁴⁹.

Or, cette forme naît de la conviction intime de l'écrivain quant au sujet qu'il a choisi de traiter : la forme est une recherche individuelle qui reflète au plus près un point de vue éthique sur la représentation d'un sujet. Au croisement de l'intrigue et de la narration, affleurent tous les lieux de la réflexion pour créer un récit de fiction ouvert à tous les vents, accessible au plus grand nombre, à l'image de Treasure Island, premier roman de R.-L. Stevenson.

D'une richesse incroyable, la réflexion stevensonienne est aussi d'une réjouissante humilité dans sa formulation. L'originalité de cette réflexion réside moins dans ses arguments, ainsi que nous l'avons dit, que dans la capacité de R.-L. Stevenson à démontrer le lieu commun de l'imagination, de la représentation et de l'art du récit, autrement dit le lieu commun de l'aventure qu'est tout récit fictionnel dans sa création tant par le lecteur que par l'auteur.

⁴⁹ R.-L. Stevenson, « A Humble Remonstrance », Robert Louis Stevenson and Henry James. A Record of Friendship, *op. cit.*, p. 92.

Dans sa volonté de faire entendre cette voix étonnante, cette pensée généreuse, Michel Le Bris tend à faire de R.-L. Stevenson un rebelle incompris, un résistant isolé au positivisme et au rationalisme. Dans une certaine mesure, il reproduit le geste des défenseurs de l'œuvre stevensonienne après sa mort et transforme l'écrivain en personnage romanesque à la mesure de ses œuvres. Or, la pensée stevensonienne dépasse de loin l'homme qui n'a d'ailleurs jamais revendiqué l'authenticité de ce trésor de l'humanité qu'est l'art du récit fictionnel mais a simplement tenu à rappeler la nécessité de le partager équitablement, pour reprendre la métaphore centrale de Treasure Island. Cet excès d'enthousiasme de la part de M. Le Bris est bien pardonnable au vu de la générosité de l'éditeur à partager avec le plus grand nombre l'œuvre stevensonienne dans tous ses états, et plus particulièrement de donner accès aux lecteurs français aux essais et à la correspondance de R.-L. Stevenson⁵⁰.

Cette synthèse de la pensée stevensonienne est la base commune entre tous les écrivains d'aventure sur laquelle nous reviendrons au fil des chapitres afin de mettre en évidence la continuité entre tous ces auteurs tout comme la spécificité de l'aventure qui ne rentre pas dans une logique de dépassement mais dans une reformulation constante d'un lieu commun de l'art du récit dont l'historicité se perçoit dans les reformulations successives.

⁵⁰ En plus des ouvrages déjà cités dans cette introduction, mentionnons l'Intégrale des nouvelles, 2 vol., Paris, Phébus, coll. « Libretto », 2001 ; Robert Louis Stevenson et Henry James. Une Amitié littéraire, Paris, Payot, coll. « Documents », 1994. M. Le Bris est aussi l'auteur d'une biographie en deux volumes de R.-L. Stevenson, Les années bohémiennes : 1850-1880 (Paris, Nil, 1994) et Pour Saluer Stevenson (Paris, Flammarion, 2000).

Treasure Island n'est pas un roman comme les autres : il occupe une place privilégiée dans l'histoire du roman et dans l'œuvre stevensonienne. Considéré comme l'archétype du roman d'aventure moderne⁵¹, il est aussi le premier roman que R.-L. Stevenson désespérait d'écrire et dont l'idée surgit au détour d'une carte dessinée un après-midi pluvieux au cœur d'une bibliothèque⁵². Envisagé par M. Le Bris comme un manifeste littéraire⁵³ prolongé par cinq essais « On The Morality of The Profession of Letters » (1881), « A Gossip on Romance » (1882), « A Note on Realism » (1883), « A Humble Remonstrance » (1884), « On Some Technical Elements of Style » (1885), Treasure Island participe sans nul doute de la réflexion stevensonienne sur l'art du récit pour ne pas dire qu'il lui donne forme⁵⁴.

Né d'un jeu d'enfant⁵⁵, le roman se transforme vite en défi au cours duquel R.-L. Stevenson résout pratiquement les contradictions apparentes entre la *romance* et le *novel*, en jouant des clichés de l'un contre l'autre, ainsi que nous allons le voir. Il réussit finalement à recréer un lieu commun du cliché romanesque où le *novel* apparaît dans la perspective du *romance* et retrouve ainsi un point de vue sur la représentation où tous les niveaux de la réflexion coïncident.

⁵¹ Ainsi, pour Michel Raimond dans Le Roman (Paris, Armand Colin, 1988, p. 31) : « l'archétype du roman d'aventures devait être proposé à la fin du siècle, dès que fut traduit le roman de Stevenson, L'Île au Trésor : pur récit, dépourvu de leçon de choses, d'un voyage en mer rempli d'épreuves – tempêtes, abordages, combats – et animé constamment par l'espoir de trouver dans l'île le trésor convoité. »

⁵² Dans « My First Book », essai tardif, R.-L. Stevenson revient sur les conditions d'avènement de Treasure Island. (« Mon Premier livre : L'Île au Trésor », Essais sur la fiction, *op. cit.*, p ; 323-336 .)

⁵³ M. Le Bris, « Préface », Essais sur l'art de la fiction, *op. cit.*, p. 8.

⁵⁴ Treasure Island parut en 1881 dans Young Folks, un magazine américain pour la jeunesse avant d'être publié sous forme de roman en 1883 chez Cassel.

⁵⁵ Plus que « My First Book » (1893), « A Penny Plain and Twopence Colour » (1884) nous raconte, à travers le « skeltisme », l'avènement de Treasure Island ou encore l'établissement d'un rapport entre les fonctions cognitives et créatrices de l'imagination et le romanesque.

En cela, Treasure Island est moins un archétype du roman d'aventure, qui poserait les fondements d'un genre nouveau, ainsi que le postulent les études génériques, qu'un archétype du roman. Roman qui ressemble à tous les autres et à aucun autre, Treasure Island est un roman au point mort, une porte d'entrée qui se distingue nettement des autres romans stevensoniens dans la mesure où il rejoue sans cesse la même scène inaugurale de l'entrée dans l'art du récit et se lit comme une fable de la littérature.

Treasure Island marque moins l'avènement d'un roman nouveau qu'il ne célèbre un rapport retrouvé, et universel, à l'imagination comme à l'art du récit, qu'il ne recrée un lieu commun de l'aventure. Le roman d'aventure du point de vue stevensonien n'est pas à mi-chemin entre *romance* et *novel*, ainsi que le pense Matthieu Letourneux : il ne fait pas entrer le *romance* dans le sens unique de l'histoire (littéraire) en le rapprochant du *novel*⁵⁶. Treasure Island fait apparaître les deux facettes d'un même art et fait la preuve d'un lieu commun de l'aventure du roman, de chaque roman.

Ma recherche sur le lieu commun de l'aventure a d'abord pris forme dans une étude immanente de Treasure Island qui retrace le cheminement d'une pensée contradictoire du *romance* et du *novel*, d'une pensée « contre » que le roman stevensonien rejoue et dont il donne, au sens théâtral, une représentation, mais non une interprétation, laissant ainsi au lecteur, mais aussi au chercheur, la responsabilité du dépassement des oppositions et de la formulation d'une pensée universelle du récit fictionnel. Cette étude, qui prend la forme de son sujet, s'arrête aux portes de cette formulation qui se fera jour dans les chapitres suivants.

⁵⁶ Dans son étude, Matthieu Letourneux fait du roman d'aventure un « *romance* dans la perspective réaliste », ce qui est, à mon avis, un contresens qui trouve son origine dans l'incapacité à penser le *romance* autrement que comme un genre, et le genre autrement que participant d'une histoire littéraire. (Poétique du roman d'aventures : entre civilisation et sauvagerie, *op. cit.*, p. 295-312.)

Dans l'étude immanente qui suit, nous montrerons comment Treasure Island s'inscrit dans une continuité paradoxale, celle du roman réaliste, et ne peut naître que de sa mise en échec. Ainsi, au seuil du roman, R.-L. Stevenson propose un récit paradoxal qui annonce simultanément une remise en question du réalisme et une nouvelle conception de l'art du récit qui serait vraiment aventureuse. Cependant, plutôt que de présenter son projet dans un texte théorique, il préfère le mettre en pratique dans des paratextes littéraires, qui semblent n'avoir d'autre but que d'attiser l'appétit du lecteur pour un type de récit dont il n'a pas encore connaissance.

Par la suite, nous mettrons en évidence comment le récit d'aventure naît de l'échec d'une conception réaliste ou encore comment il inclut sa propre catastrophe pour mieux la détourner et, finalement, la dépasser. Alors que le récit aventureux émerge des absences du récit réaliste et se propose d'ouvrir une nouvelle voie pour le roman, R.-L. Stevenson passe en revue toutes les implications de la conception réaliste du genre romanesque et fait surgir d'anciennes possibilités, celle du *romance*. Cependant, le contraste entre *romance* et le *novel* ne peut donner naissance à une construction homogène que grâce à l'art du récit.

En effet, de l'intérieur de la fiction, l'art du récit est représenté par la voix désincarnée du narrateur. Artifice technique grâce auquel les points de vue se démultiplient sans cesse, la voix du narrateur est elle-même le résultat d'un collage entre la voix de Silver et la parole de Jim, entre le *romance* et le *novel*. A travers cette voix, R.-L. Stevenson redéfinit le récit comme un jeu auquel auteur et lecteur participent. Jeu qui consiste à retrouver l'histoire symbolique, la fable, qui se dissimule derrière celle d'une chasse au trésor. L'art du récit n'est rien de moins que l'art de mener un double jeu et il

ne peut y avoir de récit aventureux sans le « faire semblant » de raconter une histoire démodée alors que l'on propose une conception universelle de l'art du récit romanesque.

1.2. UN AUTEUR EN QUETE D'UN LECTEUR AVENTUREUX

Le premier roman de Robert Louis Stevenson est bien souvent considéré comme un roman d'aventure pour la jeunesse. Pourtant, en relisant attentivement Treasure Island, on ne peut qu'approuver Michel Le Bris lorsqu'il affirme que le roman « fut bel et bien publié, aussi, comme un manifeste littéraire, accompagné, encadré, prolongé par cinq essais, [...] qui constituent probablement la réflexion la plus originale de l'époque sur l'art du roman – dont le modernisme, encore aujourd'hui étonne⁵⁷. » Et, j'ajouterais que, dans son premier roman, R.-L. Stevenson ne propose rien de moins à son lecteur que de lui révéler les secrets de fabrication de la fiction.

Ce qui est remarquable dans Treasure Island, c'est que l'on n'accède pas si facilement au récit d'aventure. En effet, le roman est précédé d'une série de paratextes : un poème liminaire, rajouté lors de la publication sous forme de roman, une dédicace à Lloyd Osbourne, son beau-fils, l'enfant pour qui l'histoire aurait été écrite, et enfin la fameuse carte de Treasure Island, dessinée par R.-L. Stevenson lui-même. Pour Gérard Genette, la préface ou le paratexte détournent momentanément le lecteur de lire la suite, et ce, afin d'assurer au texte une bonne lecture⁵⁸. Si c'est bien sûr la fonction de tels paratextes dans Treasure Island, la manière dont ils y parviennent est atypique.

En effet, dans ces paratextes, R.-L. Stevenson propose un récit d'aventure paradoxal, voire impossible : un *romance* à l'ancienne. Or, sous ses allures de roman démodé, ce projet donne implicitement lieu à une réflexion qui annonce un renouvellement de la fiction romanesque. Une fois la lecture des paratextes achevée, le

⁵⁷ M. Le Bris, « Préface », Essais sur l'art de la fiction, *op. cit.*, p. 8.

⁵⁸ Gérard Genette, Seuils, Paris, Seuil, 1987.

récit d'aventure qui se profile n'a cependant plus rien à voir avec un *romance* à l'ancienne, mais il se révèle métafictionnel et fait de l'intertextualité le principe même de la création littéraire. En fait, le poème liminaire et la carte ne sont rien de moins que des prétextes, aux deux sens du terme, qui donnent l'opportunité au lecteur de s'essayer à un nouveau mode de lecture en s'intéressant à des paratextes qui, loin d'être des présentations théoriques, s'avèrent être des fictions. Et ce, afin de préparer le lecteur à un nouveau type de récit d'aventure auquel correspondrait un mode de lecture plus aventureux.

Dans le poème liminaire, R.-L. Stevenson propose une alternative au lecteur que les romans réalistes ou les *novels* ne satisferaient point. En fait, sans jamais la nommer explicitement, R.-L. Stevenson met sur la sellette la conception réaliste de la fiction, à laquelle correspondrait un mode de lecture spécifique. En effet, le postulat réaliste, certes tout à fait théorique, voudrait que le roman soit une représentation fidèle de la réalité. Or, ce postulat a un corrélat : que le langage s'efface devant la réalité à laquelle il renvoie⁵⁹. On le voit bien, comprise littéralement, cette affirmation réduit la lecture à une simple consommation puisque l'énonciation doit disparaître devant l'énoncé. Le « lecteur naïf », à entendre comme le lecteur qui correspondrait aux discours théoriques réalistes et qui,

⁵⁹ Je reprends l'excellente formulation qu'Anne-Catherine Aubert fait dans sa thèse, Accusation et représentation dans la prose narrative française du dix-neuvième siècle (thèse de doctorat sous la direction d'Uri Eisenzweig, Rutgers, The State University of New Jersey, 2002, p. 19-20) : « la fiction romanesque [moderne] relève d'une ambiguïté « naturelle » par rapport au langage. On sait, en effet, que le réalisme obéit à deux conditions entretenant entre elles une relation paradoxale. D'une part, il y a le postulat, certes tout à fait théorique, d'une représentation fidèle de la réalité extérieure, et corrélativement, celui d'un langage absolument transparent censé s'effacer devant ce à quoi il renvoie. D'autre part, dès le dix-neuvième siècle, le statut juridique commercial du texte, concrétisé par les droits d'auteurs, exige de la fiction qu'elle soit originale. Originale, c'est-à-dire sans équivalent ni écrit ni réel – tout simplement inventée de bout en bout. Le romanesque réaliste se joue donc par définition entre la négation du langage (postulat théorique) et l'affirmation (condition externe) du langage – entre l'affirmation (postulat théorique) et la négation (condition externe) d'un référent extérieur. [...] Entre performance (au double sens où elle repose sur une absence référentielle, et crée une nouvelle réalité) et la dénotation. »

bien sûr, n'existe pas, serait donc condamné à ne trouver du plaisir que dans une lecture linéaire et irréversible dans laquelle la signifiante serait censurée.

En réalité, R.-L. Stevenson a recours à un double travestissement : d'une part, le *romance* paradoxal et la carte nous renseignent quant au type de renouvellement envisagé pour la fiction romanesque, et, d'autre part, les paratextes re-présentent, c'est-à-dire mettent en scène la théorie réaliste⁶⁰. Pour arriver à ses fins, R.-L. Stevenson parodie la posture adoptée par l'auteur réaliste à l'extérieur de la fiction, et ce, à l'intérieur même d'un texte fictionnel. Par parodie, j'entends, dans le sillage de G. Genette, une opération de dérivation dans laquelle le texte antérieur est, d'une manière ou d'une autre reconnaissable, et, dans Treasure Island, la visée de la parodie est ludique et subversive⁶¹. En fait, chez l'écrivain écossais, la parodie consiste à ne pas dire⁶² ou plutôt à travestir, afin de détourner les préjugés du lecteur quant au réalisme tout autant que pour créer une tension entre l'énoncé, la théorie réaliste, et son énonciation dans un cadre fictionnel, le poème liminaire et la carte, tension qui met irrémédiablement en crise la conception réaliste de la fiction, sa méthode et son mode de lecture. En effet, au moment même où le projet réaliste s'énonce dans la fiction, il se dénonce, et c'est précisément dans le procès de dénonciation que se révèle la véritable nature de la fiction à venir. Elle n'existe que dans le hiatus qui sépare l'énoncé et l'énonciation, dans un jeu incessant de voilement et de dévoilement, d'apparition et de disparition, de lecture et de relecture. Elle n'existe que

⁶⁰ Dans Treasure Island, les paratextes semblent jouer un rôle similaire à celui du diagramme dont parle Deleuze dans son analyse de l'œuvre de Bacon. Le diagramme relève du travail préparatoire et il n'a d'autre but que de créer une zone d'indiscernabilité ou d'extrême contiguïté qui brouille ce qui est déjà, les clichés, les stéréotypes, et va faire surgir autre chose, introduire de nouvelles possibilités, en l'occurrence une nouvelle conception de la fiction au sens large.

⁶¹ Je reprends la formulation de Tiphaine Samoyault dans Intertextualité, mémoire de la littérature, Paris, Nathan Université, coll. « Littérature », 128, 2001.

⁶² Dans un article, Marcel Schwob définit l'art de la description de R.-L. Stevenson comme « l'art de ne pas dire ». Nous y reviendrons en détails ultérieurement.

dans son devenir. Et, elle n'est en devenir qu'à travers une lecture aventureuse qui ne conçoit plus le texte comme un énoncé mais comme une énonciation, non plus comme une signification close mais comme une signifiance⁶³.

Ainsi, R.-L. Stevenson travestit son récit d'aventure en *romance* paradoxal pour mieux tromper son lecteur et l'entraîner vers une autre aventure : la découverte d'un mode de lecture aventureux qui lui permettra, dans un premier temps, de concevoir sa responsabilité dans la construction de la fiction romanesque, et, dans un deuxième temps, de concevoir la fiction romanesque différemment. Le lecteur qui aura pris le risque de perdre ses repères verra s'ouvrir devant lui un texte littéraire dont il pourra pleinement apprécier la spécificité. Ce qui revient à dire que le texte littéraire n'existe pas en soi ou *a priori* mais il devient littéraire dans une lecture qui en reconnaît la spécificité. Dans le contexte réaliste, la littérature ne peut naître ou renaître pour le lecteur qu'à condition de concevoir la fiction et la lecture de cette dernière différemment. Dans ce travail, je tenterai donc de montrer comment R.-L. Stevenson, à travers ces paratextes, amène, pas à pas, son lecteur vers un nouveau mode de lecture qui permettra au lecteur de jouir d'un ancien type de récit d'aventure, et plus généralement de la littérature.

Procédons par ordre, dans le poème liminaire, adressé à « L'acheteur hésitant », et qui n'est d'ailleurs pas signé, R.-L. Stevenson fait mine de s'adresser à un jeune lecteur :

⁶³ Ce que Roland Barthes définit comme « un procès au cours duquel le « sujet » du texte se débat et se défait », ou encore comme « un travail à travers lequel le sujet explore comment la langue le travaille et le défait dès lors qu'il y entre ».

« To the Hesitating Purchaser »

If sailor tales to sailor tunes,
 Storm and adventure, heat and cold,
 If schooners, islands, and maroons
 And Buccaneers and buried Gold,
 And all the old romance, retold
 Exactly in the ancient way,
 Can please, as me they pleased of old,
 The wiser youngsters of to-day

- So be it, and fall on ! If not,
 If studious youth no longer crave,
 His ancient appetites forgot,
 Kingston, or Ballantyne the brave,
 Or Cooper of the wood and wave :
 So be it, also ! And may I
 And all my pirates share the grave
 Where these and their creations lie !⁶⁴

Comme le fait remarquer très justement Paul Volsik à Jean-Pierre Naugrette, « il y a peu de chance pour qu'en 1883, un enfant achète lui-même son exemplaire de Treasure

⁶⁴ Robert Louis Stevenson, *Treasure Island*, éditions Oxford World's Classics, 1998. Contrairement à l'édition Penguin Classics, éditée et préfacée par John Steele, celle d'Emma Letley n'omet pas les paratextes, le poème liminaire et la dédicace à Lloyd Osbourne, ajoutés au roman par l'auteur lui-même en vue de la publication de *Treasure Island* sous forme de livre. Il est surprenant que J. Steele n'ait pas respecté les choix de R.-L. Stevenson et n'ait pas perçu l'importance de tels ajouts.

Island⁶⁵. » De plus, à la lecture d'un autre paratexte, « My First Book », essai publié en 1894, il ressort que R.-L. Stevenson avait aussi, très probablement, un lecteur adulte en tête lors de la conception du roman. En 1881, il était déjà un essayiste et un auteur de nouvelles reconnu, cependant, comme il l'avoue dans son essai, il n'avait toujours pas écrit de roman :

I had quite a reputation, I was a successful man; I passed my days in toil, the futility of which sometimes make my cheeks burn-that I should spend a man's energy upon this business, and yet I could not earn a livelihood: and still there shone ahead of me an unattained ideal: although I attempted the thing with vigour, not less than ten or twelve times, I had not written a novel.

Or, cette incapacité à mener à bien un projet romanesque est dépassée un après-midi pluvieux où il s'installe avec son beau-fils dans la bibliothèque et se met à dessiner une carte. Au fur et à mesure des personnages émergent de la carte, une histoire se met en place et R.-L. Stevenson se lance dans l'écriture :

The next thing I knew I had some papers before me and was writing out a list of chapters. How often have I done so, and the thing gone no further! But there seemed elements of success about this enterprise. It was a story for boys; no need for psychology or fine writing; and I had a boy at hand to be a touchstone.

⁶⁵J.-P. Naugrette, « Lectures de/dans *Treasure Island* », L'Espace littéraire dans la littérature et la culture anglo-saxonnes, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, p.77.

Si, au premier abord, Treasure Island se présente comme un roman pour la jeunesse, un *Boy's Book*, le contexte dans lequel il a été écrit nous laisse à penser que les ambitions de R.-L. Stevenson dépassaient ce cadre. L'enthousiasme avec lequel il parle de son projet dans ses lettres à son ami W. E. Henley montre aussi à quel point ce roman était bien plus qu'une simple récréation pour enfants. Ce qui revient à dire que, dès sa conception, le premier roman stevensonien aurait eu en tête deux Lecteurs Modèles⁶⁶, un enfant et un adulte, à moins que ce ne soit tout simplement deux images du lecteur, l'un naïf et l'autre critique. Treasure Island n'aurait peut-être pas d'autre objectif que d'offrir la possibilité au premier de devenir critique. L'ajout du poème liminaire lors de la parution sous forme de roman, et surtout sa complexité, ne font que renforcer cette conviction.

Mais, revenons au poème. Au seuil de la fiction, l'auteur adopte une posture qui aurait, avant tout, pour but de séduire et de convaincre le lecteur adulte qui hésiterait encore à l'acheter⁶⁷. Il lui propose un *romance* où tous les clichés des romans maritimes et d'aventures seront présents : « If sailor tales and sailor tunes, storms and adventure, schooners, islands and maroons, and buccaneers and buried Gold », et le tout redit à la manière ancienne : « all the old romance retold exactly in the ancient way ». Il cite même ses références Kingston, Ballantyne et Cooper. En convoquant un passé littéraire, le projet met en avant le caractère fictif du texte à venir, et fait de l'intertextualité le principe même de la création littéraire. Ainsi, contrairement au réalisme, la création littéraire ne prend pas sa source dans une étude de la réalité, ce serait là la version balzacienne ou zolienne du réalisme, mais dans un rapport à des textes antérieurs. Ce qui

⁶⁶ Je reprends la terminologie d'Umberto Eco dans Lector in fabula, Paris, Grasset et Fasquelle, 1985.

⁶⁷ Dans Seuils (*op. cit.*, p.180), Genette souligne que le lecteur est un lecteur de facto parce que déjà détenteur du livre, même si R.-L. Stevenson adresse la préface en vers « À l'acheteur hésitant ».

revient à dire que le roman n'est pas un « livre-monde » insulaire mais plutôt un lieu ouvert à travers lequel d'autres livres parlent. Ainsi, en s'aventurant dans un roman, le lecteur s'aventure dans la littérature au sens large, sans même peut-être le savoir.

Plus loin, l'auteur évoque ses plaisirs de lecture d'enfance, donnant ainsi à l'acheteur potentiel, qui rappelons-le est un adulte, la possibilité de s'identifier à lui, et de se différencier du jeune lectorat de 1883 qui serait plus sage, « wiser », et plus studieux ou sérieux, « studious ». Et l'auteur de conclure que le jeune lecteur de 1883 aurait perdu le goût ou l'appétit pour la lecture romanesque. Mais alors que lit-il ? R.-L. Stevenson ne donne aucune indication, libre au lecteur de se poser la question, ou non. Cependant, à travers les adjectifs associés à la jeunesse d'aujourd'hui, nous pouvons en déduire qu'il s'agit vraisemblablement de récits qui se rapprocheraient du *novel*. Et le lecteur adulte, cet acheteur potentiel auquel l'écrivain fait miroiter un plaisir de lecture oublié, que lit-il ? Il est fort probable qu'en devenant adulte, il soit passé, lui aussi, à la lecture de *novels*. En contrastant ainsi deux lectorats, R.-L. Stevenson rappelle à la mémoire de l'adulte que le *romance* et le *novel* sont deux genres qui appartiennent à une seule et même catégorie, la littérature, et que, par définition, ce sont des fictions. Ainsi, aux portes du récit d'aventure, R.-L. Stevenson vient implicitement contredire le discours réaliste sur le roman et remettre en question une conception dominante de la fiction romanesque à laquelle le lecteur adulte souscrit probablement, sans peut-être en avoir conscience.

Mais pourquoi ces deux genres romanesques ne procureraient-ils pas le même plaisir ? Cela tiendrait-il au fait que le *romance* ne prétende pas être autre chose qu'une fiction, contrairement au *novel* ? La question reste ouverte, et c'est au lecteur d'en chercher la réponse. Ce qui est certain, c'est que, présentée par l'auteur, la lecture du

romance semble plus attrayante, plus ludique que celle du *novel*. Toutefois, après avoir fait miroiter à l'acheteur hésitant la possibilité de retrouver un plaisir de lecture oublié associé à un genre romanesque démodé, l'auteur s'en va à la fin du poème retrouver ses prédécesseurs et ses modèles dans la tombe du passé littéraire et laisse le lecteur seul face à un choix difficile. En effet, au premier abord, l'auteur lui donne toutes les raisons de ne pas le lire : pourquoi lire un roman qui n'apporte rien de nouveau et qui n'a d'autre objectif que l'autosatisfaction de son auteur ? Reste que le poème a peut-être suscité chez le lecteur le désir d'un récit romanesque qui met en avant son caractère fictif. Autrement dit, un récit dans lequel on demande au lecteur de faire semblant de croire, c'est-à-dire de reconnaître, et de respecter, les conventions du genre, et donc de participer activement à la construction de la fiction. Or, il semble que c'est précisément cette participation qui est la source du plaisir ludique procurée par la lecture. Ainsi, en exprimant son désir pour un récit d'aventure, le lecteur souhaite redéfinir l'objectif de la lecture : elle n'aurait plus pour but de dispenser une connaissance sérieuse, mais elle s'apparenterait à un jeu d'enfant, à « jouer à faire semblant de ».

Revenons sur la nature du projet : quel intérêt y aurait-il à relire ce qui a déjà été écrit, et qui plus est de la même manière ? A moins, bien sûr, que la littérature ne soit envisagée que comme une redite à l'identique. Ce qui reviendrait à dire que, d'un livre à l'autre, la forme serait immuable et le contenu ne serait qu'un jeu de cartes, ou de clichés, que l'on agencerait différemment. L'intertextualité, en tant que source de la création littéraire, se résumerait à la simple répétition d'un énoncé. Celui qui choisirait d'accepter la proposition de l'auteur, et donc d'acheter le roman, adhérerait alors à une conception de la fiction qui, d'une part, nierait l'historicité de la littérature, et qui, d'autre part,

réduirait la lecture à la simple consommation d'un énoncé qui ne procurerait d'autre plaisir que celui, réconfortant et enfantin, de la répétition. Or, la redite viserait à l'épuisement des textes antérieurs, et l'intertextualité, dans cette perspective ne serait plus le principe créateur mais destructeur de la littérature. En effet, la bibliothèque ne serait qu'un amas de livres qui se copient les uns les autres, inlassablement. Le lecteur ne trouverait de plaisir que dans la reconnaissance des énoncés et dans les variations de leur agencement. Le texte ne deviendrait signifiant que dans l'écart qui le sépare des autres. L'intertextualité est-elle un mode de lecture viable ?

L'auteur souligne d'ailleurs lui-même l'impertinence de son projet en reconnaissant que la fiction qu'il projette est probablement dépassée puisqu'elle ne correspond plus au goût du lectorat contemporain, reconnaissant ici l'historicité de la littérature qu'il nie ailleurs. A peine apparu, le projet de *romance* disparaît et le lecteur reste seul face à son désir de récit d'aventure. L'auteur n'aurait-il suscité sa curiosité et attisé son désir que dans le but de vendre son roman ? En soumettant un projet romanesque dont l'aspect paradoxal ne peut échapper au lecteur, R.-L. Stevenson met en scène, sans pour autant le citer, le réalisme, et ce, en inscrivant dans son texte ce qui est justement passé sous silence dans les nombreuses présentations théoriques de ce qu'est la fiction romanesque moderne ou encore le *novel*. La question qui est posée au lecteur est la suivante : si l'énonciation ne vous est jamais mentionnée serait-ce parce qu'elle est invariable ? Mais alors, à moins de raconter une histoire nouvelle, c'est-à-dire une histoire inédite, on ne pourrait produire de récits originaux. La littérature serait amenée à se fondre dans une autre discipline, à savoir l'Histoire, et le *novel* serait, en quelque sorte, une épopée moderne. Sauf que depuis l'origine de la littérature, c'est-à-dire l'épopée, on

ne peut que constater l'évolution des formes littéraires dont le *roman* est un aboutissement contemporain. De plus, au dix-neuvième siècle, Histoire et littérature ne se confondent plus. Au contraire, le roman réaliste se voit doublé, voire concurrencé, par une nouvelle approche de l'Histoire. Histoire et littérature ont chacune une spécificité propre qui est motivée par le rapport que le texte entretient avec la réalité. Reste au lecteur à résoudre l'épineux problème de l'énonciation qui semble être lié à celui de la spécificité du texte littéraire.

A la fin du poème, une piste s'ouvre à lui : la spécificité du texte littéraire ne résiderait-elle pas dans la forme même du texte, par ailleurs exhibée par le poème ? En effet, le poème s'achève sur le verbe « lie », dont la polysémie est mise en avant par la forme poétique. Cette polysémie invite le lecteur à prendre en compte l'énonciation dans la production de la signification et à revenir sur ses pas. Faut-il comprendre que l'auteur s'enterre vivant dans la tombe du passé littéraire ou bien que les auteurs et leurs créations littéraires « mentent » ? Il n'est pas nécessaire de choisir entre ces deux propositions dans la mesure où toutes deux correspondent au projet de *roman* paradoxal. En se proposant de reproduire un cliché de genre, l'auteur réifie la littérature, s'enterre vivant en l'enterrant et *vice versa*. Cependant, ceci ne vient en rien contredire le fait que le *roman* est une création littéraire qui revendique son caractère fictif ou mensonger, selon le sens commun. Par conséquent, il semblerait que, dans une forme poétique, l'énonciation informe et déforme simultanément l'énoncé. La spécificité du texte littéraire semble bien résider dans sa forme et la particularité de cette dernière serait de repousser la clôture de l'énoncé en démultipliant les points de vue sur un projet romanesque.

Le dédoublement de l'énoncé, c'est-à-dire la possibilité que plusieurs vérités complémentaires, plutôt que compétitives, soient exposées au lecteur, remet radicalement en question la notion de vérité dans le cadre poétique, et en général. En effet, elle n'est plus absolue et transcendante mais toute relative et, qui plus est, elle dépend du point de vue adopté par le locuteur. La poésie n'a jamais délivré une vérité littérale et univoque. Même le lecteur le plus naïf sait que la bien-aimée peut être une rose, l'amour un feu qui consume, pour ne citer que quelques exemples. Derrière l'énoncé littéral se dessine un énoncé symbolique, et si l'on ne perçoit pas ce dernier aura-t-on vraiment lu le poème ? Aussi, la forme poétique permettrait de tenir un double discours qui ne pourrait être perçu que dans un retour sur le texte. La forme poétique aurait pour but de cacher, de déguiser, de métaphoriser le véritable sujet derrière un langage imagé afin de créer un effet de surprise en re-présentant de manière⁶⁸ inédite, c'est-à-dire sous et dans une nouvelle forme. Au lecteur qui aura eu la patience de relire l'énoncé à travers l'énonciation est garanti le plaisir de voir surgir quelque chose de connu là où il ne l'attendait pas. Or, n'est-ce pas la définition de l'aventure, le surgissement de l'imprévu ? Ce que Vladimir Jankélévitch décrit comme « je sais que, mais je ne sais pas quoi ? »⁶⁹ L'aventure serait-elle dans la forme poétique elle-même ? En va-t-il de même pour la forme romanesque ? Peut-il y avoir un récit d'aventure pour le lecteur qui l'ignore ?

La tension entre un énoncé prosaïque, un argumentaire de vente, et l'énonciation poétique crée un mélange de genres qui rend le projet poétique paradoxal. Ainsi, le poème liminaire serait une mise en abyme du *romance* paradoxal. On le voit bien, le mélange des genres permet à R.-L. Stevenson d'abolir, dans une certaine mesure, la

⁶⁸ Dans *La Parole singulière*, Laurent Jenny définit le figural comme une re-présentation du langage.

⁶⁹ Vladimir Jankélévitch, *L'Aventure, l'ennui et le sérieux*, Paris, Aubier, 1962, p.29.

hiérarchie et même la distinction entre les genres. En effet, la poésie nous renseigne sur le roman et *vice versa*, les formes se réfléchissent les unes les autres : elles participent d'un même tout, la littérature, et leur rapport à la vérité comme à la réalité devrait donc être le même. Si le rapport à la vérité vient d'être redéfini aux dépens de la poésie, celui à la réalité reste encore flou. Dans le poème, le rapport entre fiction et réalité s'articule autour des attentes des lecteurs contemporains quant au roman. Or, c'est moins aux attentes déjà formulées par le lecteur que l'auteur semble faire appel qu'à ses désirs latents. Sous couvert d'une discussion qui évalue la valeur du *romance* et du *novel* en fonction des désirs des lecteurs contemporains, l'auteur prépare le lecteur à une nouvelle aventure. Ainsi, celui qui aura été assez naïf pour prendre l'auteur au pied de la lettre et passer son chemin se sera fait duper par l'auteur au sujet de la fiction. Seuls les lecteurs naïfs ou réalistes qui auront refusé de s'intéresser à un projet « paradoxal » au profit du *novel*, proposé implicitement comme alternative, seront dupés. En effet, en choisissant le *novel*, les lecteurs relèguent l'auteur outre-tombe, c'est-à-dire dans un au-delà où la littérature n'est plus accessible au lecteur. En la mettant à distance, ne se condamnent-ils pas à ne voir en elle un tissu de mensonges ?

Le *romance* paradoxal apparaît comme le négatif de la théorie réaliste, au sens photographique du terme. Or, dans la discussion menée par l'auteur, la fiction ne rivalise pas avec la réalité mais avec la bibliothèque, et elle n'a d'autre référent qu'elle-même. Autrement dit, la littérature est son propre système de référence et tous les genres participeraient de son renouvellement. En détournant la forme poétique à des fins commerciales, R.-L. Stevenson met en évidence que les paratextes théoriques réalistes ne sont que des argumentaires de ventes qui proposent des projets fictifs à leur lecteur afin

de les convaincre d'acheter leurs romans. A côté, se dessine un autre argumentaire de vente, à la vie longue, et que le poème vient démentir : la poésie, contrairement au roman, traiterait de sujets « nobles ». Est-ce à dire que toute théorie *a priori* de la fiction est mensongère ? Mises en abyme dans un cadre poétique, et par extension littéraire, la théorie réaliste, tout comme une certaine conception de la poésie, se révèlent être toutes deux des projets paradoxaux dans la mesure où, une fois énoncés dans une forme littéraire, ils ne coïncident plus avec eux-mêmes. Comment reconstruire le pacte de confiance entre l'auteur et le lecteur après que la découverte d'une telle supercherie littéraire ? Le pacte de confiance entre auteur et lecteur pourrait reposer sur la remise en question, ou plutôt en jeu, de la conception que l'auteur se fait de la fiction, et ce, au sein même de la fiction. Dans le récit d'aventure en devenir, l'auteur se propose de confronter une conception *a priori* de la fiction avec la réalité de la fiction qui ne peut être perçue que dans une pratique de la littérature, c'est-à-dire dans l'écriture et dans la lecture. L'aventure serait alors une tentative de redéfinir la littérature du point de vue de la fiction, et non plus de la réalité. Et pour se faire, l'auteur proposerait à son lecteur une fiction romanesque qui exhiberait ses propres mécanismes.

Énoncé dans un cadre fictionnel, sous un autre nom, la théorie réaliste se révèle être une fiction de la fiction. La théorie n'apparaît que pour disparaître et, dans ce jeu de voilement et de dévoilement, une nouvelle définition de la fiction peut se dessiner en creux. Il semble donc que la fiction ne puisse se concevoir que dans un retour sur le texte. Une telle démarche implique que le lecteur perde ses repères de lecture habituels et déplace son mode de lecture original, qui consistait à contraster des énoncés, de l'énoncé à l'énonciation. Si le désir d'un récit d'aventure n'est rien d'autre que celui d'un texte

auquel le lecteur pourrait participer, il ne s'agit plus simplement ici de reconnaître des conventions, ceci n'est que la première étape de lecture, encore faut-il les remettre en question et épuiser leurs implications, et ce, afin de pouvoir renouveler le genre. Aussi, dans le récit d'aventure en devenir, la participation active du lecteur n'est pas seulement souhaitable : elle est indispensable à la construction de la signification. Or, cette dernière s'annonce d'emblée comme instable puisqu'elle consiste à accepter de perdre un sens pour en trouver un autre, puisque la tension qui unit énoncé et énonciation semble toujours produire de nouvelles possibilités. Ainsi, rien ne garantit que ce jeu de déplacement et de répétition ne se prolonge à l'infini. La lecture devient alors aventureuse dans la mesure où le lecteur doit accepter que le texte est une production ouverte à laquelle il doit participer sans avoir de garantie de réussite.

Mais qu'est-ce que le lecteur a à gagner dans ce nouveau mode de lecture ? En s'absentant à la fin du poème et en laissant le lecteur seul face à un choix difficile, l'auteur le responsabilise, le traite en lecteur adulte et critique qui doit décider de ce qu'est pour lui un récit d'aventure. Est-ce un *romance* à l'ancienne ? Pour pouvoir prendre une telle décision encore faut-il avoir déjà réfléchi à ce qu'est le roman. Or, ce que l'on découvre lors de la relecture du poème, ce sont plusieurs conceptions de la littérature, celle du roman réaliste, celle de la poésie et celle du récit d'aventure en devenir. Bien plus, le renouvellement de la fiction, et donc la possibilité d'un récit d'aventure, ne peut se faire que par l'épuisement de conceptions antérieures. La boucle est bouclée : le lecteur qui refuserait ce nouveau mode de lecture se condamnerait à ne jamais savoir en quoi consiste vraiment la littérature, ni comment elle évolue, et donc à rester un lecteur enfant et naïf toute sa vie. En revanche, le lecteur adulte et critique

aurait, lui, l'occasion de découvrir dans le récit d'aventure en devenir un jeu de piste ludique où il s'agirait de faire apparaître des énoncés antérieurs à l'endroit précisément où ils s'absentent. L'intertextualité devient alors un mode de lecture privilégié et chaque texte une lorgnette par laquelle toute la bibliothèque pourrait sans cesse être relue. Dans de telles conditions, la littérature devient un terrain de jeu où la perte d'un plaisir de lecture antérieur se fait au profit d'une lecture renouvelée qui ouvre des possibilités jusqu'alors insoupçonnées dans le texte et de nouvelles perspectives sur la littérature.

R.-L. Stevenson propose un récit d'aventure en devenir qui ouvre les portes de la littérature au lecteur en lui suggérant de remettre en question sa conception de la fiction et son mode de lecture et de se laisser aller à l'aventure en participant activement au débat littéraire contemporain. Le lecteur n'est autre qu'un auteur en devenir qui reconnaîtrait qu'un texte n'est pas littéraire mais le devient dans une lecture qui convoque toute la bibliothèque. Toute nouvelle lecture entraînerait une relecture.

Mais, avant de pouvoir entrer dans le nouveau récit d'aventure, il faut encore s'arrêter à un autre paratexte, la carte de Treasure Island. Après avoir été placé dans un cadre d'énonciation fictionnel, l'énoncé réaliste est déplacé dans une représentation visuelle qui se veut mimétique. Tandis que le poème liminaire s'intéressait plus au corrélat du réalisme, qui veut que le langage s'efface devant la réalité à laquelle il renvoie, la carte permet à R.-L. Stevenson d'en finir avec le postulat qui prétend que la fiction est une représentation fidèle de la réalité. Reste à savoir en quoi ce déplacement épuisera la conception réaliste de la fiction et fera resurgir, plus loin, un récit d'aventure en devenir.

Voyons ce que la carte, qui fait face au récit, peut nous apprendre. Le lecteur qui prendra le temps de la détailler ne pourra que constater qu'il lui serait probablement fort difficile de retrouver le trésor de Flint à l'aide de cette carte. En effet, comme l'a très justement remarqué Jean-Pierre Naugrette :

cette carte, en principe destinée à guider ou éclairer, est elle-même un espace paradoxal couvert de signes, d'inscriptions, de lettres, de signifiants divers, trop contradictoires et proliférants pour ne pas brouiller le seul message qui compte vraiment, à savoir l'emplacement du trésor : comment s'y retrouver en effet avec ces trois croix rouges éparpillées du nord au sud-ouest de l'île, ces noms de lieux à peine lisibles, ces vaisseaux et autres créatures de la mythologie marine, cette rose des vents envahissante qui darde ses rayons aux quatre coins de l'horizon, ces chiffres égrenés un peu partout, ces gribouillis dus à la main tremblotante du capitaine ? [...] la carte est faite pour que l'on ne puisse pas s'en servir.⁷⁰

En fait, la carte met en avant son caractère fictif, tout comme le poème liminaire mettait en avant sa forme littéraire. C'est un artifice qui n'a d'autre objectif que d'attiser la curiosité du lecteur, soit en laissant au lecteur naïf la possibilité d'imaginer, à partir de ses lectures antérieures ce que pourra bien être l'histoire de ce *romance* à venir, soit en proposant au lecteur déjà critique des éléments quant au récit d'aventure en devenir.

La consultation de cette carte, nous apprend qu'un mystérieux « J. F. » l'a dessinée en 1750, et l'a donnée à un certain monsieur W. Bones en juillet 1754. Puis,

⁷⁰ J.-P. Naugrette, « Lectures de/dans *Treasure Island* », *op. cit.*, p. 68.

apparaît une autre écriture qui nous révèle que la carte est en fait un fac-similé sur lequel un certain J. Hawkins aurait effacé longitude et latitude : « facsimile of chart, longitude and latitude struck out by J. Hawkins. » Reproduite cependant pas tout à fait à l'identique, la carte renvoie au cliché du roman maritime : on demande au lecteur de faire semblant de croire à une histoire qu'il sait être inventée de toute pièce. Autrement dit, on lui demande de jouer le jeu de la fiction. Mais, c'est aussi un clin d'œil ironique au souci d'authenticité du récit réaliste et à l'affirmation que la fiction est le reflet de la réalité. Or, d'entrée de jeu, nous savons que nous ne pourrions jamais atteindre le trésor puisque longitude et latitude ont été oblitérées. Ainsi, la carte de *Treasure Island* ou encore une représentation mimétique de la réalité n'est reproductible dans le cadre romanesque qu'à condition d'un changement de système référentiel. Ce qui revient à dire que le récit d'aventure ne peut commencer que si la référence n'est plus accessible. En raturant la carte, Jim Hawkins, par ailleurs auteur présumé de *Treasure Island*, invalide tout bonnement le postulat théorique.

En outre, avec la carte apparaît un livre ou une autre conception de la fiction, pas encore évoquée jusqu'à présent. En effet, elle est arrachée à un annuaire maritime ou un atlas, c'est-à-dire à un « livre du monde » ou à un « monde-livre », pour reprendre l'expression de Michel Serres⁷¹. Or, en cette fin de dix-neuvième siècle, comme le fait remarquer le philosophe dans *Jouvences sur Verne* : « C'est la fin des voyages. Toutes les rencontres possibles finies, assumées, terminées, forcloses. Le cycle est bouclé, la carte de la terre a recouvert la terre. L'espace est écrit sur les mappemondes. Le globe est

⁷¹ Michel Serres, *Jouvences sur Verne*, Paris, Minuit, 1974.

repéré comme une balle dans le filet des latitudes et des longitudes. »⁷² L'écriture du livre du monde est achevée, le temps des explorations terminé, et selon M. Serres, le voyage devient alors second : « les savants remplacent les marins, les soldats, les agriculteurs ou les missionnaires. »⁷³ Mais alors, comment pourrait-on écrire, en 1881, un roman d'aventure contemporain, c'est-à-dire réaliste dans de telles conditions ? En effet, R.-L. Stevenson n'écrit plus à l'époque de Kingston, de Ballantyne ou de Cooper : les boucaniers ont disparus ; l'espace maritime est contrôlé ; l'exploration de l'espace américain arrive à son terme ; la Frontière sera officiellement déclarée fermée quelques années plus tard. Si la réalité traditionnellement représentée par le roman réaliste est révolue, le genre n'est-il pas amené à disparaître ? A moins que l'on envisage, en l'absence de la référence, de reproduire non plus la réalité mais la fiction puisqu'elle est théoriquement une représentation de la réalité. Dans ce cas, la fiction ne serait-elle pas condamnée à se reproduire elle-même ? Le choix de l'auteur dans le poème liminaire nous apparaît dès lors moins paradoxal. La question de l'historicité de la littérature refait surface avec la réflexion sur le roman d'aventure réaliste : d'un point de vue théorique, roman, aventure et réalisme semblent incompatibles en cette fin de dix-neuvième siècle. Roman d'aventure et roman réaliste s'excluent l'un l'autre.

Or, le « monde-livre » est une construction abstraite, basée sur un système de référence régi par des lois qui lui sont propres. L'espace livresque de l'annuaire maritime est une organisation spatio-temporelle fictive qui a la particularité de renvoyer le lecteur à la réalité extérieure. La carte fait apparaître la fiction réaliste sous un nouvel angle. En effet, « le monde-livre », n'est-ce pas aussi ce que le roman réaliste aurait aimé être ou

⁷² Michel Serres, *Jouvenances sur Verne*, *op. cit.*, p.174.

⁷³ *Ibid.*, p.12.

prétendait être ? La volonté totalisante qui sous-tend le projet réaliste avait pour but de donner un inventaire exhaustif de la réalité. Or, en 1881, le seul livre qui « reflète fidèlement » la réalité, sans trahir le postulat théorique, est achevé d'écrire. Cela ne sonne-t-il pas le glas du projet réaliste, ou du moins de sa théorie ? Ainsi, ce dernier disparaît par là où il apparaissait, à savoir la référence. La complétude du projet coïncide avec la fin de l'aventure comme exploration de l'espace réel. Est-ce à dire que l'aventure n'est plus possible, du moins dans le monde réel⁷⁴ ? A moins, peut-être qu'à l'instar de R.-L. Stevenson, on ne déplace l'aventure de l'espace réel à l'espace fictionnel. On comprend mieux pourquoi le premier roman de l'écrivain écossais ne pouvait être autre chose qu'un roman d'aventure. Et, l'aventure dans le cadre fictionnel s'annonce comme le dépassement du roman réaliste, et donc comme le renouvellement de la fiction romanesque. Autrement dit, aventure et littérature se confondent pour se redéfinir mutuellement.

En fait, la carte de l'île perd sa fonction référentielle : elle ne renvoie qu'au texte qui lui fait suite, à l'espace textuel. Mais, dans le déplacement d'un livre à l'autre, de l'annuaire maritime au récit d'aventure, toute une conception de la fiction migre avec la carte, et la fiction devient une organisation spatio-temporelle fictive, un système signifiant régi par des lois qui lui sont propres. Ainsi donc, le récit d'aventure à venir porte la marque de l'épuisement d'une conception dépassée de la fiction. Si le jeu de miroir qui s'installe entre carte et espace livresque remise l'illusion référentielle, essentielle à la fiction réaliste, en dehors du cadre de la fiction, il permet aussi de définir,

⁷⁴ On pense bien sûr à Heart of Darkness de Joseph Conrad, et au petit Marlowe qui rêvait de s'aventurer et d'explorer les blancs de la mappemonde une fois devenu adulte. Or, quand il est en âge de partir, l'aventure n'est déjà plus possible, au mieux il pourra retracer les pas d'un autre, ceux du mystérieux Kurtz.

en creux, le rapport que le texte à venir entretient avec d'autres textes. En effet, tout comme la carte, le texte à venir s'inscrit dans un système de référence, et ce système n'est autre que celui de la littérature ou encore de la bibliothèque.

Contrairement à la carte qui, arrachée à l'annuaire maritime, devient insignifiante, le texte littéraire porte en lui toute la bibliothèque. En effet, arrêtons-nous un instant et regardons la carte. L'éclectisme que Jean-Pierre Naugrette souligne dans sa description de l'île peut être interprété comme un collage qui prend en compte toute la littérature depuis son début : récits mythologiques, romans maritimes, romans pour la jeunesse, roman réaliste et bien d'autres encore. Le renouvellement de la fiction romanesque consisterait alors à incorporer des formes antérieures. Chaque texte se nourrirait de toute la bibliothèque, en serait la mémoire vivante. De déplacement en répétition, d'épuisement en renaissance, la fiction ferait-elle autre chose que de parler d'elle-même ?

La littérature serait-elle autiste ? A quoi sert-elle ? Pour trouver la réponse, nous ne serons pas surpris qu'il faille faire un détour par le réalisme. En adressant le poème liminaire à l'acheteur, plutôt qu'au lecteur, hésitant, R.-L. Stevenson place la littérature dans le cadre d'une transaction commerciale et la réduit à un bien de consommation dont il faut justifier la raison d'être. Or, la théorie réaliste apparaît comme un argument de vente fallacieux qui tente de légitimer la littérature par son rapport à la réalité. Elle dispenserait un enseignement utile, voire indispensable, au lecteur. Roman après roman, le lecteur pourrait accumuler des connaissances, et s'enrichir d'un savoir. La littérature ne serait pas un trésor mais mènerait à un trésor ; elle ne serait qu'un moyen pour accéder à une maîtrise de la réalité et donc à un pouvoir sur la réalité. La conception réaliste révèle

une vision capitaliste de la littérature et du savoir. Le plaisir du texte, le trésor, se résumerait à la possession et à l'accumulation de livres.

Au long de l'analyse du poème et de la carte ressort une autre possibilité. La littérature serait un immense terrain de jeu ouvert au lecteur critique, à l'auteur en devenir, et elle n'aurait d'autre raison d'être que le plaisir gratuit que procure sa lecture ou son écriture. Stevenson propose ainsi une conception de la jouissance du texte qui vient remettre en question celle de la société capitaliste. Le lecteur qui acceptera de naviguer sans ses repères habituels et de se laisser aller à une lecture aventureuse dans laquelle il serait libre d'explorer tout l'espace textuel, comme bon lui semble, c'est-à-dire en dehors d'une lecture linéaire, aura accès au texte de jouissance. Ainsi que la carte arrachée à la référence l'y incite, le lecteur doit choisir d'approcher Treasure Island selon l'angle qui lui convient, les entrées sont multiples et toutes aussi valides les unes que les autres. Le plaisir de lecture qui consiste à épuiser le texte dans une lecture linéaire qui mènerait à la possession d'un trésor n'est plus possible : il est supplanté par un nouveau plaisir, une jouissance, qui résiderait dans une perpétuelle actualisation du texte dont le lecteur ne se lasserait pas de dévoiler les angles d'approche. Le récit d'aventure ne contiendrait plus une histoire, mais des histoires qui se complèteraient, s'éclaireraient mutuellement, se déploieraient au fur et à mesure des relectures. A l'image du récit d'aventure que R.-L. Stevenson nous propose, la littérature est en devenir. N'accèdera au texte littéraire que le lecteur qui préfère l'explorer à travers un mode de lecture, un procès, plutôt que le posséder dans une lecture linéaire. Au lecteur aventureux qui se perdra dans les textes, la jouissance est presque toujours garantie. Et, par surprise, peut-être découvrira-t-il que la littérature a quelque chose à lui apprendre du monde dans la

mesure où elle défait ses repères littéraires et culturels. La littérature est promise à celui qui accepte de prendre des risques, de partir à l'aventure, à la recherche d'un trésor dont il ne connaît encore rien, pourtant quelque chose est déjà en devenir...c'est certain.

1.3. LES ENJEUX DU RECIT D'AVENTURE

Alors que le poème liminaire insiste sur le caractère fictif du roman à venir, Treasure Island s'ouvre sur une situation qui tend à le faire oublier au lecteur. Ce brouillage entre fiction et réalité nous renvoie à la conception réaliste de la fiction qui sous-tend le poème liminaire. Or, dans la perspective réaliste, franchir le seuil de la fiction n'impose-t-il pas un changement implicite de point de vue ? Ne doit-on pas passer du *romance* au *novel* ? De l'extérieur à l'intérieur de la fiction, R.-L. Stevenson s'amuse donc à parodier la posture de l'auteur réaliste. Mais, il ne s'arrête pas là puisqu'il substitue le point de vue de l'auteur à celui du lecteur. En effet, ce n'est plus l'auteur qui présente un projet romanesque à son lecteur mais bien l'inverse puisque ce sont les futurs lecteurs qui imposent un projet à un auteur de leur choix, projet qui, on suppose, répondrait à leurs attentes quant à un récit d'aventure. Autrement dit, le récit d'aventure semble trouver son origine dans la conception que les futurs lecteurs de Treasure Island se font de la fiction romanesque d'aventure en 1881. Le récit d'aventure repart de zéro dans la mesure où le lecteur qu'il postule est le lecteur naïf qui aurait fait le choix de lire un *romance* paradoxal parce qu'il ne serait peut-être plus tout à fait satisfait par la lecture de *novels*. Le roman s'annonce alors comme un texte performatif qui ne servirait qu'à préparer ce lecteur à relire les paratextes, textes à l'image du lecteur critique que R.-L. Stevenson envisage pour son récit. Par conséquent, le récit d'aventure n'aurait plus ni début ni fin, il devancerait toujours toute lecture ou relecture. Il est donc paradoxal puisqu'il ne pourrait être conçu que comme un objectif qui une fois atteint s'évanouit pour resurgir plus loin identique à lui-même, et pourtant différent. Si le récit d'aventure que R.-L. Stevenson propose au lecteur naïf est une métaphore de la littérature, alors le

roman n'est-il pas simplement un prétexte, aux deux sens du terme, qui ramène aux paratextes, textes troués dont la spécificité littéraire ne peut être perçue qu'*a posteriori* par le lecteur naïf ? Vu sous cet angle, le roman donne une chance au lecteur naïf de devenir un lecteur critique ou « moderne », pour reprendre l'expression de Jean-Pierre Naugrette⁷⁵, afin de pouvoir redécouvrir, à l'âge adulte, le plaisir ludique de la lecture.

Cela revient-il à dire que le lecteur critique peut refermer le roman ? Tout lui aurait déjà été dit dans les paratextes ? A bien y réfléchir, seules les grandes lignes ont été effleurées et, d'une certaine manière, à l'image des paratextes théoriques réalistes, le poème et la carte ne dressent que les prémices d'une nouvelle conception de la littérature qui reste toute théorique. Si le lecteur est à présent conscient que la spécificité du texte littéraire réside dans l'énonciation, la prochaine étape ne serait-elle pas, après avoir mis en évidence les paradoxes de la théorie réaliste, d'explorer sa mise en pratique. Et, qu'en est-il des lois de la fiction que la carte annonce ? Ne faut-il pas d'abord épuiser les techniques narratives mises en œuvre par le réalisme afin de voir surgir un véritable récit d'aventure ? Même le lecteur critique est loin d'en avoir fini avec le réalisme. En fait, pour lui, le récit d'aventure s'annonce comme le récit inattendu des mécanismes de la fiction. Les futurs lecteurs, qu'il croise aux portes du récit, sont une mise en abyme de lui-même : c'est bien de là qu'il doit lui aussi repartir.

⁷⁵ J.-P. Naugrette, « Lectures de/dans *Treasure Island* », *op. cit.*, p. 77.

1.3.1. L'impossible récit réaliste

1.3.1.1. En finir avec la référence : vers une littérature d'évasion.

Le roman s'ouvre sur un cliché du genre romanesque, et, au premier abord, on pense au roman d'aventure, à Robinson Crusoë de Daniel Defoe, ou encore à la parodie du roman d'aventure, et plus particulièrement à Gordon Pym d'Edgar Allan Poe. Comme le signale G. Genette dans Seuils, cet artifice est une convention bien connue du lecteur qui dépasse le genre d'aventure. Or, derrière ce cliché éculé se dessine bientôt aussi le *novel* et le souci de représentation fidèle de la réalité :

Squire Trelawney, Dr. Livesey and the rest of these gentlemen having asked me to write down the whole particulars about Treasure Island, from the beginning to the end, keeping nothing back but the bearings of the island, and that only because there is still treasure not yet lifted, I take up my pen in the year of grace 17-, and go back to the time when my father kept the "Admiral Benbow" inn, and the brown old seaman, with the sabre cut, first took up his lodging under our roof⁷⁶.

On le voit bien, le texte s'ouvre sur le projet souhaité par les commanditaires du récit, « Squire Trelawney, Dr. Livesey and the rest of these gentlemen », de représenter une réalité révolue dans ses moindres détails, « write down *the whole particulars*⁷⁷ about Treasure Island », et ce, du début jusqu'à la fin, « from the beginning to the end ».

L'exigence d'un dévoilement absolu se retrouve un peu plus loin dans « keeping nothing

⁷⁶ R.-L. Stevenson, Treasure Island, *op. cit.*, p. 1.

⁷⁷ Je souligne.

back ». Les futurs lecteurs exigent donc un récit factuel⁷⁸ et totalisant : « tout écrire », et ce récit est considéré comme *a priori* possible puisque, à aucun moment, ils n'évoquent la difficulté de son énonciation. Subséquemment, prétendre qu'on peut représenter la réalité dans un texte revient, d'une part, à dire que l'on peut en dresser l'inventaire dans ses moindres détails et faits, et que, d'autre part, cette addition produirait d'elle-même une signification. On reconnaît, bien sûr, le postulat théorique de la fiction romanesque réaliste et la volonté totalisante qui lui est souvent impartie. Or, appliqué littéralement, c'est-à-dire comme projet d'écriture, et non uniquement comme postulat théorique, le projet romanesque réaliste s'avère irréalisable. En effet, comment écrire une autobiographie collective dans ses moindres détails ? Au sein de la fiction, la pratique vient contredire la théorie : l'énonciation vient démentir l'énoncé. Autrement dit, lorsque le projet réaliste s'énonce dans le cadre de la fiction, il se dénonce, et donc sape sa légitimité.

Bien plus, au moment même où l'ambition réaliste est énoncée dans la fiction, elle expose ses propres limites et vient contredire sa volonté totalisante qui se réduit comme peau de chagrin. D'abord, la représentation impose une limite spatiale, une île, et temporelle, un épisode. Cette formulation n'est pas sans nous rappeler la « tranche de vie » zolienne, sauf que, dans le contexte de Treasure Island, la localisation insiste sur la séparation, l'isolement, l'arrachement à la réalité quotidienne nécessaire à la possibilité de la représenter. Le sujet de la fiction n'est pas l'ici et maintenant mais l'ailleurs et révolu. A cela s'ajoute une autre limitation : en effet, à peine affirmée, la volonté de « tout écrire » est soumise à conditions puisque les impératifs de la réalité - ou de

⁷⁸ Dans le Longman, on trouve la définition suivante pour « particulars » : detailed information of facts. Le Robert et Collins Senior propose comme traduction : détails, renseignements, coordonnées.

l'écriture de la réalité - ne permettent pas une représentation globale : « keeping nothing back but the bearings of the island and that only because there is still treasure not yet lifted ». Or, la justification fournie sous-entend, sans oser avouer explicitement, que l'existence du texte à venir dépend d'un arrachement à la référence. En effet, rendre l'île localisable, et donc accessible, c'est prendre le risque de transformer le lecteur du texte en acteur de la réalité : les deux positions s'excluent mutuellement⁷⁹. L'absence de la référence est reconnue comme la condition préalable à l'écriture du texte réaliste comme à la lecture de Treasure Island.

On ne lit pas un livre pour y retrouver la réalité mais pour y chercher autre chose qui serait spécifique à l'écriture, et donc à la littérature. D'ailleurs, plutôt que de repartir à l'aventure et d'aller chercher le reste du trésor, les commanditaires préfèrent revivre une aventure à travers un récit. Pour que l'aventure puisse exister dans le cadre de la fiction, il faut que le lecteur ait abandonné tout envie d'aventure « réelle ». Et, l'aventure littéraire naîtrait d'un désir de lecture qui n'aurait pas pour but de rapprocher le lecteur de la réalité mais bien de l'en isoler momentanément, de lui ouvrir un espace insulaire dans lequel il pourrait s'évader de la réalité, retourner sur l'île, le temps d'une lecture. Mais alors, le projet réaliste des lecteurs n'exprime-t-il pas un désir d'évasion, une volonté de se soustraire au monde réel ? Est-ce à dire que derrière tout désir de lecture, y compris celui réaliste, il y aurait toujours ce désir d'évasion auquel la littérature pourvoit ? Toute littérature serait donc d'évasion, et, contrairement aux idées reçues, elle n'entreprendrait

⁷⁹ Dans « La lecture de/dans *Treasure Island* » (*op. cit.*, p. 68), J.-P. Naugrette souligne que : « Avec cet effet de vraisemblance [c'est-à-dire la présence de la carte] le lecteur est aux portes d'un monde possible dans lequel il pourrait aller chercher lui-même le restant du trésor une fois muni de la carte et de la position exacte de l'île, où il pourrait rejouer le texte dans l'espace du monde, le prendre à la lettre, comme si la carte était réellement opératoire, performative. Si l'espace littéraire supposé par l'hypercodage lui est inaccessible, lui resterait alors l'espace littéral d'un monde vraisemblable où il pourrait à son tour s'embarquer, devenir héros lui-même. »

pas un penchant négatif chez le lecteur : en fait, elle ne ferait que répondre à un besoin social commun. En effet, dans l'incipit, l'échappée n'est pas gratuite puisqu'il s'agit, pour les futurs lecteurs, de retrouver dans la fiction quelque chose qui justement n'existe pas, ou plus, dans le monde réel. La littérature serait donc complémentaire, et non supplémentaire de la réalité.

1.3.1.2. De l'illusion référentielle à l'illusion d'aventure

Cependant, à l'instar du lecteur qui aura choisi de lire un *romance* paradoxal, les commanditaires du récit ne veulent rien d'autre que lire une histoire dont ils connaissent déjà la fin. Or, dans le roman réaliste, l'illusion de dévoilement progressif est essentielle et participe de l'illusion référentielle. Comme le souligne Anne-Catherine Aubert :

Il y a (il y aurait) la perspective, ouverte et linéaire, d'un narrateur neutre dont la tâche est de suivre le protagoniste – quel que soit son tracé, quel que soit son destin. Le récit d'un tel narrateur est, par la force des choses, inconditionnel puisqu'il dépend de l'événement à venir.

Ainsi, le projet d'autobiographie collective proposé par les commanditaires met en échec le projet de roman réaliste d'aventure et souligne qu'il n'est plus question d'une représentation mais bien d'une re-présentation, c'est-à-dire d'une recreation.

Pourtant, il existe des romans réalistes qui se présentent comme des autobiographies, Robinson Crusoë de Daniel Defoe, un des romans qui, selon Ian Watt⁸⁰, jette les bases du réalisme, en est peut-être l'exemple le plus connu. Dans Robinson, le

⁸⁰ Voir l'excellent ouvrage de Ian Watt, The Rise of the Novel, Los Angeles, California, University of California Press, 1957. Dans « A Note on Realism », Stevenson fait, quant à lui, démarrer le réalisme, en tant que technique narrative, avec Scott et Balzac.

nécessaire retour sur soi qu'impose le projet autobiographique est neutralisé par un retour aux origines. En effet, Robinson s'ouvre sur la naissance du personnage qui, par ailleurs, s'inscrit déjà dans une continuité familiale :

I was born in the year of grace 1632, in the city of York, in a good family, though not of the country, my father being a foreigner of Bremen who settled first at Hull. He got a good estate by merchandise and, leaving off his trade, lived afterward in York, from whence he had married my mother, whose relations were named Robinson, a very good family in that country, and from whom I was called Robinson Kreutznaer; but by the usual corruption of words in England we are now called, nay, we call ourselves, and write our name "Crusoe," and so my companions always called me⁸¹.

Contrairement à Robinson, Jim Hawkins, dans l'incipit, ne s'identifie pas, et le lecteur n'apprendra son nom que quelques pages plus loin de la bouche du Dr Livesey, à moins qu'il n'ait déjà fait le lien avec le nom inscrit au bas de la carte. Aucune date précise ne nous est donnée et le lecteur attentif pourra calculer l'année approximative de l'équipée à partir de la date qui figure dans le livre de comptes de Bones ou encore retourner à la carte. Quant à l'auberge de l'Admiral Benbow, nous n'apprendrons qu'au début de la deuxième partie qu'elle n'est pas très loin de Bristol. Dans Treasure Island, tout ce qui participe de l'ancrage référentiel est systématiquement effacé. Ainsi le roman de R.-L. Stevenson se distancie du projet réaliste si on en croit la définition que Ian Watt en donne dans son ouvrage, The Rise of the Novel :

⁸¹ Daniel Defoe, Robinson Crusoe, New York, Bantam, 1981. p. 1.

The narrative method where by the novel embodies this circumstantial view of life may be called its formal realism; formal because the term does not here refer to any particular literary doctrine or purpose, but only to a set of narrative procedures which are so commonly found in the novel, and so rarely in other literary genres, that they may be regarded as typical of the form itself. Formal realism, in fact, is the narrative embodiment of [...] the premise, or primary convention, that the novel is a full and authentic report of human experience, and is therefore under an obligation to satisfy its reader with such details of the story as the individuality of the actors concerned, the particulars of the times and places of their actions, details which are presented through a more largely referential use of language than is common in other literary forms⁸².

En l'absence de l'illusion référentielle, le projet d'autobiographie collective menace le récit réaliste en faisant ressortir que le commencement du récit est nécessairement motivé par sa fin, ce qui revient à dire que tout est prévu et déterminé d'avance : le projet de récit d'aventure semble aussi le mettre en échec pour des raisons similaires. En effet, comme le souligne V. Jankélévitch, l'aventure implique toujours que l'histoire est terminée : « l'aventure est contemplée après coup quand elle est terminée. Passage de faire à dire : l'action est terminée et nous passons de l'aventure mortelle à l'aventure esthétique. Le roman d'aventure contient sa propre fin puisqu'il est un ensemble fini, cohérent [dans lequel] l'action appartient au passé⁸³. » Or, ce que V. Jankélévitch envisage comme une caractéristique de l'aventure ou du roman d'aventure n'est-il pas en fait une spécificité de

⁸² Ian Watt, *The Rise of the Novel*, *op. cit.*, p.32.

⁸³ V. Jankélévitch, *L'Aventure, l'ennui, le sérieux*, *op. cit.*, p.32.

la fiction romanesque, ce que l'on appelle la cohérence ou encore le déterminisme de la forme romanesque ? Mais alors comment représenter l'aventure ou encore le surgissement de l'imprévu dans une forme où tout est déterminé d'avance ? Comment conjuguer imprévu et déterminisme de la forme romanesque ? Dans Treasure Island, l'histoire a déjà eu lieu et les futurs lecteurs en connaissent déjà le dénouement, si aventure il y a dans le récit elle sera donc pas dans l'énoncé. Le projet des commanditaires n'impose-t-il que l'aventure soit déplacée ? Mais alors, si elle n'est pas dans l'énoncé elle ne pourra être que dans l'énonciation. La forme devra recréer le suspense ou encore donner l'illusion que quelque chose d'imprévu arrive, ce qui rejoint la définition que V. Jankélévitch donne de l'aventure : « Je sais que, mais je ne sais pas quoi ». Or, on ne peut recréer l'aventure puisqu'elle est révolue, mais le récit donnera ce que j'appellerai l'illusion d'aventure et cette illusion procéderait d'une tension entre l'énoncé et l'énonciation. En fait, elle ne serait rien d'autre que le décadage d'un énoncé déjà connu du lecteur qui lui donnerait une nouvelle forme et en ferait resurgir les faces cachées.

1.3.1.3. Auteur et autorité : émergence d'un auteur aventureux

L'entrée dans la fiction, nous l'avons déjà dit, marque un changement de point de vu : la parole est donnée aux lecteurs qui peuvent enfin formuler ce qu'ils attendent d'un récit d'aventure. Or, le récit ne semble pouvoir commencer qu'une fois la conception de la fiction réaliste écartée. Si le roman d'aventure débute là où le roman réaliste s'arrête, c'est aussi précisément dans cette brèche que l'auteur présumé du récit d'aventure naît, que « I » surgit. Ce passage de relais se retrouve dans la forme même de l'incipit puisque

ce dernier se divise en deux parties. Celle que nous venons de voir, dans laquelle l'auteur présumé, Jim Hawkins, expose et conteste la légitimité du projet dont il a été chargé ; dans la deuxième partie, l'auteur inscrit le geste d'écriture dans le texte et entame la narration du récit. L'articulation entre les deux parties de l'incipit marque aussi la problématique naissance de l'auteur puisque, au moment où il semble accepter l'autorité qui lui est conférée, il a déjà sapé sa légitimité.

Mais quelle légitimité Jim Hawkins vient-il de refuser ? Les commanditaires du récit, « squire Trelawney, Dr. Livesey and the rest of these gentlemen », représentants de l'ordre social, édictent leur volonté de voir une « histoire vraie », à laquelle, nous l'apprendrons plus tard, Trelawney et Livesey ont pris part. Le statut d'autorité accordé à Hawkins, qui a, lui aussi, participé à l'équipée, semble, d'une part, dériver de l'autorité même des commanditaires et, d'autre part, après la lecture du roman, leur choix paraît motivé par le rôle central qu'a eu Hawkins dans le déroulement des événements. En effet, sans Jim pas de carte, pas de trésor et pas de bateau pour rentrer au pays. Dans l'optique des commanditaires, Jim, qui a fait preuve de clairvoyance pendant l'équipée, est, logiquement, le plus à même pour transcrire la réalité vécue. Sa clairvoyance passée serait, en quelque sorte, garante de sa clairvoyance du passé. Ce qui revient à dire qu'un auteur tiendrait son autorité de sa capacité à déchiffrer la réalité extérieure bien plus que de sa pratique littéraire : l'autorité précéderait le passage à l'écriture.

Cependant, loin d'être un blanc-seing son autorité est soumise à conditions puisqu'elle est concomitante d'un projet d'écriture, et surtout des attentes des lecteurs et de leurs désirs narcissiques. En effet, la commande faite à Jim Hawkins est sous-tendue par le plaisir des lecteurs-commanditaires de se voir représenter dans un récit, et, par

ailleurs, tout nous laisse à penser qu'ils espèrent pouvoir se mirer, voire s'admirer, dans le texte. Hawkins n'apparaît alors que comme le moyen de mener à bien le projet, du reste, dans la première partie de l'incipit, il n'est présent qu'en tant qu'objet du discours : « having asked me ». Mais quel plaisir l'auteur retirerait-il d'une telle position ? A moins qu'il ne se targue d'être celui qui justement procure ce plaisir et donc qu'il se présente comme l'autorité en matière de représentation. Au narcissisme du lecteur correspondrait celui de l'auteur : l'un s'admirerait dans le texte, l'autre dans sa création. La littérature deviendrait secondaire et ne serait qu'un moyen de se faire valoir. Vu sous cet angle, le refus de l'auteur dans le poème liminaire de satisfaire les désirs de ses lecteurs semble déjà annoncer la naissance de Jim Hawkins.

Dans l'incipit, nous passons directement de la présentation du projet par Hawkins à la narration. A première vue, en l'absence de liens logiques, le lecteur reste dans le doute quant à l'adhésion de l'auteur à un projet qu'il expose comme mort-né. C'est peut-être dans cette troublante coupure que nous trouverons la réponse. Entre les deux parties de l'incipit, l'auteur passe de la position d'objet du discours, « me », où il est considéré comme moyen de réaliser le projet à celle de sujet du discours, « I », qui inscrit son geste d'écriture dans le texte, « I take up my pen ». L'auteur, « I », naît littéralement dans la brèche, voire de la brèche du projet réaliste, et sa naissance en tant que sujet du discours semble succéder à la faillite du projet. En se saisissant de la plume, Hawkins signale que son autorité en tant qu'auteur ne dépend plus d'une autorité extérieure et *a priori*, qui reposerait sur une clairvoyance présumée, mais de sa capacité à écrire. En effet, son geste fait ressortir ce qui justement est passé sous silence dans le projet réaliste, à savoir le passage d'un mode de communication à un autre, de l'expérience vécue à l'expérience

écrite, et donc d'une compétence à une autre. Sans postulat théorique préalable et sans prédécesseurs à imiter, Hawkins accepte de se faire écrivain en se lançant dans la pratique de la littérature, c'est-à-dire en lançant dans un premier temps l'écriture. Dans un tel contexte, l'auteur est une autorité en devenir qui se réalise dans l'acte d'écriture et qui est sans cesse remise en jeu au début de chaque roman. A travers le geste de Hawkins, R.-L. Stevenson renverse la conception réaliste de l'auteur et introduit une distinction entre auteur et autorité⁸⁴.

Contrairement à l'auteur du poème liminaire qui se définit par rapport à l'autorité de ses prédécesseurs, l'auteur fictif du roman d'aventure à venir n'évoque le passé littéraire que pour mieux s'en départir ou plutôt en repartir. Il n'est, en effet, pas question de rompre mais de s'inscrire dans une progression par rapport à ce qui précède qui implique une conscience aiguë de la conception réaliste de la fiction. Or, une fois, le projet réaliste proposé par les lecteurs déclaré incompatible avec le projet de récit d'aventure, c'est à l'auteur fictif de prendre le relais et de proposer un autre récit d'aventure. En redéfinissant l'auteur au sein de la fiction, R.-L. Stevenson signale que c'est uniquement dans ce cadre-là que son autorité s'exerce et que, s'il renvoie à la réalité, c'est uniquement à la réalité de la littérature, à son indéniable existence et surtout à son devenir dans un texte littéraire. La fiction romanesque peut être redéfinie dans la pratique de l'écriture, et non dans la rédaction de textes théoriques. En faisant des lecteurs, comme de l'auteur, des protagonistes de la fiction, R.-L. Stevenson semble

⁸⁴ Concernant la distinction entre « authority » et « authorship » dans l'œuvre de R.-L. Stevenson, on peut se référer à l'ouvrage d'Alan Sandison, Robert Louis Stevenson. *The Appearance of Modernism* (New York, Saint Martin's Press, 1996, p. 14) dans lequel il montre que l'œuvre de R.-L. Stevenson est traversée par une réflexion sur la distinction entre les deux, et c'est ce qui en fait, par ailleurs, selon lui, une œuvre moderne : « concerns about authority and origins (and originality) lie very near the heart of Modernism and R.L.S. work reflect that. [...] In R.L.S., hostility towards traditional authority (or the authority of tradition) goes beyond intellectual and aesthetic considerations. »

réorienter les rapports des uns et des autres vers la littérature. Elle redevient le lieu à partir duquel le pacte auteur-lecteur est redéfini, et même la seule raison d'être de ce pacte. Contrairement aux lecteurs-commanditaires, l'auteur fictif ne leur impose pas de projet *a priori*, mais il les invite plutôt à le suivre dans un type de récit dont ils ne connaissent encore rien, autrement dit dans un récit d'aventure.

Mais, la remise en question de l'auteur comme autorité n'a-t-elle pas commencé dans les paratextes ? En effet, dans le poème liminaire, l'instance auctoriale expose à son lecteur, sans pour autant lui imposer, un point de vue paradoxal sur la fiction romanesque. C'est donc une relation de respect mutuel, et d'adulte à adulte, qui se dessine au seuil de la fiction : le lecteur, à l'instar de l'auteur, doit déterminer quelle position adopter quant à la littérature. L'auteur décline clairement d'assumer une position dominante dans le monde réel, position qui lui conférerait un certain pouvoir sur les lecteurs et sur les autres textes. Vu sous cet angle, l'autorité dont s'affublerait l'auteur paraîtrait bien suspecte. En effet, comment peut-on prétendre être impartial lorsque l'on est juge et partie ? Ce refus est renforcé par le fait que, dans le poème liminaire comme dans le roman, l'auteur est moins un individu, dont nous connaîtrions l'acte de naissance ou encore l'identité civile, qu'une voix dans un texte, voire une fonction, à travers laquelle la littérature se pense. Est-ce par hasard si, au fil des paratextes, l'identité civile de l'auteur disparaît : Robert Louis Stevenson n'apparaît en bas d'aucun des paratextes puisque le poème n'est pas signé et que la dédicace est attribué à « the author ». De plus, à peine né sous sa fonction littéraire, l'auteur se démultiplie dans les possesseurs successifs de la carte, Flint, Bones et le dernier détenteur en date, J. Hawkins. L'auteur serait-il moins une autorité qu'un héritier, moins le représentant d'un certain

ordre qu'un passeur ? Dans la superposition des écritures de Flint et de Hawkins qui apparaissent au bas de la carte, on voit se dessiner un nouveau rapport de l'auteur aux textes littéraires : il ne serait que l'héritier d'un projet commun, le véhicule grâce auquel un trésor jamais épuisé se transmettrait de générations en générations. Il n'est donc plus le juge absolu de la littérature, l'autorité en la matière, mais celui qui a pour tâche de remettre en jeu un héritage en piratant des formes mortes, pour renouveler la fiction romanesque, plutôt qu'en reproduisant à l'identique ⁸⁵. Il n'est plus qu'un modeste agent de la littérature qui n'éprouve pas le besoin de s'identifier au moment où il prend la parole. Il s'efface devant elle ou, peut-être, lui fait-il place. Il n'est donc pas surprenant qu'au moment où il renaît dans la fiction, l'auteur n'est déjà plus qu'une fiction de lui-même, un personnage fictif un peu particulier, un narrateur, une voix à travers laquelle la littérature se déconstruit et se reconstruit sans arrêt.

On peut, à juste titre, se demander ce qui distingue un auteur d'un autre ?

Comment transmettre un héritage tout en laissant sa trace ? Dans Treasure Island, l'auteur fictif apparaît précisément avec la naissance d'un nouveau projet romanesque, néanmoins il revendique moins son identité que sa subjectivité : « je » prend en charge le projet qui va suivre. Et, « je » ne propose rien d'autre qu'un nouveau point de vue sur le récit d'aventure et sur la forme qui le définit. Contrairement aux auteurs réalistes qui tendent à faire oublier à leurs lecteurs la vision toute personnelle de la fiction qui sous-tend leur texte, et ce, en affirmant qu'ils proposent un reflet de la réalité, R.-L. Stevenson ne cache pas à son lecteur la subjectivité de son projet. Plutôt que de s'affubler d'une clairvoyance

⁸⁵ Ainsi que A. Sandison le fait remarquer : « R.L.S. consciously sets up the artist/author as the foe of what is safely traditional which simply means "sinking into rank conformity pouring for the cheap replicas." » (R.L.S. The Appearance of Modernism, *op. cit.*, p. 29)

dont son autorité découlerait, il préfère prendre le risque d'exhiber la subjectivité de son projet afin, semble-t-il, d'ouvrir l'espace de réflexion littéraire au lecteur, espace qui lui permettra d'engager un dialogue entre sa conception de la fiction et celle de l'auteur réel. Alors, l'aventure serait peut-être aussi la possibilité d'une rencontre littéraire entre un auteur et son lecteur.

Au seuil du récit, R.-L. Stevenson nous propose une mutuelle redéfinition de l'aventure et de la fiction romanesque. L'aventure apparaît comme le sujet privilégié pour mettre en évidence les paradoxes du réalisme, en exhiber les artifices techniques ou encore réfuter la transparence du langage, mais elle sert aussi à ouvrir des pistes vers le roman à venir. Le roman en devenir naît d'un retour sur le passé littéraire, une mise à plat des clichés afin de tenter de déterminer ce qui fait l'essence de la fiction romanesque. Entre le poème liminaire et l'incipit, entre le *romance* et le *novel*, la fiction romanesque est en devenir, et non précédée par une série de postulats théoriques. Elle privilégie l'imagination sur le réel et se présente comme une étude des lois qui régissent la fiction romanesque bien plus que comme une étude sociale. Enfin, et surtout, la fiction romanesque d'aventure met le lecteur au centre de sa réflexion et lui propose une nouvelle approche de la littérature. Treasure Island est un roman d'initiation à la littérature à l'intention du lecteur, roman dont le sujet est la littérature elle-même. Le roman d'aventure stevensonien offre au lecteur la possibilité de concevoir la littérature différemment : une littérature auto-réflexive dont l'objectif principal est le plaisir de la

lecture évoqué dans le poème liminaire. Treasure Island est un texte à l'image de son lecteur idéal.

1.3.2. Le détournement du récit réaliste

A l'image du mouvement de retour sur soi de l'auteur, et du lecteur, nécessaire au lancement du récit comme de la lecture, l'histoire de la fiction romanesque en devenir se situe au dix-huitième siècle, à savoir l'époque où se développe en Grande-Bretagne une nouvelle forme de fiction romanesque, le *novel*. C'est donc à un moment charnière de l'évolution de la forme romanesque que R.-L. Stevenson retourne, avant l'avènement d'une nouvelle formule qui donnera au roman ses lettres de noblesse et lui apportera la reconnaissance à la fois sociale et littéraire. R.-L. Stevenson tente de faire renaître le roman de ses cendres en se positionnant à une zone de friction entre *romance* et *novel* en formation et propose de tracer une troisième voie qui ne devrait pas mener à l'institutionnalisation d'une nouvelle fiction romanesque, mais plutôt être à l'origine d'un mouvement, d'une conception de la littérature qui la libère de postulats *a priori* et qui remette l'imagination et la créativité au goût du jour.

Pour les raisons pédagogiques que nous avons déjà évoquées plus haut, l'écrivain écossais remonte le cours de l'histoire littéraire en commençant par ancrer son histoire dans la réalité quotidienne, c'est-à-dire dans le cadre réaliste. En effet, la première partie, sous le signe de Billy Bones, le vieux boucanier, se déroule principalement à l'auberge de l'Admiral Benbow pour se terminer dans la bibliothèque du châtelain Trelawney. Or, c'est dans la bibliothèque que Trelawney et Livesey décident de se lancer dans une chasse au trésor. Ce qui revient à dire que le début du récit d'aventure est retardé, déplacé

à la deuxième partie. Là encore, le retour au cadre réaliste diffère le lancement de l'histoire, néanmoins il semble nécessaire à la mise en place d'un nouvel univers fictionnel qui passe par le tissage d'un réseau de personnages⁸⁶. Si, comme le fait remarquer Jean-Pierre Naugrette⁸⁷, R.-L. Stevenson introduit un décalage entre histoire et récit, n'est-ce pas pour marteler que l'aventure n'est ni dans le monde réel, ni au niveau de l'histoire mais bien dans la littérature et au niveau du récit ? Pour que puisse surgir le récit d'aventure ne faut-il pas justement réinscrire le récit réaliste dans le cadre fictionnel, cadre duquel il prétendait s'extraire ? Le récit d'aventure ne peut donc commencer sans que le récit d'aventure réaliste apparaisse pour être mieux décadré.

Dans toute cette première partie, le monde du *romance* vient frapper à la porte du roman réaliste, et un réseau de personnages hétérogènes se tisse. C'est principalement à travers le personnage de Billy Bones, qui voudrait bien s'insérer dans le cadre réaliste, mais aussi grâce aux apparitions de Black Dog, de Pew et du marin unijambiste, que se dessine, en creux, la possibilité d'une fiction romanesque différente dans son système de personnages, dans son histoire, dans son récit. La question centrale à la première partie est double : quel personnage pour quelle fiction romanesque en devenir ? Tout comme dans l'introduction, aventure et littérature se redéfinissent mutuellement, personnage, histoire et récit sont amenés à être reformulés. Alors que les lois de la fiction romanesque sont petit à petit révélées, par la mise en présence de deux fictions romanesques qui

⁸⁶ Dans The Prose Writing of Robert Louis Stevenson, Hamden (Connecticut), Archon-Books, 1980, p. 63) Roger Swearingen note que pour la publication sous forme de roman, R.-L. Stevenson changea la répartition des chapitres : « As originally published, *Treasure Island* consisted of six chapters titled "the Prologue- The Admiral Benbow" followed by the remaining 28 chapters, collectively titled "The Story" ». Il semble donc que, lors de la conception du roman, la première partie annonçait son rôle de mise en place de l'univers fictionnel et se détachait nettement du reste de l'histoire. En fait, dans cette première partie, l'auteur insiste sur les enjeux du récit d'aventure par le biais de la mise en échec d'une représentation du quotidien, si cher au réalisme.

⁸⁷ J.-P. Naugrette, « Lectures de/dans *Treasure Island* », *op. cit.*, p. 64.

s'aiguisent l'une l'autre, le lecteur prend conscience de la spécificité de la forme romanesque et entrevoit les potentialités encore inexploitées.

1.3.2.1. Redéfinir la littérature par l'imaginaire

Treasure Island commence par une exposition qui est aussi une mise à distance des procédés techniques qui régissent la fiction réaliste. En effet, nous entrons *in medias res* dans l'univers fictionnel avec l'arrivée du Capitaine, alias Billy Bones, à l'Admiral Benbow. Surgi de nulle part, le personnage ne s'inscrit pas dans un environnement construit préalablement à son arrivée : aucune description de l'auberge, de ses occupants, de sa location ne nous est donnée. Contrairement au roman réaliste, la fiction qui est en train de naître sous nos yeux écarte le procédé de l'illusion référentielle. Quant à la description du Capitaine, elle se limite à l'évocation de quelques détails très généraux qui nous donne une impression d'ensemble :

[...] he came plodding to the inn door, his sea-chest following behind him in a hand-barrow ; a tall, strong, heavy, nut-brown man ; his pigtail falling over the shoulders of his soiled blue coat ; his hands ragged and scarred, with black, broken nails ; and the sabre cut across one cheek, a dirty, livid white⁸⁸.

Du point de vue de la fiction réaliste, la description est schématique, voire lapidaire : une silhouette, une queue de cheval sur un manteau sale, des mains usées, des ongles noircis et une balafre, le tout suivi d'un coffre. Elle se fait par addition de touches disjointes. Malgré cela, elle réussit à faire coïncider description et contexte du personnage, qui

⁸⁸ R.-L. Stevenson, *Treasure Island*, *op. cit.*, p. 1.

semble tout droit sorti d'un livre d'aventures maritimes ou encore du « Théâtre pour enfants de Skelt » dont R.-L. Stevenson garde un souvenir d'enfance très vif. L'évocation de quelques traits suffit à convoquer toute une littérature à l'esprit du lecteur. Comme Marcel Schwob l'a très justement fait remarquer dans un article : « L'art, ici consiste à ne point dire⁸⁹. », et, plus loin, il explique que : « ces espèces de silence du récit [...], Stevenson a su les employer avec une extraordinaire maîtrise. Ce qu'il ne nous dit pas de la vie de [ses personnages], nous attire plus que ce qu'il nous en dit. Il fait surgir les personnages des ténèbres qu'il a créées autour d'eux⁹⁰. ». Il nomme aussi ce procédé descriptif, caractéristique de la fiction stevensonienne, « réalisme irréel » c'est-à-dire que « Stevenson n'a jamais regardé les choses qu'avec les yeux de l'imagination [...] Ce sont des images irréelles puisque aucun œil humain ne saurait les voir dans le monde que nous connaissons. Et cependant, elles sont à proprement parler, la quintessence de la réalité. »⁹¹

La description en pointillés de Billy Bones est une amorce lancée au lecteur, qui est invité à faire appel à tout un imaginaire romanesque déjà connu de lui tout autant qu'à son imaginaire personnel. Par conséquent, R.-L. Stevenson renvoie son lecteur à une référence littéraire, et non réelle, et la mise en place de cette illusion dépend de la participation du lecteur à la construction de la fiction. Ainsi, le récit stevensonien replace la littérature dans son cadre d'origine, à savoir l'imaginaire.

⁸⁹ Robert Louis Stevenson, *Will of the Mill*, suivi de *M. Schwob/R.-L. Stevenson Correspondances*, éd. établie par François Escaig, Editions Allia, Paris, 1992, p.77-88. L'article « Robert Louis Stevenson » apparaît aussi dans *Spicilèges*, recueil d'articles écrits par M. Schwob et paru en 1896.

⁹⁰ R.-L. Stevenson, *Treasure Island*, *op. cit.*, p. 81.

⁹¹ *Ibid.*, p. 83-84.

1.3.2.2. Désincarner les personnages

Lorsque Billy Bones s'installe à l'auberge, c'est tout un passé littéraire, celui évoqué dans le poème liminaire, qui est introduit dans l'espace réaliste. Si la première partie, intitulée « The Old Buccaneer », est sous le signe du Capitaine, il reste cependant un intrus dans la réalité quotidienne d'un réseau de personnages dans lequel, contrairement à Bones, chacun apparaît pour une raison précise. Nous avons la famille Hawkins, qui tient l'auberge, les clients de l'auberge, dont la présence est justifiée par le lieu, le docteur Livesey, qui vient soigner le père de Jim. Nous nous en doutons, l'irruption de Bones n'est pas sans effets sur l'économie des protagonistes. La seule présence de Bones menace la structure familiale puisque le père de Jim Hawkins décline au fur et à mesure que Bones prend ses aises à l'auberge, et finit par mourir peu de temps avant Bones. La disparition du père n'est pas anodine⁹², en effet, la famille est, presque toujours, au centre du roman réaliste pour la simple raison qu'elle participe de l'illusion référentielle en créant des liens « naturels » entre les personnages. La mort du père, clef de voûte de l'unité familiale, symboliserait donc la mise à l'écart du système de personnages à l'œuvre dans la fiction réaliste⁹³. Bien qu'il joue un rôle essentiel dans la mise en place d'un nouveau mode de relation entre les personnages du récit, Bones ne survivra pas non plus à la première partie. Peut-être trouverons-nous dans ses interactions avec les autres personnages des pistes utiles pour le roman en devenir.

⁹² Dans *L'Aventure et son double* (Paris, Presses de l'ENS, coll. « Off-shore », 1987), Jean-Pierre Naugrette a adopté une interprétation psychanalytique de la mort du « Père » dans *Treasure Island*.

⁹³ Aucun détail n'est donné sur la maladie de M. Hawkins. Jim émet l'hypothèse suivante quant au lien qui pourrait exister entre la mort de son père et la présence de Bones à l'auberge : « I have seen him wringing his hands ofter such rebuff, and I am sure the annoyance and the terror he lived in must have greatly hastened his early and unhappy death » (*Treasure Island, op. cit.*, p. 4). On est porté à croire qu'il est littéralement mort de peur ! L'illusion référentielle n'aurait pas survécu à l'apparition de la fiction.

Alors que Bones s'installe à l'auberge, il se crée une nouvelle identité : « What you mought call me ? You mought call me captain⁹⁴. » Il essaie tant bien que mal de se fondre dans son nouvel environnement, de s'y installer presque jusqu'à s'y faire oublier. Ainsi Jim remarque :

He was a very silent man by custom. All day he hung round the cove, or upon the cliffs, with a brass telescope; all evening he sat in a corner of the parlour next to the fire, and drank rum and water very strong. Mostly he would not speak when spoken to; only look up sudden and fierce, and blow through his nose like a fog-horn; and we and the people who came to our house soon learned to let him be⁹⁵.

L'insistance de Jim sur le silence du Capitaine en temps normal nous révèle donc que Billy Bones ne prend la parole qu'en état d'ébriété, c'est-à-dire quand il a perdu la maîtrise de lui-même. En fait, dans ces moments-là, il redevient paradoxalement lui-même : il raconte ses exploits maritimes, hurle son chant et terrorise les clients de l'auberge. Si son langage le trahit, et le rend marginal par rapport aux autres personnages, c'est aussi ce qui le fait advenir en tant que personnage de la fiction. Est-ce à dire que dans la fiction, le devenir du personnage passerait par la représentation de son discours dans l'espace narratif, discours qui tend vers un certain réalisme ? Ainsi, l'illusion référentielle, écartée d'emblée, semble être remplacée par un certain réalisme du discours du personnage. Si la fiction n'imité pas la réalité peut-être imiterait-elle le discours ? C'est d'ailleurs l'« humble remontrance » que R.-L. Stevenson fait à H. James dans sa réponse à « The Art of Fiction ». Or, comme nous le verrons plus tard, c'est bien la prise

⁹⁴ R.-L. Stevenson, *Treasure Island*, *op. cit.*, p. 2.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 11.

de parole de Bones qui menace de faire voler en éclats le cadre fictionnel réaliste dans lequel il a choisi d'émigrer.

C'est aussi dans un autre moment d'absence (de la réalité) que nous apprenons sa véritable identité, Billy Bones. En effet, pris d'un malaise après la visite de Black Dog, il est soigné par le docteur Livesey qui, afin de pratiquer une saignée, lui arrache sa manche. Témoin de la scène, Jim rapporte la découverte du bras tatoué de Bones :

It was tattooed in several places. "Here's luck," "A fair wind," and "Billy Bones his fancy," were very neatly and clearly executed on the forearm ; and up near the shoulder there was a sketch of a gallows and a man hanging from it-done, as I thought, with great spirit⁹⁶.

Bones n'est jamais plus transparent que dans ses absences. Ici, le dévoilement du corps s'accompagne d'un dévoilement de l'identité : sous le déguisement du Capitaine, un vrai pirate ; derrière une identité qui n'en était d'ailleurs pas vraiment une, Billy Bones. Si « capitaine » à terre est déjà une identité peu crédible dans le cadre de la fiction réaliste, le nom de Billy Bones le signale clairement comme un personnage tout droit sorti d'une fiction non réaliste, à savoir d'une fiction qui s'énonce comme fiction ou encore un *romance*. Ainsi que le fait remarquer Ian Watt :

characters in previous forms of literature, of course, were usually given proper names; but the kind of names actually used showed that the author was not trying to establish his characters as completely individualised entities [...] the names set the characters in the context of a larger body of

⁹⁶ R.-L. Stevenson, Treasure Island, *op. cit.*, p. 11.

expectations primarily formed from past literature, rather than from the context of contemporary life⁹⁷.

Mis à nu, il ne reste du personnage du Capitaine qu'un corps recouvert par l'écrit sur lequel on peut lire l'histoire d'un autre personnage, qui vient clairement d'un univers fictionnel antérieur au réalisme. Sous le déguisement réaliste, un texte de fiction constitué d'éléments hétérogènes, sorte d'alchimie d'un corpus de textes qui trouve pourtant son unité dans un espace. Le corps de Bones n'est-il pas une métaphore de Treasure Island et ne nous renvoie-t-il pas à la carte ? Mais Bones est aussi paradoxalement l'élément qui menace de mettre en échec le projet de récit d'aventure réaliste, tout en ouvrant la possibilité d'un autre récit d'aventure. La fiction d'aventure consisterait alors, à l'image du poème liminaire mais aussi du réalisme, à inclure sa propre catastrophe. Cependant, contrairement au réalisme, qui une fois ses contradictions exposées se dissout, la fiction d'aventure, elle, naîtrait de la reconnaissance de ses paradoxes.

Personnage anachronique, Bones n'est jamais plus révélateur de la possibilité d'un autre type de personnage, comme d'un autre ordre narratif, que lorsqu'il s'absente du cadre réaliste. L'alternance entre présence et absence de Bones ne durera que le temps de la première partie, nous devrions donc nous attarder sur les enseignements de sa différence plutôt qu'au personnage lui-même. D'ailleurs, que reste-il de l'idée du personnage réaliste ? Bones n'est pas une personne mais un livre ouvert, un discours abstrait qui se lit et duquel il faut faire sens en tentant de combler les trous, les blancs, les absences laissés entre les îlots de récits inscrits dans sa peau.

⁹⁷ I. Watt, The Rise of the Novel, *op. cit.*, p. 18-19.

1.3.2.3. Vers un nouveau mode de communication

C'est l'alcool qui délie la langue de Bones, mais une ivresse en entraîne une autre, celle des mots, qui semble par ailleurs communicative. En effet, Jim, narrateur adulte nous informe que contrairement à ce que pouvait penser son père, les histoires de Bones, si effrayantes qu'elles aient pu être, ne faisaient pas fuir la clientèle :

His stories were what frightened people worst of all. Dreadful stories they were; about hanging, and walking the plank, and storms at sea, and the Dry Tortugas, and wild deeds and places on the Spanish Main. By his own account he must have lived his life among the wickedest men that God ever allowed upon the sea ; *and the language in which he told these stories shocked our plain country people almost as much as the crimes that he describes*. My father was always saying the inn would be ruined, for people would cease coming there to be tyrannised over and put down, and sent shivering to their beds; but I really believe his presence did us good. People were frightened at the time, *but on looking back they rather liked it; it was a fine excitement in a quiet country life*; and there was even a party of the younger men who pretended to admire him, calling him a "true sea-dog," and a "real old salt," and such like names, and saying there was the sort of man that made England terrible at sea⁹⁸.

⁹⁸ R.-L. Stevenson, Treasure Island, *op. cit.*, p. 4. Je souligne.

Le narrateur⁹⁹ note que les histoires racontées par Bones exercent, pour plusieurs raisons, une fascination sur les clients de l'auberge qui finissent, comme nous allons le montrer, par se rejoindre. Bones permet aux clients d'échapper à l'ennui de la réalité quotidienne : ils peuvent ainsi jouer à se faire peur tout en sachant qu'il n'y a aucun danger réel. Mais le plaisir vient aussi, et peut-être autant, de la langue dans laquelle Bones raconte ses aventures : écouter Bones blasphémer, déformer la prononciation ou torturer la syntaxe, c'est-à-dire « tordre la langue »¹⁰⁰, c'est déjà transgresser un peu les règles de la bienséance, linguistique et morale, auxquelles on doit normalement se plier. Par-dessus tout, Jim insinue que l'énonciation fait ressortir l'énoncé. Autrement dit, l'énoncé n'a de valeur, ou ne prend toute sa valeur, que par son énonciation. Grâce à Bones, les clients découvrent un nouveau mode de narration qui a pour fonction première de les arracher, le temps d'une histoire ou d'une soirée, à leur contexte d'origine et de leur procurer des émotions fortes en toute sécurité. Surtout, Bones re-présente le langage différemment et ouvre de nouvelles possibilités de représenter jusqu'alors inconnues des clients. C'est, bien sûr, aussi en cela que le personnage menace le cadre réaliste. Les clients sont une mise en abyme des désirs du lecteur, de ses motivations premières qui, en se mettant à l'écoute d'une histoire, désirent se couper du monde environnant, jouer à se faire peur, flirter avec un monde radicalement différent, de par sa forme. Ainsi, ce que le lecteur cherche avant tout dans la fiction ce serait autant un arrachement à la monotonie de la

⁹⁹ Nous supposons Jim Hawkins adulte au moment où il écrit le récit, mais rien dans la fiction ne nous permet de déterminer son âge. Certains critiques ont parfois émis l'hypothèse que Jim écrit au retour de l'équipée. Nous verrons par la suite que son âge importe peu puisqu'il est surtout question de maturité artistique.

¹⁰⁰ Je reprends l'expression utilisée par Gilles Deleuze dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* (Editions de Minuit, 1991, p.167) : « L'écrivain tord le langage, le fait vibrer, l'étreint, le fend, pour arracher le percept aux perceptions, l'affect aux affections, la sensation à l'opinion – en vue, on espère, de ce peuple qui manque encore. »

réalité que la stimulation de son imaginaire à travers une re-présentation de la langue. En d'autres termes, le désir de lecture répondrait à un besoin de défamiliarisation à trois niveaux, contextuelle, linguistique et formelle. Par conséquent, la fiction n'est pas en compétition avec la réalité mais propose d'être l'espace dans lequel le lecteur peut exercer librement son imaginaire, activité humaine essentielle, sans laquelle l'homme ne pourrait créer ce qui n'avait jamais existé auparavant.

Prétexte à l'évasion de tout ce qui constitue la norme linguistique, narrative ou morale, les histoires de *Bones* instaurent aussi un nouveau mode d'échange et de communication entre les personnages. En effet, alors que le père de Jim s'inquiète de l'argent qu'il pourrait perdre, Jim lui répond rétrospectivement que les mots ont un pouvoir qu'il ne soupçonne pas. Si M. Hawkins et *Bones* ont en quelque sorte les mêmes clients, la nature de l'échange est radicalement différente, voire antithétique. M. Hawkins tient une auberge dont sa survie, ainsi que celle de sa famille, dépend. La relation qui unit Hawkins à ses clients est d'ordre commercial, social et moral : pour quelques pièces, les clients viennent consommer des produits périssables dans un cadre public mis à leur disposition à condition qu'ils en respectent les règles. *Bones*, lui-même client de Hawkins, met en péril ce cadre en transgressant les lois de cet espace : il ne règle pas ses frais et son langage menace de transformer l'auberge, soit en la vidant, soit en la faisant basculer dans une nouvelle catégorie, repaire de boucaniers. Si *Bones* permet de faire surgir de nouvelles possibilités, le déclin du père nous renseigne sur ce que le cadre réaliste ne pourra intégrer. Ainsi, dans Treasure Island, ou du moins dans la première partie, ce n'est pas à une simple substitution que nous avons affaire, mais bien à un remaniement de l'espace narratif qui emprunte des éléments à deux systèmes, représentés

par deux personnages, pour créer le sien propre. Autrement dit, dans le cadre fictionnel, les personnages n'incarneraient que des conceptions de la fiction.

Bones et le père de Jim ne se livrent pas bataille, et chacun périra de la dissolution de son propre univers fictionnel. Cependant, Bones est bien l'agent indirect de l'élimination du père. Ce n'est pas un hasard si Bones paie M. Hawkins indirectement en incitant les clients à venir consommer toujours plus à l'auberge, et ce, grâce à ses histoires. En détournant momentanément le mode d'échange entre les personnages dans le cadre réaliste, il en expose les artifices, et plus il en expose les artifices, plus la possibilité de récit réaliste d'aventure disparaît, et avec elle, le père. Ce que Bones propose aux clients de l'auberge ce n'est rien d'autre que des paroles à boire, qui se transformeront en rêves ou en cauchemars que les clients emporteront au fond de leurs lits. Avec l'apparition de Bones, ils ne viennent plus dans l'espace public, et métaphoriquement dans l'espace textuel, pour les mêmes raisons. L'échange entre Bones et les clients, entre l'auteur et le lecteur, mais aussi entre les personnages passe par les mots. La seule relation qui fasse vraiment exister la fiction, c'est bien sûr un rapport de mots, l'argent n'étant qu'une excuse, une illusion qui tente d'affirmer la véracité du postulat théorique.

Venu d'une fiction antérieure, Bones introduit donc un ancien rapport entre les personnages qui, transposé dans un autre cadre, devient nouveau : le mode d'échange est avant tout un mode de communication. Comme nous l'avons déjà dit plus haut, il est crucial pour Bones puisque c'est, pour lui, la possibilité de se développer en tant que personnage, et en tant qu'auteur ; d'autre part, il permet aussi aux auditeurs-lecteurs de trouver une place dans la fiction, même si ce n'est qu'en tant que groupe d'individus

indifférenciés. Enfin, contrairement à l'argent, l'échange de mots est un échange égalitaire puisque chaque personnage gagne quelque chose dans la transaction : son discours le construit comme il construit les autres personnages dans la fiction et, à l'extérieur de la fiction, la transaction verbale fonde le rapport entre l'auteur et son lecteur. Par conséquent, les relations entre tous les participants, qu'ils soient internes ou externes à la diégèse, sont sans cesse réactualisées non pas par une transaction commerciale, qui viendrait confirmer une économie *a priori*, mais par un échange de mots grâce auquel des relations hétérogènes peuvent se créer. Ainsi, Bones se fait l'écho du poème liminaire.

Ce qui est suggéré avec les clients apparaît nettement dans la relation privilégiée que Jim entretient avec Bones. A peine installé à l'auberge, Bones propose un travail à Jim en échange d'un salaire. Jim sera chargé de garder les yeux ouverts au cas où un marin à la jambe de bois ferait son apparition. Alors que Bones se soucie peu de régler sa note au père de Jim, il n'oublie pas de répondre aux sollicitations du garçon :

For me, at least, there was no secret about the matter; for I was, in a way, a sharer in his alarms. He had taken me aside one day, and promised a silver fourpenny on the first of every month if I would only keep my "weather-eye open for a seafaring man with one leg," and let him know the moment he appeared. Often enough, when the first of the month came round, and I applied to him for my wages, he would only blow his nose at me, and stare me down; but before the week was out he was sure to think better of it, bring me my fourpenny piece, and repeat his orders to look out for "the seafaring man with one leg." How that personage haunted my dreams I

need scarcely tell you. On stormy nights, when the wind shook the four corners of the house, and the surf roared along the cove and up the cliffs, I would see him in a thousand forms, and with a thousand diabolical expressions. Now the leg would be cut off at the knee, now at the hip; now he was a monstrous kind of creature who had never had but one leg and that in the middle of his body. To see him leap and run and pursue me over hedge and ditch was the worst of nightmares. And altogether I paid pretty dear for my monthly fourpenny piece, in the shape of these abominable fancies¹⁰¹.

Dans cet extrait, la peur « réelle » de Bones semble le contraindre à accepter le mode de relation entre les personnages imposé par l'espace qu'il a investi, qui rappelons-le est basé sur un échange monétaire. Mais pourquoi Jim ne profite-t-il pas de sa position pour demander à Bones ce qu'il doit à son père ? Serait-ce donc moins l'argent qui l'intéresserait que l'interaction qu'il lui permet d'entretenir avec Bones ? En fait, la transaction monétaire devient prétexte à un échange de mots et renverse en quelque sorte l'équilibre de départ puisque Jim devient le débiteur de Bones. Afin d'entretenir ses visions cauchemardesques, Jim a besoin de s'entendre répéter les quelques mots auxquels elles s'accrochent : « the seafaring man with one leg. » Si l'argent ajoute une valeur à cet échange, elle est d'ordre symbolique puisqu'en passant de la main de Bones à celle de Jim, il vient confirmer une peur réelle, un danger imminent aussi essentiels aux cauchemars de Jim qu'aux concessions de Bones. L'argent est donc le support illusoire à

¹⁰¹ R.-L. Stevenson, *Treasure Island*, *op. cit.*, p. 3.

une relation qui se joue ailleurs, dans le langage et dans les émotions que les mots véhiculent.

Cette transformation de l'argent comme mode d'échange et de communication d'émotions entre les personnages se trouvera confirmée par la suite puisque, dès la fin de la deuxième partie, il n'est plus question d'argent mais de trésor. L'illusion référentielle est écartée au profit d'une valeur symbolique de l'argent qui se présente alors comme un but commun et ultime à atteindre, et ce, pour tous les personnages. La révolution apportée par Bones dans le cadre réaliste tient dans ce qu'elle met en évidence : le personnage de fiction n'existe que parce qu'il fait partie d'un système progressivement mis en place et dans lequel circulent des émotions véhiculées par le langage et cristallisées par un enjeu symbolique commun à tous. Dans Treasure Island, l'aventure des personnages ne sera donc pas individuelle mais collective, tout comme la littérature est une entreprise collective à laquelle participe des individus. De l'intérieur à l'extérieur de la fiction, les conceptions de la fiction se répondent pour coïncider.

1.3.2.4. Vers une ontologie du personnage

Malgré ses écarts de langage, Bones semble vouloir s'insérer dans le cadre réaliste et sa première rencontre avec le docteur Livesey met ce désir en évidence. C'est d'abord en tant que médecin que Livesey est introduit dans le récit, comme contrepoint à Billy Bones jusque là connu sous le nom du Capitaine par les habitués de l'auberge ainsi que par Jim et sa famille. Personnage occupant une position sociale qui le distingue des autres clients de l'auberge, Livesey apparaît d'emblée comme un point de comparaison enfin digne de Bones :

I remember observing the contrast of the neat, bright doctor, with his powder as white as snow, and his bright, black eyes and pleasant manners, made with the coltish country folk, and above all, with that filthy, heavy, bleared scarecrow of pirate of ours, sitting far gone in rum, with his arms on the table¹⁰².

Jusqu'à présent, Bones nous a été présenté par le narrateur adulte comme le maître incontesté, voire le tyran, de l'auberge mais il est aussi celui grâce à qui des espaces inexplorés s'ouvrent à Jim et aux clients. Ainsi, ne sont-ce pas les mots de Bones qui débrident l'imaginaire de l'enfant et qui annoncent, par là, la première description du récit ? En fait, l'apparition de Livesey donne lieu à une re-présentation de Bones qui est paradoxalement antérieure au récit puisqu'il s'agit de la perception de l'enfant. On s'en doute, le point de vue de l'enfant ne coïncide pas avec celui de l'adulte. Cependant, c'est moins dans le contenu de la description que dans sa forme que le point de vue diverge. En effet, à aucun moment Bones n'apparaît comme un personnage reluisant et nous sommes peu surpris de le voir resurgir en épouvantail délabré, avachi sur un coin de table. A côté de Livesey, médecin mais aussi magistrat, le Capitaine ne sert plus que de faire valoir. Bien plus, il est le pendant négatif grâce auquel Livesey peut prendre forme aux yeux de l'enfant et exister comme un personnage aux contours bien définis. Au contact de Bones, Livesey est l'incarnation de l'ordre, de la mesure, de ce à quoi l'on peut s'attendre d'un personnage important. Au pirate s'oppose le médecin et le magistrat Livesey : la description de l'enfant introduit une hiérarchie des personnages qui bride l'imaginaire et les réduit à des stéréotypes qui nous renvoient aux récits pour enfants.

¹⁰² R.-L. Stevenson, *Treasure Island*, *op. cit.*, p. 5. Je souligne.

Le point de vue de l'enfant ne parodie-t-il pas aussi les mécanismes de la description réaliste ? Ici, l'accumulation des adjectifs épuise littéralement la description en ayant recours à des oppositions binaires. La comparaison s'annule d'elle-même dans ce dualisme caricatural. La comparaison entre Bones et Livesey, réminiscence de l'enfant, a pour conséquence d'annuler la hiérarchie au moment même où elle est énoncée puisque la description de Livesey révèle un système de personnages basé sur un schéma grossier et illusoire dans lequel la grandeur des personnages ne dépendrait que de leur position sociale et de leurs manières. Il est sous-entendu qu'un tel système ne permet pas de dépasser le stéréotype antérieur, à savoir Billy Bones. Vue sous cet angle, l'identité de Capitaine que Bones adopte à son entrée dans la fiction réaliste semble correspondre au système dans lequel il s'installe : le personnage est une fonction et non une identité à proprement parler. Là encore, l'illusion référentielle apparaît comme un cosmétique bien peu esthétique.

Le prolongement logique de cette comparaison, qui n'est finalement pas à l'avantage de Livesey, est la mise en rapport direct des deux personnages. L'apparition de Livesey met en évidence l'insertion de Bones dans le quotidien dans lequel il finit par se fondre. Mais, elle souligne aussi l'impossible co-existence entre le discours du boucanier et le discours de la loi dont Livesey est le représentant. Contrairement aux clients de l'auberge, Livesey refuse de prendre part au rituel instauré par Bones lorsqu'il entonne son « éternel » chant, qui fait déjà partie intégrante de la réalité de l'auberge puisqu'il s'est incrusté dans le quotidien au point que plus personne n'y prête attention. Sa banalisation, selon Jim, a fait perdre aux mots leur signification. Ou peut-être fallait-il que le chant perde sa valeur référentielle pour qu'il puisse devenir un moyen pour Bones

de banaliser ses interactions avec les personnages du cadre réaliste. En fait, le chant renverrait moins à une référence extérieure qu'à la fonction du langage dans le cadre fictionnel qui serait de mettre en relation des éléments hétérogènes au sein de la fiction romanesque et non de renvoyer à la réalité.

Lorsque Bones entonne son chant, seul Livesey l'entend littéralement : « But by this time, we had all long ceased to pay any particular notice to the song; it was new, that night, to nobody but Dr. Livesey, and on him I observed it did not produce an agreeable effect¹⁰³. » Le rituel instauré par Bones consiste en ce que son chant, et donc sa prise de parole, soit suivi d'un silence. Autrement dit, dans un même espace narratif, la parole de Bones tend à réduire celle des autres au silence, et donc à les effacer en tant que personnages. On comprend mieux pourquoi Bones est amené à disparaître puisqu'il ne pourrait se développer qu'aux dépens d'autres personnages en imposant une hiérarchie, hiérarchie qui vient par ailleurs d'être dénoncée dans le récit en cours. Livesey, incarnation de la loi dans le cadre réaliste, refuse de jouer le jeu et provoque la fureur de Bones qui se saisit de son couteau de marin et le menace. A l'intimidation immédiate et physique de Bones, Livesey, qui reste de marbre, répond par une menace différée dans le temps : un procès qui mènerait sans aucun doute Bones à la pendaison. Le discours du magistrat/docteur désarme littéralement Bones :

“If you do not put that knife this instant in your pocket, I promise, upon my honour, you shall hang at the next assizes.” Then followed a battle of

¹⁰³R.-L. Stevenson, *Treasure Island*, *op. cit.*, p. 5.

looks between them; but the captain soon knuckled under, put up his weapon, and resumed his seat grumbling like a beaten dog¹⁰⁴.

Si la simple évocation de la loi fait tomber le couteau de Bones, la confrontation ne s'arrête pas là et s'ensuit une bataille de regards dont l'enjeu reste l'imposition du silence à l'un des deux personnages. Livesey oblige Bones à un déplacement symbolique, inverse à celui imposé aux clients de l'auberge : les deux systèmes cohabitent sans pour autant se fondre l'un dans l'autre, l'un portant l'échec de l'autre en son sein. Le premier chapitre se conclut sur le départ de Livesey et le silence imposé au Capitaine : « But the captain held his peace that evening and for many nights to come. » L'intervention de Livesey est une tentative de rétablir l'ordre narratif réaliste qui revient à purger la fiction de tout réalisme du discours dont le développement mettrait en évidence la fonction poétique du langage entrevue dans le chant. En effet, l'opacité du chant de Bones pousse Jim à se demander à qui appartient le coffre, est-ce celui de Bones ou bien celui de l'homme à la jambe de bois qui peuple ses cauchemars : « At first, I had supposed "the dead man's chest" to be that identical big box up-stairs in the front room, and the thought had been mingled in my nightmares with that of the one-legged seafaring man. » En reléguant le coffre au domaine de l'imaginaire, Jim n'admet-il pas que la fonction poétique du langage est le seul moyen à sa disposition pour mettre en relation des éléments appartenant à deux systèmes de référence, l'un réel et l'autre fictif ? Le langage poétique de Bones s'oppose au langage transparent de Livesey, qui semble faire correspondre les mots aux choses, la menace à l'acte. Dans la confrontation entre Bones et Livesey, ce sont deux conceptions

¹⁰⁴ R.-L. Stevenson, *Treasure Island*, *op. cit.*, p. 6.

du langage dans la fiction romanesque qui se réfléchissent et s'excluent, pour l'instant, l'une l'autre.

La défaite de Bones révèle, en creux, que l'espace narratif réaliste est un espace de bataille symbolique dans lequel l'humiliation vaut la mort; le silence remplace l'action ; la loi supprime la loi du plus fort. Si l'ostracisme de Bones met momentanément à l'écart une certaine conception de la fiction, il permet aussi de faire ressortir que la fiction est un espace symbolique dans lequel rien ne se passe si ce n'est un échange de paroles troué de silences. Or, dans la scène qui nous concerne, c'est précisément dans la suspension du discours que l'équilibre entre les deux personnages bascule. Le discours ne deviendrait donc signifiant que dans ses silences ?

Bones n'a pas complètement disparu puisque l'acceptation de sa mort symbolique lui permet de persister à l'état de trace résiduelle dans le système réaliste. En effet, au cœur de la fiction réaliste subsiste l'idée incarnée par lui d'un autre mode de narration, comme d'un autre récit, possibles, d'une autre organisation de l'espace narratif qui ne demande qu'à être réactivée. Une fois discrédité, Bones devient l'enjeu central de la narration, à savoir la possibilité d'une fiction alternative dont le désir est déjà exprimé par les auditeurs et, par extension, par les lecteurs. C'est d'ailleurs lui qui détient la carte, l'enjeu commun à tous les personnages du récit, et auquel il s'accroche désespérément quitte à disparaître pour de bon. Car, peut-être le sait-il déjà, avec ou sans lui, c'est bien de son idée, de l'idée qu'il symbolise, que surgit la fiction à venir. La carte, c'est l'idée même qu'incarne Billy Bones terrassé par Livesey : d'une part, l'insularité de l'univers fictionnel et, d'autre part, le désir d'un récit d'aventure qui stimulerait l'imaginaire du lecteur par un langage poétique.

1.3.2.5. La tache noire : l'enjeu du récit d'aventure

En acceptant de se plier à la censure du cadre réaliste imposée par Livesey, Bones est relégué aux marges de la fiction. Il se retrouve donc à la frontière entre deux univers fictifs qui, jusque là, semblaient radicalement différents. Pourtant, nous apprenons que ce qui sera l'enjeu de l'histoire à venir était déjà l'enjeu d'une histoire antérieure, d'un passé - littéraire - commun. En effet, Bones est sommé par ses anciens compagnons d'aventure de remettre la carte en jeu, afin que puisse se prolonger, en dehors des limites de la fiction ébauchée, c'est-à-dire du cadre réaliste, une histoire antérieure. N'est-ce pas ce que le poème liminaire proposait à son lecteur, une continuation de la littérature romanesque d'aventure à la manière ancienne ?

Tout droit sortis de l'histoire de Bones, dont nous ne connaissons rien et qui précède le début de la fiction, une série de personnages vient frapper aux portes de l'auberge pour réclamer leur dû. Ce n'est d'ailleurs pas le détail de leur histoire commune en tant que telle qui nous intéresse mais leur appartenance à une histoire littéraire, qui est parfaitement signalée par leurs noms : Black Dog, Pew¹⁰⁵ et Flint¹⁰⁶. L'apparition de Black Dog et de Pew est pour nous l'occasion de voir se dessiner, plus en détails, une alternative à l'univers réaliste. Si les deux personnages confirment ce que nous avons

¹⁰⁵ Tout comme le nom de Billy Bones, leurs noms les séparent radicalement de la fiction romanesque réaliste.

¹⁰⁶ Le nom de Flint renvoie aussi à l'histoire de la flibusterie, mais si elle est encore présente dans la mémoire collective et c'est parce qu'elle appartient à la tradition écrite. Un livre a tout particulièrement compté dans cette tradition, il s'agit de General History of the Roberries and Murders of the Most Notorious Pyrates publié en 1724 par un certain Captain Johnston. Dans son introduction à la version française, Michel Le Bris remarque que « la qualité littéraire du texte, et ce sens jamais démenti de la scène juste, du détail rare, ce génie de l'image assez vif pour que celles-ci s'imposent à tous les écrivains qui allaient suivre. » (Phébus, coll. « Libretto », 1990, p.10) Ce livre est d'autant plus intéressant qu'il a été établi, assez récemment, avec certitude que son auteur n'est autre que Daniel Defoe. Pour plus de détails sur le sujet, on peut consulter les ouvrages de Christopher Hill : Intellectual Origins of the English Revolution, Oxford, Clarendon Press, 1965; The Collected Essays of Christopher Hill, Amherst, University of Massachusetts Press, 1986; The World Turned Upside Down, Londres, Temple Smith, 1972; Liberty Against the Law : some Seventeenth-Century Controversies, New York, Penguin Books, 1996.

déjà dit du Capitaine, leur présence et leur interaction avec Bones nous renseignent sur le mode de communication qui les relie et nous donnent l'occasion d'apercevoir une alternative à l'économie réaliste des personnages.

Black Dog et Pew insistent sur l'appartenance de Bones à l'ancien équipage de Flint, qui s'avère être une communauté dotée de ses propres lois auxquelles le Capitaine ne peut se soustraire, et chaque contact avec ses anciens compagnons d'aventure semble mettre sa vie en danger. Ainsi, à la vue de Black Dog, Jim remarque un changement notable chez le Capitaine : « all the brown had gone out of his face, and even his nose was blue; he had the look of a man who sees a ghost, or the evil one, or something worse, if anything can be; and upon my word, I felt sorry to see him, all in a moment, turn so old and sick¹⁰⁷. » Il en va de même à la vue de Pew : « at one look the rum went out of him, and left him staring sober. The expression of his face was not so much of terror as of mortal sickness. He made a movement to rise, but I do not believe he had enough force left in his body¹⁰⁸. » Après le passage de Black Dog, Bones perd connaissance et, plus tard, il ne survivra pas à la lecture du message délivré par Pew. Ces venues inopinées semblent menacer Bones dans le sens où elles le rapprochent d'un ultimatum, ou d'une sentence, qu'il redoute par-dessus tout et de laquelle, semble-t-il, il ne peut faire appel : la mystérieuse tache noire. D'ailleurs, l'apparition de Black Dog annonce littéralement la couleur du message que Pew délivrera en main propre, la tache noire, désignée comme « the Black Spot », décrite par Bones comme une sommation, « a summons »¹⁰⁹, qui nous

¹⁰⁷ R.-L. Stevenson, *Treasure Island*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 19.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.15.

semble d'autant plus importante qu'elle cause la mort et Bones et qu'elle reparaît plus tard dans le récit.

Cette mystérieuse tache noire nous apparaît d'abord à travers la description qu'en fait Jim :

I went down on my knees at once. On the floor close to [Bones'] hand there was a little round of paper, blackened on the one side. I could not doubt that this was the *black spot*; and taking it up, I found written on the other side, in a very good, clear hand, this short message: "You have till ten to-night"¹¹⁰.

La tache noire est donc un mode de communication écrit par le biais duquel est adressé un message à un personnage - dans ce cas Bones - par sa communauté d'origine. Mode de communication à sens unique, l'écrit lance un ultimatum et annonce un événement à venir au lecteur à qui il s'adresse. La tache noire est un support à double face, dont le côté noir procure un cadre signifiant au message écrit au dos. Cependant, la signification de l'énoncé ne dépend pas seulement de son énonciation, mais aussi de la conception que l'on se fait du support. Or, Bones ne peut avoir de doute quant à la littéralité du message uniquement parce qu'il connaît les intentions de l'auteur. Il ne peut se tromper sur l'interprétation à donner au message que parce qu'il partage le même mode de communication avec son mystérieux auteur. A son tour, Jim pourra interpréter le message à sa juste valeur que parce que Bones lui aura auparavant expliqué que la tache noire est un ultimatum avec lequel on ne prend pas de liberté. La tache noire ne serait-elle pas une autre métaphore de la littérature et du pacte auteur-lecteur ?

¹¹⁰ R.-L. Stevenson, *Treasure Island*, *op. cit.*, p. 21. Je souligne.

Or, paradoxalement, elle représente un cas extrême de communication, à la limite de la non-communication, dans la communauté des pirates dont Bones est issu, mais elle est aussi le seul mode de communication avec Bones dans le cadre de la fiction réaliste. En effet, Bones ne la reçoit qu'après avoir refusé de dialoguer ou de négocier la restitution de la carte, et après avoir clairement exprimé son désir de s'inscrire dans le cadre réaliste quitte à devoir disparaître en tant que personnage. La tache noire semble être l'enjeu commun au *romance* et au *novel*. En effet, la scène avec Pew n'est pas sans nous rappeler celle de la confrontation entre Bones et Livesey. A l'instar de Livesey, l'auteur de la tache noire ne laisse planer aucun doute sur les intentions qui sous-tendent son discours : soit Bones se plie au désir de son interlocuteur, soit il meurt. Or, Bones ne survivra pas à la lecture du message écrit. A la mort symbolique du personnage qu'avait provoquée Livesey succède la mort du lecteur. Si la mort symbolique du personnage, en tant que personne, donnait naissance à une nouvelle conception du personnage comme incarnation d'un point de vue parmi d'autre sur la fiction, qu'en est-il de la mort du lecteur ? Mais, d'abord de quel lecteur s'agit-il ? Le lecteur qui disparaît avec Bones n'est-il pas le lecteur réaliste naïf, celui qui aurait cru aux discours théoriques, celui qui, à peine le message aperçu, le livre lu, le refermerait ? Bones meurt parce qu'il est persuadé que l'écrit contrairement à l'oral ne peut pas être détourné, ni par lui, ni par l'auteur. Le langage écrit serait univoque, littéral, transparent. Il tiendrait debout tout seul : il serait tout simplement, par lui-même, pour lui-même, en lui-même. Ne serait-il pas le premier mot prononcé, celui de Dieu ? Le roman réaliste voudrait-il rivaliser avec la Bible ?

Pour que puisse advenir le récit d'aventure, le lecteur naïf devrait disparaître. Mais, à peine un lecteur disparaît qu'il s'en dessine un autre. En effet, Jim prend le relais

et se saisit de la tache, l'observe comme une curiosité, évalue la qualité de l'écriture, la longueur du message et enfin le lit. L'enfant, lecteur inexpérimenté, ne s'intéresse qu'à l'aspect matériel de la tache noire, pourtant n'est-ce pas déjà une anticipation sur le lecteur qu'il deviendra ? A l'image de la tache noire, le roman ne fait pas autre chose que d'anticiper sur les événements à venir. Ainsi, le lecteur connaît déjà le dénouement avant même d'avoir fini le roman, ce que nous savions depuis l'incipit. Mais alors ferions-nous du surplace ? Pourtant, d'un personnage à l'autre, de Bones à Jim, il semble bien qu'il y ait une progression vers la possibilité d'un récit d'aventure. Or, l'enjeu de cette progression semble être la redéfinition d'un mode de communication symbolisé par la tache noire : nous ne serons pas étonné d'apprendre qu'elle est le seul trésor que Jim ramène de son périple.

Dans la première partie, Bones incarne à la fois la position de l'auteur - n'est-il pas celui qui sait si bien raconter des histoires – et celle du lecteur le plus naïf qui soit. En tant qu'auteur, il propose un nouveau mode de communication à l'intérieur de la fiction ; en tant que lecteur, il représente un autre mode de communication extérieur à la fiction. Autrement dit, le personnage est un point de contact ou de divergence entre la conception de la fiction qui lui est interne et l'autre externe, entre la conception de l'auteur et celle du lecteur, entre deux systèmes de référence qui s'excluent l'un l'autre, entre une conception du langage réaliste et l'autre poétique. Or, à l'instar de Bones, tous les autres personnages du roman ne sont que des espaces dans lesquels s'entrecroisent des points de vue. Il semblerait donc que la vision manichéenne entrevue dans la perception que l'enfant avait des personnages n'ait plus cours dans le récit du narrateur adulte. En fait, elle est remplacée par une vision paradoxale, source de création de personnages à

multiples facettes qui, les uns à la suite des autres, semblent vouloir épuiser les positionnements possibles du lecteur par rapport à l'auteur. Le personnage est à l'image d'un silex, pierre à double tranchant, sur laquelle s'affûte un nouveau pacte lecteur-auteur.

Mais Bones ne symbolise-t-il pas aussi le point de rencontre de l'auteur et de son lecteur ? Ce serait alors une rencontre manquée, un rendez-vous reporté à plus tard. Le personnage de Bones est, dans une certaine mesure, une mise en abyme d'une autre rencontre manquée, celle qui ouvre le récit, elle-même précédée de celle du poème liminaire. Treasure Island nous apparaît sous un nouveau jour, le roman contient la promesse d'une rencontre entre l'auteur et le lecteur autour d'une conception de la littérature, l'histoire d'un jeu de cache-cache dans lequel les deux participants se cherchent, se trouvent ou pas, relancent le jeu, se recherchent et finiront peut-être par se reconnaître. De rencontres en rendez-vous manqués, le premier roman de Stevenson nous raconte peut-être avant tout l'histoire d'une communion entre le lecteur qu'il est devenu au fil des ans avec l'auteur qu'il est et *vice versa*. Le personnage de Jim serait alors une mise en abyme moins de l'auteur en tant que personne que de la profession d'écrivain¹¹¹.

1.3.2.6. Le désir inconscient du lecteur

Si Bones porte la marque de Flint - en effet ne prend-il pas métaphoriquement la forme de son prédécesseur, créateur original du projet -, il semble qu'il ne veuille cependant pas remettre le projet en jeu. Ainsi, il garde jalousement la carte, c'est-à-dire l'écrit, et préfère disparaître plutôt que de s'en détacher. Ce qui revient à dire qu'il ne se

¹¹¹ Ceci nous renvoie à « The Morality of the Profession of Letters », essai que R.-L. Stevenson publia dans Fortnightly Review en avril 1881.

glisse dans les traits de Flint que pour mieux les reproduire à l'identique. Bones n'incarne-t-il pas le projet de *romance* à l'ancienne proposé dans le poème liminaire ? Ne doit-il pas disparaître pour que puisse commencer le récit d'aventure ? Le récit d'aventure n'est rendu possible que grâce à l'épuisement de deux projets romanesques impossibles et, qui plus est, diamétralement opposés.

Or, nous savons, et ce avant même le début du récit, que Jim est son successeur, celui qui saura, avec succès, saisir l'enjeu du projet, celui qui l'arrachera à tous les cadres qui précèdent, celui qui le réinscrira dans la littérature. En ramassant la tache noire, Jim suit les traces de Bones, à un lecteur se substitue un autre. Cependant, tandis que dans le personnage de Bones l'auteur précède le lecteur, avec Jim, le mouvement s'inverse : le lecteur annonce l'auteur en devenir. Jim aura d'abord lu la tache noire avant de se saisir de la carte. Le récit d'aventure impliquerait alors une constante oscillation entre le point de vue de l'auteur et de celui du lecteur, entre un point de vue extérieur et intérieur à la fiction, entre l'écriture et la lecture.

Dès la fin de la première partie, le sens du mouvement, déjà annoncé dans l'incipit, prend toute sa signification : le lecteur aventureux est en quête d'un auteur qui saura lui ouvrir des espaces littéraires jusqu'alors inexplorés. A l'image de Jim se saisissant de la tache noire, le lecteur devra porter un regard neuf et extérieur au récit, l'observer à distance comme un objet curieux dont il perçoit pourtant le sérieux. Ce n'est qu'après avoir accepté de ne pas savoir ce en quoi consiste le récit qu'il est en train de lire qu'il pourra vraiment le lire et s'en saisir. Ainsi, l'enfant, le lecteur, ne deviendra adulte, auteur en devenir, qu'en écoutant ou en lisant sans comprendre à tout moment du récit toutes les implications de ce qui lui est exposé. Lire, c'est accepter momentanément

de perdre le contrôle de la signification. Mais, dans cette perte de soi le lecteur doit faire confiance à l'auteur, se laisser guider par lui. En effet, Jim ne se saisit ni de la tache noire, ni de la carte par hasard, Bones lui a déjà donné quelques clés et en a même fait, d'une certaine manière, son exécuteur testamentaire :

Now, if I can't get away nohow, and they tip me the black spot, mind you, it's my old sea-chest they're after; you get on a horse—you can, can't you? Well, then, you get on a horse, and go to – well, yes, I will!—to that eternal Doctor swab, and tell him to pipe all hands-magistrates and sich—and he'll lay 'em abroad at the 'Admiral Benbow'—all old Flint's crew, man and boy, all on 'em that's left. I was first mate, I was, old Flint's first mate, and I'm the only one as knows the place. He gave it to me at Savannah, when he lay a-dying, like as if I was to now, you see. But you won't peach unless they get the black spot on me, of unless you see that Black Dog again, or a sea-faring man with one leg, Jim—him above all¹¹².

L'enfant, tel le lecteur insatisfait du poème liminaire, remet, malgré lui, la carte, un projet romanesque, en jeu. L'inconscience de son geste l'expose à tous les dangers mais il sait que s'il suit les traces de Jim, pas à pas, alors il sortira vainqueur du roman. Le héros de Treasure Island n'est-ce pas le lecteur¹¹³ ? Cela veut-il dire qu'il n'y a pas de héros dans le roman ? Un personnage ne serait un héros, le personnage central d'un roman, sa clef de voûte, que dans la mesure où il incarnerait le point de vue du lecteur sur la littérature ? Mais, Jim n'est encore qu'un apprenti lecteur, parfaitement étranger à la littérature, qui ne

¹¹² R.-L. Stevenson, Treasure Island, *op. cit.*, p. 14-15.

¹¹³ Dans « Lectures de/dans Treasure Island », J.-P. Naugrette suggère dans la conclusion de son article qu'il n'y a pas d'autre héros que le lecteur.

sait précisément pas ce qu'il recherche mais qui s'avance, poussé par un désir latent, dans une aventure. Lorsque Jim s'empare de la carte, il est une mise en abyme du lecteur du poème liminaire qui se saisit du roman sans bien comprendre dans quelle aventure il s'embarque. En ramassant la tache noire, Jim s'extrait du cadre réaliste, en tant que lecteur, tout en s'attachant, par le biais de la carte, au cadre du *romance*, en tant qu'auteur. Le personnage se construit donc au-dessus d'un abîme, entre deux positions contradictoires. R.-L. Stevenson semble concevoir la position du personnage comme un travail de dégrossissement et d'affinage de la littérature, qui, en 1881, prendrait la forme d'une pierre non dégrossie qui réunirait les positions les plus contradictoires sur la littérature. Dans Treasure Island, il s'agirait d'en redéfinir la forme, de faire renaître la littérature sous la forme d'un silex, c'est-à-dire d'un outil grâce auquel la littérature peut se réincarner. Ainsi, le roman est sous le signe de Flint qui évoque « *flintstone* », ou silex en anglais. La fiction romanesque se redéfinirait alors autour de plusieurs images de la littérature, ce qui nous renvoie à la forme poétique évoquée dans le poème liminaire.

Reste à savoir contre quoi s'affûtera la pierre encore intacte qu'est Jim. Là encore, le personnage de Bones nous renseigne quant au moyen d'atteindre l'objectif final. En effet, à l'autre bout de la carte ou encore du texte, se dessine un autre personnage, l'unijambiste, Long John Silver, personnage redouté par Bones et contre lequel il résiste tant. Or, Silver est un personnage protéiforme qui hante le récit de bout en bout, récit qui s'achève sur les cauchemars répétés de Jim, sur le projet romanesque dépassant momentanément sa propre catastrophe et dont Treasure Island est l'aboutissement temporaire. Il semble donc que ce soit au contact de Silver que Jim pourra, pas à pas, découvrir quelle est la nature du discours fictionnel et progressivement se former pour

finalement retrouver le maître, Silver, et devenir autonome dans l'écriture d'un récit qui lui est paradoxalement personnel bien qu'il porte la marque de Silver.

1.3.2.7. Responsabilité du lecteur naïf dans l'échec du projet réaliste

Si Jim se saisit de la carte de Bones, il n'est qu'indirectement responsable de la chasse au trésor. En effet, l'équipée ne prend forme que parce que le châtelain Trelawney et le docteur Livesey, les futurs commanditaires du récit déjà croisés aux portes du roman, auront une lecture naïve et réaliste des documents de Flint, et ce, dans la bibliothèque du châtelain, lieu hautement symbolique. Or, c'est précisément parce qu'ils appliqueront un mode de lecture réaliste, c'est-à-dire linéaire et irréversible à des textes qui représentent le *romance*, qu'à leur tour ils détourneront le projet réaliste et ouvriront la voie au récit d'aventure. Tandis que Livesey était resté sourd aux possibilités que le discours de Bones suggérait, le magistrat se laisse prendre au jeu de l'écrit et s'engage lui-même sur les traces du pirate. Mais, voyons comment ce décadre du roman réaliste vers le *romance* est rendu possible.

Muni du paquet de toile cirée, et suivant les instructions de Bones, Jim demande à l'officier Dance de le conduire auprès du docteur Livesey afin de lui remettre le mystérieux colis en mains propres. L'inspecteur Dance approuve la décision de Jim, le docteur Livesey étant à ses yeux « a gentleman and a magistrate¹¹⁴ », et il escorte l'enfant jusqu'à la demeure du châtelain Trelawney chez qui Livesey passe la soirée. C'est à cette occasion que Jim fait connaissance avec le châtelain et cette première rencontre se fait dans la bibliothèque : « the servant led us down a matted passage, and showed us at the

¹¹⁴ R.-L. Stevenson, *Treasure Island*, *op. cit.*, p. 29.

end into a great library, *all lined up with bookcases and busts upon the top of them*, where the squire and Dr. Livesey sat, pipe in hand, on either side of a bright fire¹¹⁵. » La disposition de la bibliothèque, rangées de livres fermés, serrés les uns contre les autres et dominés par des figures autoritaires, nous renvoie bien sûr à la discussion sur l'auteur comme autorité mais aussi à une vision capitaliste de la littérature, qui, nous l'avons déjà dit ailleurs, détermine un mode de lecture. Enfermés dans ce cocon de savoir, Trelawney et Livesey apprendront par Dance que Bones était en fait l'héritier de Flint.

Cependant, Jim note que l'excitation des auditeurs semble en décalage avec la platitude de la narration que Dance fait des événements. Ce dernier décrit la scène comme suit: « the supervisor stood up and straight and stiff, and told his story like a lesson¹¹⁶ ». Or, une fois Dance congédié, il apparaît clairement que ce sont moins les qualités de conteur de Dance que les développements possibles que l'histoire rapportée laisse entrevoir qui sont à l'origine de l'agitation des deux auditeurs. En effet, l'évocation de Flint fait appel à une connaissance préalable d'éléments extérieurs à la narration, à une mémoire collective déjà presque mythique, à l'univers du *romance* que représente Bones. Ainsi, une histoire ne se développe pleinement que parce qu'elle porte en elle la trace d'une autre qui la précède. La lecture dépasse le cadre du simple livre et tout livre renvoie à la bibliothèque, mémoire collective de la littérature. Il semble que ce ne soit que dans ce contexte plus large que tout écrit acquiert sa signification.

Or, ce qui intéresse nos deux compères, c'est bien l'histoire, l'énoncé, et non l'énonciation, ainsi que le souligne Jim. Par ailleurs, lors de ses rencontres avec Bones, c'est bien l'énonciation qui gênait Livesey et qui lui interdisait d'apprécier le récit oral du

¹¹⁵R.-L. Stevenson, *Treasure Island*, *op. cit.*, p. 30. Je souligne.

¹¹⁶*Ibid.*, p. 30.

personnage ou encore de lire son corps à sa juste valeur. En fait, le personnage qui donnait forme au contexte doit disparaître pour que Livesey en perçoive les potentialités. De plus, ce n'est qu'enfermé dans le cadre de la bibliothèque que Livesey peut concevoir un désir de lecture. Ce qui revient à dire que, pour lui, la littérature est un lieu réel, stable et défini, voire définitif. Cependant, il semblerait que ce soit moins la lecture elle-même qui semble procurer du plaisir à Livesey et à Trelawney que les conjectures qu'ils peuvent élaborer sur le contenu du paquet. Le plaisir est en quelque sorte étranger à la lecture : ils la devancent dans l'élaboration de fictions. Dans une certaine mesure, ils se substituent à l'auteur ou ne s'arrêtent qu'aux attentes qu'ils peuvent avoir de son écrit. Dans un tel contexte, le texte ne peut être évalué que dans la comparaison de deux énoncés fictionnel dont l'un est extérieur au texte.

Si la démarche des deux personnages est similaire, ils ne réagissent cependant pas de la même manière ainsi que le met en évidence la discussion lancée par le docteur :

“But the point is, had he money? [...] What I want to know is this:

Supposing that I have here in my pocket some clue to where Flint buried his treasure, will that treasure amount to much?”

“Amount, sir!” cried the squire. “*It will amount to this*; if we have the clue you talk about, I fit out a ship in Bristol dock, and take you and Hawkins here along, and I'll have that treasure if I search a year”¹¹⁷.

A la question quantitative de Livesey - à combien se monte le trésor de Flint - Trelawney donne une réponse qualitative, en remplaçant un nombre par une affirmation discursive. Le glissement sémantique qui s'opère autour de « amount to » révèle deux interprétations

¹¹⁷ R.-L. Stevenson, *Treasure Island*, *op. cit.*, p. 32. Je souligne.

toutes personnelles de la pertinence des documents de Flint. Livesey ne s'intéresse qu'à la valeur concrète et monétaire du trésor : il faut d'abord conjecturer puis aller vérifier par la lecture la justesse de ses anticipations. Nous assistons à un renversement du postulat théorique réaliste puisque c'est le livre qui sert de référence et que seule sa lecture confirmera la vérité des propos tenus dans la réalité. Or, ce n'est pas la première fois puisqu'à l'auberge de l'Admiral Benbow, cadre réaliste par excellence, la vue du corps de Bones avait déjà contraint Livesey à conformer la réalité à sa lecture sans pour autant menacer de faire basculer l'histoire vers le récit d'aventure. Si la lecture du corps de Bones n'avait pas remis en question le cadre réaliste, peut-être est-ce parce qu'il dénonçait Bones comme un intrus dans l'univers de Livesey. En sera-t-il de même dans le renversement de situation qui se profile ?

Alors que Livesey n'envisage l'histoire qu'en termes de valeur concrète, d'appropriation possible, de gain utile, c'est-à-dire de finalité, Trelawney ne voit en elle que la possibilité de se faire capitaine et de repartir sur les traces de Flint. Or, Trelawney, dont le nom renvoie à Edward John Trelawney (1792-1881), auteur entre autre des Mémoires d'un gentilhomme corsaire, aventurier, écrivain et ami de Shelley et de Byron, est d'abord un personnage à mi-chemin entre la réalité et la fiction¹¹⁸ ou plutôt dont l'existence ne se prolonge, au-delà de la mort, que par l'autobiographie romancée qu'il a laissée. Dans Treasure Island, le personnage fait le chemin inverse de l'écrivain, c'est-à-dire qu'il part de la bibliothèque et de la littérature pour aller vers l'aventure réelle. Ainsi, pour Trelawney, la fiction ne serait pertinente que si elle lui permettait de s'identifier à un personnage historique qu'il n'aurait jamais eu le courage d'être. Grâce à lui, Trelawney

¹¹⁸ Dans une lettre adressée à W.E. Henley (Swanston Edition, vol. 23, *op. cit.*, p. 326), R.-L. Stevenson reconnaît avoir pris le vrai Trelawney pour modèle.

pourrait vivre une histoire révolue, une histoire par procuration : sans le savoir, il s'imagine en personnage de roman. Son enthousiasme renvoie d'ailleurs à celle du lecteur de *romance* du poème liminaire, mais Trelawney, lecteur, se trompe quant à la nature de sa participation à la construction de la fiction. En fait, tel Don Quichotte ou Emma Bovary avant lui, il confond fiction et réalité. Mais, contrairement à ces derniers, Trelawney ne sera pas le héros du roman : il n'aura qu'un rôle secondaire. Après tout, n'est-ce pas la position qu'il a lui-même adoptée en choisissant son mode de lecture ?

Si Livesey oriente la discussion qui précède l'ouverture du paquet et semble la dominer, on remarque un renversement entre les deux personnages à la lecture du livre de comptes puisque ce dernier, qui est d'une opacité totale pour Livesey, s'avère être parfaitement clair pour Trelawney. En effet, celui qui parlait en chiffres ne sait pas les lire ; en revanche, celui qui s'intéressait uniquement au rôle qu'il pourrait jouer dans une histoire déjà close est seul capable d'interpréter le livre. Face à ces deux réactions, c'est la question de l'interprétation qui fait surface, nous renvoyant à la tache noire. Il n'y aurait pas de lecture sans interprétation, et donc sans subjectivité, et cette dernière ne pourrait avoir lieu que si l'on connaît le système de référence auquel le texte se rattache. Si Trelawney est capable de lire le livre de comptes ainsi que de déterminer la position de l'île, c'est parce qu'il est, selon Livesey, un « traveller ». Cela ne revient-il pas à dire que, dans la perspective du docteur, l'on ne pourrait comprendre que des récits qui rapporteraient une expérience de la réalité similaire à la nôtre ?

Si Livesey accepte de s'embarquer aux côtés de Trelawney, c'est parce que tous les deux croient que la référence est accessible grâce à la lecture du support écrit qu'est la carte. C'est dans la vérification du postulat théorique de la fiction romanesque réaliste

qu'ils se lancent. Livesey veut aller vérifier si la réalité confirme la lecture, si le trésor est bien là où il devrait être. Bien sûr, il ne le sera pas : il aura été déplacé par Ben Gunn. Aller vérifier si la référence y est implique paradoxalement de suspendre momentanément le cadre réaliste, de laisser derrière l'auberge, d'accepter que l'argent comme mode d'échange et de communication entre les personnages soit transformé en ultime objectif, de surcroît symbolique, vers lequel des personnages hétérogènes tendent tous pour finalement créer un système homogène. Pris au piège de l'écrit réaliste, Livesey accepte sans s'en rendre compte ce qu'il avait refusé de Bones. Quant à Trelawney, il pense pouvoir retrouver la référence en se déplaçant dans l'espace. Or, la référence n'est pas spatiale mais temporelle et donc irréversible. L'Histoire, tout comme la littérature, ne peut être abordée que par le livre et ce dernier est, par excellence, la marque de l'absence de la référence, ce qui nous renvoie à l'incipit.

Grâce aux personnages de Livesey et Trelawney, R.-L. Stevenson développe deux positions de lecteurs réalistes dont la particularité commune est d'établir un brouillage entre fiction et réalité. Mais, cette scène n'est-elle pas une redite de l'incipit ? Ce qui revient à dire que du début à la fin, Livesey et Trelawney camperaient sur leurs positions de lecteur réaliste. En fait, Livesey et Trelawney servent de points de repères, d'une part, au lecteur naïf dans la mesure où il peut s'identifier à eux et, d'autre part, au lecteur qui devient critique et qui peut mesurer ses progrès par rapport aux deux personnages. Or, c'est par les yeux de l'enfant que le lecteur naïf pourra d'abord se voir à distance.

Pendant toute la scène de la bibliothèque, Jim est en retrait et il observe sans comprendre. L'enfant offre donc un contraste intéressant avec les deux adultes. En effet, il incarne paradoxalement le personnage qui connaît le mieux l'histoire, puisque la

narration de Dance n'est autre que la redite de celle que Jim lui avait faite, tout en la connaissant le moins, puisqu'en tant que simple garçon d'auberge il n'a eu accès ni à l'Histoire, ni à la littérature. C'est précisément parce qu'il est vierge de toute culture livresque que Jim peut observer le fait littéraire à distance, et ce faisant, sous tous ses aspects. C'est à travers le regard neuf de celui qui ne conçoit pas encore la littérature comme un objet fini, c'est-à-dire comme un livre, que cette dernière pourra renaître et que le lecteur naïf sera mis en abyme. Ainsi, avec le personnage de Jim se dessine un autre lecteur naïf dont l'attitude devrait pouvoir l'amener à devenir un lecteur critique.

Tandis que Trelawney s'imagine déjà aux commandes d'un bateau et que Livesey se préoccupe de garder le secret, Jim lui ne comprend pas bien l'étendue de ce qui vient de se passer. Pour lui, l'ouverture du paquet, et la découverte de son contenu, est presque une déception : « That was all; but brief as it was, and, to me, incomprehensible, it filled the squire and Dr Livesey with delight¹¹⁹ » Si Livesey et Trelawney ont déjà une série de scénarii dans lesquels ils peuvent piocher pour anticiper les événements futurs tout en se raccrochant à la possibilité d'atteindre la référence, Jim se présente comme le lecteur vierge de toute culture livresque qui n'a d'autre recours que son imagination. Or, laissé seul au manoir pendant que les adultes s'affairent aux préparatifs, Jim a tout le loisir de se familiariser avec la carte, de l'explorer sous tous les angles :

I brooded by the hour together over the map, all the details of which I well remembered. Sitting by the fire of the house-keeper's room, I approached that island in my fancy, from every possible direction; I explored every acre of its surface; I climbed a thousands times to that tall hill they called

¹¹⁹ R.-L. Stevenson, *Treasure Island*, *op. cit.*, p. 34.

the Spy-glass, and from the top enjoyed the most wonderful and changing prospects. Sometimes the isle was thick with savages, with whom we fought; sometimes full of dangerous animals that hunted me; but in all my fancies nothing occurred to me so strange and tragic as our actual adventures¹²⁰.

Tandis que Livesey et Trelawney n'avaient examiné la carte que pour l'authentifier afin de pouvoir prendre la tête d'un autre projet, Jim s'en imprègne, y revient inlassablement. Bien sûr, cette lecture nous renvoie au seuil de la fiction : le mode de lecture de Jim n'est-il pas celui que le lecteur est incité à adopter face à l'effacement des repères de longitude et de latitude ? Cette re-présentation écrite nous renseigne aussi quant à la clé de la création littéraire. Sans imagination, comment créer de nouvelles fictions, comment démultiplier les points de vue, ou encore explorer en toute sécurité la diversité des positions d'un espace limité ? Or, le narrateur conclut ce passage par une nette dissociation entre aventure réelle et imaginaire, entre la fiction et la réalité, entre le plaisir et le pouvoir créateur de la fiction et le passage à la réalité qui dépasse, déborde toujours la fiction. Vu sous cet angle, le texte littéraire est un lieu d'évasion souhaitable qui permet de pouvoir faire des expériences autrement dangereuses. Ainsi, au caractère irréversible de la réalité, la fiction propose la réversibilité de la lecture, la possibilité de toujours voir surgir quelque chose d'inattendu mais aussi un espace à partir duquel l'imaginaire du lecteur peut se nourrir et créer de nouvelles fictions. Dans le lecteur naïf que représente Jim, l'auteur est déjà en devenir.

¹²⁰ R.-L. Stevenson, *Treasure Island*, *op. cit.*, p. 36.

A la fin de la première partie, Bones semble avoir définitivement réorienté une histoire qui semblait tendre vers une réalité familiale et quotidienne, néanmoins, l'histoire se prolonge dorénavant sans lui. Pour que puisse commencer le récit, il aura fallu franchir le seuil de la bibliothèque, porte d'entrée symbolique vers le récit d'aventure. Métaphoriquement, il faut sortir de la bibliothèque de Trelawney, c'est-à-dire d'une conception réifiée de la littérature, pour pouvoir partir à la recherche de la littérature. Si, le lancement de l'écriture avait précédé le lancement du récit, qui n'était autre que l'intrusion du *romance* aux portes de la fiction réaliste, le lancement du récit d'aventure correspond, lui, au déplacement du système de personnages, et plus largement des valeurs réalistes, vers le cadre du *romance*. Autrement dit, la fiction romanesque d'aventure commence là où la réalité quotidienne s'arrête, c'est-à-dire dans la bibliothèque, et s'ouvre sur les rêveries de Jim, en début de deuxième partie.

1.4. L'ART DU RECIT D'AVENTURE

Dans Treasure Island, certains mots reviennent souvent dans la voix de Jim, narrateur du récit, et parmi eux « I began », « words » et « tell my story ». Peut-être, est-ce aussi à travers ces trois expressions que le récit d'aventure peut être défini. En effet, avant même le début du récit, il apparaît clairement que la fiction romanesque d'aventure est un perpétuel recommencement obtenu par de constants changements de points de vue. Or, sans le dépassement d'un positionnement antérieur, le récit d'aventure ne pourrait advenir. Ce dernier est toujours en devenir, jamais clôturé, et ce, parce que dans le cadre fictionnel, les mots sont loin d'être transparents. En effet, à l'instar de « lie » dans le poème liminaire, les mots sont des miroirs à multiples facettes qui s'éclairent les uns les autres. Le travail de lecture serait donc un travail de recréation de systèmes signifiants qui révéleraient des niveaux de lecture complémentaires. Autrement dit, une fois la théorie réaliste mis à nu, que reste-t-il de la fiction romanesque si ce n'est des mots, « words » ?

Mais qu'en est-il de « tell my story » ? A la lecture du récit, il apparaît que tous les épisodes importants de la diégèse s'articulent autour des narrations que l'enfant fait à ses compagnons d'aventure. Bien plus, la réorientation de l'univers réaliste vers le *romance* n'a lieu que parce que Jim raconte ce qu'il sait de Bones et de ses compagnons. Ainsi, l'enfant ne serait pas seulement une mise en abyme du lecteur critique mais aussi celle d'un auteur en devenir. L'art de la fiction et l'art du récit se confondraient-ils ? R.-L. Stevenson ne dit pas autre chose dans « A Humble Remonstrance ». Par conséquent, à travers le personnage de Jim, R.-L. Stevenson redéfinit, d'une part, la position que doit adopter le lecteur critique afin de pouvoir découvrir ce en quoi consiste la fiction, et,

d'autre part, la position et la fonction occupées par le narrateur dans le récit. Jim ne serait alors qu'un espace autour duquel le récit se resserre, espace dont la finalité serait d'épuiser les points de vue pour ne conserver que celui de Treasure Island. Ce qui revient à dire que le personnage n'est qu'un artifice technique qui n'aurait d'autre objectif que d'offrir un contraste sans cesse renouvelé avec le point de vue du narrateur adulte, c'est-à-dire la conception de la littérature de l'auteur présumé.

Dans la première partie du roman qui, rappelons-le, sert à mettre en place le récit d'aventure, nous montrerons que R.-L. Stevenson repart des contradictions du narrateur omniscient réaliste pour exposer la position et la fonction du narrateur. Puis, nous nous intéresserons à la relation qui unit Jim et Long John Silver, relation à travers laquelle Jim va pouvoir faire son apprentissage de l'art de la narration pour finalement devenir autonome.

1.4.1. Narrateur et multiplicité des points de vue

Si, à la fin de la première partie, Jim se fait narrateur, ce n'est pas tout à fait par hasard. En effet, à peine arrivé à l'auberge, Bones assigne à l'enfant un rôle proche de celui de narrateur. Ainsi, bien avant les commanditaires du récit, Bones, comme tous les personnages issus du *romance*, voit en Jim l'intermédiaire, voire le moyen, le plus à même pour renouer avec un univers fictionnel antérieur. Tout au long de la première partie, Bones, Black Dog et Pew, tour à tour, positionnent Jim diversement, permettant ainsi au lecteur de découvrir quel rôle joue le narrateur dans l'histoire et dans le récit. En fait, à travers l'interaction entre les personnages issus du *romance* et Jim, il est proposé au lecteur de suivre le tracé qui mène du cliché du narrateur réaliste objectif omniscient

au narrateur adulte et auteur présumé de Treasure Island, qui incarne l'aboutissement de ce roman paradoxal. Ainsi, dans le récit d'aventure, l'enfant serait une mise en abyme des points de vue possibles que le narrateur pourrait adopter. Pourtant, un seul point de vue permet de mener le récit à bon port, celui du narrateur adulte. De l'enfant, parti prenant dans l'histoire et dont la vision est parcellaire, à l'adulte, constructeur d'un récit cohérent et global, Treasure Island retrace le chemin qui mène à l'aventure littéraire. Cependant, nous ne trouverons pas la position du narrateur adulte dans la simple continuité entre l'enfant et l'adulte mais dans le hiatus qui les séparent encore à la fin du récit. Et, c'est au lecteur que revient la tâche de combler cette béance dans le texte. La position que le texte propose au lecteur est alors à l'image de sa position par rapport au texte : dans le texte littéraire, le lecteur est présent là où le texte s'absente et *vice versa*. Le récit d'aventure, la littérature, n'existe que dans cet entre-deux. Or, comme nous allons le voir, la position et la fonction du lecteur est à l'image de celle du narrateur, guide privilégié dans l'univers fictionnel.

1.4.1.1. Position et fonction du narrateur

Bones, personnage qui inaugure le récit, entretient avec Jim une relation privilégiée. En effet, contre une rémunération hebdomadaire, l'enfant accepte de lui rapporter toute apparition d'un marin unijambiste. Le statut d'enfant de Jim ne semble pas étranger au choix de Bones. Trop jeune pour avoir entendu parler de Flint ou de l'histoire de la flibusterie, le pirate pense, à juste titre, que l'enfant n'a qu'une compréhension parcellaire de la situation puisqu'il est incapable de la relier à un contexte plus large et donc d'en percevoir les implications et d'en tirer des conséquences. En fait,

Bones recherche un narrateur qui est parfaitement extérieur à la diégèse de laquelle il est issu. Ainsi, le pirate définit le narrateur comme un intermédiaire passif et neutre, c'est-à-dire un simple récepteur-transmetteur.

Symboliquement posté à la frontière entre deux univers fictionnels, le *romance* et le *novel*, l'enfant ne peut pourtant participer que du dernier. Or, cette position se révèle vite intenable. En effet, en l'absence de parti pris, le narrateur n'aurait pour fonction que de donner forme aux émotions à l'origine des discours des personnages. Ainsi, Jim serait amené à démultiplier dans ses cauchemars les visions du « seafaring man with one leg » sans pour autant permettre au récit d'avancer. Exclu de la diégèse, le narrateur deviendrait perméable à tous les discours ce qui mènerait à un récit hétérogène dans lequel *romance* et *novel* se doubleraient sans jamais se mêler. Par conséquent, le récit proposé par Bones serait schizophrène puisqu'il se résumerait à la construction de deux fictions romanesques parallèles et redondantes. Qui plus est, la position assignée au narrateur ne permettrait pas de renouveler la fiction romanesque et même mettrait la cohérence du récit en danger.

Lorsque Jim assume la position de narrateur objectif, à distance, cela implique un refus de s'investir qui devient assez vite problématique. En effet, lors de l'apparition de Black Dog à l'auberge, Jim perçoit les mauvaises intentions du pirate mais conclut : « it was no affair of mine, I thought¹²¹ ». Si dans cette situation il peut paraître normal que Jim ne se sente pas concerné, après tout Black Dog n'est pas le marin unijambiste, dans d'autres situations ce manque d'investissement, voire ce détachement total, semble être à l'origine du silence de Jim en tant que narrateur dans la diégèse. En fait, c'est uniquement

¹²¹ R.-L. Stevenson, *Treasure Island*, *op. cit.*, p. 10.

quand sa vie est en danger qu'il éprouve le besoin de raconter ce qu'il sait. Ainsi, peu de temps avant sa disparition, Bones propose de partager le trésor avec Jim en l'échange de son aide. Craignant que le Capitaine ne regrette de s'être confié et s'en prenne à lui, l'enfant envisage alors de raconter son histoire au docteur : « What should I have done had all gone well I do not know. Probably I should have told the whole story to the doctor; for I was in mortal fear lest the captain should repent of his confessions and make an end of me¹²². » Ainsi, le narrateur ne pourrait advenir qu'à partir du moment où il participerait à la diégèse, et même l'orienterait, et ce, en détournant les discours des personnages à son avantage. Ainsi, loin d'être un simple récepteur-transmetteur, le narrateur serait motivé par un intérêt personnel, sa survie, dont, par ailleurs, dépend le récit. Par conséquent, le narrateur n'est plus seulement un observateur extérieur mais un participant à part entière de la diégèse. Le narrateur universel réaliste est mis à nu.

Une fois, le point de vue du narrateur réaliste écarté, « Black Dog Appears and Disappears¹²³ ». Black Dog, loin de proposer un échange équilibré à Jim, lui assigne, et même contrôle, sa position dans l'espace. En effet, il en fait un personnage « intermédiaire » entre lui et Bones dont la présence semble avoir pour but de limiter les deux pirates à leurs discours, et ce afin de repousser au maximum le passage à l'acte et donc la mort possible de l'un des personnages. La présence de Jim les contraint à se surveiller quant à l'information qu'ils divulguent, c'est-à-dire à ne pas énoncer clairement leur querelle afin de maintenir Jim à l'écart de la diégèse. L'enfant est mis dans une position paradoxale puisque sa présence, nécessaire à la rencontre des personnages, leur impose de détourner leur discours. En fait, le narrateur doit être en retrait tout en étant au

¹²² R.-L. Stevenson, *Treasure Island*, *op. cit.*, p. 17.

¹²³ Je reprends le titre du chapitre.

cœur du discours des personnages. Autrement dit, pour que le récit puisse avancer, le narrateur devrait se mettre en retrait de la diégèse sans pour autant disparaître puisque son ombre, c'est-à-dire le point de vue d'où il observe et donc d'où il parle, semble requise pour informer les relations entre les personnages et pour motiver leurs discours. Par conséquent, si le narrateur est paradoxalement présent dans la diégèse : il n'est pas un personnage à proprement parler puisqu'il s'incarne dans tous les discours qui traversent le récit. Ainsi, dans le récit d'aventure le narrateur serait omniprésent, et non omniscient, et il imposerait un point de vue particulier qui informe le récit.

Lors de la rencontre entre Black Dog et Bones, la présence de Jim, qui paradoxalement impose qu'il suspende sa volonté, semble non seulement étirer la rencontre entre les deux personnages mais aussi maintenir le suspense quant au dénouement de la scène. Le suspense naît du détournement implicite de la conversation par le narrateur, et semble avoir pour objectif de retarder au maximum un changement de situation imminent entre deux personnages. Ainsi, le narrateur remplirait la fonction de régulateur dans la progression de la narration. Sa présence, au milieu d'une scène implique un ralentissement de l'action, une mise en suspens de l'événement à venir, sorte d'arrêt sur image qui repousse la clôture de la scène. Le narrateur aurait donc pour fonction dans le récit de contracter et de dilater le temps. La rencontre entre Black Dog et Bones suggère à Jim un positionnement possible du narrateur dans la fiction : le narrateur ne sert pas seulement son intérêt personnel, ni celui d'un autre personnage, mais il est au service de la narration auquel il impose un rythme de progression. Paradoxalement, la progression réside moins dans la succession que dans la suspension d'actions, moins dans l'individualité des personnages que dans la présence du narrateur. En fait, le récit ne

progresses que parce que le narrateur met en évidence le non-dit porteur de la possibilité d'un changement radical. Ce qui revient à dire que la mise en retrait du narrateur est à l'origine du suspens ou encore de l'illusion d'aventure, à savoir « je sais que, mais je ne sais pas quoi », et qui plus est, l'aventure serait plus dans le silence que dans la prise de parole du narrateur.

Jim n'est pas d'une grande utilité à Bones puisqu'il se laisse surprendre à deux reprises par ses anciens compagnons, Black Dog et Pew. En effet, alors que Jim rêve à la porte de l'auberge, Black Dog puis Pew surgissent de nulle part pour se saisir de lui. Il semble que les deux pirates doivent s'approprier le corps de l'enfant pour atteindre Bones et lui délivrer un message. Comme si, dans le cadre réaliste, Jim était le seul qui puisse redonner corps au *romance*. Par conséquent, le narrateur aurait pour fonction de donner corps à la littérature et ce corps serait traversé par des discours issus de conceptions de cette dernière plutôt que par des émotions. D'ailleurs, dans Treasure Island, les émotions, et plus particulièrement la peur de la mort, ne seraient-elles pas la marque d'une remise en question, voire d'un échec imminent, d'une conception de la littérature ? Si Jim est le médium privilégié des pirates, c'est parce qu'en tant qu'enfant il est symboliquement à la charnière entre deux conceptions ou encore à la porte de l'auberge où il se plaît à rêvasser. Le futur narrateur du récit d'aventure serait alors un espace encore vierge de toute conception *a priori* de la littérature mais ne serait pourtant pas exempté d'une pratique dans la rêverie.

Comment rendre le récit homogène tout en exhibant son hétérogénéité ? Ou encore comment les discours des personnages pourront-ils conserver la marque du récit dont ils sont issus sans être recouverts par la voix du narrateur ? Peut-être trouverons-

nous un début de réponse grâce au personnage de l'aveugle Pew qui apparaît au chapitre III, « the Black Spot ». Pew est d'abord caractérisé par le célèbre « tap-tap-tapping » de sa canne qui annonce sa venue et résonne à son départ, laissant un écho dans le récit. Si Pew ne voit pas, sa cécité contrairement à nos attentes apparaît presque comme un avantage dans le roman réaliste. On est bien sûr tenté de croire qu'il n'est alors que l'archétypique de l'aveugle clairvoyant, mais ce serait trop simple. En fait, il n'a pas besoin de voir pour savoir ce qui se passe autour de lui puisqu'il entend tout et que cela lui suffit. Avec Pew, le don de la vision est remplacé par celui de l'audition ou encore, dans le cadre fictionnel, il semble que la vision ne lui soit pas nécessaire pour se diriger dans l'espace. Il peut situer les autres personnages ou se situer par rapport à eux tout comme les situer les uns par rapport aux autres uniquement grâce à sa perception auditive. Ainsi, il met en garde Billy Bones : « If I can't see, I can hear a finger stirring¹²⁴. » Ou encore, il fera une sortie éclair sans l'aide de Jim.

Mais le « tap-tap-tapping » ne fait qu'annoncer une autre caractéristique de Pew, à savoir sa voix. Jim le décrit comme : « horrible, soft-spoken, eyeless creature¹²⁵ », et, lorsque Pew se saisit de Jim, la terreur du jeune garçon trouve son origine moins dans la menace physique que dans sa voix : « I had never heard a voice so cruel, and cold, and ugly as that blind man's. It cowed me more than the pain; and I began to obey him at once¹²⁶. » Voix autoritaire qui impose son désir comme réalité et grâce à laquelle il maîtrise l'espace narratif dans lequel il évolue ainsi que les personnages qui l'occupent. Avec Pew, il est suggéré que, dans la fiction romanesque, les voix ont plus de pouvoir

¹²⁴ R.-L. Stevenson, *Treasure Island*, *op. cit.*, p. 17.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 16.

¹²⁶ *Ibidem.*

que les gestes, et même plus, que les personnages n'agissent et n'influencent les autres protagonistes qu'à travers la force de la voix, qui porte leurs discours. Au son de sa voix, Pew soumet Jim et de Bones à sa volonté et, lors de la passation de la tache noire, il lui suffit d'énoncer son désir pour que Bones et Jim s'exécutent : « Hold out your left hand. Boy, take his left hand by the wrist, and bring it near to my right. » *We both obeyed him to the letter*, and I saw him pass something from the hollow of the hand that held his stick into the palm of the captain's, which closed upon it instantly¹²⁷. » Jim et Bones n'existent en tant que personnage que dans la mesure où ils épousent cette voix, s'y fondent et perdent leurs particularités respectives.

On voit alors se dessiner un parallélisme entre cette scène et la confrontation qui oppose Livesey à Bones. En effet, dans ces deux scènes la voix d'un personnage impose que son discours soit compris littéralement, au pied de la lettre comme le remarque Jim. En fait, à l'instar du docteur, Pew ne fait rien d'autre que d'imposer un mode de communication à Bones. Ces limites de la communication dans le roman, les interventions du docteur et de l'aveugle menacent de mettre le récit d'aventure en échec. Tous deux ne concevraient l'homogénéité de la fiction que dans l'effacement de discours hétérogènes, c'est-à-dire de paroles qui trouveraient leur origine dans un univers fictionnel qui n'est pas le leur. Livesey et Pew seraient les deux faces d'un même personnage, l'un vu du côté du *romance*, l'autre du *novel*. C'est dans le contraste entre les deux que se dessine l'espace que le narrateur adulte occupe. Pew et Livesey semblent tous les deux remplir le rôle de narrateur, d'ailleurs Livesey sera le co-narrateur du récit de Treasure Island. Cependant, Pew contrairement à Livesey ne justifie pas son autorité

¹²⁷ R.-L. Stevenson, Treasure Island, *op. cit.*, p.17. Je souligne.

par sa profession de magistrat : son autorité est dans sa voix, qui s'impose d'elle-même. Tandis que Livesey se présente implicitement comme le porte-voix d'un discours juste, Pew exhibe sa subjectivité, son désir absolu de dominer toutes les autres voix. Or, la voix de Pew, plus que celle de Livesey, amorce le récit d'aventure puisqu'elle annonce la mort de Bones. Et, cette voix est indissociable d'un mode de communication écrit, la tache noire. En fait, Pew est à l'image du mode de communication écrit qu'il représente. Par conséquent, le narrateur serait avant tout une voix dont la force garantirait au récit sa cohérence. Cependant, dans le récit d'aventure, cette voix devrait revendiquer son point de vue tout en laissant l'espace à d'autres. Bien plus, elle ne pourrait exister que précisément dans ce rapport à d'autres points de vue.

L'écho que laisse le « tap-tap-tapping » de la canne de Pew dans le récit semble représenter la possibilité de passer du visuel à l'auditif, du roman réaliste à celui d'aventure. En effet, le passage de Pew ne laisse pas une image au sens visuel mais au sens auditif. Si, dans le roman en devenir, persistance il y a, elle n'est pas rétinienne mais auditive et, par extension, elle serait moins dans la perception d'images « visuelles » que dans les échos ou les voix qui traversent le récit. Or, cette prévalence de l'auditif sur le visuel est le sujet d'un des derniers échanges épistolaires entre Henry James et Robert Louis Stevenson. Dans une lettre, H. James exprime sa frustration, en tant que lecteur, du refus de représentation visuelle dans *Catriona*, mais on peut étendre ses remarques à l'ensemble de l'œuvre romanesque de Stevenson.

La seule chose qui me fasse défaut dans ce livre est la touche du *visible* - il soumet ma vue, mon imagination *visuelle*, à une privation presque douloureuse. L'imagination *auditive* est, pour ainsi dire, engraisée

comme un notable et la forte audibilité apparaît comme un affront à la convoitise déçue du départ. Aussi ai-je le sentiment (je parle bien sûr uniquement du point de vue dont *mon* impression désire être satisfaite pendant la lecture) de me trouver en présence de voix dans l'obscurité, des voix d'autant plus distinctes et vivaces, admirables et sonores - comme les voix le sont toujours -, harcelantes et confondantes, que le regard se trouve occulté. Je profère un gémissement de protestation quand, vers la fin par exemple, vous transportez vos personnages de Leyden à Dunkirk en une ou deux lignes, sans faire un début d'allusion au vaste tableau d'ambiance que sont les routes du XVIIIe siècle. Cependant, demeurez fidèle à votre méthode tant que ce que vous parviendrez à réaliser possèdera cette grandeur¹²⁸.

Ce à quoi R.-L. Stevenson répond :

La subtilité et la vérité de vos remarques sur la privation du sens visuel dans ce livre [m'a fait du bien]. C'est vrai et, à moins de parvenir à faire un grand effort - je suis convaincu de sa nécessité ; c'est déjà un premier pas dans ce sens -, cela se révélera plus vrai encore à l'avenir, je le crains. J'*entends* les gens parler et je les *sens* agir ; la fiction me semble être cela. Mes deux visées peuvent être décrites ainsi : 1. guerre à l'adjectif, 2. mort au nerf optique. Admettons que nous vivions à l'âge du nerf optique en

¹²⁸ R.-L. Stevenson et H. James, *Une amitié littéraire : Henry James, Robert Louis Stevenson*, édition revue et augmentée par Michel Le Bris, Paris, Payot, coll. « Documents », 1994, p. 269-272. La lettre que je cite est datée du 21 octobre 1893 et Stevenson y répondit en décembre 1893.

littérature. Pendant des siècles la littérature s'est-elle débrouillée sans y recourir.

Il semble que, dès son premier roman, ou peut-être grâce à son premier roman, R.-L. Stevenson propose une nouvelle conception de la littérature qui se nourrit d'un héritage passé. Mais l'abandon de la description « visuelle » ne s'impose-t-il pas de lui-même si l'on veut mettre en évidence que le récit n'est fait que de discours ? N'est-ce pas mentir au lecteur que de lui faire croire qu'il peut voir la réalité à travers les mots ? N'est-ce pas aussi le priver du plaisir des mots en tentant de masquer que le texte n'est construit, à l'image du « tap-tap-tapping », que d'échos ? La description « visuelle » impose implicitement une lecture linéaire qui tend à épuiser un point de vue afin de toujours retarder la manifestation d'autres points de vue. Or, pour entendre tous les points de vue paradoxalement présents dans celui du narrateur, ne faut-il pas que le discours de ce dernier se réduise à l'essentiel de sa fonction ? Si le roman ne fait rien d'autre que d'incarner des discours littéraires par le biais de personnages, on doit, afin d'en exhiber les mécanismes, purger le récit de la description « visuelle » et le recentrer autour du discours. L'absence de description « visuelle » exhaustive semble être la condition *sine qua non* à la création d'un espace textuel qui maintiendrait un fragile équilibre entre tous les points de vue et offrirait donc au lecteur la possibilité de choisir sa position, à ses risques et périls.

1.4.1.2. Jim, narrateur à l'essai

Jim ne commence à prendre des initiatives qu'après le passage de Pew et donc la mort de Bones. Tandis que les pirates se rapprochent dangereusement, la mère de Jim

s'applique à compter l'argent qui lui est dû. Pour couper court à ses hésitations quant à l'exactitude de ce qui leur est dû, Jim se saisit d'un mystérieux paquet et leur sauve la vie *in extremis*. Dissimulé par le brouillard, il est à l'écoute des conversations et devient le témoin invisible du retour des pirates à l'auberge. A l'instar de Pew, Jim n'a pas besoin de voir pour comprendre ce qui se passe, il a simplement besoin de saisir les bribes de discours, ou encore les bruits pour situer les personnages dans l'espace ou pour déduire leurs mouvements. Par conséquent, Jim se retrouve dans une situation similaire à celle du lecteur qui ne peut percevoir le déroulement de la scène que par le texte, c'est-à-dire des mots. C'est ainsi qu'il comprend que le paquet en sa possession est la carte convoitée par le groupe et qu'en la subtilisant il est passé du stade de simple observateur extérieur d'un réseau de personnage à celui de participant à part entière. Bien plus, il est à l'origine d'un nouveau système de personnages, à mi-chemin entre le *romance* et le *novel*. Or, ce geste a pour conséquence d'amener Jim à raconter, pour la deuxième fois, ce qu'il sait de l'histoire dans laquelle il est embarqué.

La première narration faisait suite à la mort de Bones et elle restait du domaine privé puisque sa mère en était le destinataire. En revanche, une fois la carte en main, c'est-à-dire l'écrit, sa narration devient officielle puisqu'elle est faite à l'officier Dance, un représentant de l'ordre public : « by this time, he had heard my story. » Le personnage ne se fait narrateur qu'au moment où il fait passer un récit d'événements du domaine privé au domaine public, de la narration orale à celle écrite, de la théorie à la pratique de la fiction. Nous sommes renvoyés à l'incipit. Or, ce passage de la sphère privée à la sphère publique fait lui-même événement puisqu'il marque à la fois la fin de deux histoires parallèles : celle de l'ancien équipage de Flint et celle de l'auberge réaliste. La

narration ferait donc événement dans la mesure où elle proposerait d'exposer publiquement une conception originale de la fiction romanesque qui viendrait la réorienter en l'inscrivant dans un double prolongement.

En fait, dans Treasure Island, grâce à la mise en abyme du narrateur, c'est-à-dire de l'enfant, la narration est présentée comme le seul événement du récit. En effet, sans la narration de Jim, il n'y aurait pas d'équipée aventureuse. Par ailleurs, tout au long du récit, ce sont ses récits qui finalement permettront le retour au pays et donc le récit d'aventure. Or, la première narration de Jim ne sera présente dans le récit qu'à travers l'observation d'une autre narration qui recadre l'histoire dans une forme alternative. Ainsi, dans la bibliothèque, en présence de Jim, Dance rapportera les propos de l'enfant au châtelain et au docteur : « The supervisor stood up straight and stiff, and *told his story like a lesson*¹²⁹. » Mais, dans la répétition et le déplacement, pour Jim, ou pour le lecteur qui connaît déjà l'histoire, il ne subsiste de la narration que sa forme. En position de retrait, Jim observe à distance l'effet du rapport de Dance sur ses auditeurs, et, à plusieurs reprises, il s'étonne qu'une narration si plate puisse générer un tel enthousiasme chez eux. Comment le récit de Dance qui se réduit à la transmission mécanique d'un savoir objectif ou encore d'un rapport en bonne et due forme à son supérieur hiérarchique, le magistrat Livesey, peut-il générer un tel intérêt ? A moins, bien sûr, qu'à l'instar des futurs lecteurs du récit que sont Livesey et Trelawney, l'on ne s'intéresse qu'au contenu.

La narration de Dance anticipe celle de Livesey qui est au cœur de Treasure Island. La position centrale qu'occupe le récit de Livesey dans celui de Jim est là pour que le lecteur, à l'instar de Jim dans cette scène, puisse comparer deux types de récits. La

¹²⁹ R.-L. Stevenson, Treasure Island, *op. cit.*, p. 30. Je souligne.

structure du roman est une mise en abyme dans la confrontation du point de vue de Jim avec celui de Livesey. Dans cette scène, le narrateur adulte nous propose d'adopter le point de vue de l'enfant sur les futurs lecteurs du récit. Ce faisant il réunit deux points de vue dans une seule voix, celle de l'enfant, en position d'auteur en devenant évaluateur un couple auteur-lecteur, représenté par Dance et ses deux auditeurs. Le point de vue de l'enfant, mise en abyme du narrateur adulte, mettrait alors en évidence, d'une part, la subjectivité du point de vue narratif et, d'autre part, la technique qui permet d'englober au moins deux points de vue dans une seule voix. Le roman ne pourra être renouvelé sans que soit reconnue la subjectivité qui l'informe : elle ne pourra recommencer à dialoguer avec la bibliothèque, à faire de l'homogène avec de l'hétérogène, qu'au prix de cette reconnaissance.

Le point de vue de l'enfant n'est possible que parce qu'il pense savoir en quoi consiste l'histoire. Si, dans une certaine mesure, Jim n'est pas tellement différent du docteur et du châtelain, contrairement à eux, il ne se désintéresse pas de l'énoncé pour sauter dans la réalité mais pour se concentrer sur l'énonciation. Bien que Jim réintroduise l'énonciation dans la fiction, ne fait-il pas que renverser la hiérarchie antérieure ? S'il faut momentanément oublier l'histoire pour que puisse advenir le récit d'aventure, l'énonciation peut-elle tenir toute seule ? La tache noire est-elle un mode de communication possible ? Si Jim vient de prendre la parole, il n'est pas encore prêt à prendre la plume : il ne sait pas encore naviguer de l'énoncé à l'énonciation, ce qui semble être le principe structurant du récit. Le passage de l'oral à l'écrit, du conteur à l'auteur, du lecteur critique à l'auteur en devenant ne pourra se faire sans un long travail de dénudement, ou plutôt de désincarnation des personnages. Sans ce travail on ne peut

espérer voir surgir derrière le récit d'une équipée aventureuse celui d'un débat littéraire qui reste ouvert. A l'image du décalage qui existe entre le narrateur adulte et l'enfant, le récit d'aventure dit l'histoire à rebours.

1.4.2. L'art du récit : de l'éthique à l'écriture

En s'emparant de la carte, Jim se saisit de l'enjeu d'une narration antérieure pour en faire l'enjeu du récit à venir. Or, la carte jusqu'alors jalousement gardée par Bones, et convoitée par ses anciens compagnons, impose que Jim se lance dans le long apprentissage de l'art de la narration ou du récit. Carte et début de narration semblent donc intimement liés, comme si l'espace insulaire de la carte était aussi une métaphore de l'art du récit¹³⁰. La carte est à l'origine d'un déplacement de l'intrigue commencée à l'auberge réaliste puisqu'elle agrandit le cercle des personnages. En effet, dans la première partie du roman, l'intrigue tournait autour de Bones qui était amené à se confronter à ses anciens compagnons ou à Livesey. Or, une fois la carte mise en jeu, nous passons d'une intrigue centrée autour d'un personnage présent à une intrigue centrée sur un objet absent que tous les personnages tentent d'atteindre. Ainsi, seule la remise en jeu de la carte permet de réunir deux univers romanesques hétérogènes, et ce, parce qu'elle impose que l'on abandonne l'intrigue de personnages au profit d'une intrigue littéraire, qui revient à définir en quoi consiste l'art du récit ou encore en quoi consiste l'aventure dans laquelle le lecteur s'est lancé.

Si Jim ne voit en Dance qu'un piètre conteur, incapable de le tenir en haleine, il rencontre en Long John Silver le conteur idéal, du moins pour un temps. En effet, dès que

¹³⁰ Nous l'avons déjà dit plus haut, pour Stevenson l'art de la fiction n'est rien de moins que l'art de la narration.

Jim découvre les intentions qui sous-tendent le discours de Silver, il s'évertuera à détourner le projet romanesque qu'incarne le pirate. Mais la position de narrateur n'impose-t-elle pas que l'on se fasse pirate ? L'auteur, qui s'incarne dans la voix du narrateur, est celui qui, à l'instar du pirate, détourne des formes antérieures et se les approprie. Il semble que dans le récit, à l'instar de Dance, la profession des personnages informe leur art du récit, et celle de Dance est à l'image d'un récit judiciaire. L'art de la narration consiste moins à reproduire la réalité qu'à imiter des mises en scène du langage, ainsi que R.-L. Stevenson le fait remarquer à Henry James dans « A Humble Remonstrance » : « [art] imitates not life but speech: not the facts of human destiny, but the emphasis and the suppressions with which the actor tells of them¹³¹. ». Afin de se départir du réalisme, il est nécessaire de mettre en valeur la spécificité du discours littéraire, et ce, en l'opposant à d'autres types de discours.

En contrastant les récits judiciaire et littéraire, R.-L. Stevenson redéfinit en creux l'objectif de l'art du récit¹³². A travers la perception de l'enfant est implicitement affirmé que le récit littéraire n'a pas pour but d'exposer des faits afin que puisse être prononcé un jugement quant aux actions des personnages. Ainsi, l'éthique n'aurait pas sa place dans le roman et Silver ne pourrait être jugé pour ses actions. Cependant, il semble que le détournement de l'art du récit à des fins personnelles soit, quant à lui, passible d'un

¹³¹ R.-L. Stevenson, Henry James and Robert Louis Stevenson. *A Record of Friendship and Criticism*, *op. cit.*, p. 90.

¹³² Pour un plus ample développement sur le rapport spéculaire entre récit judiciaire et récit réaliste, je renvoie à la thèse d'Anne-Catherine Aubert, *Accusation and Representation in French Narrative Prose of the Nineteenth-Century* (*op. cit.*, p ii.) : « The specularity between accusatory and novelistic discourses makes the representation of a fair trial in modern fiction impossible. Indeed, while both share a similar paradoxical relationship to reality, each has its own way of negotiating the ambiguity : realism inevitably assumes the absolute transparency of language in which it exists, accusatory discourse, on the other hand, questions its own referential credibility and emphasizes the rhetorical nature of its assertions. Therefore, the representation of an accusation by a realist text cannot but threaten its very legitimacy, that is, the legitimacy of fiction. »

jugement moral. En effet, Jim ne conçoit son projet qu'en réaction à ce qu'il perçoit comme un détournement de l'art du récit. Autrement dit, pour lui, la posture officielle adoptée par l'écrivain quant à son art ne semble, pour sa part, pas tomber sous le coup de la loi morale. L'éthique n'aurait donc cours que dans la relation que l'auteur établit avec son lecteur aux portes de la fiction.

Ancien membre de l'équipage de Flint devenu aubergiste, Silver n'aspire à se refaire pirate, une dernière fois, que pour mieux s'installer bourgeoisement. En fait, depuis le début du roman, Silver est l'ombre qui plane sur Bones, qui hante les cauchemars de Jim, qui est aussi l'auteur de la tache noire. Si Silver informe indiscutablement le récit, son projet n'aboutira paradoxalement que dans le détournement qu'il impose à celui de Jim. En fait, le récit d'aventure ne pourra advenir que lorsque Jim aura reconnu la nécessité de fondre sa parole dans la voix de Silver, c'est-à-dire dans une forme dont l'essence même est de constamment dédoubler l'énoncé. Tout au long du récit, le cheminement de l'enfant est le même que celui qui a mené Silver, comme les auteurs réalistes, à extérioriser la duplicité fondatrice du discours littéraire, et ce, afin de mieux s'en départir pour adhérer au postulat théorique. Ainsi, révolté par la façon dont Silver fait usage de son art du récit, Jim tentera de définir une alternative en proposant de présenter clairement les intentions qui sous-tendent l'indispensable recours à l'art du récit. Il postulera ainsi implicitement que le discours littéraire devrait être transparent. Tandis que le récit touche à sa fin, Jim ne peut sauver son projet romanesque qu'en proposant de faire un récit judiciaire. Seule la disparition de Silver permettra de déplacer le récit du cadre judiciaire au roman, et par là, de redéfinir une nouvelle éthique de l'écriture. Je tenterai de retracer le cheminement de Jim, qui mène de l'éthique à une

nouvelle éthique de l'écriture, et ce, à travers quelques scènes incontournables qui mettent en présence Jim et Silver ou bien des membres de son équipage.

1.4.2.1. La scène de l'auberge : l'art de la parole volée

La première rencontre entre Jim et Long John Silver se fait dans la deuxième partie, intitulée « The Sea Cook », titre renvoyant au poste de coq pour lequel Silver a été recruté à bord de l'Hispaniola mais aussi titre que R.-L. Stevenson avait originalement choisi pour son roman¹³³. Alors que tout laisse à penser que l'aubergiste n'est autre que l'unijambiste que redoutait Bones, à la vue de Silver les suspicions de Jim sont écartées, et ce, sous prétexte qu'il ne ressemble en rien à l'image du marin qui hantait ses cauchemars, ni même aux autres pirates qu'il avait croisés à l'Admiral Benbow. Loin de paraître tout droit sorti du *romance*, Silver passe pour un honnête propriétaire d'auberge ou encore le gérant idéal du cadre réaliste. Cependant, la présence de Black Dog à l'auberge de la Longue Vue ravive les doutes de l'enfant. Silver s'efforce alors de les effacer et il s'ensuit une véritable mise en scène de l'art du récit à l'intention du lecteur naïf qu'est Jim.

Pour endormir la distance critique de Jim, Silver ne se contente pas simplement de clamer son innocence - c'est-à-dire de produire un discours qui devrait le disculper - mais il met en scène son discours jusqu'à le transformer en véritable pantomime : il s'indigne, s'agite, tape du poing, hausse la voix, prend les clients à témoin, en lance deux à la poursuite de Black Dog. Tout est mis en œuvre pour convaincre Jim, qui, comme le souligne implicitement le narrateur adulte, ne peut que se laisser impressionner par le

¹³³ C'est l'éditeur de Young Folks qui a suggéré à R.-L. Stevenson de changer le titre.

déploiement de tant d'énergies, et ce à cause de son manque d'expérience : « But he was too deep, and too ready, and too clever for me, and by the time the two men had come back out of breath, and confessed that they had lost the track in a crowd, and been scolded like thieves, I would have gone bail for the innocence of Long John Silver¹³⁴. »

Si convaincre Jim de son innocence relève du jeu d'enfant, Silver est conscient qu'il n'en ira pas de même avec Trelawney. Ainsi, dans un deuxième temps, l'aubergiste s'adresse directement à Jim, le prend comme confident de ses préoccupations :

Here's a blessed hard thing on a man like me, now, ain't it? There's Cap'n Trelawney – what's he to think? Here I have this confounded son of a Dutchman sitting in my own house, drinking of my own rum! Here you comes tells me of it plain; and here I let him give us all the slip before my blessed dead-lights! Now, Hawkins, you do me justice with the cap'n. You're a lad, you are, *but you're as smart as paint*. I see that when you first came in. Now here it is: What could I do, with this old timber I hobble on? When I was and A B master mariner I'd have come up alongside of him, hand over hand, and broached him in a brace of old shakes, I would; but now—

And then, all of a sudden, he stopped, and his jaw dropped as though he had remembered something;

'The score!' he burst out. 'Three goes o' rum! Why, shiver my timbers, if I hadn't forgotten my score!'

¹³⁴ R.-L. Stevenson, Treasure Island, *op. cit.*, p. 44-45.

And, falling on a bench, he laughed until the tears ran down his cheeks. I could not help but joining; and we laughed together; peal after peal; until the tavern rang again¹³⁵.

Silver commence par poser la question de la narration à Jim : comment va-t-il raconter à Trelawney ce qui s'est passé ? Mais la vraie question n'est-elle pas comment faire pour que puisse advenir l'équipée projetée par Silver ? Tandis que Silver fait mine de s'en remettre à Jim, il le flatte en mettant en avant ses capacités intellectuelles. Puis, il insiste sur sa propre infirmité, son incapacité physique, seule responsable de la fuite de Black Dog. Enfin, au moment même où Jim aurait dû prendre la parole pour exprimer son point de vue, Silver suspend son discours et change de sujet ou, pour être plus précis, de point de vue. En effet, Black Dog n'est plus un pirate mais un client qui n'a pas réglé son écot. Ce glissement a le double avantage de rejeter tout soupçon de malhonnêteté sur Black Dog et de rétablir Silver dans sa profession d'aubergiste. Il met aussi en évidence la capacité à Silver de recadrer le récit afin de mieux s'assurer qu'il sera à son avantage. La technique narrative de Silver nous renseigne sur l'art du récit.

En tant que fils d'aubergiste, Jim ne peut qu'être réceptif à l'argument de l'écot. Et, derrière la plaisanterie, Silver insinue que Jim lui a fait perdre un client mais que lui, Silver, est beau joueur puisqu'il peut rire de s'être fait avoir. D'un glissement à l'autre, Jim est pris au piège du rire qui scelle sa complicité avec Black Dog, comme avec Silver, qui lui offre si généreusement sa confiance. La complicité crée une nouvelle

¹³⁵ R.-L. Stevenson, *Treasure Island*, *op. cit.*, p. 45. Je souligne. Le passage en italique n'est pas présent dans la version de *Young Folks*. R.-L. Stevenson retravailla peu le texte pour sa publication sous forme de roman. « You're as smart as paint » Silver emploiera la même phrase dans l'épisode du tonneau de pommes pour flatter Dick, un jeune marin et le convaincre de s'associer aux mutins. L'ajout de cette phrase et son importance dans le contexte est essentiel puisqu'il en fait une clef de voûte de la technique de persuasion de Silver qui reflète un désir chez le lecteur. Désir qui, par ailleurs, implique la responsabilité du lecteur dans la pratique de Silver.

communauté, « nous », et Silver reprend son sérieux et revient à sa préoccupation initiale :

For, mind you, it is serious, young Hawkins; and neither you nor me's come out of it with what I should make so bold as to call credit. Nor you neither, says you; not smart-none of the pair of us smart. But dash my buttons! that was a good 'un about my score. And he began to laugh again, and that so heartily, that though I did not see the joke as he did, I was again obliged to join in his mirth¹³⁶.

Silver a réussi un véritable tour de passe-passe qui consiste à osciller d'un point de vue à un autre sans que Jim ne s'en aperçoive. Jim est la dupe d'un jeu dont il ne connaît pas les règles. Mais, pour s'assurer le contrôle de la narration à venir, Silver va plus loin. Il montre à Jim qu'il y a une autre possibilité de raconter l'histoire, celle de l'aubergiste, dans laquelle le garçon joue un rôle peu valorisant. En effet, l'enfant ne serait plus le héros qui a démasqué Black Dog mais le complice d'un voleur. D'un point de vue à l'autre, l'histoire n'est plus la même, et pourtant elle est tout aussi vraisemblable. Si Silver réussit à s'imposer comme narrateur de l'épisode, et donc à reléguer Jim dans la position d'auditeur, c'est parce que Jim fait confiance à la virtuosité de Silver pour recadrer le récit afin que les deux personnages ne soient pas exposés au jugement moral de Trelawney. Silver proposerait donc un autre récit dans lequel le jugement moral n'aurait pas lieu, et ce, sans pour autant mentir quant à la réalité des faits. Mais quel point de vue permettrait de donner une nouvelle forme aux faits ? La question reste pour le moment en suspens.

¹³⁶ R.-L. Stevenson, *Treasure Island*, *op. cit.*, p. 45.

Une fois Silver assuré que son projet n'est pas mis en danger par Jim, ou encore qu'il reste le maître du récit, les deux personnages peuvent rejoindre le squire Trelawney. Silver profite de la promenade sur le port pour détourner définitivement l'attention de Jim en l'initiant au monde marin :

On our little walk along the quays, he made himself the most interesting companion, telling me about the different ships that we passed by, their rig, tonnage, and nationality, explaining the work that was going forward—how one was discharging, another taking in cargo, and a third making ready for sea; and every now and then telling me some little anecdote of ships or seamen, or repeating a nautical phrase till I had learned it perfectly. I began to see that here was one of the best possible shipmates¹³⁷.

Arrivé à la goélette, Jim ne voit plus en Silver que le compagnon idéal, c'est-à-dire le conteur rêvé, celui qui sait décrire un monde dont l'enfant ignore tout et qui le fascine. En fait, Silver semble faire une longue description « réaliste » du port. Se ferait-il auteur réaliste pour satisfaire les attentes de Jim ? Mais, ce que Jim apprécie tout particulièrement dans les qualités de conteur de l'unijambiste, c'est plus son art de la narration que de la description. Ainsi, l'enfant remarque : « Long John Silver *told the story from first to last, with a great deal of spirit and the most perfect truth.* “that was how it were, now, weren't it, Hawkins ?” He would say, now and again, and I could always bear him entirely out¹³⁸. » Alors que Jim avait trouvé la narration de Dance trop

¹³⁷ R.-L. Stevenson, *Treasure Island*, *op. cit.*, p. 46.

¹³⁸ *Ibid.*, p.47. Je souligne. Nous trouvons dans l'expression « from first to last » un écho de l'incipit, puisque les commanditaires demandaient à Jim de raconter l'histoire « from the beginning to the end ».

plate, celle de Silver semble représenter l'équilibre idéal entre forme et fond. Et, l'art du récit s'oppose au récit judiciaire puisqu'il permet, grâce à l'énonciation, de renouveler l'énoncé sans pour autant le trahir. Bien plus, la forme renouvelle le fond et incite le lecteur à participer, ou plutôt à approuver, quant à la véracité du récit. Grâce à ce récit, Silver ouvre une troisième voie qui permet de profiter pleinement de l'histoire en dehors de tout jugement moral.

1.4.2.2. Le tonneau de pommes : double jeu et éthique

Dans cette scène, Jim occupe une position similaire à celle du lecteur puisqu'il est en retrait et dans l'impossibilité d'intervenir dans le déroulement de la conversation. Ainsi, cette scène permet aussi de reproduire le jugement moral que le lecteur aurait pu porter sur le personnage de Silver dans la scène de l'auberge. Mais, peut-il être condamné pour une certaine pratique de l'art du récit mise en abyme dans son discours ? L'usage que fait Silver de l'art du récit est-il un détournement d'une pratique littéraire ou bien en est-il le principe même ? Il semble que la question du point de vue que l'on adopte par rapport à la fiction resurgisse avec le changement de position de Jim selon qu'il est à l'intérieur du récit, dans la scène de l'auberge, ou bien à l'extérieur, dans la scène du tonneau.

Coincé dans un tonneau, Jim surprend une conversation entre Silver et Dick, un jeune marin, qui ne laisse aucun doute sur les véritables intentions de Silver. La première réaction de Jim est, bien sûr, la révolte face à la duplicité de Silver mais aussi, et surtout, vexé d'avoir été si naïf, il doit se rendre à l'évidence : le stratagème était énorme.

Dans « The enemy's camp », nous retrouverons l'expression de Jim dans la bouche de Silver, qui ne pourra que constater le détournement de son projet.

Cependant, sa colère ne le pousse pas à se remettre en question mais plutôt à blâmer Silver : « you imagined how I felt when I heard this abominable old rogue addressing another in the very same words of flattery as he had used to myself. I think, if I had been able, that I would have killed him through the barrel¹³⁹. » Le compagnon idéal se transforme en abominable voyou lorsque Jim réalise que Silver utilise indifféremment la même forme pour s'adresser à tous, et que cette forme permet de jouer un double jeu aux dépens de l'auditeur, ou du lecteur, naïf. Jim a parfaitement conscience que le pouvoir de Silver reside dans cet art, mais ce qu'il perçoit comme un détournement de l'art du récit n'est-il pas son principe même ? Pour l'instant, Jim n'envisage cette possibilité que comme une trahison presque inhumaine comme nous le montre sa description de Silver : « I had, by this time, taken such a horror of his cruelty, duplicity and power¹⁴⁰. »

Tandis que Jim avait donné sa parole à Silver dans la scène de l'auberge en l'autorisant à prendre en charge le récit, il décide de rompre le pacte et s'en va dénoncer le double jeu du coq. A un détournement, Jim en oppose un autre qui tendrait à moraliser l'art du récit. Il sera le narrateur que Silver n'est pas : il incarnera une forme qui n'autorise pas le double jeu et il sera fidèle aux attentes de ses auditeurs ou de ses lecteurs. D'ailleurs, l'enfant baptisera assez rapidement le groupe de ses auditeurs « the faithful party ». En redéfinissant l'art du récit d'un point de vue éthique, Jim ne propose-t-il pas une conception de la fiction qui amène à une réification de la littérature ? Le récit peut-il être réduit à un support nécessairement transparent à travers lequel auteur et lecteur se renvoient une image l'un de l'autre ? En se définissant contre Silver, Jim ne crée pas de récit inédit, il ne fait que répéter fidèlement celui de Silver, « the whole

¹³⁹ R.-L. Stevenson, *Treasure Island*, *op. cit.*, p. 58.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 64.

details of Silver's conversation¹⁴¹ ». Alors que Silver peut imaginer l'avenir, Jim est bloqué dans le présent et dépend du pouvoir créateur d'un autre.

Parodiquement, le détournement de Jim fait apparaître la fiction réaliste sous un angle peu reluisant. En effet, en redéfinissant la littérature avant tout par le rapport que l'auteur entretient avec son lecteur, l'auteur est amené à moraliser une pratique antérieure de l'art du récit. Ce faisant, il dédouble la littérature, l'aliène d'elle-même puisqu'il n'en conserve le support que pour mieux en évacuer la spécificité littéraire. Dans Treasure Island, cette attitude est dépeinte à travers Jim comme narcissique : elle exhibe surtout une immaturité artistique qui, si elle est acceptable de la part d'un enfant, paraît puéride de la part d'un adulte. Cette conception de la littérature est *a priori*, dans la mesure où Jim n'a aucune expérience créatrice de l'art du récit puisqu'il s'en était entièrement remis à Silver. En tentant de déjouer le projet romanesque de Silver, Jim est, lui aussi, amené à jouer un double jeu, et à n'être que le pendant négatif de Silver. Si ce dernier semble représenter une image de l'auteur réaliste à l'intérieur du cadre fictionnel, Jim n'incarne-t-il pas celle de l'auteur réaliste à l'extérieur de la fiction ?

Or, pour l'instant, cet art n'est problématique que dans la mesure où il semble être un art de la domination basé sur le double jeu. En effet, il ne pourrait se développer que dans la mesure où le lecteur devrait choisir entre abdiquer son jugement moral envers l'auteur ou bien son jugement littéraire envers le support, et ce afin de pouvoir trouver une voix qui le représente. De quelque côté que l'on se place, il n'y a pas de place pour la voix du lecteur : il reste muet, déresponsabilisé, réduit au statut d'enfant. Jim et Silver ne sont que les deux faces d'une même pièce, d'une même tache noire. Et, avant que l'art du

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 66.

récit ne puisse retrouver sa place dans la littérature, c'est-à-dire avant que le récit d'aventure ne puisse commencer, Jim devra encore faire l'expérience de la conception qu'il vient d'adopter. Ce n'est que dans la sixième et dernière partie que Jim et Silver se retrouveront autour de la tache noire pour finalement reconnaître l'importance d'ouvrir un espace à la voix du lecteur, et ce, grâce au double jeu. La voix du lecteur serait une des spécificités du récit d'aventure.

1.4.2.3. Le meurtre de Tom : le double jeu ou le principe même de l'art du récit

A peine les mots de Silver rapportés à ses amis, Jim se glisse clandestinement dans une chaloupe dans le but d'aller explorer l'île. Après avoir échappé aux pirates, il erre dans l'île jusqu'à ce qu'il tombe sur Silver et Tom. Tout comme dans la scène du tonneau de pommes, Jim occupe, là encore, une position d'observateur en retrait dans l'incapacité d'agir et, en quelque sorte, est une mise en abyme du lecteur. Dans la conversation que l'enfant surprend, l'objectif de Silver est de convaincre Tom de s'allier aux mutins. Afin de connaître l'opinion du matelot sur le sujet, Silver prétend d'abord être contre cette mutinerie, laissant ainsi à Tom la possibilité de dévoiler, en toute sincérité, son propre refus. Puis, Silver se fait plus insistant : il dit être contraint de se plier aux désirs des autres et ajoute que sa vie, comme celle de Tom, en dépendent. En fait, il pousse Tom à confirmer sa position. Une fois assuré de la sincérité de Tom et de sa loyauté envers Smollett, Silver tombe le masque. Le double discours fait place à un discours sans ambiguïté qui ne laisse plus le choix à Tom : il devra se rallier ou mourir. A

peine ce dernier a-t-il le dos tourné que la béquille de Silver le terrasse, et l'unijambiste, avec une étonnante rapidité, se jette sur lui et le poignarde.

Maître du double jeu, Silver en expose la règle dans le cadre du roman. Tout personnage qui ne jouerait pas un double jeu serait amené à disparaître du récit puisqu'il mettrait en question sa possibilité même. En effet, le refus de jouer le jeu provoque une sortie hors langage qui rompt irrémédiablement l'équilibre du récit. Tom n'a-t-il pas tout dit ? Ainsi, sans le double jeu, tout serait dit en une scène. La béquille de Silver, cet artifice apparemment inoffensif, ne représente-t-elle pas l'art de Silver ? La perte de sa jambe l'a forcé à déplacer son pouvoir de la possibilité d'agir à celle de repousser l'action en détournant les intentions des autres grâce au langage. Sans cette béquille qu'est le langage, le récit ne pourrait advenir. Si, dans cette scène, Silver oscille entre la béquille et le couteau, entre l'art du récit et la transparence, il n'a recours à cette dernière que pour pouvoir mieux continuer à jouer un double jeu. Si Tom est mort, n'est-ce pas parce qu'il n'a pas su jouer le même jeu que Silver ? Tom parle et meurt au nom de son devoir : il aurait mieux servi son devoir en restant en vie, c'est-à-dire en menant un double jeu. Ne vaut-il mieux pas dissimuler ses intentions pour mieux servir son camp ? Avec Tom le problème de la moralité dans le roman se pose différemment. Jusqu'à présent, Silver était jugé par Jim pour sa duplicité narrative, et non pour ses actes. Si Tom avait eu recours au double discours, il aurait, par conséquent, lui aussi eu un comportement « immoral ». A moins que l'on applique un double standard, il semble que la loyauté soit un point de vue trop limité pour englober tous les personnages du récit : elle n'est pas une valeur intrinsèque à la littérature et le lecteur qui n'approcherait les textes que sous cet angle se fourvoierait.

La loyauté que Tom revendique, c'est la position que défendait Jim après la scène du tonneau de pommes. Si Jim avait été à la place de Tom aurait-il agi différemment ? Tom ne doit-il pas mourir pour que Jim puisse survivre ? Il ne peut y avoir un récit d'aventure en l'absence de double jeu, rapport fondateur entre les personnages, comme entre l'auteur et le lecteur. Sans double jeu, le texte est réduit à des faits qui ne permettent pas de toucher du doigt ce qui fait la spécificité du texte littéraire, à savoir l'art du récit. Dans cette scène, Tom est un lecteur qui refuse de reconnaître l'art du récit, et ce, pour une raison morale. Sa mort semble représenter la nécessité de dépasser une conception morale de la littérature afin que puisse advenir le récit d'aventure.

1.4.3.4. Le plaisir gratuit du jeu

Dans la cinquième partie du roman, la scène qui oppose le bras droit de Silver, Israël Hands, à Jim est, en quelque sorte, une redite de la confrontation entre Tom et Silver. Mais, dans cette scène, Jim, contrairement à Tom, à moins que ce ne soit grâce à lui, accepte de jouer un double jeu. En fait, dans cet épisode, Jim accède au plaisir de la duplicité narrative par un moyen détourné, le jeu d'enfant. A l'instar de Silver, il ne conçoit le jeu que comme un rapport de force. Dans cet épisode, contrairement aux deux précédents, c'est à nouveau du point de vue du roman que les implications du jeu sont explorées. A travers Jim, c'est la motivation qui sous-tend la pratique de l'art du récit de Silver qui est remise en cause.

Après avoir coupé l'amarre de l'Hispaniola, Jim dérive toute la nuit dans le coracle pour se retrouver face à la goélette au petit matin. Il décide de se hisser à bord avec l'intention de rendre le bateau à son véritable capitaine, Smollett. Sur le pont gisent

deux marins, l'un est mort, l'autre, Israël Hands, est blessé à la jambe. A peine débarqué, Jim se déclare capitaine : « I've come aboard to take possession of this ship, Mr Hands ; and you'll please regard me as your captain until further notice¹⁴². » Et quelques instants plus tard, il descend le Jolly Roger, geste par lequel il destitue symboliquement Silver : « 'God save the king!' said I, waving my cap; 'and there's an end to Captain Silver!¹⁴³' »

En se déclarant capitaine, Jim ne se prend pas au sérieux : il joue à faire semblant et Hands participe à son jeu bien qu'il soit, aux dires de l'enfant, assez mauvais acteur. Le jeu d'enfant offre un nouveau point de vue à partir duquel considérer le double jeu. Cependant, la motivation qui le sous-tend ne semble en rien différer de celle de Silver, d'ailleurs l'enfant propose de le détrôner. Même si Jim choisit un rôle avantageux et édicte les règles, au fond, il ne joue que pour le plaisir de jouer. Contrairement à celui de Silver, le double jeu initié par Jim, n'a d'autre motivation que le plaisir ludique qu'il procure à celui qui l'instaure et reste sans conséquences pour les autres participants. En effet, la piètre prestation de Hands ne le dessert pas tandis que le refus de Tom se solde par sa mort :

I was greatly elated with my new command, and pleased with the bright, sunshiny weather and these different prospects of the coast. I had plenty of water and good things to eat, and my conscience, which had smitten me hard for desertion, was quieted by the great conquest I had made, I should, I think, have had nothing left for me to desire but for the eyes of the

¹⁴² R.-L. Stevenson, *Treasure Island*, *op. cit.*, p. 133.

¹⁴³ *Ibidem.*

coxswain as they followed me derisively about the deck, and the odd smile that appeared continually on his face¹⁴⁴.

Mais, sous couvert du jeu, Hands engage rapidement des négociations avec Jim. Les deux personnages s'accordent pour trouver un intérêt commun : échouer la goélette. Ce qui, au départ, n'était qu'un jeu d'enfant prend bien vite des allures plus sérieuses lorsqu'il devient verbal et sert de mode de communication aux personnages. Le jeu d'enfant se transforme alors en un jeu de dupes qui porte à conséquences. En effet, Hands voudrait éloigner Jim afin de récupérer son couteau. Bien qu'il tente de dissimuler ses intentions, Jim n'est pas crédule :

Now, the coxswain's hesitation seemed to me unnatural: and as for the notion of his preferring wine to brandy, I entirely disbelieved it. The whole story was a pretext. He wanted me to leave the deck—so much was plain; but for what purpose I could in no way imagine. His eyes never met mine [...] all the time he kept smiling, and putting his tongue out in the most guilty, embarrassed manner, *so that a child could have told that he was bent on some deception*. I was prompt in my answer, however, for I saw where my advantage lay; and that with a fellow so densely stupid I could easily conceal my suspicions to the end¹⁴⁵.

L'excuse de Hands n'est qu'un prétexte, reste à découvrir les intentions du marin. Grâce à Tom, Jim comprend l'avantage qu'il a à jouer le jeu et à anticiper le dénouement pour mieux le détourner à son avantage. D'une fois sur l'autre, le plaisir du joueur naît de ce qu'il connaît les règles et peut participer. Mais du faire semblant au faire croire, le jeu a

¹⁴⁴ R.-L. Stevenson, *Treasure Island*, *op. cit.*, p. 135.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 137. Mes italiques.

perdu sa gratuité, en effet, il est cette fois question de gagner et de dominer l'autre. Si le caractère ludique du jeu n'a pas disparu, il a, en revanche, changé de registre.

Dorénavant, il est intellectualisé et centré sur la qualité du discours. Contrairement à la scène de l'auberge, Jim est capable d'analyser et d'évaluer une narration grâce à la pratique du récit qu'il a pu observer chez Silver. A travers la réflexion littéraire de l'enfant se dessine une définition plus précise de la fonction du double jeu, et ce, en dehors de toute considération éthique. En effet, dans cette scène, contrairement à celle du tonneau de pommes ou du meurtre de Tom, Jim n'approche pas le double discours d'un point de vue éthique mais littéraire. Si Hands ne réussit pas à convaincre Jim, cela tient moins au décalage qui existe entre le jeu « physique » de l'acteur et son discours qu'à la médiocrité de sa narration. En effet, l'histoire de Hands n'est pas crédible au vu des circonstances et son hésitation le trahit. En d'autres termes, le discours de Hands sonne faux parce qu'il n'a pas su, dans un premier temps, trouver le rythme et l'unicité de ton nécessaire pour convaincre son auditeur, et, enfin, parce qu'il n'a pas su correctement détourner et intégrer les circonstances environnantes dans sa narration. Considéré d'un point de vue littéraire, et non éthique, le double jeu, et par extension la littérature, n'est plus évalué selon un critère de vérité mais de crédibilité. Or, cette dernière n'a de sens que dans le système clos de la scène romanesque, et elle dépendrait de la capacité de l'auteur à créer des liens *a priori* improbables entre des éléments hétérogènes du système.

Mais, l'épisode de l'Hispaniola n'a pas encore touché à sa fin, Jim et Hands n'ont pas encore mis leur projet commun à exécution. Or, lors de la manœuvre la relation entre Jim et Hands évolue. En effet, alors que la goélette approche du point où Jim souhaite l'échouer, il s'opère un renversement de situation. Hands, blessé, ne peut barrer la

goélette, et Jim, inexpérimenté, a besoin de ses directives : le capitaine joue le rôle de l'équipage et *vice versa*. Hands donne les ordres ; Jim y obéit à la lettre, selon ses propres termes. Cette scène, tout comme celle entre Silver et Tom, se déroule en deux temps : d'abord, un échange sur le mode du double jeu, suivi d'un échange transparent. Alors que Jim s'était déclaré capitaine et pouvait même se flatter d'avoir bien mené son jeu, il ne perçoit pas le changement de point de vue qui s'est opéré. Totalement absorbé par la manœuvre, grisé par le pouvoir qu'il en tire, il en oublie sa situation et la nécessité de conserver l'avantage qu'il a sur Hands. Jim aime autant jouer au capitaine qu'à l'équipage : pour lui, la seule raison d'être du jeu est le plaisir et l'impression de pouvoir qu'il procure à l'enfant, qui est prêt à passer d'un jeu à l'autre sans se poser de question sur la nature du changement. Plaisir égocentrique, il ne vise qu'à l'autosatisfaction et met en danger la vie de Jim qui a instauré, et même imposé, le jeu, et menace la possibilité de mener le projet romanesque à bon port.

Cependant, Jim réussit à échapper à Hands en réintroduisant un autre jeu : « It was such a game as I had often played at home about the rocks of Black Hill Cove¹⁴⁶. » Et, ce jeu, auquel Jim s'estime supérieur à Hands n'est pas n'importe quel jeu puisqu'il s'agit du chat et de la souris, sorte de transposition littérale du jeu qui sous-tend l'art du récit. La transparence ne pourrait être déjouée qu'au prix d'une littéralisation des règles du jeu, c'est-à-dire l'abandon du « faire semblant de » qui permet au participant de garder une distance par rapport au jeu, comme à lui-même. N'est-ce pas la seule position que le projet réaliste offre à son lecteur ? Dans cette scène, R.-L. Stevenson semble littéraliser pas le rapport de force entre l'auteur et le lecteur réalistes au moment où l'auteur passe à

¹⁴⁶ R.-L. Stevenson, *Treasure Island*, *op. cit.*, p. 141.

l'écriture. Le « faire semblant » est transformé en passage à l'acte¹⁴⁷, au meurtre : le chat mange la souris. Autrement dit, à l'instar de la scène avec Tom, l'un des deux participants devra disparaître devant l'autre pour que cesse le jeu de dupes. Ainsi, le projet romanesque réaliste contiendrait sa propre catastrophe, son propre échec dans le rejet du double jeu symbolique à l'extérieur de la fiction.

Finalement, Jim et Hands se retrouvent suspendus au mât, et alors que Jim tient son adversaire en joue, il s'adresse à lui et il relance le jeu. Là encore, le narrateur rapporte la perspective de l'enfant sans commentaires :

‘One more step, Mr Hands,’ I said, ‘and I’ll blow your brains out! Dead men don’t bite, you know,’ I added with a chuckle.

He stopped instantly. I could see by the working of his face that he was trying to think, and the process was so slow and laborious that, in my new-found security, I laughed aloud. At last, with a swallow or two, he spoke, his face still wearing the same expression of extreme perplexity. In order to speak he had to take the dagger out of his mouth, but, in all else, he remained unmoved¹⁴⁸.

La suffisance de Jim est évidente : il semble croire que sa position dominante révèle sa supériorité intellectuelle sur Hands. Alors même qu'il se délecte dans l'autosatisfaction, il ne réalise pas qu'il vient de fournir une arme à Hands, la possibilité de répondre et donc de détourner le jeu à son avantage. Bien sûr, Hands saisit l'opportunité inespérée qui lui est tendue. Répondant aux attentes de Jim, il le flatte en reconnaissant avoir perdu la partie. Ivre de plaisir face à l'image de lui-même que lui tend Hands, Jim prend le

¹⁴⁷ On pense bien sûr à *Lord of the Flies* de William Golding.

¹⁴⁸ R.-L. Stevenson, *Treasure Island*, *op. cit.*, p. 142.

discours du pirate pour argent comptant : « I was drinking in his words and smiling away, as conceited as a cock upon a wall, when, all in a breath, back went his right hand over his shoulder¹⁴⁹. » Se croyant le maître du jeu, ou plutôt hors jeu, c'est-à-dire à l'extérieur de l'espace littéraire, Jim n'a, cette fois-ci, pas pu voir le couteau qui se cachait littéralement derrière les mots de Hands. A la différence de Silver qui face à Tom n'a pas hésité une seule seconde, Jim voulait savourer sa victoire avant même de l'avoir remportée. Mais, l'enfant ne cherchait-il pas à imposer son point de vue à Hands ? Comme s'il ne pouvait clôturer cette rencontre sans la reconnaissance de Hands, comme si le jeu n'avait de raison d'être que dans son dénouement pacifique. Transposé à l'échelle du récit, ce dernier ne pourrait se clôturer que par une coïncidence entre le point de vue de l'auteur et du lecteur. Or, ce que Jim réalise, un peu tard, c'est que tout discours ouvre la possibilité d'un double jeu, c'est-à-dire d'un renversement des points de vue qui permet de détourner le récit initialement envisagé. Cela ne revient-il pas à dire que tout récit qui se clôturerait sur un point de vue stable, et qui plus est, sur un jugement moral, s'exposerait à être détourné, voire retourné contre son auteur ? Si l'art du récit est un jeu sans fin, ne doit-on pas, dans un récit aventureux, user, en clôture du roman, de ce principe pour poser des questions, autrement dit ouvrir le récit sur l'inconnu, plutôt que de le refermer sur un point de vue relativement stable ? Ainsi, la conclusion du récit ne reviendrait plus simplement à épouser ou à rejeter le point de vue de l'auteur et puis à refermer le livre. Au contraire, elle ouvrirait un espace de dialogue entre un auteur et un lecteur qui renverrait le lecteur au texte et à son imaginaire. La confrontation entre Jim et Hands annonce paradoxalement la non clôture du texte et son ouverture sur la question

¹⁴⁹ R.-L. Stevenson, *Treasure Island*, *op. cit.*, p. 142.

non tranchée du récit d'aventure¹⁵⁰. Mais l'image même du capitaine Flint, ce silex que l'on retrouve en fin de récit, n'est-il pas l'outil que R.-L. Stevenson nous tend pour trancher par nous-mêmes ?

1.4.2.5. Le double jeu du réalisme

Une fois l'Hispaniola échouée, Jim est pressé d'aller raconter ses exploits à ses compagnons. Mais il est aussi préoccupé par l'idée que ses compagnons ont pu se faire de son absence :

I had nothing nearer my fancy than to get home and boast about my achievements. Possibly I might be blamed a bit for my truancy, but the recapture of the Hispaniola was a clenching answer, and I hoped that even the captain would confess I had not lost my time¹⁵¹.

Nous retrouvons donc Jim dans la position de l'auteur qui tente de justifier le décalage entre sa conception *a priori* du pacte auteur-lecteur et la pratique de l'écriture ou de l'art du récit. L'enfant propose de racheter son comportement par un récit. Ce qui revient à justifier *a posteriori* ses actions, comme si raconter une histoire pouvait modifier la perception des faits. Or, n'est-ce pas ce que Silver fait dès son entrée en scène ?

Paradoxalement, Jim est amené à jouer un double jeu, parce que, contrairement à Silver, il a proposé une définition *a priori* du pacte auteur-lecteur qui entre en contradiction avec la pratique même de la littérature. Dans une certaine mesure, Jim essaie de fourvoyer ses auditeurs-lecteurs et s'arroge le droit de prendre des libertés avec le pacte sans pour

¹⁵⁰ Il est d'ailleurs intéressant de signaler que certains éditeurs, dont Hetzel ont parfois tenté de neutraliser l'ambiguïté de cette conclusion en rajoutant un paragraphe dans lequel le lecteur apprend que Livesey a pris en charge l'éducation de Jim et que ce dernier suivra probablement le chemin de son protecteur.

¹⁵¹ R.-L. Stevenson, Treasure Island, *op. cit.*, p. 145.

autant le remettre en question. Ainsi, dans le cadre réaliste, le double jeu serait déplacé de l'intérieur à l'extérieur du roman et se ferait aux dépens du lecteur non informé.

Littérature et double jeu semblent inséparables quel que soit le point de vue adopté par l'auteur. Cependant, la conception *a priori* de Jim rejette le littéraire en dehors du récit pour le situer dans le pacte auteur-lecteur. Si la loyauté semble être la valeur fondatrice du pacte auteur-lecteur, elle ne peut néanmoins procéder d'un refus du double jeu au sein du roman. Au cas contraire, une fois la supercherie littéraire découverte, l'auteur s'expose à la condamnation morale, et risque, par ailleurs, de semer le doute sur toute pratique littéraire. Autrement dit, l'auteur a une responsabilité morale envers la littérature.

Silver se sert de son art du récit pour anticiper sur l'histoire, et donc pour ouvrir des possibilités qui, par ailleurs, peuvent toujours être actualisées. Les récits de Silver devancent l'histoire, autrement dit, ils l'informent. A l'inverse, l'histoire précède le récit de Jim, et ce qu'il anticipe, c'est la réaction de ses auditeurs-lecteurs. Le récit réaliste trouverait donc sa forme dans la volonté de neutraliser les objections quant au double jeu de l'auteur. Le récit n'aurait d'autre objectif que de neutraliser l'ambiguïté de son propre discours théorique et donc de produire un cadre qui permettrait de détourner le jugement moral dont l'auteur est passible. L'éthique se déplace donc de l'extérieur vers l'intérieur du roman. Le récit informe l'histoire et tend à lui donner un caractère univoque, perceptible dans un déroulement linéaire et irréversible, et ce, afin que l'auteur puisse imposer son point de vue aux limites du roman. Le récit est une démonstration sur laquelle le lecteur ne peut revenir, à moins de remettre en question le fondement même du projet romanesque. Ainsi, Jim ne pourrait sauver la valeur fondatrice du groupe, à

savoir la loyauté, qu'au prix d'un tour de passe-passe qui cantonnerait le récit à n'être qu'une simple exégèse de l'histoire. Afin de pouvoir conserver l'habit d'apparat théorique dont Jim tire sa légitimité en tant que narrateur-auteur, il réduit le récit romanesque à son schéma le plus basique, à une histoire doublée d'une morale, à une fable pour enfant, ou encore à l'exégèse religieuse.

Enfin, lorsque Jim se dirige vers l'enclos, la narration qu'il projette n'est pas sans point commun avec celle de Livesey, au cœur de Treasure Island, puisqu'elle se présente comme un dédoublement de l'histoire qui, par ailleurs, en suspend la progression. En effet, au cœur de Treasure Island, le récit de Livesey n'a d'autre fonction que de raconter ce qui s'est passé en l'absence de Jim. Or, ce dédoublement ne met-il pas aussi en évidence l'impossibilité d'écrire la réalité dans sa totalité et, qui plus est, d'un point de vue objectif ? Les questions qui préoccupent Jim alors qu'il s'approche de l'enclos nous renseignent quant à la nature du récit de Livesey. Jim offre de justifier la rupture du pacte avec ses futurs lecteurs, et donc son double jeu, par le récit de ses exploits qui, par ailleurs, leur permettent de mener à bien leur projet commun, à savoir rentrer au pays sains et saufs avec le trésor dans les cales. Ainsi, le lecteur devrait accepter la supercherie littéraire sous prétexte qu'il y trouverait son compte. En effet, pour racheter sa désertion, Jim propose un récit qui positionne ses futurs lecteurs dans une position avantageuse. Il semblerait donc que la cohésion de la communauté ne puisse être maintenue que parce que le récit de Jim détourne la signification de l'histoire à l'avantage de ses futurs lecteurs tout en permettant à l'auteur de conserver un rôle central dans le récit lui-même. Dans de telles conditions, le récit devient le lieu où auteur et lecteur peuvent se mirer et s'admirer mutuellement, et leur plaisir ne naîtrait que de l'image avantageuse d'eux-

mêmes qu'ils peuvent y trouver. Si chacun peut jouir du récit, le plaisir n'est toutefois pas partagé dans la mesure où il ne s'agit que d'un plaisir narcissique dans lequel se dissout le texte littéraire. Auteurs et lecteurs réalistes se liguent contre la littérature pour satisfaire leur volonté de pouvoir.

1.4.2.6. Vers une nouvelle éthique de l'écriture

Se dirigeant vers l'enclos, Jim ne pense qu'à la narration qu'il va faire de ses exploits, anticipe la réaction de ses compagnons, qu'il espère positive. Or, en chemin, tous les signes qu'il remarque nous laissent entrevoir qu'en son absence la situation a changé. Lorsqu'il arrive dans l'enclos, Jim réalise, trop tard, que son auditoire n'est pas celui qu'il espérait. Alors que le roman touche à sa fin, Jim et Silver se retrouvent une dernière fois face à face. Silver parle en premier et, après avoir menti sur la réaction des compagnons de Jim quant à sa désertion, il résume les choix qui se présentent à l'enfant. Soit il fait cavalier seul, soit il s'associe aux pirates. Derrière le discours de Silver, Jim perçoit clairement la menace qui pèse sur lui. Dans une certaine mesure, cette scène est une redite de toutes les scènes antérieures. Avant d'arrêter son choix, Jim demande la parole et il en profite pour raconter ses exploits. Il se présente comme le moteur de l'intrigue, c'est-à-dire celui qui est, à lui tout seul, la raison de l'échec du projet de Silver. Enfin, il achève son discours non pas en répondant à la question de Silver mais en renvoyant une question à toute l'assemblée des pirates, renversant ainsi la situation à son avantage. D'un côté, il reconnaît que les pirates ont toutes les raisons de vouloir le tuer, et, de l'autre, il leur donne sa parole que s'ils l'épargnent maintenant, il témoignera plus tard en leur faveur. Ainsi, Jim se sort d'une situation difficile en repoussant

momentanément la menace qui pèse sur lui. Si, à l'instar de Silver, il réussit à détourner les intentions de ses interlocuteurs, il ne tente cependant pas de les duper, du moins au premier abord. Pourtant, la position de Jim n'est, au fond, pas si différente de celle de Silver dans la scène de l'auberge.

Si le premier récit original de l'auteur en devenir qu'est Jim menace de mettre en échec le propre projet de l'unijambiste, cela tient, comme l'on pouvait s'y attendre, au fait que l'auteur n'a pas rencontré le lectorat qu'il anticipait. Les pirates découvrent le double jeu mené par Jim, mise en abyme de l'auteur, et réalisent qu'ils n'ont été que le jouet d'une sinistre plaisanterie. L'enfant leur présente une nouvelle perspective de l'histoire en cours qui n'est pas à leur avantage. Et, son point de vue est convaincant à en croire leur réaction, qui, par ailleurs, étonne Jim : « I stopped, for, I tell you, I was out of breath, and, to my wonder, not a man of them moved, but all staring at me like as many sheep¹⁵² ». Sa perspective semble d'autant plus pertinente que Morgan et Silver viennent compléter son récit : Morgan apprend aux autres mutins que Jim avait reconnu Black Dog et Silver dévoile que le détournement de leur projet remonte bien plus avant puisque c'est Jim qui a subtilisé la carte détenue par Bones. Et Silver de conclure : « First and last, we've split upon Jim Hawkins¹⁵³. »

Or, Jim ne peut espérer sauver son projet qu'en proposant à ses nouveaux lecteurs un récit judiciaire. Et, ce dernier se présente alors comme la seule possibilité de voir un récit d'aventure réaliste advenir. Mais, la proposition de Jim ne trahit-elle pas un déplacement de la responsabilité morale de l'auteur au lecteur ? En effet, à peine a-t-il reconnu l'interdépendance entre lui et ses futurs lecteurs, qu'il renverse la situation à son

¹⁵² R.-L. Stevenson, *Treasure Island*, *op. cit.*, p. 152.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 152.

avantage. Les lecteurs ont le choix entre disparaître ou bien accepter de s'exposer au récit judiciaire. Jim se positionne comme le relais essentiel de la justice, l'avocat des lecteurs aux dépens desquels le projet s'est construit, le seul capable de les représenter de telle sorte qu'ils puissent avoir une voix dans le récit. Toutefois, cette représentation ne les soustraira pas à la condamnation morale ; elle en limitera tout au plus les effets. Jim ne se fait-il pas juge et partie envers ses lecteurs ? Derrière la transparence, ne voit-on pas se dessiner un double jeu qui n'a d'autre objectif que de faire du chantage au lecteur ? A l'instar de Silver dans la scène de l'auberge, Jim tente de priver le lecteur de sa voix afin de mieux imposer la sienne, mais contrairement à lui, il prétend qu'il n'existe pas d'autres formes de récit possibles pour représenter les lecteurs récalcitrants dans le roman. Autrement dit, le lecteur ne peut avoir voix au chapitre que parce qu'il accepte la parole de l'auteur et qu'il disparaît derrière elle. Jim est-il si différent de tous ces prédécesseurs, c'est-à-dire Bones, Livesey, Pew et Silver ?

Bien entendu, l'équipage refuse une telle proposition, sauf Silver, le capitaine. Jusqu'alors opaque à ses compagnons, Silver devient tout d'un coup transparent. Tandis qu'il s'oppose à l'exécution de Jim, il est accusé de vouloir faire cavalier seul et son art du récit n'est plus perçu que comme du baratin : « I stood hazing long enough from one, ' added another, 'I'll be hanged if I'll be hazed by you, John Silver¹⁵⁴. » Il semblerait que le récit de Jim ait eu pour effet d'exposer le fondement même du projet du pirate : à savoir le double jeu qu'il jouait par rapport à ses auditeurs-lecteurs. Le secret que Silver gardait jalousement, la source de son pouvoir, est offert à la vue de tous dans le récit de Jim. Insatisfait, l'équipage demande à s'isoler pour délibérer quant à la situation. La

¹⁵⁴ R.-L. Stevenson, *Treasure Island*, *op. cit.*, p. 153.

réaction de l'équipage s'apparente à celle de Jim lors de la scène du tonneau de pommes. Alors que l'équipage se retire pour débattre du sort de Silver, ce dernier se retrouve seul avec Jim et tombe le masque. Selon Silver, les jeux sont faits, pourtant il lui reste une carte, Jim. Néanmoins, il veut s'assurer de son soutien :

'But, you mark, I stand by you through thick and thin. I didn't mean to; no, not till you spoke up. I was about desperate to lose that much blunt, and be hanged in the bargain. But I see you was the right sort. I says to myself: You stand by Hawkins, John, and Hawkins'll stand by you.

You're his last card, and by the living thunder, John, he's yours! Back to back, says I. I save your witness, and he'll save your neck!¹⁵⁵

Si le récit de Jim a convaincu Silver, n'est-ce pas parce que ce dernier a reconnu dans l'enfant un déplacement de sa propre forme ? Derrière la transparence et le discours de la justice, se dessine la même supercherie littéraire que Silver représente. Si Jim est la dernière carte de Silver, n'est-ce pas parce que la naïveté de l'enfant lui ouvre enfin la possibilité de mener à bien son projet romanesque ? A moins qu'en voyant en Jim la désincarnation de l'idée qu'il représente, Silver ne perçoive simultanément l'échec de son projet initial mais aussi le moyen de le dépasser. En donnant librement et officiellement sa parole à Silver, parole qu'il ne reprendra pas bien que Livesey l'y incite, Jim se fait prendre à son propre jeu. En effet, il accepte de donner sa parole avant même de savoir quelle forme elle prendra, ou plutôt quelle forme Silver lui imposera.

Tandis que l'enfant envisage de pouvoir sauver Silver par un récit judiciaire, c'est-à-dire par un récit qui impose une sortie hors littérature, Silver lui montre

¹⁵⁵ R.-L. Stevenson, *Treasure Island*, *op. cit.*, p. 154.

l'impossibilité d'un tel récit dans la pratique. De fait, Silver ne peut sauver le projet de récit judiciaire, c'est-à-dire le projet réaliste *a priori*, qu'en détournant les intentions des pirates et donc en jouant un double jeu. Par conséquent, le récit réaliste n'est possible que parce que l'auteur, Jim, utilise un truchement, Silver, et impose indirectement son choix au lecteur, et ce, dans la pratique même du récit. Jim parle à travers Silver et ne peut, dans la pratique, parler que par sa forme. Le détournement final ne revient cependant pas à Jim mais à Silver et il n'est rien d'autre que le détournement du mode de communication qu'il avait instauré et sans lequel l'équipée n'aurait pu avoir lieu - et par extension le récit d'aventure - c'est-à-dire la tache noire.

En effet, les mutins signifient à Silver sa déposition par la tache noire, mode de communication déjà rencontré lors de la première partie du roman. Contrairement à Bones, Silver est capable de détourner le message qui lui est adressé, et ce faisant, il met en évidence en quoi consiste l'art du double jeu mené par l'auteur réaliste. Au cœur de la fiction réaliste, l'art du récit tend à détourner les objections faites par ses lecteurs soit en exploitant leur naïveté quant à leur conception de l'écrit, soit en rendant le lecteur critique responsable de l'échec du projet tout en lui reprochant de ne pas être assez inventif pour le mener à bien. Ce qui revient à dire que l'auteur déplace la discussion du récit au lecteur, le débat littéraire à un jugement moral.

Ainsi, Silver s'applique dans un premier temps à repousser le moment de la lecture du message en examinant le support lui-même. Or, la tache noire a été découpée dans la Bible, livre sacré, ce qui donne l'opportunité à Silver de jouer sur la superstition du lecteur. Il suggère qu'en retranchant un mot de cet écrit sacré le lecteur s'expose aux foudres de l'auteur de ce livre, à savoir Dieu. Autrement dit, il n'aura pas sa place au

paradis (des lecteurs) puisqu'il a osé déformer la parole divine de l'auteur. Cependant, si Silver réussit encore à imposer sa voix, il est devenu transparent à certains lecteurs qui lui demandent de se plier au règlement et de lire le message. Silver rebondit et, là encore, détourne la demande des mutins en leur rappelant que le règlement impose qu'ils verbalisent leurs doléances. Les mutins lui reprochent d'avoir trop parlé, ou peut-être trop théorisé, et de n'avoir pas assez agi. En déposant Silver, ils ne désirent aucunement remettre son projet en question : ils veulent simplement le reprendre à leur propre compte et passer à l'acte. Ils ne perçoivent plus l'art du récit de Silver que comme une interférence entre eux et la réalité. Silver en profite pour leur rejeter la responsabilité : s'ils l'avaient écouté, ils auraient attendu le retour au pays pour s'emparer du trésor, et s'il a tant parlé, c'est justement parce qu'ils ont sans cesse tenté de lui imposer leur vision. Vision qu'il considère, par ailleurs, dépourvue d'imagination puisqu'ils sont incapables d'anticiper au-delà de la possession du trésor. Les seuls responsables de l'échec de son projet sont les mutins eux-mêmes.

Si on voit déjà se dessiner des lecteurs réalistes derrière les doléances des mutins, ceci est confirmé lorsque Silver sort la carte, sa dernière carte face aux marins. En effet, mis à nu par Jim, l'art du récit de Silver tourne à vide, seuls restent les mécanismes portés par la puissance de sa voix. Silver ne peut vraiment les convaincre qu'en leur donnant l'écrit qu'ils attendaient tant : la carte de Flint. Les mutins se jettent dessus comme des chats sur une souris, ainsi que le remarque Jim :

But if it were inexplicable to me, the appearance of the chart was
incredible to the surviving mutineers. They leaped upon it like cats upon a
mouse. It went from hand to hand, one tearing it from another; and by the

oaths and the cries and the childish laughter with which they accompanied their examination, you would have thought, not only they were fingering the very gold, but the sea with it, besides, in safety¹⁵⁶.

A un écrit, Silver répond par un autre écrit et il leur abandonne le projet mort-né qu'est le récit réaliste. Or, la carte répond au désir des mutins : ils ne voulaient rien d'autre qu'une littérature littérale, une littérature sans le « parler » de Silver. L'apparition de la carte apparaît aux mutins comme la possibilité d'atteindre le trésor, de mettre leur projet à exécution. Ce qui revient à dire que pour les mutins, l'écrit coïncide avec la réalité. Ils confondent le trésor et la carte parce qu'ils pensent que la lecture mène à une connaissance de la réalité, et donc au trésor. Or, ce qu'ils découvriront, et qui fera exploser le pacte déjà fragilisé entre eux et Silver, c'est que la carte n'est déjà plus d'actualité : le trésor a déjà été trouvé et déplacé. La réaction des mutins renvoie à celle de Livesey et de Trelawney dans la bibliothèque, sauf qu'à ce moment de la diégèse, ces derniers savent déjà que l'écrit ne coïncide plus avec la référence, et donc que le déplacement dans l'espace « réel » est inutile.

Une fois les mutins convaincus qu'il s'agit bien de la carte que Flint a lui-même rédigée, Silver fait mine de se décharger de sa responsabilité de capitaine. Bien évidemment, il reçoit aussitôt la confiance de tout le groupe, sauf de George Merry. Ce dernier n'est pas convaincu : il voit à travers le jeu de Silver et le suspecte, à juste titre, de vouloir gagner du temps sans pour autant résoudre la situation. En effet, à quoi sert de trouver le trésor si l'on n'a pas de bateau pour rentrer ? Et, la trêve sera de courte durée puisqu'à peine arrivé à l'emplacement du trésor, les mutins, y compris Silver, mais aussi

¹⁵⁶ R.-L. Stevenson, *Treasure Island*, *op. cit.*, p. 160.

Jim, ne pourront que constater que l'écrit d'hier, le récit réaliste, ne coïncide plus avec la réalité d'aujourd'hui, le récit d'aventure en devenir. Par conséquent, l'écrit renvoie à la fiction, séparant ainsi durablement fiction et réalité.

Le double jeu que Silver pratique tout au long du récit nous apparaît soudain sous un nouveau jour. Et s'il n'avait pas eu d'autre opportunité que de répondre aux attentes de ses lecteurs pour mener son projet romanesque à bien ? S'il n'a fait que repousser sans arrêt la mise à exécution de son projet, n'est-ce pas parce qu'il attendait que surgisse un lecteur aventureux qui reconnaisse dans sa voix la possibilité d'un autre récit ? En effet, il semble que Silver ait été contraint par Bones de se déguiser afin de pouvoir rentrer dans l'espace réaliste, mais sa voix le trahit. Jim et Silver ne sont-ils pas l'auteur et le lecteur qui se cherchent sans se trouver dans le poème liminaire ? Sans Jim, le récit de Silver n'aurait-il pas été un *romance* à l'ancienne, au phrasé imagé qui se rapproche de celui d'un autre capitaine du récit, à savoir le capitaine Smollett ? Ainsi, R.-L. Stevenson a littéralement mis Smollett, le premier romancier écossais, à la barre ou peut-être l'a-t-il convoqué pour plaider la cause du *romance*, cette forme désuète à laquelle il suffisait simplement de donner une nouvelle langue, une langue contemporaine pour que le roman puisse renaître de ses cendres. Vu sous cet angle, le récit d'aventure naît du désir d'un lecteur insatisfait, Jim, par la forme que Silver avait dû prendre pour rentrer dans le récit réaliste. Cependant, la rencontre entre Jim et Silver n'appartient pas à l'histoire de Treasure Island, en effet Jim n'a pas encore pris pleinement conscience de ce qui vient de se passer.

Si Jim est admiratif devant l'art de Silver, cela ne signifie pas qu'il ait remis sa conception du roman en question. Mais, là encore, Silver devance Jim et lui tend le

moyen de dépasser la conception réaliste. En effet, une fois son pouvoir momentanément rétabli, Silver tend la tache noire à Jim ou plutôt il lui jette négligemment :

“Here, Jim-here’s a cur’osity for you,” said Silver, and tossed me the paper.

It was a round, about the size of a crown piece. One side was blank, for it had been the last leaf; the other contained a verse or two of Revelation-these words among the rest, which struck sharply home upon my mind: “Without are dogs and murderers.” The printed side had been blackened with the wood ash, which already began to come off and soil my fingers; on the blank side had been written with the same material the one word “Deposed.” I have that curiosity beside me at this moment; but now remains beyond a single scratch, such as a man might make with his thumb-nail¹⁵⁷.

Les mutins pensent détenir l’écrit qui les mènera au trésor et, au fond, ils refusaient de reconsidérer le rapport qui existe entre fiction et réalité. En fait, le seul trésor de cette histoire tient dans la passation de la tache noire, carte symbolique d’un autre art du récit, et la juxtaposition comme le parallélisme entre la réaction des deux groupes vient confirmer cette hypothèse. Tout d’abord, la tache est décrite comme une curiosité, c’est-à-dire un objet rare mais aussi qui suscite l’intérêt et le désir de connaissance. Alors que Jim se penche dessus, il le décrit comme une pièce l’associant ainsi au trésor tant convoité. D’ailleurs, ainsi que le fait remarquer Jean-Pierre Naugrette¹⁵⁸ lorsque, quelques pages plus loin, Jim découvre le trésor de Flint, l’enthousiasme n’est pas au rendez-vous ;

¹⁵⁷ R.-L. Stevenson, *Treasure Island*, *op. cit.*, p. 160.

¹⁵⁸ Jean-Pierre Naugrette, *L’Aventure et son double*, *op. cit.*, p. 131.

il ne le décrit que brièvement et le comptage des pièces lui semble un travail bien laborieux. En revanche, il mentionne la présence de la tache noire à ses côtés lors de l'écriture du récit de ses aventures, alors que, par ailleurs, il omet de nous dire, à la clôture du récit, quelle fut sa part du trésor et ce qu'il en fit. Tous ces éléments suggèrent que la tache noire est bel et bien le trésor que Jim a ramené de son expédition.

Le trésor ne réside pas dans la possession de cette tache noire mais dans ce qu'elle représente. Trésor symbolique¹⁵⁹ qui demande à être interprété par celui à qui elle est donnée, la tache noire n'est pas un cryptogramme qui viendrait remplacer la carte¹⁶⁰. Elle ne mène qu'à une conception abstraite de la fiction qui ne peut advenir que dans le détournement du mode de communication réaliste. Le trésor n'advient que dans la pratique de l'écriture, que dans l'art du récit que Silver déploie face aux mutins, lecteurs réalistes par excellence, et plus tard dans l'écriture de Jim en réponse au projet des commanditaires.

Le trésor n'est-il pas dans la capacité de l'unijambiste, de l'auteur-équilibriste, à devancer les attentes des lecteurs, à les rejouer pour mieux les déjouer ? L'art du récit

¹⁵⁹ Dans *L'Aventure et son double* (*op. cit.*, p. 128), J.-P. Naugrette remarque que « depuis le cauchemar de l'unijambiste, Silver apparaît avant tout comme le metteur en scène de symboles (la jambe, la longue vue, la béquille, le couteau), avec Jim dans le rôle du spectateur horrifié et fasciné. » On doit bien sûr rajouter à la liste la tache noire.

¹⁶⁰ Dans « le paradoxe du trésor » (*Cases d'un échéquier*, Paris, Gallimard, 1970, p. 41) Roger Caillois s'étonne que « dans de nombreux romans du type de *Treasure Island* où il s'agit de retrouver, en interprétant correctement un document chiffré, les fabuleuses richesses enfouies par les pirates [...] On constate le même paradoxe : les propriétaires du trésor [...] paraissent avoir pour unique préoccupation de fournir les indices permettant à autrui de s'en emparer. D'où l'établissement d'un cryptogramme compliqué, destiné à guider le chercheur éventuel [...] Mais tout se passe comme si le détenteur du trésor avait voulu récompenser l'ingéniosité. Il organise un jeu de cache-cache où le premier venu doit avoir sa chance, s'il est clairvoyant et avisé. Qui fait preuve de la plus grande perspicacité emporte le butin, non celui qui aurait le plus de titres à en revendiquer l'héritage. » Si cette remarque s'applique à d'autres romans, on voit bien que dans celui de Stevenson, elle n'est guère appropriée. En effet, la carte est inutile puisque le trésor a déjà été déplacé par Ben Gun avant même que l'équipée ne se mette en route. D'autre part, si le trésor de l'histoire revient au « faithful party », celui de l'art du récit, la tache noire, ou encore le détournement du récit réaliste, que Silver lègue à Jim, revient à l'auteur en devenir.

consiste à ne construire le récit présent qu'afin de détourner et donc de repousser sans cesse les possibilités qu'il ouvre tout en les anticipant. Jim le remarque très justement dans sa réflexion sur Silver :

It was long ere I could close an eye, and Heaven knows I had matter enough for thought in the man whom I had slain that afternoon [Israël Hands], in my own most perilous position, and, above all, in the remarkable game I saw Silver now engaged upon-keeping mutineers together with one hand, and grasping, with the other, after every means, possible and impossible, to make his peace and save his miserable life. He himself slept peacefully, and snored aloud; yet my heart was sore for him, wicked as he was, to think on the dark perils that environed, and the shameful gibbet that awaited him¹⁶¹.

Le récit projeté par Silver inclut en son sein sa propre catastrophe, à savoir le récit réaliste. En effet, Silver ne peut espérer reprendre du service, remettre la carte en jeu, qu'en s'appropriant le mode de communication réaliste, la tache noire. Il ne peut espérer trouver des lecteurs contemporains qu'en prétendant adhérer à leur conception du texte littéraire. Mais, une fois la confrontation avec les mutins dépassée, Silver, contrairement à Jim, ne cache pas à ses lecteurs que l'écrit n'est pas sacré, la Bible n'est pour lui qu'un simple « ballad book », un livre de fiction comme un autre. Le récit est un jeu qui ne porte à conséquence que dans la mesure où il échoue à détourner les attentes des lecteurs, et donc par là met le récit en danger. Le récit n'est qu'un moment de tension pendant lequel l'auteur livre une bataille symbolique contre la conception que le lecteur se fait du

¹⁶¹ R.-L. Stevenson, *Treasure Island*, *op. cit.*, p. 162.

roman, contre les clichés littéraires. En opposant la littérature à la Bible, Silver met en évidence sa conception personnelle : le discours littéraire ne construit pas la réalité et il n'est pas non plus porteur d'une vérité absolue. Le récit est un jeu intellectuel qui renouvelle sans cesse notre façon de lire une histoire.

Contrairement à l'enfant qui avait tenté d'imposer le récit judiciaire, Silver ne lui impose pas sa conception de l'art du récit. Il ne fait que lui tendre la tache noire et, par-là, lui donne un outil dont il devra s'approprier la signification. Autrement dit, il responsabilise Jim en refusant de lui faire un discours didactique, le renvoyant ainsi à la pratique. Mais, comme on le voit dans les citations ci-dessus, le rapport que Jim entretient avec l'écrit reste empreint de moralité. Il se demande comment interpréter le double message qui lui est destiné et qu'il ne peut pour l'instant renvoyer à son destinataire. Est-il déposé par Silver ou bien Dieu lui envoie-t-il un message ? Or, l'extrait qui est arraché à la Bible n'est autre qu'un passage tronqué de l'Apocalypse (22 :15) qui scelle l'exclusion du paradis de tous ceux qui pratiquent le mensonge : « Dehors les chiens, les enchanteurs, les impudiques, les meurtriers, les idolâtres, et quiconque aime et pratique le mensonge ! » Sur la tache noire ne figure que le début de l'énoncé, le mensonge fait partie du non-dit. Pour l'instant, Jim n'envisage pas d'avoir été déposé, en a-t-il même conscience ? Il ne prend en considération que la parole divine et s'interroge sur la condamnation dont il pourrait être passible, aux yeux de Dieu, pour avoir tué Hands. Pourtant, la seule révélation n'est-elle pas le non-dit du mensonge réaliste ?

Dans la situation présente, Silver irait ironiquement au paradis pour n'avoir pas caché à ses lecteurs sa conception de la fiction une fois le récit achevé, tandis que Jim,

lui, serait sans aucun doute condamné pour avoir joué un double jeu en ayant recours aux services de Silver pour mener son projet de récit judiciaire à bien. Alors que Jim se saisit de la tache, les cendres se déposent sur ses mains, mais n'est-ce pas son projet qui vient de se consumer et qui va pourtant pouvoir renaître grâce à la parole qu'il a donnée à Silver ? Derrière la tache noire, un nouveau mode de communication se dessine, une page blanche qui porte, d'un côté, la marque du texte fondateur de la civilisation occidentale, et de l'autre, la marque d'un ongle, tout comme l'enseigne de l'Admiral Benbow porte encore, au moment de l'écriture du récit de Jim, la marque du couteau de Bones. Le roman contemporain porte la marque de celui qui le précède comme le projet de Silver informe celui de Jim ou encore comme le roman réaliste donne forme au roman de R.-L. Stevenson. Cette marque est avant tout celle d'une absence, d'un non-dit qu'il revient au lecteur de combler.

A l'image du narrateur adulte qui aura fini par accepter l'héritage que Silver lui a légué - le récit est là pour en témoigner - et qui sera donc passé de la position de lecteur à celle d'auteur en devenant, nous sommes invités à faire le chemin seul. R.-L. Stevenson nous propose la littérature en héritage, libre à nous de saisir le trésor qu'il nous tend. Tout comme Jim tout au long du récit¹⁶², nous nous avançons en aveugle dans cet espace encore inconnu, mais nous savons déjà que l'auteur nous précède et qu'il laisse derrière lui, tel le Petit Poucet, des indices qui nous mènent à lui. A nous de faire notre travail de lecteur, c'est-à-dire d'acteur à part entière de la littérature à qui il revient de prendre en charge un héritage qui nous appartient.

¹⁶² Dans Treasure Island, la plupart des scènes importantes se passent la nuit, et les ténèbres ne sont que sporadiquement éclairées par la lune.

La fin de l'histoire nous ouvre une piste. En effet, le texte se clôture sur les mots du capitaine Flint, le perroquet de Silver : « pieces of eight! pieces of eight! », mots qui hantent les cauchemars de Jim. Ainsi, les visions du marin unijambiste ont fait place aux mots du capitaine Flint. Silver s'est volatilisé sur le chemin du retour mais sa marque persiste. A travers un truchement, c'est à lui que revient le dernier mot de l'histoire. Est-ce sa vision, c'est-à-dire sa conception de la littérature, qui s'impose à Jim ? En se désincarnant, Silver ne parle plus en son nom, mais au nom de tout un passé littéraire qui hante le réalisme sans pourtant être jamais ouvertement formulé. Alors que sa disparition a rendu le récit prévu par Jim inutile, voire impossible, Jim doit chercher une nouvelle forme pour représenter Silver. En effet, il lui a implicitement, ou plutôt inconsciemment, donné sa parole, en lui promettant de se faire l'avocat de sa cause. De Silver, il ne reste qu'un truchement, une voix qui déchire l'espace réaliste, qui se dresse dans la nuit et qui attend que la parole de Jim s'incarne en elle. Si dans l'incipit le narrateur ne s'identifie pas, n'est-ce pas parce qu'il ne parle pas seulement en son nom ? Le personnage de Silver serait alors une mise en abyme de la voix narrative, incarnation de cette présence désincarnée qui informe le récit, de ce discours qui ne prend corps que dans un texte littéraire.

Silver est, sans aucun doute, la clé du récit, d'ailleurs le titre original de Treasure Island n'était-il pas The Sea-Cook ? Pirate-cuisinier, Silver pensait pouvoir donner naissance à un nouveau récit en sautant d'un point de vue à l'autre, c'est-à-dire en adaptant son point de vue aux attentes des différents lecteurs qui croisaient sa route. Son projet romanesque ne peut prendre forme qu'une fois qu'il a reconnu, grâce au miroir que lui tend Jim, qu'il ne peut y avoir de récit aventureux que celui qui devance les attentes

de tous les lecteurs possibles. En acceptant de laisser la parole à Jim, Silver reconnaît qu'il ne peut y avoir de récit d'aventure sans une nouvelle forme. Et, paradoxalement, cette forme n'est rien de moins que son ancienne forme, le *romance*. Ainsi, pour mener son projet à bien, pour véritablement devenir capitaine, Silver doit se désincarner dans la voix d'un lecteur critique, d'un auteur en devenir. En prenant la parole de Jim, Silver ne l'a-t-il pas simplement invité à prendre la parole ? A l'image du capitaine Flint, le narrateur est un truchement de l'auteur qui permet de renouveler la littérature en s'en nourrissant, de rendre hommage aux prédécesseurs en continuant leur ouvrage, mais aussi de donner enfin la parole au lecteur. Derrière le cauchemar se dissimule le rêve de la littérature toujours retrouvée et pourtant jamais identique à elle-même. Derrière un roman pour la jeunesse, un véritable récit aventureux qui ne pourra advenir que dans et par le dernier mot de Silver.

CONCLUSION

Dans « A Note on Realism », essai publié la même année que Treasure Island, R.-L. Stevenson dresse un bilan de l'évolution du roman au cours du dix-neuvième siècle :

In literature (from which I draw my instances) the great change of the past century has been effected by the admission of detail. It was inaugurated by the romantic Scott; and at length, by the semi-romantic Balzac and his more or less unromantic followers, bound like a duty on the novelist. For some time it signified and expressed a more ample contemplation of the conditions of man's life; but it has recently (at least in France) fallen into a merely technical and decorative stage, which it is, perhaps, still too harsh to call survival. [...] After Scott we beheld the starveling story begin to be pampered upon facts. The introduction of these details developed a particular ability of hand; and, that ability, childishly indulged, has led to the works that now amaze us on a railway journey¹⁶³.

Son premier roman propose une solution à l'impasse naturaliste. En effet, dans Treasure Island, il élague le récit de tous détails superflus et fait ainsi ressortir ce qui donne corps à la littérature, et ce, depuis ses premiers balbutiements, à savoir l'art du récit. Sorte d'anamnèse de la littérature, Treasure Island remonte le cours de l'histoire littéraire pour retrouver une voix, une forme, qui aurait moins pour but de mettre en avant la virtuosité technique de son auteur que de remettre l'imaginaire au cœur de la littérature. Ainsi que le remarque Dominique Fernandez, R.-L. Stevenson propose de retrouver le *romanesque* :

¹⁶³ Robert Louis Stevenson, « A Note on Realism », Essays Literary and Critical, *op. cit.*, p. 69.

[Stevenson] raconte, se contente de raconter, et n'a besoin que de raconter pour faire tenir dans son livre tout ce que les autres auteurs y mettent en recourant à d'autres moyens que le romanesque pur. Ni digressions, ni analyses psychologiques, ni approfondissement philosophiques dans Treasure Island : psychologie, sociologie et philosophie se trouvent pour ainsi dire naturellement dans la trame du récit, comme des parcelles d'or dans le tamis du mineur¹⁶⁴.

Mais, comment renouveler la forme romanesque sans remettre en question le mode de lecture que le roman réaliste prétend imposer à ses lecteurs ? Comment faire resurgir chez le lecteur naïf l'envie d'une littérature d'imagination, le plaisir du non-dit, la liberté retrouvée dans l'imaginaire ? Renouveler le roman ne peut se faire sans redéfinir la littérature au sens le plus large du terme.

Si Treasure Island se présente comme un récit d'aventure pour la jeunesse, c'est peut-être parce qu'il propose à son lecteur de renaître avec la littérature. Cependant, cette renaissance dépend de la volonté du lecteur à devenir un acteur à part entière de la littérature. En effet, R.-L. Stevenson se refuse à imposer sa vision, et préfère démultiplier les points de vue jusqu'au vertige, forçant ainsi le lecteur à dépasser l'histoire et à aller chercher dans le récit le point de vue de l'auteur. A l'instar de la voix désincarnée du narrateur, le lecteur est invité à refaire le chemin qui mène à l'art du récit et à se lancer à son tour dans un travail de désincarnation des personnages de l'histoire. Treasure Island n'a d'autre but que de dérouter - aux deux sens du terme - son lecteur et R.-L. Stevenson n'a de cesse de saper le peu de certitudes que le récit lui permet de construire

¹⁶⁴ Dominique Fernandez, « Préface » à L'Île au Trésor, traduit par Déodat Serval, Paris, Flammarion, 1990, p. 12.

laborieusement. Sans cette dérouté du lecteur, sans cette désorientation permanente, il ne peut y avoir de réorientation vers un récit aventureux. Pour pouvoir percevoir la littérature du point de vue de l'imagination, il faut apprendre à monter à une échelle dont les barreaux se dissolvent après notre passage : la littérature ne peut advenir dans une station mais seulement dans un mouvement, dans un entre-deux évanescent. Elle ne peut être entrevue que dans un bref moment où tout le passé littéraire resurgit dans une nouvelle forme qui sitôt formulée s'en va rejoindre toutes les autres dans la tombe du passé littéraire en attendant qu'un auteur en devenir s'en vienne les solliciter. A l'image de l'aventure, la littérature est une illusion, dans la mesure où elle relève d'un procès qu'il faut toujours renouveler.

Reste à réinscrire la conception stevensonienne de l'art du récit, et plus généralement de la littérature, dans un débat plus large de la subjectivité, à travers les œuvres de M. Schwob, de P. Mac Orlan et de B. Cendrars. En effet, R.-L. Stevenson ne propose-t-il pas de redéfinir le sujet par son rapport à l'imaginaire des mots ? La littérature semble un espace privilégié dans lequel le sujet se construit dans un retour sur soi qui, par ailleurs, impose un déplacement du sujet, aux deux sens du terme. Le sujet n'advient-il pas en limite, et ce, avec la littérature ? Il ne renaîtrait à lui-même que dans une constante oscillation entre intérieur et extérieur, entre passé et avenir, entre fiction et réel. R.-L. Stevenson nous propose d'envisager cette perpétuelle déconstruction/reconstruction de soi comme le jeu fondateur d'une communauté, celle de l'auteur et du lecteur, qui permet, par-delà le cadre littéraire, de repenser le rapport à l'imaginaire ainsi que nous allons le démontrer dans les chapitres suivants.



MARCEL SCHWOB
Dédicace inédite

Gus Bofa, Marcel Schwob.

CHAPITRE 2 :

L'AVENTURE OU LA REPRESENTATION VIVANTE

*Je me souviens clairement de l'espèce d'émotion
d'imagination où me jeta le premier livre de Stevenson que
je lus.*

Marcel Schwob, « Robert Louis Stevenson », Spicilege.

Marcel Schwob a 17 ans lorsqu'il rencontre Robert Louis Stevenson au détour de Treasure Island. Ce véritable coup de foudre littéraire amène le jeune homme à entrer en correspondance avec son maître en aventure dès 1888, à faire des démarches auprès de l'éditeur Pierre-Jules Hetzel pour traduire The Black Arrow, à lui envoyer l'un de ses recueils, Mimes. Il n'aura malheureusement pas le temps de rencontrer l'écrivain écossais, mort aux Samoa en 1895. Des années plus tard, alors que M. Schwob a cessé d'écrire des récits de fiction, que son état de santé continue de le tourmenter, il s'embarque sur les traces de R.-L. Stevenson dans les mers du Sud, semble courir après son fantôme, espérant peut-être toucher, au plus près, cet écrivain qui le fascine et que Sylvain Goudemare considère, avec François Villon, comme un de ses principaux médiateurs¹ en Terre de Littérature.

Très tôt M. Schwob entend faire partager sa passion pour cet écrivain, alors peu connu en France, aux lecteurs du Phare de la Loire, le journal de son père, dans lequel il publie régulièrement des articles depuis l'âge de onze ans. Dix ans après son premier

¹ Sylvain Goudemare, « Comment était faite la lampe d'Aladdin ? » dans Marcel Schwob, Œuvres, Paris, Phébus, coll. « Libretto », 2002, p.18.

compte rendu, sur « Un Capitaine de quinze » ans de Jules Verne, quatre ans après la lecture du premier roman de R.-L. Stevenson, M. Schwob réussit à formuler, dans un article, ce en quoi consiste l'art du récit stevensonien, à dessiner la constante qui se retrouve des nouvelles aux romans en passant par les contes et les fables, autrement dit par-delà les distinctions génériques : l'art de ne pas dire².

M. Schwob, ainsi que nombre de critiques et de romanciers français au cours des années suivantes, reconnaissent que la qualité principale de R.-L. Stevenson, comme d'autres écrivains d'aventure d'ailleurs, est d'être, avant tout, des conteurs hors pair³. Mais, en cette fin de dix-neuvième siècle, de tous les critiques français, M. Schwob est sans aucun doute l'un des rares qui fait montre d'une compréhension intime des enjeux multiples de la réflexion stevensonienne sur l'art du récit. Dans ses essais sur l'écrivain écossais, il décrit brillamment la poétique de l'image et met en évidence les fonctions cognitives de l'imagination.

A l'exemple de R.-L. Stevenson, M. Schwob est un passeur, ainsi que nous le démontrerons, qui se réapproprie très personnellement une réflexion universelle dans un contexte historico-littéraire singulier. Ainsi, dans « La Terreur et la pitié », préface à Cœur double (1891), son premier recueil de contes, M. Schwob propose une « théorie de l'aventure » à travers laquelle il transpose le débat entre *romance* et *novel* dans le contexte français et propose une thématique de l'aventure dont découle une esthétique du sublime. Dans « L'Art de la biographie », préface aux Vies imaginaires (1896), son

² Marcel Schwob, « Robert Louis Stevenson », Œuvres, Paris, Phébus, coll. « Libretto », 2002, p. 724 : « L'art, ici, consiste à ne point dire ». Il fait écho aux propos de R.L. Stevenson dans « A Gossip on Romance », ainsi que nous l'avons déjà dit dans le chapitre précédent, qui définit le romanesque comme « l'art de créer, de suggérer des images. »

³ Kevin O'Neill, André Gide and the Roman d'Aventure, The History of a Literary Idea in France, Sydney, Sydney University Press, 1969, p. 24.

dernier recueil de récits fictionnels, la pensée schwobienne rejoint celle de l'écrivain écossais dans sa volonté de construire un lieu commun de l'art du récit qui, sous l'égide de l'imagination, réunit Histoire et Littérature. Avec l'écrivain français, l'aventure apparaît sous un nouveau jour : la réflexion sur l'art du récit se joue dans une discussion entre représentation vivante et représentation du vivant. Il s'agit, pour M. Schwob, de trouver un lieu commun où les deux peuvent être pensées dans le prolongement l'un de l'autre, où l'individuel se dit dans le collectif, l'historique dans le littéraire, l'imaginaire dans le réel. Mal compris par ses pairs nous montrerons en quoi l'incapacité à envisager M. Schwob comme un écrivain d'aventure à part entière par les critiques d'hier, mais aussi d'aujourd'hui, permet de mettre en perspective non plus une conception de la littérature, le réalisme, mais des conceptions de la littérature qui prônent plus la sécession que le lieu commun.

2.1. LES AVENTURES DE MARCEL SCHWOB

M. Schwob figure rarement dans les études sur l'aventure, par ailleurs fort peu nombreuses puisqu'elles sont essentiellement menées sous le signe du roman. Passeur indispensable à la génération de P. Mac Orlan et de B. Cendrars, il est cependant trop souvent oublié, ou assimilé, ce qui revient au même, à la « théorie du roman d'aventure » française qui se construit autour d'André Gide et se prolonge dans les pages de la Nouvelle Revue Française. Précieux théoricien de l'idée, que l'on méprend pour un théoricien du roman, M. Schwob est, en tant qu'écrivain, le plus souvent, envisagé dans la perspective symboliste, et ce malgré ses liens évidents avec R.-L. Stevenson et la reconnaissance de P. Mac Orlan, qui au fil de ses essais le présente toujours aux côtés des autres grands écrivains d'aventure. Repartant des études récentes sur M. Schwob, qui tendent à en faire un précurseur d'une esthétique contemporaine de la fragmentation, nous tenterons de resituer les enjeux de l'aventure au cœur l'œuvre schwobienne.

2.1.1. La biofiction

A l'approche du centenaire de sa mort l'œuvre de Marcel Schwob a connu un regain d'intérêt tant éditorial que critique. L'excellente biographie de Sylvain Goudemare, Marcel Schwob ou les Vies imaginaires (2000)⁴ a été l'occasion de découvrir un écrivain dans son intimité littéraire. Dans un autre domaine, la thèse d'Alexandre Gefen, Vies imaginaires : le récit biographique comme genre littéraire aux dix-neuvième

⁴ Goudemare Sylvain, Marcel Schwob ou les vies imaginaires, Paris, Cherche Midi, 2000.

et vingtième siècle⁵, qui voit dans les Vies imaginaires « l'acte de naissance » d'un nouveau genre, la « biofiction », a été un autre temps fort de cette redécouverte.

A. Gefen donne une nouvelle visibilité à l'œuvre de M. Schwob en la mettant sur le devant de la scène théorique et la fait, par-là, sortir moins du purgatoire des œuvres que de celui de la critique universitaire. En effet, l'œuvre de M. Schwob n'est jamais vraiment tombée dans l'oubli. Nombreux sont les lecteurs-écrivains qui ont rappelé ce qu'ils devaient à ce conteur érudit : Pierre Mac Orlan, Jorge Luis Borges ou encore Pierre Michon, pour n'en citer que quelques-uns, ont chacun mis en avant un aspect de son œuvre dans des préfaces ou dans des hommages. M. Schwob a aussi des adeptes du côté des dessinateurs : Gus Bofa, compagnon de route de Pierre Mac Orlan, illustrateur de la plupart de ses romans, avait prévu de l'inclure dans ses Synthèses littéraires et extra-littéraires et, plus proche de nous, David B. et Emmanuel Guibert, auteurs de bande dessinée à l'univers très littéraire, ont rendu un bel hommage au « maître qui écrivit les Vies imaginaires⁶ » dans Le Capitaine écarlate⁷.

A. Gefen, dans une étude dont on ne peut que saluer l'exhaustivité et l'érudition, met en valeur un aspect de l'œuvre de M. Schwob qui fait peu de cas de l'influence de R.-L. Stevenson sur la conception schwobienne du récit d'imagination. A. Gefen envisage l'œuvre du conteur français « dans le prolongement du relativisme historiciste des légendes post-romantiques et [estime qu'elle] témoigne clairement des tendances

⁵ Alexandre Gefen, Vies imaginaires : le récit biographique comme genre littéraire aux dix-neuvième et vingtième siècle, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Yves Tadié. Université de Paris IV-Sorbonne, 2003.

⁶ Bofa Gus, Synthèses littéraires et extra-littéraires, Paris, Cornélius, coll. « Victor », 2003.

⁷ David B. et Emmanuel Guibert, Le Capitaine écarlate, Paris, Dupuis, coll. « Aire libre », 2000.

majeures du Symbolisme et de l'esthétique fin-de-siècle⁸ ». Littérature d'imagination qui se constitue partiellement en réaction au naturalisme, le symbolisme tend moins à recréer un lieu commun de la littérature qu'il ne participe de son « autonomisation » pour reprendre la formule de José-Luis Diaz⁹. Le symbolisme ne fait pas de l'imagination le point de départ d'une réflexion sur la littérature, mais un moyen de déplacer le débat quant à l'historicité de la littérature du sujet de la représentation - la réalité sociale et historique - à la représentation elle-même - l'art du récit devient une fin en soi.

A. Gefen s'intéresse particulièrement aux Vies imaginaires, dans lesquelles, selon lui, se crée la « biofiction », genre qui fait, par ailleurs, *flores* chez les écrivains contemporains. Ainsi Christian Garcin, Gérard Macé, Pierre Michon, Patrick Modiano, Pascal Quignard, Jacques Roubaud¹⁰, entre autres, revendiquent « la production de *vies* d'un statut hybride et indécidable » « comme un genre en soi ». Partant de ce constat, A. Gefen fait l'hypothèse que :

la conversion de toute une génération d'écrivains contemporains fait apercevoir, rétroactivement, un champ générique jamais étudié en tant que tel, celui des fictions biographiques, c'est-à-dire des emprunts patents ou latents de la littérature à la biographie, genre au statut souvent ambigu

⁸ A. Gefen, Vies imaginaires : le récit biographique comme genre littéraire aux dix-neuvième et vingtième siècle, *op. cit.*, p. 169.

⁹ José-Luis Diaz, « L'autonomisation de la littérature (1760-1860) », Le Littéraire, qu'est-ce que c'est ? sous la direction d'Alain Goulet, Caen, Presses universitaires de Caen, 2002, p. 59.

¹⁰ Dans « Vies imaginaires et minuscules : Marcel Schwob et le romanesque sans roman » (Marcel Schwob, d'hier et d'aujourd'hui, textes réunis et présentés par Christian Berg et Yves Vadé, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Essais », 2002, p. 177-191), Dominique Rabaté dresse le même constat et en fait, lui aussi, le point de départ de sa réflexion sur le récit schwobien. Dans ces deux études, M. Schwob est envisagé comme le précurseur d'une esthétique du fragment (post-moderne) dont il ne participe cependant pas.

mais culturellement essentiel, tant sur le plan poétique, cognitif qu'herméneutique¹¹.

La « biofiction » est à entendre comme « un récit fictionnel qu'un écrivain fait de la vie d'un personnage, qu'il ait existé ou non, en mettant l'accent sur la singularité d'une existence individuelle et la continuité d'une personnalité¹². » A. Gefen voit dans les Vies imaginaires un « coup de force théorique et pratique pour l'histoire et la logique des genres » qui renverse « l'opposition aristotélicienne qui attribue le particulier à l'histoire et le domaine des vérités générales à la littérature ». M. Schwob « reverse le genre de la vie à la littérature et légitime l'intrusion de l'imaginaire dans la biographie ». En cela, « il s'oppose donc aux dogmes sur lesquels le savoir historique s'est bâti tout au long du XIX^e : le rationalisme logique, la foi dans les systèmes, la pratique de l'érudition positive, la transparence de la narration historique¹³. »

Dans le cadre de l'étude générique entreprise par A. Gefen, « imaginaire » est envisagé comme un terme intermédiaire qui permet de faire basculer le « récit de vie » d'un champ discursif à un autre, de l'Histoire, en tant que « science historique¹⁴ » nouvellement constituée pour reprendre les termes de M. Schwob, à la Littérature. Ainsi, A. Gefen considère comme :

imaginaire ou fictionnelle toute biographie n'ayant pour but premier l'établissement de la vérité historique. Cette vie sera une « biofiction » *stricto sensu* si l'intention esthétique est explicite, et, l'on pourra parler,

¹¹ A. Gefen, Vies imaginaires : le récit biographique comme genre littéraire aux dix-neuvième et vingtième siècle, *op. cit.*, p. 13.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibid.*, p. 171.

¹⁴ M. Schwob, « L'Art de la biographie », Œuvres, *op. cit.*, p. 509.

par extension, *lato sensu*, de *vie imaginaire* si cette finalité est déterminée d'après le contenu et le contexte de l'œuvre¹⁵.

Pour A. Gefen, « imaginaire » est à « prendre au sens d'intuition artistique du créateur¹⁶ » et « à comprendre comme un moyen d'arracher la biographie aux historiens¹⁷ » qui permet de perpétrer « des infractions aux règles du genre biographique » :

hybridation générique [...], métadiscursivité [...], spéularité [...], fins ouvertes [...] ou conjecturales [...], ellipses narratives [...], etc. Schwob substitue aux hauts faits à admirer, aux paroles à méditer, aux modèles comportementaux à imiter, le bruit et la fureur de forces mystérieuses et de logiques obscures, où personnages positifs et personnages négatifs, échecs et réussites, morts et résurrections se répondent et se neutralisent. La gratuité ostentatoire dans le choix de personnages utilisés pour résumer l'histoire du monde, l'excentrement des points de vue que dissimule l'énonciation en apparence homogène empruntée au conte, l'étrangeté du matériau thématique rehaussé par un style riche en effets « étranges », renvoient à un même but : interdire la construction d'un sens ou d'une exemplarité, au profit d' « atomes épicuriens » puissamment évocatoires mais toujours instables, parce qu'ambigus et systématiquement réversibles, et une même méthode : fictionnaliser, jusqu'à l'irréversible, le récit historique et en incendier tous les genres : mythographies antiques,

¹⁵ A. Gefen, Vies imaginaires : le récit biographique comme genre littéraire aux dix-neuvième et vingtième siècle, *op. cit.*, p. 29.

¹⁶ *Ibid.*, p. 172.

¹⁷ *Ibid.*, p. 173.

hagiographies médiévales, vies de peintres du *quattrocento* ou biographies criminelles de l'ère moderne s'y voient tour à tour revisités.¹⁸

L'opposition entre Histoire et Littérature, qui donne naissance à un nouveau genre, inscrit les Vies imaginaires dans une conception de la littérature dans laquelle cette dernière tend à devenir seconde, puisqu'elle met en abyme un rapport à la connaissance qui lui est extérieur et qu'elle privilégie l'intellect sur l'outil cognitif qu'est l'imagination. Les fonctions cognitives, sociales et politiques de la Littérature sont redéfinies en fonction d'autres discours : la Littérature devient un lieu où exercer un regard critique sur un rapport au savoir sans pour autant proposer d'alternative. L'excellente étude d'A. Gefen fait rentrer les Vies imaginaires dans une littérature d'érudition, et non d'imagination, et met en avant l'une des facettes de l'écrivain français, celle de l'érudit, aux dépens de celle du théoricien de l'aventure et du conteur.

Le rapport entre Histoire et Littérature est aussi central à l'œuvre stevensonienne : le « roman d'aventure » se fonde aisément dans l'historique. Ainsi The Black Arrow (1884), roman que M. Schwob s'était proposé de traduire, mais aussi Kidnapped (1886) et sa suite Catriona (1893) ou encore The Master of Ballantrae (1884), sont des « romans historiques » qui s'inscrivent dans le prolongement des romans d'Alexandre Dumas et de Victor Hugo, écrivains auxquels R.-L. Stevenson consacre plusieurs essais. Dans les romans historiques, la Littérature est un lieu où se pense véritablement un autre rapport à l'art du récit : le « roman historique » envisage l'Histoire du point de vue de l'imagination, et non en fonction de la vérité historique. La réflexion sur les fonctions cognitives de l'imagination permet de recréer un lieu commun de l'histoire qui donne la

¹⁸ A. Gefen, Vies imaginaires : le récit biographique comme genre littéraire aux dix-neuvième et vingtième siècles, *op. cit.*, p. 173.

possibilité d'envisager un autre rapport, épique, au récit d'événements comme à la construction d'une mémoire collective. Autrement dit, la Littérature est un lieu commun où avoir une autre pratique de l'histoire qui conduit le lecteur qui le souhaite à exercer son sens critique à l'extérieur de la fiction et à mettre en perspective une pratique relativement récente du récit historique, celle qui se met en place au dix-neuvième siècle. Mais cette critique n'est ni le sujet, ni l'objet de l'art du récit. La littérature ne devient pas un lieu commun de la critique : elle permet une pratique collective, autre, de l'Histoire qui laisse le lecteur libre d'évaluer, à l'extérieur de la fiction, tout à fait individuellement, le rapport systématique au savoir, comme à la construction d'une mémoire collective.

Dans le chapitre précédent, nous avons vu que Treasure Island fond toutes les formes du roman en une seule, roman d'aventure, roman pour la jeunesse, roman moderne mais aussi autobiographie collective. Cependant, il n'est nullement question pour R.-L. Stevenson de fonder un genre en « incendiant tous les genres » afin de créer une forme unique et originale. Derrière cette autobiographie collective, qui sera par ailleurs la clef de voûte des œuvres mac orlaniennes et cendrarsiennes, et qui n'est pas étrangère au projet des Vies imaginaires, comme derrière le roman d'aventure, se pose la question d'un rapport à l'histoire qui permet la représentation de l'individuel dans le collectif et *vice versa*. Or, chez R.-L. Stevenson, cette réflexion ne conduit nullement à la création d'un genre en rupture avec tout ce qui précède, mais, au contraire, à la recherche d'un lieu commun de l'art du récit à partir duquel dire simultanément individuel et collectif, historique et littéraire, imaginaire et réel.

De par sa nature, l'étude générique impose de faire de l'imagination un terme intermédiaire de la réflexion entre Histoire et Littérature. En effet, comme nous l'avons

déjà dit, la réflexion sur les fonctions cognitives de l'imagination vise à reconstruire un lieu commun de la littérature qui tend à abolir les frontières génériques contemporaines. R.-L. Stevenson montre que ces frontières s'apparentent à des constructions idéologiques, bien plus qu'elles ne correspondent à une quelconque réalité de l'art du récit. Plus grave, ces constructions idéologiques, en cette fin de dix-neuvième siècle, soulèvent la question fondamentale à partir de laquelle penser la littérature : « pourquoi l'imagination aujourd'hui ? », et non « pourquoi la littérature aujourd'hui ? » Il ne s'agit pas de redéfinir les fonctions cognitives et sociales de la littérature en fonction des circonstances historiques, mais de comprendre en quoi il est essentiel de rappeler que l'imagination permet un autre rapport à la représentation et à la connaissance de l'homme. La littérature est à redéfinir par son rapport à l'imagination, qui, par ailleurs, est un point de vue sur la vie comme sur sa représentation.

Pour R.-L. Stevenson, l'art du récit ne se pense cependant pas dans l'absolu mais à présent. L'historicité de la littérature n'est pas à chercher dans une quelconque évolution des formes, des genres, mais dans un point de vue aventureux sur l'imagination qui permet de retrouver, dans un contexte donné, les fondements de tout récit depuis le début de l'humanité. Les Vies imaginaires, et plus généralement l'œuvre schwobienne, s'inscrivent-elles dans le prolongement de la réflexion stevensonienne ? Doit-on envisager M. Schwob comme le fondateur d'un genre, et les Vies imaginaires comme un point de rupture dans l'histoire de la littérature ? Autrement dit, participe-t-il sans réserve d'une conception « autoréférentielle » de la littérature qui semble à l'opposé de la conception épique stevensonienne ? La « synthèse » des formes est-elle à entendre du

point de vue de l'innovation formelle ou plutôt comme un rapport épique au récit qui pose la question de l'imaginaire dans la représentation d'une vie ?

Toutes ces questions se retrouvent en une seule : l'expression « vie imaginaire » s'apparente-t-elle à un oxymore, ainsi que le pense A. Gefen¹⁹, au creux duquel s'écrit la biofiction, ou bien est-elle le point de départ d'un rapport universel à l'art du récit fictionnel dans un contexte historique donné ? Le dernier recueil de M. Schwob semble faire écho à la remarque de R.-L. Stevenson sur la biographie de Goethe par Lewes :

Biography, usually so false to its office, does here for once perform for us some of the work of fiction, reminding us, that is, of the truly mingled tissue of man's nature, and how huge faults and shining virtues cohabit and persevere in the same character. History serves us well to this effect, but in the originals not in the pages of the popular epitomiser, who is bound, by the nature of its task, to make us feel the difference of epochs instead of the essential identity of man, and even in the originals only those who can recognise their own human virtues and defects in strange forms often inverted, and under strange names often interchanged²⁰.

Il semble indispensable de recentrer la réflexion sur l'œuvre schwobienne de la forme, en tant que rapport à un cliché narratif qu'il convient de dépasser, à la forme, en tant que lieu commun de l'imagination.

¹⁹ A. Gefen, Vies imaginaires : le récit biographique comme genre littéraire aux dix-neuvième et vingtième siècle, *op. cit.*, p. 15 : « Schwob a pointé en 1895 l'antinomie qui s'est installée entre les « biographes » (c'est-à-dire, pour Schwob, des écrivains), et les « historiens », l'expression qui est presque un oxymore, de « vie imaginaire », n'acquiert le statut de variante générique qu'à la fin du XIXe siècle, lorsque l'idée de fiction ne semble plus s'opposer au réalisme – supposé – de tout récit biographique ».

²⁰ R.L. Stevenson, « Books Which Have Influenced Me », Essays Literary and Critical, *op. cit.*, p. 65.

2.1.2. De la biofiction à la théorie de l'aventure

Si M. Schwob participe de l'esthétique de son époque, il est avant tout pour Pierre Mac Orlan, David B. et Emmanuel Guibert un conteur hors pair auquel ceux-ci rendent respectivement hommage dans La Chronique des jours désespérés et dans Le Capitaine écarlate²¹. A travers leurs récits, ils font ressortir un aspect essentiel du projet schwobien que la préciosité de son écriture, ce que D. Rabaté nomme, à juste titre, « les bijoux trop parfaits²² », tend parfois à masquer. Blaise Cendrars, au contraire, n'a guère de mots tendres pour M. Schwob : il le considère comme un érudit qui fait, par conséquent, selon le poète, un bien piètre passeur de mémoire collective.

Tandis que chez R.-L. Stevenson, que M. Schwob envisage comme un *alter ego* et en qui il reconnaît une solide culture classique²³, ainsi que chez P. Mac Orlan et B. Cendrars, ainsi que nous le verrons plus tard, il n'existe pas de décalage entre le théoricien et le conteur, il n'en va pas de même pour l'auteur des Vies imaginaires. On peut imputer cet écart entre théoricien et conteur chez M. Schwob au manque de confiance en ses talents d'écrivain à moins que ce ne soit en la qualité de son lecteur et/ou en l'utilité sociale de la littérature. A en croire Byvanck, M. Schwob faisait lire ses préfaces à tous ceux qu'il croisait²⁴, comme si ses récits ne se suffisaient pas à eux-mêmes, qu'ils ne garantissaient pas une juste évaluation de l'écrivain, de l'intelligence de ses contes. Tous les recueils de M. Schwob sont précédés de paratextes pour la plupart

²¹ P. Mac Orlan, La Chronique des jours désespérés suivi de Les voisins, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985 et David B. et Emmanuel Guibert, Le Capitaine écarlate, Paris, Dupuis, coll. « Aire Libre », 2000.

²² Dominique Rabaté, « Vies imaginaires et vies minuscules : Marcel Schwob et le romanesque sans roman », Marcel Schwob, d'hier et d'aujourd'hui, *op. cit.*, p. 188.

²³ M. Schwob, « Le Dynamiteur de Robert Louis Stevenson », Œuvres, *op. cit.*, p. 807-808.

²⁴ Sylvain Goudemare rapporte que, dans Un Hollandais à Paris, « Byvanck montre Schwob en proie aux tourments de la création littéraire, faisant lire ses préfaces à toutes les personnes qu'il rencontre. » (dans M. Schwob, Œuvres, *op. cit.*, p. 38.)

très théoriques. Ainsi, son premier recueil Cœur double s'ouvre sur « La Terreur et la pitié », véritable manifeste littéraire auquel, à l'autre bout de l'œuvre, fait écho « L'Art de la biographie », préface aux Vies imaginaires. Si « La Ressemblance et la différence », qui introduit son deuxième recueil, Le Roi au masque d'or, tend vers l'essai romancé, elle n'en reprend pas moins le cœur de la réflexion schwobienne qui tient en un mot : la « synthèse », image verbale de l'aventure. Quant au Livre de Monelle, seul livre qu'il ose ouvrir, sans retenue, à la subjectivité du lecteur, Georges Trembley remarque, à la suite de Remy de Gourmont, que la première partie de l'ouvrage, « Les paroles de Monelle », s'apparente pourtant à une préface :

Le Livre de Monelle se divise en trois parties distinctes : les « Paroles de Monelle », les « Sœurs de Monelle », et « Monelle ». [...] Et c'est bien comme une préface que ces « Paroles » ont été interprétées par le lecteur averti qu'était Remy de Gourmont. Celui-ci déclare en effet : « Il n'y a qu'un défaut dans Monelle, c'est que le premier chapitre est une préface » et les préfaces, en général, « dérangent les lignes d'une œuvre d'art. »²⁵

De « La Terreur à la pitié » à « L'Art de la biographie », nous mettrons en évidence, d'une part, les échos de la pensée stevensonienne dans les préfaces schwobiennes et, d'autre part, la cohérence de cette pensée qui, d'une préface à l'autre, (re)présente la « synthèse ».

Nous l'avons dit, dans l'œuvre de M. Schwob, les préfaces doublent les récits, les encadrent, les délimitent et se distinguent ainsi nettement des essais stevensoniens par leur fonction. En effet, ainsi que nous l'avons démontré dans le chapitre précédent, dans

²⁵ Georges Trembley, Marcel Schwob, faussaire de la nature, Genève, Droz, 1969, p. 46.

ses essais, R.-L. Stevenson cherche à retrouver un lieu commun de l'art du récit sans jamais tenter de synthétiser ses recherches, autrement dit de proposer une théorie de la littérature à la fois originale et universelle. Pour l'écrivain écossais, il ne s'agit pas d'élaborer un modèle d'ensemble mais de résoudre des problèmes pratiques. La réflexion stevensonienne n'a qu'un objectif : franchir le cap du roman. Aussi, chez R.-L. Stevenson, les essais ne doublent pas les recueils ou les romans : Treasure Island est le lieu où l'écrivain trouve une porte d'entrée dans le roman.

En revanche, chez M. Schwob, nous assistons en quelque sorte à un renversement : les contes viennent illustrer les préfaces, ainsi que le souligne Georges Trembley : « on devine trop un souci de démonstration. Ayant posé ses règles, tout se passe comme si Schwob n'avait en tête qu'une idée : les illustrer par des exemples²⁶. » Ainsi dans « La Terreur et la pitié », après avoir posé le sujet central, la dualité du cœur humain qui oscille entre terreur et pitié, entre « l'égoïsme vital » et « l'expansion de sa propre vie à l'expansion de la vie de tous²⁷ », M. Schwob explique en quoi les différents récits illustrent ces mouvements :

On verra dans « Les striges » l'homme qui est le jouet de ses superstitions. « Le Sabot » montre l'attrait mystique de la foi échangée contre une vie grise, la renonciation à l'activité humaine à n'importe quel prix, même au prix de l'enfer. Avec « Les trois gabelous », l'idéal extérieur qui nous mène mystérieusement à la terreur se manifeste par le désir de l'or. Ici l'effroi naît d'une coïncidence subite, et les trois contes suivants montreront qu'une rencontre fortuite d'accidents, encore surnaturelle dans

²⁶ Georges Trembley, Marcel Schwob, faussaire de la nature, *op. cit.*, p. 69.

²⁷ Marcel Schwob, « La Terreur et la pitié », Œuvres, *op. cit.*, p. 41.

« Le train 081 », mais réelle dans « Les sans-gueule », peut exciter une terreur intense causée par des circonstances indépendantes de l'homme²⁸.

Véritables guides de lecture, les préfaces contrastent fortement avec la liberté, et la responsabilité qui en découlent, accordées à « l'acheteur potentiel » par R.-L. Stevenson dans le poème liminaire de Treasure Island. Lorsque le poème invite le lecteur à se poser des questions, à se lancer dans une chasse au trésor, « La Terreur et la pitié » donne des réponses, impose une réflexion originale et aboutie sur l'art du récit.

Chez R.-L. Stevenson la réflexion accompagne la pratique ; chez M. Schwob, elle la devance : le critique prend le pas sur le conteur. Tandis que l'écrivain écossais repart toujours du lecteur, de ses plaisirs et de ses désirs, l'écrivain étant toujours envisagé comme un lecteur désirant qui fait retour, sans discriminations, sur toutes ses expériences de lecture, M. Schwob fait de l'écrivain le point de départ de sa réflexion. Cela apparaît de manière plus évidente dans « L'Art de la biographie » où il s'attache à définir, et à affirmer, la fonction de l'artiste par son originalité. Le « biographe », à entendre comme artiste, se pose en précurseur d'une autre pensée de l'histoire qui se donne à lire dans un projet d'écriture *a priori* dont le lecteur pourra admirer la mise en œuvre dans les « récits de vie » qui suivent.

Peut-être faut-il chercher dans cette inversion du rapport à la réflexion, non plus ancrée dans une pratique de la fiction, mais dans une réflexion essentiellement théorique, le silence ultérieur de M. Schwob, tout autant qu'une spécificité de la littérature française. L'intimité dans laquelle le jeune homme - rappelons qu'il a tout juste vingt-quatre ans lorsqu'il publie Cœur double - vit avec la pensée stevensonienne n'est probablement pas

²⁸ Marcel Schwob, « La Terreur et la pitié », Œuvres, *op. cit.*, p. 42.

pour lui faciliter la tâche²⁹. En effet, le point de départ de sa réflexion coïncide avec le point d'arrivée de celle de R.-L. Stevenson : toutefois, il reste tout à apprendre au conteur. La précision du cadre théorique avec lequel M. Schwob se lance dans l'écriture n'est peut-être pas un avantage : il doit trouver une voix, comme une voie, personnelles dans l'art du récit, franchir le cap de la pratique et créer un « art nouveau » dans la pratique même de cet art.

R.-L. Stevenson dénonce systématiquement à travers ses attaques contre E. Zola et le naturalisme, dans son « humble remontrance » à Henry James, toute pensée de la littérature en surplomb qui tend à faire passer les moyens pour des fins, des « formules narratives » pour des évolutions historiques et positives. M. Schwob dénonce lui aussi avec virulence dans ses préfaces et dans ses articles, toute pensée de l'art du récit qui ne s'ancrerait pas dans une réflexion profonde sur les fonctions cognitives et sociales de l'imagination. En fait, M. Schwob reprend le flambeau stevensonien et importe la réflexion de l'écrivain écossais dans le débat littéraire français, tout autant qu'il se l'approprie, avec brio. Pour lui, et ce, même dans « L'Art de la biographie », point limite où il se distingue de R.-L. Stevenson en mettant en avant l'originalité absolue du créateur qui, reproduisant le geste divin, donne naissance à un monde, il s'agit avant tout de faire un état des lieux des fonctions premières de l'art du récit et de sortir de l'impasse dans laquelle s'est engouffrée la littérature française grâce à l'ouverture d'une « voie

²⁹ On pourra consulter dans le numéro d'Europe (mai 2006, n°925) consacré à M. Schwob, le libre et touchant récit que J.-P. Naugrette fait, par le détour de la fiction, de l'intimité littéraire qui existe entre ces deux écrivains.

ancienne³⁰ » qu'est la « formule » universelle de l'aventure, « formule » de l'art du récit, que propose M. Schwob dans « La Terreur et la pitié », sa première préface.

Le roman d'imagination, ou encore *romance*, lieu à partir duquel l'écrivain écossais s'inscrit dans le prolongement d'un débat qui court tout au long du dix-neuvième siècle en Grande Bretagne entre *romance* et *novel* n'étant pas disponible dans le contexte littéraire français, M. Schwob crée son propre point d'ancrage en faisant d'un terme intermédiaire de la réflexion stevensonienne, l'aventure, le point de départ de sa réflexion sur l'art du récit. « L'aventure » est pour M. Schwob « la synthèse [...] d'un être vivant³¹ », un rapport à « la représentation de la vie³² » qui se distingue clairement du « roman naturaliste » ou du « roman analyste ». Il tire un exemple d'une représentation de l'aventure de Hamlet, et universalise ainsi la « formule » de l'art du récit, par-delà les genres. Il en fait non pas l'essence de la fiction, ainsi que le propose Jean-Yves Tadié dans Le Roman d'aventure³³, mais celle d'une littérature vivante. La « synthèse », c'est la représentation de « la vie intérieure [dans] un fait de la vie extérieure » qui permet au lecteur de « saisir les actions et les réactions » des « êtres vivants » « sans décrire ni discuter ». Cette synthèse de « la vie intime et de la vie externe » que l'artiste doit représenter, et faire sentir au lecteur, peut se faire au « point extrême de l'émotion »,

³⁰ J'emprunte l'expression à la «Prose du transsibérien et de la petite Jeanne de France» de Blaise Cendrars : « Et mes yeux éclairaient des voies anciennes » (dans Du Monde entier, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1988, p.27).

³¹ M. Schwob, « La Terreur et la pitié », *op. cit.*, p. 50.

³² *Ibid.*, p. 51.

³³ L'étude de Jean-Yves Tadié s'ouvre sur l'affirmation suivante : « L'aventure est l'essence de la fiction. Des premiers romans grecs jusqu'aux contemporains, elle est présente ; l'analyse psychologique ne peut exister sans l'aventure amoureuse, et le document réaliste transforme la grève, ou l'ouverture d'un grand magasin, en événement surprenant. Dans les textes plus abstraits du XXe siècle, c'est l'écriture qui devient aventure. » (Le Roman d'aventure, *op. cit.*, p. 5) J.-Y. Tadié approche l'aventure comme un lieu commun, en soi, de la littérature et ne perçoit pas en quoi ce lieu n'existe que dans la recréation perpétuelle d'une littérature d'imagination.

appelé « aventure » ou « crise », point de rencontre privilégié entre « le monde intérieur » et « le monde extérieur ». Chez P. Mac Orlan, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, on retrouve cette même nécessité de situer l'aventure au croisement entre « vie imaginaire » et « vie sociale », pour reprendre la terminologie mac orlanienne.

La synthèse n'est pas un mode de narration prescriptif mais un point de vue sur la représentation de « la vie humaine³⁴ ». L'art du récit est pour M. Schwob, comme il l'est pour R.-L. Stevenson, un point de vue éthique, anhistorique et a-générique, dont découle chez l'écrivain français une esthétique³⁵, sur laquelle nous reviendrons dans quelques instants. La littérature existe dans une question synthétique, autrement dit double : « que représenter ? » est « comment le représenter ? » Pour les deux écrivains, ces questions doivent être pensées ensemble : comment représenter la vie humaine n'est pas considéré d'un point de vue technique, ni en termes de contenus, mais comme la nécessité de mettre en évidence la « vie imaginaire ».

Dans « La Terreur et la pitié », l'imaginaire est le terme intermédiaire de la réflexion schwobienne. Loin d'être un oxymore, cette dernière est une réalité dont il convient de rendre compte pour produire une « représentation de la vie humaine » qui est aussi une « représentation vivante » : il s'agit de faire coïncider, et non d'identifier - gardons en tête notre image du silex stevensonien - la littérature et la vie à tous les niveaux. L'aventure, c'est la possibilité pour le lecteur de saisir la forme que sa « vie imaginaire » donne à la représentation du monde extérieur et, *vice versa*, de saisir la « forme » ponctuelle de sa « vie imaginaire » dans la représentation du monde extérieur.

³⁴ M. Schwob, « La Terreur et la pitié », *op. cit.*, p. 41.

³⁵ Georges Trembley, Marcel Schwob, faussaire de la nature, *op. cit.*, p. 85.

L'aventure est un rapport dynamique qui engage l'écrivain, comme le lecteur, et qui est la clef de voûte des œuvres de tous les écrivains d'aventure.

M. Schwob thématise la « vie imaginaire », et ce dès sa première préface, et, en cela, se distingue de R.-L. Stevenson. Dans « L'Art de la biographie », l'aventure disparaît et la « vie imaginaire » devient le terme central de la réflexion schwobienne. Il s'agit ainsi de proposer un éclairage nouveau sur les fonctions de l'imaginaire de la représentation artistique. Ce déplacement ne modifie cependant en rien le cœur de la réflexion : M. Schwob aborde, dans cette dernière préface, la représentation de la vie humaine du point de vue du créateur. S'il revendique la liberté de créer, elle reste cependant, même de manière ténue, toujours en rapport avec les désirs, insatisfaits, des lecteurs : « [les biographes] ont supposé que seule la vie des grands hommes pouvait nous intéresser³⁶. » La représentation artistique apparaît comme le lieu commun d'un rapport retrouvé à la connaissance par l'imagination.

A. Gefen passe à côté de la proposition aventureuse de M. Schwob : considérer l'imagination comme un outil cognitif. Pour rendre compte de sa fonction dans la représentation, il se voit alors contraint de l'assimiler à un degré, supposé, de fictionnalité, « la fiction quasi-pure³⁷ », dont on trouve un écho dans « l'imagination pure³⁸ », qu'évoque M. Letourneux dans son introduction. Tentant de situer le roman d'aventures entre la *romance* et le *novel*, il estime que le roman d'aventures donne des gages de réalisme :

³⁶ M. Schwob, « L'Art de la biographie », *Œuvres, op. cit.*, p. 515.

³⁷ A. Gefen, Vies imaginaires : le récit biographique comme genre littéraire aux dix-neuvième et vingtième siècle, *op. cit.*, p. 18.

³⁸ M. Letourneux, Poétique du roman d'aventures entre civilisation et sauvagerie : 1860-1920, *op. cit.*, p. 11.

Il ne s'agit pas de rendre une anecdote inscrite dans le quotidien mais d'inventer totalement, de se situer sur l'extrême limite du possible et de l'impossible. Ce que recherche le roman d'aventures, ce n'est pas l'imagination pure mais l'événement le plus improbable³⁹.

La fonction de l'imagination n'est envisagée que comme « une opposition au vraisemblable réaliste⁴⁰ », autrement dit comme un écart par rapport à un mode narratif, à un contenu, et non comme un rapport radicalement autre à la représentation de la réalité, qui permet de laisser derrière soi la séparation infructueuse, pour ne pas dire stérile, entre fiction/réel. L'imagination est le lieu commun à partir duquel penser la littérature : si elle ne peut être quantifiée, elle peut en revanche être qualifiée.

Toute l'originalité de M. Schwob réside dans sa capacité à synthétiser et à mettre en valeur la réflexion stevensonienne dans toute sa complexité et, d'une préface à l'autre, d'en proposer des éclairages différents, autrement dit de re-présenter une conception individuelle et universelle de l'art du récit. Lorsque les critiques envisagent M. Schwob dans son rapport à R.-L. Stevenson, ils concluent un peu trop souvent à une francisation de l'aventure. M. Schwob, comme R.-L. Stevenson, est un passeur dont la réflexion, dans le paysage littéraire français des années 1890, est unique et, par ailleurs, semble malheureusement ne pas avoir été entendue, dans ses échos les plus subtils, par ses contemporains.

³⁹ M. Letourneux, Poétique du roman d'aventures entre civilisation et sauvagerie : 1860-1920, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁰ *Ibidem.*

2.2. DE LA « CRISE DU ROMAN » A LA LITTERATURE D'IMAGINATION

Le contexte littéraire français dans lequel s'inscrit la réflexion schwobienne est bien différent du contexte anglais dans lequel R.-L. Stevenson retrouve les clés d'une littérature d'imagination. Dans les années 1880, le *romance* n'existe plus en France que dans des incarnations génériques, voire sporadiques : le roman romantique, le roman historique, le roman idéaliste, associés essentiellement à quelques grands noms, Alexandre Dumas, Victor Hugo, Georges Sand. Roman orphelin qui « n'a pas de descendance », ainsi que le souligne Henri Mitterrand⁴¹, et qu'E. Zola se charge de faire tomber dans l'escarcelle du passé, tandis qu'au contraire, R.-L. Stevenson fait des œuvres d'A. Dumas et de V. Hugo des lieux de réflexion sur la contemporanéité du roman d'imagination⁴². En l'absence de successeur à V. Hugo, dans l'attente d'un Stevenson français, E. Zola s'impose comme le conteur qui domine le paysage romanesque dont Henry James, jusque tardivement, vante encore la puissance et la virtuosité⁴³, tout en émettant quelques réserves, aux accents très stevensoniens, sur la capacité du romancier français à faire sentir la vie dans toute sa complexité⁴⁴. Cependant, si E. Zola peut proclamer aussi péremptoirement la mort du roman d'imagination, comme de l'imagination, c'est en partie grâce au vide laissé par les romanciers français.

⁴¹ Henri Mitterrand, Zola, l'Histoire et la fiction, Paris, PUF, coll. « Ecrivains », 1990, p. 94. Pour le rapport complexe et polémique qu'E. Zola entretient avec l'œuvre de Victor Hugo, je renvoie à ce même ouvrage.

⁴² R.L. Stevenson revient dans plusieurs essais sur les œuvres de ces deux écrivains, et plus particulièrement dans « Victor Hugo's Romances » et « A Gossip on A Novel of Dumas's ».

⁴³ H. James, « The Present Literary Situation in France », Literary Criticism. Essays on Literature; American Writers; English Writers, édité par Leon Edel, New York, Literary Classics of the United States, coll. « The Library of America », 1984, pp. 111-123. Cet essai fut d'abord publié en 1899 dans North American Review.

⁴⁴ H. James rejoint partiellement la position de R.-L. Stevenson dans « The Lantern Bearers » : sa critique ne propose cependant pas de remise en question du réalisme. L'influence de l'écrivain écossais sur son ami américain est, à mon avis, bien moins importante que M. Le Bris le prétend.

Dans La Crise du roman, Michel Raimond constate qu'en 1891, année de la publication du premier recueil de M. Schwob, « tous les esprits s'accordent à constater la mort du roman naturaliste tel que l'avait du moins compris l'école de Médan⁴⁵ » et à mesurer l'abîme qui sépare les propositions doctrinaires des réalisations. En fait, dès 1884, le naturalisme est mis en question. L'exemple le plus flagrant est la publication de A Rebours par J. K. Huysmans, disciple de Zola :

Huysmans ouvrait par lui, avec la technique même du roman naturaliste [...] les domaines de la pensée, de la poésie, de l'érudition et du rêve. L'absence d'affabulation, la *suite* des chapitres étaient mises au service, non plus de l'exploration des mœurs, mais d'une recherche intime ; le roman de la quête intellectuelle remplaçait le roman de l'enquête sociale⁴⁶.

La question de la place de l'imagination dans la représentation revient sur le devant de la scène sans pour autant donner lieu à une « synthèse » au sens où l'entendent R.-L. Stevenson dans « A Note on Realism » et M. Schwob dans « La Terreur et la pitié » comme dans « L'Art de la biographie ». En effet, d'E. Zola à J.-K. Huysmans, l'imagination donne lieu à un déplacement thématique, de la représentation de la vie, de l'extériorité à l'intériorité, sans permettre de sortir d'une logique de « l'effet de réel » et, par conséquent, reste, en tant que moteur de la création, implicitement associée à l'affabulation. Le rapport entre la littérature et la vie n'est pas profondément modifié : la représentation de la « vie imaginaire » ne fait pas rentrer le vivant dans la ronde de la discussion sur la représentation, ainsi que le fait M. Schwob par le biais de l'aventure. En effet, dans une volonté de faire coïncider tous les niveaux de la réflexion, il révèle les

⁴⁵ Michel Raimond, La Crise du roman, Paris, José Corti, 1966, p. 36.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 40.

lignes de fuites, déjà présentes chez R.-L. Stevenson, qui permettent de penser simultanément représentation du vivant et représentation vivante.

2.2.1. Conception stevensonienne de la représentation vivante

La question centrale à la réflexion stevensonienne est le rapport entre la littérature et la vie, qui occupe aussi toute l'œuvre de M. Schwob, de P. Mac Orlan et de B. Cendrars. La représentation de la vie réside dans un rapport à l'imaginaire, et nullement dans un mode de narration qui vise à créer un « effet de réel ». Le *romance* n'est pas le lieu d'un débat formel, mais la réaffirmation d'un rapport à l'imagination comme central à la représentation, c'est-à-dire à la création de la vie.

Dans « The Lantern Bearers » (1887), R.-L. Stevenson revient sur ce qui est pour lui la fonction sociale du conteur : représenter la vie, mettre en avant le caractère joyeux, positif. Il ne s'agit pas de donner une vision idéale de la vie - la vie n'est pas un thème, ni un contenu - mais de « faire l'équilibre dans l'âme⁴⁷ », pour reprendre une formule schwobienne. Du point de vue de la composition, il s'agit de rétablir un certain équilibre entre « idéalisme » et « réalisme », autrement dit de remettre l'abstraction au cœur de la représentation :

The idealist, his eyes singly fixed upon the greater outlines, loves rather to fill up the interval with detail of the conventional order, briefly touched, soberly suppressed in tone, courting neglect. But the realist, with a fine intemperance, will not suffer the presence of anything so dead as a convention; he shall have all fiery, all hot-pressed from nature, all

⁴⁷ Marcel Schwob, « Cœur double », *Œuvres*, *op. cit.*, p. 44.

charactered and notable, seizing the eye. The style that befits either of these extremes, once chosen, brings with it its necessary disabilities and dangers. The immediate danger of the realist is to sacrifice the beauty and significance of the whole to local dexterity, or, in the insane pursuit of completion, to immolate his readers under facts; he comes in the last resort, and as his energy declines, to discard all design, abjure all choice, and, with scientific thoroughness, steadily to communicate matter which is not worth learning. The danger of the idealist is, of course, to become merely null and lose all grip of fact, particularity, or passion.

We talk of bad and good. Everything, indeed, is good which is conceived with honesty and executed with communicative ardour. But though on neither side is dogmatism fitting, and though in every case the artist must decide for himself, and decide afresh and yet afresh for each succeeding work and creation; yet one thing may be generally said, that we of the last quarter of the nineteenth century, breathing as we do the intellectual atmosphere of our age, are more apt to err upon the side of realism than to sin in quest of the ideal⁴⁸.

Le caractère « vivant » de la représentation réside donc dans un point de vue sur cette dernière, et non dans un « art formulaire⁴⁹ », qui s'apparente à un procédé technique, celui de la description. Chez R.-L. Stevenson, il ne s'agit cependant pas de se lancer dans une

⁴⁸ R.L. Stevenson, « A Note on Realism », *Essays Literary and Critical*, *op. cit.*, p. 74.

⁴⁹ Je reprends l'expression qu'emploie Camille Mauclair dans « Le Roman de demain » (*La Revue du Palais*, janvier 1898, vol. 1, n°4, p. 156-177).

« méta-littérature », autrement dit dans un art du récit qui verrait « une pénétration de l'art par la critique⁵⁰ », ou de proposer « un roman du roman ».

A l'art du récit correspond, chez R.-L. Stevenson ainsi que nous l'avons mis en évidence dans le chapitre précédent, un art de la lecture fabuleuse du récit : lecture nécessairement seconde, dont la responsabilité échoit entièrement au lecteur. La possibilité d'une telle lecture dépend de l'art du conteur à mettre en valeur « la poésie des circonstances », ainsi que R.-L. Stevenson l'affirme dans « A Gossip on Romance », ou, pour reprendre l'image de « The Lantern Bearers », à représenter « le chant de l'oiseau »⁵¹, ce dont précisément les romans zoliens sont incapables. La poésie est à entendre ici comme une symbolique de la « vie »⁵². Du point de vue du conteur, « la poésie des circonstances » consiste à créer des images pour « les yeux de l'imagination », ainsi que le note si justement M. Schwob⁵³, plutôt que de recourir à la technique du tableau « réaliste » qui donne à voir les êtres dans leur extériorité. Du point de vue de la réception, « la poésie des circonstances » est un mode de représentation qui laisse le lecteur entièrement libre de l'interprétation des images, autrement dit de la profondeur à leur donner. Du tableau réaliste à l'image stevensonienne, il ne s'agit plus de créer un cadre à l'action⁵⁴ et d'orienter, pour ne pas dire limiter, les interprétations du lecteur par

⁵⁰ Marcel Schwob, « Cœur double », *Œuvres*, Paris, Phébus, « Libretto », 2002, p. 45.

⁵¹ M. Schwob donnera une autre version de cette fable dans les *Vies imaginaires* : l'Oiseau prendra la forme « Paolo Uccello, peintre ». Nous reviendrons plus en détails sur ce conte dans la dernière partie de ce chapitre.

⁵² En cela le récit stevensonien rejoint le récit épique qui transmue la réalité en code symbolique, pour reprendre les termes de Lylian Kesteloot dans « Les épopées royales africaines, de l'oral à l'écrit, du mythe à l'histoire » dans *L'Épopée : mythe, histoire, société*, études réunies par J.-P. Martin et F. Suard, Paris, Centre de Science de la littérature Université Paris X-Nanterre, 1996, p. 67-82.

⁵³ Marcel Schwob, « Robert Louis Stevenson », « Spicilège », *Œuvres*, Paris, Phébus, « Libretto », 2002, p. 727.

⁵⁴ La scène d'ouverture de *My Fair Lady* de George Cukor met en abyme la technique du tableau réaliste tout autant qu'elle l'illustre, dans la mesure où elle en donne une image.

rapport à un contexte sociologique et/ou historique, mais d'ancrer la création de significations dans l'imaginaire du lecteur. Dans l'une de ses dernières compositions littéraires, « Il Libro della mia memoria », M. Schwob revient dans « Robinson, Barbe-Bleue et Aladin », court essai contenu dans « La « Rubrique » des images », sur ses plaisirs de lecture d'hier, et rejoint R.-L. Stevenson puisque, pour l'écrivain français :

le vrai lecteur construit presque autant que l'auteur : seulement il bâtit entre les lignes. Celui qui ne sait pas lire dans le blanc des pages ne sera jamais bon gourmet de livres. La vue des mots comme le son des notes dans une symphonie amène une procession d'images qui vous conduit avec elles⁵⁵.

Il s'agit donc pour le lecteur d'accrocher son imagination aux amorces que sont les images et de se lancer, en toute liberté, dans un jeu d'interprétation.

Dans la réflexion stevensonienne, le *romance*, truchement de l'aventure, est un lieu à partir duquel penser la place de l'imagination dans la représentation symbolique de la vie, tant du côté du conteur que du lecteur. En cela, le récit stevensonien est un récit épique : il recrée un lieu commun entre vie et représentation. Les enjeux qui se nouent autour du *romance* dépassent de loin le cadre des genres : il s'agit de s'intéresser aux fonctions cognitives, sociales et politiques de l'imagination comme outil de création de toute représentation et de remettre en avant une pensée de l'image qui permet une pensée en images.

⁵⁵ Marcel Schwob, « Il libro della mia memoria », *op. cit.*, p. 964. Dans « On Some Technical Elements of Style », R.L. Stevenson consacre une partie de son essai à l'arrangement des sons dans la composition de la phrase et en démontre l'importance dans la composition d'ensemble. Blaise Cendrars reprend la réflexion stevensonienne dans « Le Panama ou les aventures de mes sept oncles ».

2.2.2. De la « synthèse énumérative » à la « synthèse »

Rappelons que, dans « A Note on Realism », R.-L. Stevenson conclut sa plus violente attaque contre E. Zola sur la nécessité pour tout récit de trouver un équilibre entre « Réalisme » et « Idéalisme ». Si, dans la préface à Cœur double, M. Schwob ne reprend pas exactement les termes stevensoniens, il adhère néanmoins, sans réserve, aux concepts : il remplace « idéalisme » par « symétrie », à entendre comme « la vie [...] assujettie à des règles artistiques conventionnelles » qu'il oppose à « Réalisme » ou « la vie [...] reproduite avec toutes ses inflexions les plus inharmoniques⁵⁶ ». Les deux écrivains se retrouvent aussi autour de l'idée que la littérature, d'une époque à l'autre, oscille entre ces deux pôles. M. Schwob observe qu'« après le romantisme et le naturalisme » on assiste « à une nouvelle période de symétrie. L'Idée qui est fixe et immobile semble devoir se substituer de nouveau aux Formes Matérielles, qui sont changeantes et flexibles⁵⁷. » Il rappelle l'universalité de ce rapport à la représentation de la vie dont il trouve des réalisations chez Eschyle, comme chez les Pré-Raphaélites. Ce retour vers la « symétrie », cet « art nouveau » en train de se recréer, s'inscrivent moins dans un temps chronologique, dans le prolongement historique des réalisations antérieures qu'il ne permet de saisir la contemporanéité d'un rapport à la représentation en fonction de son universalité. M. Schwob insiste sur l'existence d'un rapport à la représentation qui remonte à l'Antiquité, aux origines de la littérature écrite. Ici, comme ailleurs, il élargit le cadre de la réflexion stevensonienne ou plutôt propose de renverser les points de vue pour mieux fonder son argument dans le contexte littéraire français. En effet, tandis que R.-L. Stevenson fait la preuve de la contemporanéité de la littérature

⁵⁶ M. Schwob, « La Terreur et la pitié », *op. cit.*, p. 46.

⁵⁷ *Ibidem.*

d'imagination en faisant appel à des écrivains du dix-neuvième siècle, M. Schwob valorise son universalité, mais tous les deux s'accordent pour souligner la « contemporanéité universelle », moyen efficace d'opérer une synthèse du temps, sur laquelle nous reviendrons en détail dans le dernier chapitre sur Blaise Cendrars.

Dans le cadre de la préface, « l'Idée » évoquée par M. Schwob est à entendre dans le contexte de l'aventure, en relation avec les émotions dans lesquelles se lit la condition humaine, bien plus qu'au sens mallarméen ou plus généralement symboliste. Chez M. Schwob, l'universalité n'a de réalité que dans les actualisations, néanmoins il n'est nullement question d'opposer réalités objective et subjective. Dans « Le Réalisme »⁵⁸, article publié dans Le Phare en 1889, deux ans avant sa théorisation de l'aventure, il a brillamment démontré que les catégories d'objectivité et de subjectivité ne sont pas adéquates pour penser le roman, et plus largement la littérature. Notons au passage que dans cet article, M. Schwob fait déjà l'apologie de la synthèse mais n'a pas encore trouvé le mot qui lui permet de nommer le lieu commun de la littérature, de pouvoir articuler dans un procès tous les niveaux de la réflexion stevensonienne.

A l'instar de R.-L. Stevenson, il démontre en quoi le roman naturaliste, comme « le roman analyste », sont des impasses tout en donnant les moyens aux lecteurs d'envisager l'art du récit autrement. Pour M. Schwob, le roman est moins une forme en particulier, autrement dit un genre ou un sous-genre, que « la forme littéraire prépondérante dans les temps modernes⁵⁹ ». La « synthèse d'un être vivant » s'oppose à la « synthèse énumérative » pratiquée par le roman naturaliste ou analyste, qui consiste à « rassembler les éléments d'une psychologie individuelle ou [...] à réunir les détails de

⁵⁸ M. Schwob, « Le Réalisme », Œuvres, Paris, Belles Lettres, 2002, p. 829-830.

⁵⁹ M. Schwob, « La Terre et la pitié », *op. cit.*, p. 47.

description d'un chemin de fer, d'une mine, de la Bourse ou de l'armée⁶⁰. » Les romans français échouent, selon lui, à dire le particulier dans le général, autrement dit, à faire une véritable synthèse :

La monotone nomenclature des détails psychologiques ou physiologiques ne peut donc pas servir à donner les idées générales de l'âme et du monde ; et cette manière d'entendre et d'appliquer la synthèse est une forme de la déduction. Ainsi le roman analyste et le roman naturaliste, en faisant usage de ce procédé, pèchent contre la science qu'ils invoquent tous deux⁶¹.

Ces romans, basés sur un mode de narration essentiellement descriptif, sont incapables de remplir la fonction première de l'art qui est de représenter la « vie humaine », et non une abstraction, en proposant un équilibre entre particulier et général. M. Schwob démontre qu'ils prétendent calquer leur méthode sur le raisonnement scientifique, essentiellement inductif, et pratiquent, en fait, la déduction. En cela, ils vont à l'encontre de l'articulation entre particulier et général qui se noue dans le raisonnement scientifique expérimental :

Dans la considération d'un phénomène, le savant suppose le déterminisme, cherche les causes de ce phénomène et ses conditions de détermination ; il l'étudie au point de vue de l'origine et des résultats ; il se l'asservit à lui-même, pour le reproduire, et l'asservit à l'ensemble des lois du monde pour l'y lier ; il en fait un déterminable et déterminé⁶².

⁶⁰ M. Schwob, « La Terreur et la pitié », *op. cit.*, p. 48.

⁶¹ *Ibid.*, p. 49.

⁶² *Ibidem.*

M. Schwob ne se contente pas de pointer les erreurs des romanciers naturalistes et analystes, il en profite pour bien montrer par où la science et l'art se distinguent :

L'Art véritablement entendu semble au contraire se séparer de la science par son essence même. [...] L'artiste suppose la liberté, regarde le phénomène comme un tout, le fait entrer dans sa composition avec ses causes rapprochées, le traite comme s'il était libre, lui-même dans sa manière de la considérer.

La science cherche le général par le nécessaire ; l'art doit chercher le général par le contingent ; pour la science le monde est lié et déterminé ; pour l'art le monde est discontinu et libre ; la science découvre la généralité extensive ; l'art doit faire sentir la généralité intensive ; si le domaine de la science est le déterminisme, le domaine de l'art est la liberté⁶³.

Dans « L'Art de la biographie », M. Schwob prolonge cette distinction entre l'art et la science : les historiens remplacent les romanciers naturalistes et l'artiste devient biographe. En substituant les historiens aux romanciers, M. Schwob change moins de cible qu'on ne pourrait le croire. En effet, en cette fin de dix-neuvième siècle, le travail du romancier est souvent comparé, voire assimilé, à celui de l'historien. Ainsi Henry James, par exemple, dans « The Art of fiction », estime qu'historien et romancier travaillent, tous deux, à donner un « sens de la réalité », ce à quoi R.-L. Stevenson répond, dans « A Humble Remonstrance », que même les historiens ne peuvent produire de représentation fidèle de la réalité :

⁶³ M. Schwob, « La Terreur et la pitié », *op. cit.*, p. 49-50.

No art is true in this sense: none can ‘compete with life’: not even history, built indeed of indisputable facts, but these facts robbed of their vivacity and sting; so that even when we read of the sack of a city or the fall of an empire, we are surprised, and justly commend the author’s talent, if our pulse be quickened. And mark, for a last differentia, that this quickening of the pulse is, in almost every case, purely agreeable; that these phantom reproductions of experience, even at their most acute, convey decided pleasure; while experience itself, in the cockpit of life, can torture and slay⁶⁴.

H. James, comme E. Zola, essaient moins de reverser la Littérature à l’Histoire, ou à la science, ou l’inverse, qu’ils ne veulent faire oublier ce qu’ils sont : des conteurs, au risque d’établir une confusion quant aux fins de la littérature. Romanciers et historiens racontent tous deux des histoires mais leurs récits n’ont pas les mêmes fonctions. L’historien moderne représente la vie par le prisme de la vérité historique, autrement dit par un critère d’évaluation qui est extérieur à l’art du récit ; le biographe, à entendre ici comme conteur, représente la vie par le prisme de l’imagination. Dans sa préface, M. Schwob proclame moins le caractère révolutionnaire de son projet qu’il n’invite le lecteur à réfléchir, comme il l’avait déjà fait dans « La Terreur et la pitié », sur la différence majeure entre ces deux points de vue sur la représentation et à explorer un autre rapport au « vivant », à « l’unique », à « la vie imaginaire ».

⁶⁴ R.-L. Stevenson, Henry James and Robert Louis Stevenson. A Record of Friendship and Criticism, *op. cit.*, p. 90.

L'ambition de M. Schwob est moins d'opposer l'art et la science que de recréer un lieu commun où plusieurs points de vue sur la représentation, au sens large, sont possibles. A l'instar de R.-L. Stevenson, il réaffirme les fonctions « littéraires » de l'art du récit, bien plus qu'il n'en définit de nouvelles. Le récit « littéraire » ne devient pas un récit « second » ainsi que le propose implicitement A. Gefen : il ne s'écrit pas en « fonction de », mais « à côté » du récit historique, du point de vue de l'épique.

De « La Terreur et la pitié » à « L'Art de la biographie », l'enjeu de la réflexion schwobienne reste le même : comment représenter la « vie humaine » ? D'une préface à l'autre, M. Schwob reprend le même cheval de bataille, la « synthèse », qui relève de la création artistique et qui « ne décrit que l'individuel, ne désire que l'unique. L'art ne classe pas ; il décline⁶⁵ ». Mais rappelons que la recherche schwobienne tend vers l'équilibre : « l'amour du singulier⁶⁶ » est le signe d'un rapport collectif à la création. A. Gefen a raison de présenter les Vies imaginaires comme « une sorte d'anthropologie portative⁶⁷ », et j'ajouterais performative. En effet, il s'agit de représenter l'individuel tout en laissant au lecteur le soin, c'est-à-dire l'entière liberté, de reconstruire le collectif. Cette liberté du lecteur, si difficile à gérer pour M. Schwob, dans la création individuelle du collectif est à l'image de celle qu'il revendique pour le conteur dans « L'Art de la biographie » : l'une ouvre l'espace à l'autre. L'art en tant que création collaborative avec le lecteur se distingue radicalement de la science, historique ou pas : la fonction cognitive de l'art ne réside pas dans un savoir transmis, mais dans le processus créateur également

⁶⁵ Marcel Schwob, « L'Art de la biographie », *op. cit.*, p. 507.

⁶⁶ Pierre Jourde, « L'Amour du singulier », préface aux Œuvres de Marcel Schwob (Paris : Belles Lettres, 2002, pp. 11-48).

⁶⁷ A. Gefen, Vies imaginaires : le récit biographique comme genre littéraire aux dix-neuvième et vingtième siècles, *op. cit.*, p. 169.

réparti entre conteur et lecteur. En cette fin de dix-neuvième siècle, la représentation artistique joue, en ce sens, un rôle fondamental, et social, dans la transmission de ce savoir de principe quant à la création du monde par le biais de l'imagination. C'est ainsi, je crois, qu'il faut entendre, la préface aux Vies imaginaires.

2.2.3. « Théorie du roman d'aventure » et « crise du roman »

Dans son ouvrage M. Raimond émet l'hypothèse que des « lendemains du naturalisme aux années vingt », le roman français traverse une crise qui se lit dans le développement d'une « abondance de spéculations théoriques⁶⁸ » qui tentent de faire la synthèse entre deux tendances contradictoires du roman le « naturalisme » et le « psychologisme », qui écartèle le roman entre « intériorité et extériorité, entre les excès opposés des corps sans âmes et des âmes sans corps⁶⁹. » « Dès 1886, Théodor de Wyzema ne désespérait pas de voir paraître enfin un roman synthétique qui dépasserait, en les absorbant, les deux termes antagonistes⁷⁰ ». Les critiques rêvent d'« un roman total » qui réconcilierait enfin Zola et Bourget⁷¹. Premier texte consacré au « roman de l'avenir », l'article de 1886 de T. de Wyzema ouvre l'ère où « le roman était défini comme une Recherche, où l'on s'intéressait moins aux romans qu'au Roman⁷² » :

on cherchait à préciser les traits d'un roman futur qui fût la synthèse de toutes les formes romanesques connues. Ce roman idéal, chose frappante,

⁶⁸ M. Raimond, La Crise du roman, *op. cit.*, p. 46.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 45.

⁷⁰ *Ibidem.*

⁷¹ *Ibid.*, p. 46.

⁷² *Ibid.*, p. 47.

on le situait toujours dans l'avenir : on le voyait s'éloigner au fur et à mesure que paraissaient des œuvres qui prétendaient l'incarner⁷³.

La synthèse schwobienne, image verbale de l'aventure, s'inscrit donc parfaitement dans le débat littéraire contemporain. Le roman d'aventures apparaît à certains comme un moyen de renouveler le genre et donne lieu à la « théorie du roman d'aventure », spécificité que les Français partagent avec les Allemands à en croire Martin Green⁷⁴, qui participe de cette surenchère discursive consacrée au roman de l'avenir. Hormis « Le Roman de demain » (1898), qui fait explicitement du roman d'aventure l'avenir du roman, de Camille Mauclair⁷⁵, la « théorie du roman d'aventure » est essentiellement liée à André Gide et ses proches. A ce propos, K. O'Neill a montré, dans une précieuse et rigoureuse étude, André Gide and the Roman d'Aventure, the History of a Literary Idea, le développement d'une pensée du roman d'aventure au sein du groupe de la N.R.F. Dès 1898, André Gide, qui connaît par ailleurs très bien la réflexion schwobienne, réfléchit à un roman d'aventure, qui aboutira aux Caves du Vatican (1914).

M. Schwob est, tout au plus, à l'origine d'une « théorie de l'aventure », mais certainement pas à l'origine de la « théorie du roman d'aventure » comme le pense M. Green⁷⁶ mais aussi Kevin O'Neill :

The idea of the 'roman d'aventure' had its source, in France, in Marcel Schwob who, in the early 1890s, was the first to outline the basis of the simple definitions of Stevenson, the originator of the expression, a

⁷³ M. Raimond, La Crise du roman, *op. cit.*, p. 47.

⁷⁴ Martin Green, Seven Types of Adventure Tale: An Etiology of a Major Genre, University Park (Pa.), The Pennsylvania State University, 1991, p. 12.

⁷⁵ Camille Mauclair, « Le Roman de demain », La Revue du Palais, 1^{er} janvier 1898, vol.4, n°1, pp. 156-177.

⁷⁶ Martin Green, Seven Types of Adventure Tale: An Etiology fo a Major Genre, *op. cit.*, p. 12.

sophisticated theory of the genre, designed primarily to define a course for the future development of the French novel, that would rescue it from the impasse into which it had already been led –and in which it was unhappily to remain on the whole for yet another twenty years- by the dominance, on the one hand, of the naturalist novel, and on the other of the psychological *roman à thèse* as defined and practised by Bourget⁷⁷.

Contrairement à ce qu'affirme K. O'Neill, M. Schwob ne s'intéresse pas au roman d'aventure en tant que tel, mais aux fonctions premières de l'art du récit. Dans « La Terreur et la pitié », ce n'est qu'une fois ces fonctions réaffirmées, à travers la proposition de « l'aventure », aussi appelée « crise », que M. Schwob ouvre les portes du roman d'aventures :

Si la forme littéraire du roman persiste, elle s'élargira sans doute extraordinairement. Les descriptions pseudo-scientifiques, l'étalage de psychologie de manuel et de biologie mal digérée en seront bannis. La composition se précisera dans les parties avec la langue ; la construction sera sévère ; l'art nouveau devra être net et clair.

Alors le roman sera sans doute un roman d'*aventures* dans le sens le plus large du mot, le roman des crises du monde intérieur et monde extérieur, l'histoire des émotions de l'individu et des masses, soit que les hommes cherchent du nouveau dans leur cœur, dans l'histoire, dans la conquête de la terre et des choses, ou de l'évolution sociale⁷⁸.

⁷⁷ Kevin O'Neill, *André Gide and the Roman d'Aventure. The History of a Literary Idea in France*, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁸ M. Schwob, « La Terreur et la pitié », *op. cit.*, p. 52.

Laissant à d'autres le soin d'explorer cette voie possible, illustration d'une « formule » universelle de l'art du récit parmi d'autres, M. Schwob préfère, quant à lui, se cantonner au récit court. Est-ce à dire qu'il rentre dans une logique de « crise du roman », ainsi que l'affirme M. Raimond et qu'il participe d'une théorisation du roman ? L'aventure schwobienne ne permet-elle pas une sortie de crise en proposant une pensée de la littérature libérée des frontières génériques ?

Les théoriciens du roman d'hier sont passés à côté de la richesse, et surtout de l'optimisme, de la réflexion schwobienne. La « crise du roman », comme la « théorie du roman d'aventure », sont peut-être moins réelles qu'imaginaires et l'œuvre de M. Schwob nous offre un point de vue privilégié pour les observer. Nous nous intéresserons plus particulièrement au « Roman d'aventure »⁷⁹ de Jacques Rivière, article publié en trois livraisons de mai à juillet 1913, dans la Nouvelle Revue Française qui se situe entre un article de Copeau, dont il reprend certains aspects, et la publication des Caves du Vatican (1914)⁸⁰. Nous montrerons comment et pourquoi J. Rivière ne passe pas par inadvertance à côté des enjeux de l'aventure, brillamment mis en valeur par M. Schwob. Cet article est donc un lieu privilégié pour appréhender et relativiser la crise du roman, comme de la représentation, qui tend à transformer une crise littéraire en une crise tant épistémologique qu'ontologique.

Encore trop souvent cité comme référence dans la réflexion sur l'aventure⁸¹, l'article de J. Rivière ne brille cependant pas par sa perspicacité sur le sujet et K. O'Neill

⁷⁹ Jacques Rivière, « Le Roman d'aventure », Nouvelle Revue Française, mai 1913 (748-765), juin 1913 (914-933), juillet 1913 (56-77).

⁸⁰ Jean-Yves Tadié, Le Roman d'aventures, *op. cit.*, p. 191.

⁸¹ J.-Y. Tadié, M. Le Bris tout comme I. Guillaume s'appuient, lorsque nécessaire, sur cet article et, plus particulièrement, sur l'heureuse formule de J. Rivière : « L'aventure, c'est la forme de l'œuvre plutôt que sa

a raison de souligner le caractère brouillon de cette réflexion ainsi que de mettre en évidence ses contradictions, desquelles, par ailleurs, nous repartirons :

His study is not without flaws; and in giving an overriding impression of having been thought out as it progressed (in accordance with one of the prescriptions in fact advocated for the new genre under discussion), it was in parts repetitive, and at times verged on paradox. [...] The *essential* value of his study, however, lie far less in the 'originality' of his thought on the subject-which is slight-than in the success with which he both 'placed' the 'roman d'aventure' in the wider context of the *NRF*'s view of the main lines of the development of French literature (a task that which involved some critical distortion and sleight of hand) and, with an 'esprit de suite' little in evidence in the critical writings of Gide, tied up the loose ends of earlier thinking of Gide and his close associates on the subject. No longer was his concern the 'roman d'aventures-but rather the 'roman d'aventure; and the singular implied the new level of theoretical generality that was being aimed at⁸².

L'objectif de J. Rivière est de faire rentrer l'aventure dans une pensée de la littérature qui lui préexiste. Plus généralement, le critique est plus intéressé par la mise en scène de l'avènement du « roman nouveau⁸³ », qu'est le roman d'aventure, par une dramatisation du présent de la littérature, que par une réflexion exigeante sur l'art du récit. A l'instar de Henry James dans « The Art of Fiction », J. Rivière parle du tableau achevé, de sa valeur

matière. » M. Letourneux, quant à lui, reproche, à juste titre, à J. Rivière d'étendre la notion de roman d'aventure au roman et d'en faire une notion trop vague qui ne permet nullement de penser l'aventure.

⁸² Kevin O'Neill, *André Gide and the Roman d'Aventure*, *op. cit.*, p. 54.

⁸³ J. Rivière, « Le Roman d'aventurej », *op. cit.*, juin 1913, p. 931

plutôt que des pinceaux, de la peinture et de la lumière du Nord⁸⁴. Dans cet essai lyrique, bien plus que théorique, il se plaît surtout à raconter « l'aventure du roman⁸⁵ » de demain et à se contempler en prophète de la littérature. En fait, le lyrisme de l'essai remplace tout bonnement la réflexion et l'article s'arrête là où il aurait dû commencer. Ainsi, en conclusion de sa troisième et dernière livraison, J. Rivière convient que :

il faudrait décrire la préparation que l'écrivain fait subir à la réalité pour la rendre véritable, dire par quelle sorte de transposition il la conserve intacte : en passant dans un livre, les événements du monde extérieur ne peuvent rester ce qu'ils sont, que s'ils se transforment complètement⁸⁶.

Comme « La Terreur et la pitié », l'article de J. Rivière est composé de trois parties : « le symbolisme », « les nouveaux plaisirs » et « le roman d'aventure ». Dans un premier temps, le critique proclame la mort du symbolisme, et, à cet égard, on ne peut s'empêcher de rapprocher son geste de celui d'E. Zola dans Le Roman expérimental, geste qui met en valeur ce qui advient, qui lui donne une valeur historique : le critique écrit l'Histoire de la Littérature. L'état des lieux du symbolisme qui suit sert essentiellement à dresser un portrait, en creux, du futur roman d'aventure. Ce dernier s'oppose, presque miraculeusement, en tous points à la poésie symboliste. Le grand absent de ce bilan littéraire est le naturalisme, autre face du symbolisme, pourtant jamais évoqué dans l'article.

⁸⁴ Robert Louis Stevenson et Henry James, A Record of Friendship and Criticism, édité par Janet Smith Adam, London, R. Hart-Davis, 1948, p. 99.

⁸⁵ J'emprunte l'expression à Walter Putnam, L'Aventure littéraire de Joseph Conrad et d'André Gide, Saratoga (Ca.), ANMA Libri, coll. « Stanford French and Italian Studies », 1990, p. 161.

⁸⁶ Jacques Rivière, « Le Roman d'aventure », *op. cit.*, juillet 1913, p. 77.

Le silence qui entoure le naturalisme est surprenant à plusieurs titres. D'une part, J. Rivière ne peut ignorer l'article de Camille Mauclair auquel le sien doit d'ailleurs beaucoup dans sa forme, comme dans son contenu. Dans « Le Roman de demain », C. Mauclair fait du roman d'aventure une alternative au symbolisme, comme au naturalisme et au psychologisme : « le roman d'aventures » est envisagé comme une « synthèse », cependant pas au sens où l'entendent R.-L. Stevenson et M. Schwob, dans la mesure où C. Mauclair pense le nouveau roman par ses contenus et ses moyens et, par conséquent, fait abstraction d'une réflexion sur le rapport à l'imagination en tant qu'outil cognitif. Autrement dit, la « théorie du roman d'aventure », du moins chez C. Mauclair, ne permet jamais de questionner, en profondeur, le naturalisme ou le psychologisme puisqu'il n'y a pas vraiment de déplacement du point de vue à partir duquel le roman est pensé. Dans de telles circonstances, il est difficile de sortir d'une impasse dont on ne connaît pas la forme.

Les articles de C. Mauclair et de J. Rivière limitent la réflexion sur l'aventure à des conjectures sur le roman de demain en fonction des désirs insatisfaits des lecteurs d'aujourd'hui. J. Rivière construit son article de telle sorte qu'il peut être envisagé comme une radicalisation du propos de C. Mauclair. En revanche, en ce qui concerne la réflexion schwobienne, J. Rivière fait comme si elle n'existait pas. Pourtant, il ne peut l'ignorer et, de toute évidence, elle est fort encombrante. En effet, l'air de rien, il tente de la liquider au détour d'une note assassine. Ainsi, à la fin de sa deuxième livraison, alors que J. Rivière est en train de faire la liste des choses qu'il veut voir dans un roman d'aventure, qu'il oppose systématiquement aux quelques « œuvres de forme

romanesque⁸⁷ » laissées par le Symbolisme, il cite, en marge de son énumération, les œuvres de M. Schwob comme contre-exemple du « roman d'aventure ». Dans cette note, J. Rivière reproduit l'extrait d'une lettre adressée à M. Schwob dans laquelle R.-L.

Stevenson commente Mimes :

vous avez encore à nous donner...quelque chose d'une plus large ouverture... quelque chose qui sera *dit* avec toutes les clartés, toutes les trivialités du langage, et non *chanté* ainsi qu'une berceuse à peine articulée. Cela, quand vous en serez à nous l'offrir, ne vous causera pas à vous-même autant de plaisir, mais satisfera les autres davantage⁸⁸.

Il s'appuie sur le jugement d'un maître en aventure pour enfermer l'œuvre de M. Schwob dans la tombe du symbolisme et, du même coup, se débarrasser, à peu de frais, de la richesse de la réflexion schwobienne sur l'aventure, dont Pierre Mac Orlan revendiquera l'héritage quelques années plus tard. L'usage que J. Rivière fait de la lettre relève du détournement peu courtois, dans la mesure où il ne prend en compte que les commentaires de R.-L. Stevenson sur Mimes, recueil atypique, et omet de dire que l'écrivain écossais se réjouit, ailleurs, d'être aussi bien compris par son collègue français. Si dans la pratique, les récits de M. Schwob ne sont pas à la hauteur de sa compréhension des enjeux théoriques, ce qui est discutable, il n'en reste pas moins, de nos jours encore, l'un des critiques les plus perspicaces de R.-L. Stevenson et un passeur indispensable pour les générations suivantes. Le choix de J. Rivière d'ignorer M. Schwob est donc principalement idéologique : il s'agit de construire un argument qui fait la preuve d'une

⁸⁷ J. Rivière, « Le Roman d'aventure », *op. cit.*, juin 1913, p. 930.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 931.

conception de la littérature qui s'invente au présent, et qui dans de telles conditions ne peut être le fruit d'une synthèse schwobienne.

Dans « Les plaisirs nouveaux », J. Rivière estime que la nécessité de trouver un « art nouveau » réside moins dans un rapport à la littérature, dans l'urgence à redéfinir un lieu commun, que dans le « changement d'âme⁸⁹ » de toute une génération. « Cette soudaine jeunesse » n'est plus à la recherche « de plaisirs tout idéaux⁹⁰ » mais goûte « le plaisir d'être au milieu des événements, plaisir d'être au milieu de l'homme. Plaisir d'être quelqu'un à qui quelque chose arrive⁹¹ » :

Le bonheur a pris parti pour nous ; il nous devance et nous attend dans les plus menus hasards, et non pas avec ce visage grave et résigné que lui avaient supposé les symbolistes, mais avec l'éclat de la plus dure gaîté. Nous avons fini d'être fatigués ! Nous avons fini d'être empêtrés ! [...] Plaisir d'être au milieu de l'univers ! A droite – ou bien à gauche ? – un événement nous épie, prêt à sauter sur nous. Tant pis ! Tant mieux ! L'espace est libre de tous côtés ! Ah ! je ne vois rien ! Pourtant il est peuplé de toutes mes aventures prochaines ; elles sont là à deux pas de moi ; elles me menacent de leur sourire invisible ; je ne sais pas encore... Tout un avenir où j'entre peu à peu. Non il n'est pas vrai qu'il soit fait d'avance et comme déjà parcouru par un autre ; il se forme à mon approche ; il s'invente ; c'est tout près de moi qu'il se détermine, comme les débris épars de limaille ne s'agrippent ensemble qu'au moment où

⁸⁹ J. Rivière, « Le Roman d'aventure, *op. cit.*, mai 1913, p. 759.

⁹⁰ *Ibid.*, mai 1913, p. 761.

⁹¹ *Ibid.*, mai 1913, p. 762.

l'aimant va les toucher. Plaisir d'être au milieu de tous les événements du monde et de n'en être pas le maître et pourtant de les voir se créer à ma ressemblance, à mesure que j'avance vers eux⁹².

J. Rivière entend donner une réalité contemporaine à l'aventure : l'aventure est la forme de la réalité. Elle apparaît comme un rapport à la vie associé à un contenu *a priori* : le hasard, l'imprévu⁹³. Or, par extension, ce nouveau rapport à la vie donne naissance à une nouvelle littérature qui ne pourra, en conséquence, être qu'aventureuse :

A des goûts changés une littérature nouvelle doit correspondre. Pour la définir, inspirons-nous des tendances qui l'ont appelée et qu'elle va venir satisfaire. Voici déjà qu'elle paraît. Il est juste temps d'en esquisser l'image, si nous voulons mériter encore l'honneur de l'avoir prévue⁹⁴.

A travers le « roman d'aventure », le critique articule un rapport entre vie et littérature : loin d'être un terme intermédiaire d'une réflexion sur l'art du récit, l'aventure est le point de correspondance direct entre l'une et l'autre. Implicitement, nous nous retrouvons dans une problématique réaliste qui déplace « l'effet de réel » du contenu à la forme : la littérature devient un miroir dans lequel saisir une image de la vie contemporaine, de l'historique. Ainsi pour :

découvrir [les] traits essentiels [du roman nouveau], le meilleur est de partir, cette fois encore, des habitudes, des goûts, des manies de son auteur. Mais cet auteur où est-il ? Nous ne savons même pas s'il existe. Il nous faut le construire à son tour de toutes pièces, en nous inspirant de

⁹² J. Rivière, « Le Roman d'aventure », *op. cit.*, mai 1913, p. 763.

⁹³ Notons, en passant, que les études génériques font de même.

⁹⁴ *Ibid.*, mai 1913, p. 765.

nous-mêmes : pour le façonner, transformons tous nos sentiments en principes créateurs, faisons de nos préférences des tendances et de nos plaisirs des volontés. Supposons qu'il aimera à faire tout ce que nous aimons à voir. Je m'inquiète peu que ce procédé soit artificiel : il sera justifié si l'avenir confirme les prévisions qu'il m'aura permises⁹⁵.

Par ces longues citations, quelque peu redondantes, nous voulons mettre en évidence que J. Rivière ne passe pas par mégarde à côté d'une réflexion sur l'aventure, mais tout simplement que cette dernière ne l'intéresse que dans la mesure où elle lui donne l'occasion de mettre en valeur une pensée du roman suspendue au-dessus du vide et qui n'a comme argument à proposer que la raison que l'Histoire lui donnera. J. Rivière prône une conception essentiellement historique de la littérature qui ne permet pas d'articulation avec l'universel.

Plus gênant, il détourne l'enjeu essentiel de la réflexion stevensonienne, l'imagination, pour asseoir sa démonstration. En effet, elle est dans la capacité du critique à inventer une littérature à l'image de soi, de son temps : elle n'est nullement le lieu d'un questionnement sur le rapport à la représentation. « Œuvre d'imagination⁹⁶ », le roman d'aventure, à l'instar de ceux de Daniel Defoe, « n'est plus composé que d'actions⁹⁷ » et n'accorde plus « aucune place au rêve ». En fait, J. Rivière rejoint R.-L. Stevenson, qui insiste, dans plusieurs essais, sur le fait que ce sont les événements qui nous font sortir de notre réserve, et non les personnages. Toutefois, chez R.-L. Stevenson, le déplacement du centre d'intérêt du personnage aux événements n'est pas un principe en soi, mais un

⁹⁵ J. Rivière, « Le Roman d'aventure », *op. cit.*, juin 1913, p. 914.

⁹⁶ *Ibid.*, juin 1913, p. 931.

⁹⁷ *Ibid.*, juin 1913, p. 932.

moyen de prendre une certaine distance avec le psychologisme, et son pendant, le naturalisme, et c'est précisément ce que la théorie schwobienne de l'aventure met en perspective. Ici comme ailleurs, J. Rivière décontextualise l'argument et en fait une nécessité présente qui motive un mode de narration dans lequel « le personnage ne se laisse aborder que par ses manies, ses travers, ses façons de boire et de manger, [...] il est incorporé dans ses actes et il faut l'en dégager peu à peu ». Ce refus du psychologisme renvoie J. Rivière à proposer un retour « inconscient » au naturalisme. En effet, dans la description du personnage et de sa fonction, on entend les critiques de R.-L. Stevenson envers E. Zola. Nous sommes loin d'une alternative aux « -ismes » que M. Schwob propose dans sa conception de la « crise », c'est-à-dire de « l'aventure ».

« Œuvre d'imagination », le roman d'aventure se distingue néanmoins des œuvres symbolistes par son sujet : tandis que ces dernières représentaient des émotions, que J. Rivière associe à l'intériorité, le roman d'aventure représente le monde dans son extériorité. A la synthèse schwobienne, J. Rivière substitue un retour aux oppositions bien tranchées dans lesquelles on voit poindre, là encore, une certaine nostalgie du réalisme : « Cartes sur table : je veux tout voir⁹⁸. » « Œuvre longue », le roman d'aventure mène à l'invention d'un genre, qui abolit toutes les conventions :

A la fin, c'est un monstre : elle apparaît couverte d'excroissance : récits interminables venant interrompre l'histoire principale, confessions, pages de journal, exposé des doctrines professées par l'un des personnages. Elle forme une sorte de conglomérat naturel [...], dont les éléments tiennent ensemble on en sait comment. On perd de vue sa direction, son fil ; avec

⁹⁸ J. Rivière, *op. cit.*, juin 1913, p. 931.

ses prolongements de toutes parts, elle ressemble à ces êtres marins qui avancent dans n'importe quel sens. Il faut s'y résigner : le roman que nous attendons n'aura pas cette belle composition rectiligne, cet harmonieux enchaînement, cette simplicité du récit qui ont été jusqu'ici les vertus du roman français⁹⁹.

Ce foisonnement, cette abondance produisent un « effet de réel » que J. Rivière associe explicitement à la volonté totalisante du roman et cite en exemples les romans de Dickens, d'Emily Brontë ou encore de Dostoïevski. Plutôt que d'utiliser ces romans comme des contrepoints à partir desquels penser un rapport à l'histoire par le biais de l'imagination, autrement dit à la création collaborative du lecteur, que J. Rivière associe par ailleurs au symbolisme¹⁰⁰, il prône implicitement un retour de l'histoire, entendue comme technique narrative, qui, selon M. Raimond, est précisément le lieu où se joue la « crise du roman » :

Au siècle dernier, le massif romanesque du réalisme et du naturalisme, dont l'apogée se situe entre 1850 et 1880, et qui va de Balzac à Zola, s'impose par la solidité de ses réussites et la clarté de ses desseins. Si soucieux qu'il fût de devenir un savant et de contribuer à la grande enquête sur l'homme, le romancier n'oubliait pas qu'il devait d'abord accaparer l'attention du lecteur. Il est remarquable que les romans du XIX^e [...] avaient ce caractère commun de raconter une histoire intéressante. [...] le roman était ce piège où se prend la curiosité du lecteur : racontant une histoire, il en mettait en place les éléments, suivait leur déroulement,

⁹⁹ J. Rivière, « Le Roman d'aventure », *op. cit.*, juillet 1913, p. 59.

¹⁰⁰ *Ibid.*, mai 1913, p. 756.

conduisait à leur dénouement, bref il est fondamentalement conçu comme une régulière progression logique et chronologique. Or c'est un fait que, depuis la fin du XIX^e siècle, et peut-être même dès l'entreprise de Bouvard et Pécuchet, commencent à apparaître des œuvres romanesques qui, plus ou moins timidement, se sont proposé un but tout autre que celui de rapporter les différents moments d'une histoire capitale. [...] cette métamorphose du roman tenait à une crise de l'intelligence, qui conduisait à reconnaître qu'il était vain et naïf de posséder sur le réel un point de vue absolu. En même temps, une obsession de la vie, non pas contée, mais directement saisie, une passion pour l'instant, un culte *hic et nunc* conduisaient au désir de susciter par des mots l'épaisseur d'une situation vécue, qu'on la cherchât dans la brutalité d'une technique « behavioriste », dans le courant de conscience du monologue intérieur, dans les zones profondes de l'âme, ou dans le simple émerveillement d'une présence au monde¹⁰¹.

L'histoire, l'art du récit stevensonien, lieu commun de la représentation et du vivant, est pensée par les critiques comme une forme *a priori*, qui coïncide avec une convention narrative, dont il convient de se distancier. Pour J. Rivière, une représentation vivante naît de la forme du roman et, pour être plus précis, de la forme que l'imagination du créateur donne au roman : cependant, l'imagination n'est nullement envisagée comme un outil cognitif mais comme la structure du roman à travers laquelle admirer le travail, et l'intelligence, du romancier. Autrement dit, dans la structure du roman se lit celle de

¹⁰¹ J. Rivière, « Le Roman d'aventure », *op. cit.*, mai 1913, p. 13-14

l'imagination du romancier, qui devient la nouvelle, et l'unique, convention. Cette coïncidence de la structure et de l'imagination permet au lecteur de saisir « l'intimité aveugle dans laquelle [le romancier] vit avec ses imaginations¹⁰² », la joie du désordre, le plaisir de l'imprévu, bref, l'aventure. Pour J. Rivière, l'aventure est le principe en soi de la création, qu'il est cependant incapable de cerner. L'aventure donne alors lieu, faute de mieux, à une illustration paradoxalement prescriptive de l'art du récit :

ici nous avons un créateur qui marche parmi ses inventions, comme un voyageur entre des taillis ; il n'y voit pas à plus de quatre pas ; tout lui est bouché ; il avance : on ne lui demande pas autre chose, il a bien assez de peine comme ça. Il est en face de son œuvre, comme il est en face du monde : là où il se trouve en elle, c'est toujours le plus loin qu'il soit allé ; tout le reste est encore de l'avenir pour lui. Tous ses dons sont de création, au lieu d'être de perspicacité ; il dépense tout son génie à soulever son histoire et il n'en a plus pour se détacher d'elle et aller à l'avance jusqu'au bout ; son esprit ne dépasse pas ses imaginations, parce qu'il s'emploie tout entier à les former, toutes ses forces sont consommées au fur et à mesure ; il n'en est point d'inutilisées, qui puissent servir à la prévision. Il reçoit mille obstacles de ses propres pensées ; elles lui sont opaques, elles l'arrêtent ; tout ce qu'il imagine, aussitôt lui barre la route ; chacune de ses trouvailles est un nouvel embarras pour lui¹⁰³.

¹⁰² J. Rivière, « Le Roman d'aventure », *op. cit.*, juillet 1913, p. 58.

¹⁰³ *Ibid.*, juillet 1913, p. 56-57.

De là il n'y a qu'un pas à faire pour affirmer que « l'aventure, c'est la forme de l'œuvre plutôt que sa matière¹⁰⁴ ». Cette pirouette donne la possibilité d'écrire des romans d'aventure proprement dit, dont J. Rivière ne donne pas d'exemples, mais aussi des « romans psychologiques d'aventure », comme ceux de Dostoïevski. Le rapport entre imagination, aventure et forme que propose J. Rivière consiste à fondre les trois les uns dans les autres sans jamais mettre en question le rapport à la représentation au cœur du naturalisme et du symbolisme. Il s'agit de tracer des frontières, et non de créer un lieu commun, de représenter une performance au sein du roman ou de l'essai, et non de donner lieu à une performance à l'extérieur du roman, de localiser la littérature dans la représentation de la réalité extérieure, et non dans le rapport à l'imaginaire du lecteur.

En ce qui concerne l'aventure, comprise comme le lieu commun de la littérature, l'article de J. Rivière est plus décoratif qu'informatif. Tandis que M. Schwob s'arrête aux portes du roman d'aventure, après avoir donné au lecteur, et à l'écrivain potentiel, les clés universelles du récit d'imagination, J. Rivière, quant à lui, reste volontairement aux portes de la réflexion. La performance de la pensée sur l'aventure est remplacée par un essai qui met en scène l'avènement d'un roman purement imaginaire : l'essai prend la place du roman, l'*ego* du critique celle de la réflexion. La « théorie du roman d'aventure » détourne l'imagination au profit de la critique, aux dépens des lecteurs, et, en ce sens, reproduit le geste zolien. E. Zola et J. Rivière partagent le même point de vue sur l'historicité de l'art du récit. Les fonctions premières du récit sont redéfinies en fonction exclusivement du contexte historico-littéraire, qui rend impossible toute création d'un lieu commun de la littérature. En fait, il s'agit avant tout d'imposer un point de vue

¹⁰⁴ J. Rivière, « Le Roman d'aventure, *op. cit.*, juillet 1913, p. 67.

purement idéologique, et en cela imaginaire, sur l'art du récit et de le faire passer pour une réalité à venir. Pirates de l'art du récit, ces critiques et ces romanciers étendent la crise du roman à la crise de la représentation, en général, qui aboutira, en 1919, à la « Crise de l'esprit » de Paul Valéry sur laquelle nous reviendrons dans le chapitre suivant.

M. Schwob, contrairement à ce qu'affirme M. Raimond, ne participe en aucun cas de cette crise parfaitement imaginaire du roman, comme de l'intelligence. M. Raimond impute « la métamorphose du roman à une crise de l'intelligence, qui conduisait à reconnaître qu'il était vain et naïf de posséder sur le réel un point de vue absolu¹⁰⁵. » En réalité, cette crise imaginaire réside surtout dans une double incapacité. D'une part, celle de faire le deuil d'un point de vue littéral, et erroné, sur la représentation du vivant et, d'autre part, à recréer un lieu commun entre représentation et vivant ou encore à concevoir le principe de la création artistique comme du monde. Pour M. Schwob, la « crise » ou « l'aventure » est un rapport à la subjectivité qui fait de la littérature une question qui relève de l'ontologie tout autant que de l'épistémologie.

¹⁰⁵ M. Raimond, La Crise du roman, *op. cit.*, p. 14.

2.3. LA TERREUR OU LA THEMATIQUE DE L'AVEVENTURE

Dans « A Humble Remonstrance », R.-L. Stevenson divise le roman en trois catégories, chacune d'entre elle faisant, selon lui, appel à des désirs et des qualités différentes :

first, the novel of adventure, which appeals to certain almost sensual and quite illogical tendencies in man; second, the novel of character, which appeals to our intellectual appreciation of man's foibles and mingled and inconstant motives; third, the dramatic novel, which deals with the same stuff as the serious theatre, and appeals to our emotional nature and moral judgment¹⁰⁶.

Le roman d'aventure donnerait donc la possibilité au lecteur, pour ne pas dire qu'il répondrait à la nécessité, de toucher du doigt un autre rapport à soi et au monde qui est par ailleurs peu mis en valeur dans une société dominée par le rationalisme. R.-L. Stevenson propose ces catégories pour les besoins de la discussion, afin de déplacer le point de vue jamesien, et nullement en vue d'établir une poétique du roman d'aventure. Cet intérêt pour « certaines tendances en l'homme presque sensuelles et parfaitement illogiques¹⁰⁷ » se retrouve tout au long des essais stevensoniens, comme dans « A Chapter on Dreams », que les critiques, J.-P. Naugrette en tête, envisagent trop souvent comme une tentative de cerner l'inconscient et ses mécanismes. Nous verrons plus en détails dans les chapitres ultérieurs que les écrivains d'aventure n'accompagnent pas l'avènement de la psychanalyse mais que, au contraire, ils tendent à la mettre en perspective.

¹⁰⁶ R.L. Stevenson et H. James, A Record of Friendship and Criticism, édité par Janet Smith Adam, London, R. Hart-Davis, 1948, p. 93.

¹⁰⁷ R.-L. Stevenson, « Une Humble Remonstrance », Essais sur l'art de la fiction, *op. cit.*, p. 236.

Dans « La Terreur et la pitié », M. Schwob fait ressortir un aspect essentiel de la réflexion stevensonienne : par le biais de la « formule » de l'aventure, il relie un point de vue sur l'art du récit à une thématique que l'on pourrait qualifier d'émotionnelle dans la mesure où il s'agit de représenter « les émotions de l'individu et des masses¹⁰⁸ » et, qui, par conséquent, ne peut être fixée dans un contenu ou dans une définition, contrairement à ce qu'essaie de faire la plupart des études génériques sur l'aventure. En effet, elle réside dans un rapport à la représentation de « la vie humaine » qui, pour M. Schwob, tient dans la dualité du cœur humain qui oscille entre terreur et pitié, « les deux pôles du cœur [...] au fond du moi et de l'humanité¹⁰⁹. » Or la représentation de la vie humaine, nous l'avons déjà dit, est une question ouverte qui permet d'opérer toutes les synthèses, d'articuler tous les contraires, et non de les réaffirmer. L'articulation qui, ici, nous intéresse est celle du monde intérieur et du monde extérieur, de la « vie imaginaire » et de vie extérieure.

2.2.1. De la représentation de l'aventure à celle de la vie imaginaire

L'aventure est un mot magique dans la mesure où il n'a pas de contenu stable et ne peut être approché qu'en tant que principe. La définition qu'en propose Jean-Yves Tadié, très inspiré de l'essai de Vladimir Jankélévitch¹¹⁰, est à ce sujet exemplaire :

L'aventure est l'irruption du hasard, ou du destin, dans la vie quotidienne, où elle introduit un bouleversement qui rend la mort possible, probable, présente, jusqu'au dénouement qui en triomphe – lorsqu'elle ne triomphe pas. Quelque chose arrive à quelqu'un : telle est la nature de l'événement ;

¹⁰⁸ M. Schwob, « La Terreur et la pitié », *op. cit.*, p.52.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 41.

¹¹⁰ Vladimir Jankélévitch, L'Aventure, l'ennui, le sérieux, Paris, Aubier-Montaigne, coll. « Présence de la pensée », 1963.

raconté, il devient roman, mais de sorte que « quelqu'un » dépende de « quelque chose », et non l'inverse qui mène au roman psychologique¹¹¹.

Emboîtant le pas à R.-L. Stevenson, tous les critiques s'accordent à dire que le « roman d'aventures¹¹² » flirte avec la mort. Il s'agit de faire, en toute sécurité, l'expérience d'émotions violentes : « Le lecteur (la lectrice) trouve ici sa récompense et sa frustration. A vivre l'aventure, on en connaît surtout la peur, parfois l'angoisse [...] A lire l'aventure, on en connaît surtout le plaisir, et la peur n'est qu'un jeu¹¹³. » L'étude enthousiaste de J.-Y. Tadié est intéressante dans son refus de se plier trop strictement à la rigueur de l'étude générique, ce qui ne l'empêche cependant pas de tomber dans l'écueil de la recherche de spécificités thématiques propres au roman d'aventure qui correspondraient à une réalité de l'aventure, tout à fait extérieure à l'homme. Isabelle Guillaume considère, quant à elle, que le « roman d'aventures pose la seule question de la gestion de soi¹¹⁴ », de la forme que les événements extérieurs donnent à la « vie intérieure ». A travers le parcours aventureux du héros, il serait proposé au lecteur un autre rapport à la subjectivité, aux accents existentialistes, qui permettrait de dresser la carte d'une psychologie de l'aventure. Reprenant l'idée de la « mauvaise foi de la sincérité¹¹⁵ » proposée par I. Guillaume pour qualifier le rapport du héros à son récit, M. Letourneux en étend le concept au roman. « Entre civilisation et sauvagerie », il trace alors une sociologie de l'aventure où les idéologies d'une époque, formes réifiées de l'imaginaire collectif, se mettent en scène.

¹¹¹ Jean-Yves Tadié, *Le Roman d'aventures*, *op. cit.*, p. 5-6.

¹¹² Je reprends, ici, la terminologie plurielle à laquelle les études évoquées ont recours.

¹¹³ Jean-Yves Tadié, *Le Roman d'aventures*, *op. cit.*, p. 7.

¹¹⁴ Isabelle Guillaume, *Le Roman d'aventure depuis L'Île au Trésor*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 26.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 330.

Dans toutes ces études, contrairement à ce que propose M. Schwob, l'aventure n'est pas au croisement de la « vie imaginaire » et de la vie extérieure : nous sommes plutôt dans une configuration où la réalité extérieure, et sociale, donne une forme à la vie intérieure. Objet (ou sujet) de la représentation, l'aventure donne lieu à une description qui passe à côté de la question de la représentation de la « vie humaine » par la « vie imaginaire ». Chez M. Schwob, la vie est une question de représentation de l'humain par l'imaginaire. Dans « La Terreur et la pitié », l'écrivain énonce clairement sa conception de la vie, au creux d'un entre-deux, et se distingue de R.-L. Stevenson dans la mesure où il borne, même si c'est à l'infini, le champ de la représentation :

Le cœur de l'homme est double ; l'égoïsme y balance la charité ; la personne y est le contrepoids des masses ; la conservation de l'être compte avec le sacrifice des autres ; les pôles du cœur sont au fond du moi et au fond de l'humanité.

Ainsi va l'âme d'un extrême à l'autre, de l'expansion de sa propre vie à l'expansion de la vie de tous. Mais il y a une route à faire pour arriver à la pitié, et ce livre vient en marquer les étapes.

L'égoïsme vital éprouve des craintes personnelles : c'est le sentiment que nous appelons TERREUR. Le jour où la personne se représente, chez les autres êtres, les craintes dont elle souffre, elle est parvenue à concevoir exactement ses relations sociales¹¹⁶.

Il propose donc d'envisager la vie humaine d'un point de vue universel : elle est dans le cheminement de la terreur à la pitié que parcourent tous les hommes, par-delà les époques

¹¹⁶ M. Schwob, « La Terreur et la pitié », *op. cit.*, p. 41.

et les cultures. Autrement dit, la vie humaine tient dans la persistance des émotions dans le temps. Cependant, il ne s'agit pas de « résoudre les sentiments par leurs causes efficientes¹¹⁷ » mais de tenter de faire saisir au lecteur les origines multiples de la terreur :

La terreur est déjà extérieure à l'homme. Elle naît de causes surnaturelles, de la croyance aux puissances magiques, de la foi au destin que les anciens ont si magnifiquement représentée. [...]

La terreur est intérieure à l'homme, bien que déterminée encore par des causes qui ne dépendent pas de nous, dans la folie, la double personnalité, la suggestion ; [...] elle est provoquée par l'homme lui-même et sa recherche de sensations – que ce soit la quintessence de l'amour, de la littérature ou de l'étrangeté qui le conduise à l'au-delà¹¹⁸.

Le but de M. Schwob n'est pas d'expliquer mais de permettre au lecteur d'emprunter tous les chemins possibles qui mènent de la terreur à la pitié et qui passent par le filtre de la vie imaginaire, assimilée à l'un des mouvements en deux temps du rythme cardiaque, et non pas réduite à une psychologie :

Ainsi le but de ce livre, qui est de mener par le chemin du cœur et par le chemin de l'histoire de la terreur à la pitié, de montrer que les événements du monde extérieur peuvent être parallèles aux émotions du monde intérieur, de faire pressentir que dans une seconde vie intense nous revivons virtuellement et actuellement l'univers [...] Or, les émotions ne sont pas continues ; elles ont un point extrême et un point mort. Le cœur

¹¹⁷ M. Schwob, « Le Réalisme » dans *Œuvres*, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 829.

¹¹⁸ M. Schwob, « La Terreur et la pitié » dans *Œuvres*, Paris, Phébus, coll. « Libretto », 2002, p. 41-42.

éprouve, au moral, une systole et une diastole, une période de contraction, une période de relâchement.¹¹⁹

La thématique émotionnelle, et plus particulièrement celle de la terreur, permet de sortir d'une conception générique de l'aventure : elle est un point de vue éthique sur la représentation de la subjectivité qui donne lieu à des esthétiques individuelles, et qui chez M. Schwob, s'apparente à une esthétique du sublime, ainsi que nous allons le voir. Mais avant, intéressons-nous à la représentation de la « vie imaginaire » et à ses liens avec la terreur.

2.2.2. La terreur ou le débordement par l'imaginaire

Dans la plupart des récits schwobiens, l'expérience de la terreur est intimement liée à la « vie imaginaire ». Ainsi, dans Cœur double, « Les Striges » raconte l'histoire « d'un homme qui est le jouet de ses superstitions¹²⁰ ». Dans ce conte, un personnage relate à une assemblée de convives rassasiés, à laquelle se joint le lecteur, ses expériences, pour le moins « fantastiques », de la mort. Au fil du récit, les auditeurs-lecteurs perçoivent, ou non, selon leurs convictions personnelles, que les striges ne sont qu'une manifestation de l'imaginaire du narrateur. Elles donnent forme à sa peur de mourir qui contamine la représentation qu'il se fait de la réalité. L'origine de la terreur réside moins dans l'idée ou, pour être plus exact, dans l'image de la mort, que dans la croyance en la réalité de cette image. Prenons un autre exemple, dans « Les Trois Gabelous », « l'idéal extérieur qui mène mystérieusement à la terreur se manifeste par le

¹¹⁹ M. Schwob, « La Terreur et la pitié », *op. cit.*, p. 43. B. Cendrars reprendra cette même image du travail de la création artistique, entre systole et diastole, sans jamais faire allusion à M. Schwob.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 42.

désir de l'or » : la soif de l'or, expression figée, obsède l'esprit de trois douaniers et finit par donner lieu à une vision collective d'une réalité si convaincante qu'ils se mettent en chasse d'un navire fantôme dans le sillage duquel apparaissent des bouteilles remplies d'un liquide jaune. Les trois malheureux seront finalement engloutis par une tempête.

La représentation de la « vie imaginaire » par la terreur est bien sûr aussi au cœur du dernier recueil de M. Schwob. Dans « Le Capitaine Kid, pirate », le conteur propose un récit de la vie du célèbre et redoutable flibustier, fort différent de celui qu'en donne le Capitaine Johnson, alias Daniel Defoe, dans son Histoire générale des plus fameux pirates¹²¹. En effet, celui qui, avec d'autres, incarne la terreur des océans se retrouve, comble de l'ironie, « hanté par l'homme au baquet¹²². » Ce fantôme est un ancien membre de son équipage que Kid a tué par accident, en l'assommant avec un baquet, parce qu'il avait osé questionner la nécessité d'exécuter, non sans une certaine cruauté, des prisonniers. Instrument du meurtre involontaire de la voix de la conscience, le baquet devient l'image de cette présence humaine qui donne une forme à la culpabilité du pirate. Le baquet du capitaine Kid est une autre image de l'œil qui poursuit Caïn¹²³. Dans tous ces exemples, la « vie imaginaire » des personnages informe la réalité extérieure et la terreur naît de leur incapacité à percevoir la forme que prend leur « vie imaginaire ». Dans la représentation de tous ces débordements, le lecteur réalise que la réalité extérieure n'existe que dans la production d'une image du monde et que cette dernière n'existe, en quelque sorte, que dans l'imagination de celui qui la produit. M. Schwob

¹²¹ Daniel Defoe, Histoire générale des plus fameux pirates, préfacé par M. Le Bris, Paris, Phébus, coll. « Libretto », 2 vol., 1990.

¹²² M. Schwob, « Le Capitaine Kid, pirate », Vies imaginaires, Œuvres, *op. cit.*, p. 588.

¹²³ Victor Hugo, « La Conscience », La Légende des siècles, Œuvres complètes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1950, pp. 25-26.

énonce clairement, dans sa première préface que l'aventure est cette image du monde et que la terreur naît d'une incapacité à objectiver sa « vie intérieure¹²⁴ », autrement dit à saisir la forme que son imaginaire donne au monde extérieur.

« L'homme double », pour reprendre le titre du conte au cœur du premier recueil de M. Schwob, est celui qui est dans l'incapacité de recréer constamment une représentation « unique¹²⁵ » du monde en lui-même comme de lui-même dans le monde. L'insistance sur l'unique, « l'amour du singulier¹²⁶ », mise en avant par M. Schwob dans la préface aux Vies imaginaires, est, il me semble, à entendre dans le contexte de l'aventure et de « la vie intérieure, objectivée » de « La Terreur et la pitié », qui situe la pratique artistique, comme chez R.-L. Stevenson, dans le prolongement de l'anthropologie. Condamné à se dédoubler et à incarner des postures discursives successives, « l'homme double » est un imitateur hors pair cependant incapable de se représenter. Ainsi, l'assassin mime le juge qui lui fait face :

Il y avait devant la table du juge d'instruction un être singulier qui mimait le magistrat avec un talent réel, qui colorait sa voix monotone avec les tons du juge, qui plissait un visage terne dans les rides expressives de la figure placée en face de lui, qui semblait gonfler ses vêtements flottants avec des gestes exactement empruntés. Si bien que de l'apparence vague qui avait frappée le juge d'instruction à l'entrée de son accusé, il se dégageait maintenant une image nette, précise, d'un homme de loi qui discute avec un confrère ; comme si on avait forcé les traits d'un dessin

¹²⁴ M. Schwob, « La Terreur et la pitié », Cœur double, *op. cit.*, p.43.

¹²⁵ M. Schwob, « L'Art de la biographie », Vies imaginaires, *op. cit.*, p. 515.

¹²⁶ Je reprends le titre de la préface de Pierre Jourde aux Œuvres (Paris, Belles Lettres, 2002.)

flou, gris et fondu, jusqu'à lui donner le tranchant d'une eau-forte où le blanc crie contre le noir¹²⁷.

Devant le spectacle de l'« homme double », le juge est d'abord déstabilisé par la reconnaissance d'une incarnation de la fonction qu'il représente précisément là où il ne l'attendait pas, dans un assassin. Cette représentation de lui-même dans l'autre amène le juge à se poser la question de l'identité de l'assassin :

Et le juge, à son tour debout devant l'homme, se posait un terrible problème. Des deux personnages demi-simulés qu'il avait eus devant lui, l'un était coupable et l'autre ne l'était pas. Cet homme était double et avait deux consciences ; mais des deux êtres réunis en un, quel était le véritable ? Un d'eux avait agi – mais était-ce l'être primordial ? Dans l'homme double qui s'était révélé – où était l'homme ?¹²⁸

La question de l'identité est une fausse piste qui renvoie à la possibilité d'identifier l'origine de la subjectivité dans une personne. Le juge refuse d'envisager l'homme double comme une image, qu'il lui revient de construire, d'une conception de la subjectivité qui ne se lit non pas dans le sujet mais dans la représentation du monde qu'il produit, non pas dans le contenu du récit mais dans un rapport à la « vie imaginaire ». L'homme n'est pas à chercher ailleurs que dans ce rapport et la fonction du conteur est de produire des images à partir desquelles le lecteur, contrairement au juge, peut articuler plusieurs points de vue sur la « subjectivité », autrement dit raconter, en images, l'histoire d'une « Idée¹²⁹ », et non de faits.

¹²⁷ M. Schwob, « L'Homme double », *Cœur double*, *op. cit.*, p. 97.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 98.

¹²⁹ Je reprends la capitalisation de M. Schwob, « La Terre et la pitié », *op. cit.*, p. 46.

Chez M. Schwob, la multiplicité des points de vue est d'inspiration stevensonienne : elle n'a pas pour fonction d'identifier des sujets mais de communiquer un rapport à l'imaginaire, autrement dit un point de vue, seule chose communicable, selon R.-L. Stevenson, sur la fiction, mais aussi sur la vie humaine. Dans La Croisade des enfants (1896), récit à plusieurs voix d'un même événement, M. Schwob reprend le procédé déjà utilisé par Robert Browning dans The Ring and the Book (1868-1869) et par Wilkie Collins dans The Moonstone (1868), puis par R.-L. Stevenson dans Treasure Island (1883), dans The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde (1886) et dans The Master of Ballantrae (1889). La multiplicité des points de vue chez tous ces écrivains n'a pas la même fonction que celle que lui attribueront les écrivains modernistes : il ne s'agit nullement de déplacer « l'effet de réel » de la vie sociale à la vie intérieure. Il n'est nullement question de « stream of consciousness », qui tend à associer la subjectivité à un sujet identifiable. Dans le contexte littéraire anglophone des années 1870 à 1890, comme chez M. Schwob, la multiplicité des points de vue met en avant une pensée de l'image qui permet la synthèse des subjectivités, autrement dit de dire l'individuel dans le collectif. Il ne s'agit pas d'illustrer les mécanismes d'une conscience : nous ne sommes pas dans le cadre de la « biographie », autrement dit dans la nécessité de trouver une forme subjective qui puisse représenter la vie individuelle dans toute sa complexité. Chez les écrivains d'aventure, la multiplicité des points de vue se conjugue avec la dualité ou le dédoublement, images privilégiées pour donner à voir une conception désincarnée de la subjectivité, sur laquelle nous reviendrons en détails dans les chapitres suivants.



David B., L'Ascension du Haut Mal.

Dans le prolongement direct de l'œuvre de M. Schwob nous trouvons celles de P. Mac Orlan et de David B. La Chronique des jours désespérés de P. Mac Orlan est un recueil de nouvelles très schwobiennes parues en 1920-1921 qui ont joué un rôle important dans l'évolution de la thématique mac orlanienne qui annonce le glissement de l'humour noir, virant souvent à l'absurde, exprimé dans les premiers contes et romans au « fantastique social », ainsi que le fait justement remarquer Francis Lacassin¹³⁰. Nous verrons plus en détails dans le chapitre suivant en quoi le « fantastique social » participe de la représentation de l'inquiétude, que P. Mac Orlan préfère au terme de terreur.

Dans L'Ascension du Haut Mal, récit autobiographique en images, David B. raconte la formation de son imaginaire au contact de l'incompréhensible, à savoir la maladie de son frère. Mais un imaginaire constitué couplé à un talent de dessinateur ne mène pas à la création artistique. Le véritable déclic se fait lorsque l'auteur trouve enfin le sujet, autrement dit le lieu commun, de la création : « Je veux représenter l'inquiétude ». Sur les traces de M. Schwob et P. Mac Orlan, autre grand théoricien de l'aventure, David B. relie ouvertement « inquiétude » et « vie imaginaire ».

2.3.3. Le masque de la terreur : vers une esthétique du sublime

Dans un récent et réjouissant ouvrage, Le Sublime de l'Antiquité à nos jours, Baldine Saint-Girons rappelle qu'au dix-huitième siècle, on passe, avec Edmond Burke, « du sublime verbal au sublime naturel¹³¹ ». Dans sa Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau, le philosophe irlandais repart des « émotions

¹³⁰ Francis Lacassin, « Le Sang, la mort et le destin », préface à La Chronique des jours désespérés de P. Mac Orlan (Paris, Gallimard, Folio, p. 9).

¹³¹ Baldine Saint-Girons, Le Sublime de l'Antiquité à nos jours, Paris, Desjonquères, 2005, p. 95.

élémentaires et universelles¹³² » et donne ainsi un ancrage sensible au sublime, qui devient alors une catégorie de l'expérience en général, relevant de l'anthropologie avant de relever de l'esthétique. « Le sentiment du sublime provient d'une obscurité qui désarçonne et exige que soit surmonté un sentiment plus ou moins voisin de la terreur¹³³. » Reprenant les propos d'E. Burke, « la terreur est dans tous les cas possibles, d'une façon plus ou moins manifeste ou implicite, le principe qui gouverne le sublime », B. Saint-Girons résume : « la terreur « gouverne » le sublime : elle ne le produit pas, mais, à chaque instant, rend dérisoires les succès, menace l'acquis et multiplie les risques¹³⁴. » « Cause nécessaire du sublime¹³⁵ », la terreur « n'en est néanmoins pas une cause suffisante, puisque « la distance et certaines modifications » doivent s'y ajouter, afin de permettre la réflexion et une forme intense et négative de plaisir à laquelle Burke donne le nom de « délice »¹³⁶. »

Mise en forme de la terreur, le sublime est une expérience de dessaisissement de soi qui « arrache l'homme à lui-même¹³⁷ » tout en lui donnant la possibilité de se ressaisir autrement par-delà les contraires. Dans son étude, B. Saint-Girons va jusqu'à proposer que « grâce au sublime, le sujet s'ouvre à ce qui le clive et le dessaisit, non pas seulement de l'extérieur, mais du plus profond de lui-même¹³⁸ ». Le sentiment du sublime donne lieu

¹³² Baldine Saint-Girons, « Avant propos, traduction et notes », Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau, Edmond Burke, Paris, J. Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1998, p. 19.

¹³³ *Ibid.*, p. 21.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 25.

¹³⁵ B. Saint-Girons, Le Sublime de l'Antiquité à nos jours, *op. cit.*, 2005, p. 93.

¹³⁶ *Ibidem.*

¹³⁷ B. Saint-Girons, « Avant propos, traduction et notes », Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau, *op. cit.*, p. 39.

¹³⁸ B. Saint-Girons, Le Sublime de l'Antiquité à nos jours, *op. cit.*, p. 173.

à un décentrement du sujet qui lui permet d'arriver à un autre rapport à la représentation, et donc à la connaissance, de lui-même.

En thématissant la terreur, M. Schwob inscrit l'aventure dans la perspective du sublime à laquelle elle n'est d'ailleurs pas tout à fait étrangère. En effet, dans l'expérience du sublime, on entend des échos des fonctions cognitives et sociales attribuées à l'art par R.-L. Stevenson et, après lui, M. Schwob : le désengagement de soi et la connaissance de « soi-même en masse » mise en avant par Walt Whitman dans Leaves of Grass, que les deux écrivains d'aventure reprennent dans leurs essais respectifs. Toutefois, M. Schwob se distingue de R.-L. Stevenson, mais aussi de P. Mac Orlan et de B. Cendrars, dans la mesure où, dans ses récits, et plus particulièrement dans les Vies imaginaires, la terreur est à l'origine d'une esthétique.

Composé de vingt-deux vies, le dernier recueil de M. Schwob, à l'architecture méticuleusement pensée à partir d'un pivot central, à savoir « Paolo Uccello, peintre », se referme sur « Burke et Hare, assassins ». Parodie de l'artiste symboliste, le Paolo Uccello de M. Schwob est un peintre que la vie n'intéresse que dans la mesure où il peut en extraire les formes abstraites : « Il ne souciait pas de la réalité des choses, mais de leur multiplicité et de l'infini des lignes¹³⁹ ». Versant « toutes les formes dans le creuset des formes [...] il crut qu'il pourrait muer toutes les lignes en un seul aspect idéal¹⁴⁰. » Espérant découvrir « le mode de créer¹⁴¹ », le peintre est aveugle à la vie humaine : la jeune fille qui lui sert de modèle d'étude vit et meurt sans qu'il s'en aperçoive. Obsédé par la volonté d'identifier une forme universelle de la création à une forme historique et

¹³⁹ M. Schwob, « Paolo Uccello », « Vies imaginaires », Œuvres, *op. cit.*, p. 555.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 556.

¹⁴¹ *Ibidem.*

singulière, il est insensible au vivant. Créateur paradoxal qui donne involontairement la mort au sujet qu'il représente, l'Oiseau, tel est son surnom, s'éteint, au fond de sa mesure, pensant avoir atteint son objectif sans jamais réaliser qu'il a produit une œuvre parfaitement inhumaine, et, en ce sens, illisible, qui réduit le vivant à « un petit rond de parchemin couvert d'entrelacements qui allaient du centre à la circonférence et qui retournaient de la circonférence au centre¹⁴² », qui n'est, par ailleurs, pas sans nous rappeler la tache noire de Treasure Island.

A l'autre bout du recueil, on trouve une image inversée de l'Oiseau, qui s'apparente à une parodie du romancier réaliste, dans le personnage de William Burke. « MM. Burke et Hare, assassins » est au croisement des « Bodysnatchers » de R.-L. Stevenson, nouvelle basée sur un fait divers, et de On Murder Considered as One of the Fine Arts de Thomas de Quincey, autre écrivain anglo-saxon que M. Schwob apprécie et dont il a d'ailleurs traduit Les Derniers jours d'Emmanuel Kant¹⁴³. Burke est présenté par le narrateur comme un artiste de la mort, « d'une puissance inventive et simplificatrice¹⁴⁴ », inspiré par « ses rôderies d'imagination de Celte¹⁴⁵ », et plus généralement par une tradition du récit universelle. La finalité de ses meurtres est moins lucrative qu'artistique : Burke et Hare tuent pour satisfaire leur soif de romanesque, pour rêver « immobiles à la fin de l'histoire qu'ils n'entendraient jamais. De cette manière, MM. Burke et Hare terminèrent un grand nombre d'histoires que le monde ne connaîtra

¹⁴² M. Schwob, « Paolo Uccello », Vies imaginaires, Œuvres, op. cit., p. 558.

¹⁴³ Dans « La Terreur et la pitié », l'analyse que M. Schwob fait du théâtre antique est dans le prolongement du travail de T. de Quincey dans Theory of Greek Tragedy.

¹⁴⁴ M. Schwob, « MM. Burke et Hare, assassins », Vies imaginaires, Œuvres, op. cit., p. 600.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 601.

point¹⁴⁶. » Déçus par la monotonie des « récits éternellement semblables de l'expérience humaine¹⁴⁷ » que les victimes déversent sur leur table, Burke décide de procéder autrement : « il en vint à ne s'intéresser qu'à l'aspect réel, toujours varié pour lui, de la mort¹⁴⁸. » Sans le savoir, Burke retourne aux origines du théâtre grec, dans la mesure où la représentation n'a d'autre but que de permettre au spectateur de ressentir une émotion, et renvoie le lecteur de M. Schwob à sa première préface :

Le spectacle que cherchait le poète n'était pas sur la scène, mais dans la salle. Il se préoccupait moins de l'émotion éprouvée par l'acteur que de ce que sa représentation soulevait dans le spectateur. Les personnages étaient vraiment de gigantesques marionnettes terrifiantes ou pitoyables. On ne raisonnait pas sur la description des causes, mais on percevait l'intensité des effets¹⁴⁹.

Toutefois, Burke se distingue nettement du poète antique et, par extension, du véritable créateur : le masque de la terreur, moyen universel de la création artistique devient, dans les mains de Burke, une fin en soi qui ne sert nullement à créer un équilibre dans l'âme du spectateur, autrement dit un lieu commun de la subjectivité entre la terreur et la pitié. Avec ce Burke-ci, le spectacle de la terreur ne mène pas à une expérience du sublime puisque la représentation ne permet pas de donner une forme subjective à la terreur.

Lieu commun de la création, le masque de la terreur est une image, par défaut, tendue au lecteur à partir de laquelle, il peut, s'il le souhaite, participer à la création

¹⁴⁶ M. Schwob, « MM. Burke et Hare, assassins », *Vies imaginaires*, *Œuvres, op. cit.*, p. 601.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 602.

¹⁴⁸ *Ibidem.*

¹⁴⁹ M. Schwob, « La Terreur et la pitié », *Cœur double*, *Œuvres, op. cit.*, p. 44.

artistique, autrement dit à la construction d'une distance dans laquelle il peut ressaisir sa subjectivité dans le prolongement de celle de l'artiste. L'esthétique de M. Schwob relève du sublime dans la mesure où elle est une manifestation de sa théorie de la création artistique de la subjectivité.

Dans le contexte de la Première guerre mondiale, le sublime est, pour P. Mac Orlan, une catégorie de l'expérience qui relève uniquement de l'anthropologie, ainsi que nous le verrons. Pour lui, l'art est le lieu d'une pratique de distanciation par l'imaginaire, un réservoir d'images qui permet de reconnaître la terreur à l'extérieur de la fiction. Si la subjectivité relève de la création elle n'est cependant pas exclusivement artistique. Lieu commun d'une réalité historique et sociale, l'inquiétude mac orlanienne fait de la distance, et non du sujet, la fin de la création artistique. Dans le nécessaire mouvement de dessaisissement-ressaisissement au creux duquel naît toute subjectivité, que l'aventure partage avec l'expérience du sublime, P. Mac Orlan préfère insister sur le caractère impersonnel de la création de la subjectivité, autrement dit sur le procès.

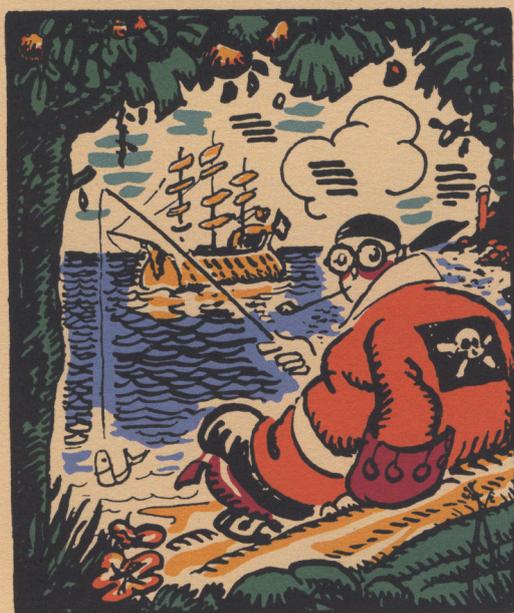
CONCLUSION

L'aventure est le lieu commun que M. Schwob a choisi pour, dans le prolongement de R.-L. Stevenson, mettre en œuvre une pensée universelle de l'art du récit dans un contexte historico-littéraire donné. Au lecteur qui sait être témoin du dialogue passionnant qu'il entretient avec son maître en aventure, le théoricien fait apparaître la profonde unité de la réflexion stevensonienne dans une interprétation toute personnelle qui permet, par ailleurs, d'apercevoir tout à fait autrement les débats de son époque.

Conteur parfois peut-être trop précieux, il n'a cependant pas son pareil pour faire revivre, en quelques pages, une époque dans sa langue d'origine. Il participe d'une littérature d'érudition comme d'imagination. S'il ouvre en grand les portes de la création artistique au lecteur, c'est en partie par le biais d'une reconstruction érudite qui parasite parfois, selon les plaisirs du lecteur, son indéniable talent de conteur. A ce titre, on peut se demander si les Vies imaginaires ne sont pas le lieu d'un divorce entre la littérature et la vie, l'aveu d'une difficulté à articuler les deux dans la pratique même de l'art du récit, la frustration intime de ne pas être touché par la légèreté, pour ne pas dire, la grâce stevensonienne.

M. Schwob est un chaînon essentiel, en France, dans la compréhension de ce en quoi consiste le lieu commun de l'aventure et de ses enjeux anthropologiques, épistémologique et ontologiques. Malgré les propos peu flatteurs de B. Cendrars à l'égard du conteur, il ne fait aucun doute que la « théorie de l'aventure » schwobienne trouve des échos, pour le moins troublants, dans l'œuvre du poète, ainsi que nous le verrons. D'autre part, le rapport à la subjectivité qui se pense à travers son esthétique du sublime est le

point de départ de la réflexion sur le « je » impersonnel qui émerge du cœur de la Grande guerre.



PIERRE MAC ORLAN

Gus Bofa, Pierre Mac Orlan

CHAPITRE 3 :

L'AVENTURE OU LA SUBJECTIVITE IMPERSONNELLE

L'Aventure est un mot puissant, mais dont la signification me semble imprécise : ce n'est, dans la plupart des cas, que la projection d'un décor dont les variations sont infinies ; l'aventure dépend du pittoresque qui devient la caractéristique d'une époque.

Pierre Mac Orlan, « Visages de l'aventure »¹.

En 1914, Pierre Dumarchey sortait à peine de dix longues années d'errance pendant lesquelles il avait traîné sa misère d'apprenti peintre du quartier réservé de Rouen aux rues de Montmartre. Sur les conseils et les encouragements de Gus Bofa, alors rédacteur en chef du Rire, qui préféra ses légendes humoristiques à ses dessins, il troqua définitivement le dessin pour l'écriture. Recueillis quelques années plus tard dans Les Pattes en l'air (1911), ces contes parodiques s'inscrivent déjà clairement dans un « groupe sanguin² » d'écrivains pour qui la fiction est un territoire limite d'où l'on peut tenter d'approcher l'irreprésentable par la « longue-vue » de l'imagination, pour reprendre la métaphore stevensonienne, ou encore de dire l'absurde par le « rire jaune », titre du premier roman publié par Pierre Mac Orlan en 1913.

Mobilisé dès les premiers mois de guerre, P. Mac Orlan vécut la déclaration de cette dernière comme un retour brutal à une situation d'impuissance de laquelle il s'était

¹ P. Mac Orlan, « Visages de l'aventure » introduction à Cuirasse d'écume d'Armel de Wismes (Le Livre contemporain, Paris, 1957). On retrouve cette même phrase dans une autre préface, fait assez commun chez l'écrivain. En effet, il n'est pas rare de retrouver d'un essai à l'autre des paragraphes entiers. Dans un premier temps publiés comme articles avant de figurer dans des recueils, les essais tendent à se recouper. P. Mac Orlan n'hésite pas à s'économiser le travail, journalistique, surtout lorsqu'il a eu la formule heureuse.

² J'emprunte l'expression à Mac Orlan, expression qui revient souvent dans ses essais romancés pour décrire une filiation des artistes d'hier et d'aujourd'hui dont il se sent proche, qu'ils soient peintres, dessinateurs, écrivains, poètes.

péniblement extrait ainsi qu'il le raconte dans un entretien radiophonique avec Gilbert Sigaux. Il a « l'impression de retomber dans la misère, peu importe les efforts, l'intelligence, la beauté d'âme » : la guerre est « encore une humiliation due à la misère³. » Blessé en Somme en 1916, P. Mac Orlan profite de sa période de convalescence, à l'instar de beaucoup de ses collègues écrivains, pour se remettre à l'écriture. En quelques mois, il rédige quasi simultanément un témoignage autobiographique, Les Poissons morts (1917), un roman d'aventure, Le Chant de l'Equipage (1917), un conte d'aventure parodique U-713 ou les gentilshommes d'infortune (1918), ouvrages qui seront tous abondamment, et génialement, illustrés par Gus Bofa⁴.

La guerre, centrale dans ces trois ouvrages, n'engage pas P. Mac Orlan dans une direction nouvelle mais confirme une impulsion déjà présente dans Le Rire jaune, roman d'aventure dans lequel le ludisme linguistique se voit combiner pour la première fois avec « un souffle de fin du monde (inséparable de l'inspiration de Mac Orlan jusqu'en 1926)⁵ ». Ces trois ouvrages sont de virulents manifestes dans lesquels l'écrivain propose une conception du récit, de ses fonctions cognitives et sociales, qui est déjà sienne avant la guerre mais qui s'impose à la société dans son ensemble par les circonstances historiques. Du témoignage historique, véritable autobiographie collective de l'expérience de guerre, au roman de guerre inattendu qui se profile derrière le roman

³ P. Mac Orlan, Huit jours avec Pierre Mac Orlan, entretiens radiophoniques avec Gilbert Sigaux, France Culture, série « Entretiens », 1966.

⁴ Une biographie de Gus Bofa en deux volumes par Emmanuel Pollau-Dulian est à paraître en 2007.

⁵ Gilbert Sigaux, « Préface », dans P. Mac Orlan, Œuvres complètes, vol. 14, Evreux, Cercle du Bibliophile, 1970, p. 8.

d'aventure, P. Mac Orlan recrée pour le « lecteur de qualité⁶ » les conditions de l'expérience de guerre qui consiste, selon lui, en un effondrement d'un rapport au récit, au monde et à soi, mis en avant dans une conception du récit historique, mais aussi littéraire, qui émerge au dix-neuvième siècle.

Paradoxalement, au moment même où les circonstances historiques sonnent le glas de cette conception du récit, on assiste à une prolifération de témoignages autobiographiques qui tentent de la réaffirmer. Multipliant les angles d'approche pour raconter la guerre, P. Mac Orlan démontre que, quel que soit le chemin emprunté pour témoigner de l'expérience de guerre, on retombe toujours sur une conception du récit qui dévoile le caractère fictionnel d'une soi-disant opposition entre récit historique et récit littéraire.

Les témoignages de guerre mac orlaniens s'écrivant « avec » ou « tout contre », et non « contre » les représentations contemporaines de la guerre, il est indispensable de dresser une carte du témoignage autobiographique dans les premières années de guerre ainsi que de son évolution vers une réaffirmation inquiétante d'une conception « réaliste », ou encore « historique », du récit littéraire. Une fois le décor esquissé, Les Poissons morts semble être une porte d'entrée privilégiée dans la poétique de l'aventure mac orlanienne, qui (re)naît d'une conception « épique » du récit, d'une conception où toute représentation historique vraiment « réaliste » de la guerre ne peut émerger que d'une pratique littéraire du récit.

⁶ P. Mac Orlan, Masques sur mesure, Œuvres complètes, vol. 12.1, *op.cit*, p. 84.

3.1. PREMIERS TEMOIGNAGES DE GUERRE

La question de la représentation de la guerre est une question toujours ouverte, autrement dit toujours contemporaine, qui est trop souvent ignorée par les historiens comme par les critiques littéraires. De nos jours, la représentation de la guerre est avant tout abordée de son point de vue « documentaire » ce qui s'apparente souvent à évaluer la coïncidence d'une représentation avec une idée de la représentation de la guerre dont nous ne percevons plus l'origine. Historiens comme littéraires n'envisagent les possibles de la représentation que dans une divergence de contenu, et non de point de vue, sur la représentation elle-même, dans un écart par rapport à la « vérité historique » et non du point de vue de la fiction. La Grande Guerre, de nos jours encore, semble un sujet trop grave pour être traité sur le mode fictionnel et il règne au mieux une gêne quand il ne s'agit pas d'un étonnant silence autour des récits de guerre de Pierre Mac Orlan, de Louis Chadourne, d'Albert T'Serstevens, de Blaise Cendrars pour n'en citer que quelques-uns. Pour aborder la question de la représentation de la Grande Guerre, il faut donc d'abord mettre en perspective le rapport critique, tant historique que littéraire, à la représentation.

3.1.1. Questions sur la représentation de la guerre d'aujourd'hui à hier

La Première guerre mondiale est sans aucun doute un point de rupture dans ce que l'on se plaît encore à appeler les « Temps Modernes », parenthèse toujours ouverte qu'aucun événement, pas même deux guerres mondiales, n'a encore refermée. Au seuil de la guerre, un nombre colossal de vies humaines est requis pour une cause, par ailleurs, mal définie. Vu d'aujourd'hui, comme le résume Jean-Jacques Becker dans son introduction à Ceux de 14 de Maurice Genevoix, les historiens s'accordent à dire que

« c'est la seule [guerre] où des peuples entiers ont accepté des sacrifices incomparables, et ceci pour rien, ou tout au moins pour rien de matériel, mais pour une donnée immatérielle, qu'on ne peut appeler autrement que le sacrifice pour la patrie, pour le maintien de l'identité nationale⁷. »

Si la cause patriotique est peut-être valable lors des premiers mois de guerre, elle tend à s'éroder rapidement au fil des boucheries. On peut se demander si le soldat plongé au cœur de la guerre, quelle que soit sa nationalité, croit encore à cette idée abstraite d'identité nationale ? Confrontée à la plupart des témoignages écrits, cette explication est mise à mal puisque dans beaucoup de récits de guerre, les témoins reconnaissent que les soldats allemands subissent tout autant qu'eux la situation. Les témoignages réunis par Jean Norton Cru dans Témoins, ainsi que la synthèse qu'il en fait, tendent aussi à réfuter l'hypothèse d'un patriotisme partagé par les soldats. Plus tard, dans Du témoignage, développement bien plus que synthèse de la pensée qui sous-tend son premier projet, J. Norton Cru classe cette idée du côté des « légendes et idées fausses sur la guerre » : « Il est inutile de discuter ici bien d'autres idées qui ont été fort bien réfutées par les écrivains de front. Telles sont : la haine personnelle que le poilu éprouve envers l'ennemi⁸ ».

L'approche historique de la guerre par ses causes posent plusieurs questions. D'une part, la cause collective peut-elle être le résultat de la somme des causes individuelles identiques : tous les patriotismes ajoutés permettent-ils la guerre ? D'autre part, la reconnaissance paradoxale de la difficulté à rendre compte du vide causal dans

⁷ Jean-Jacques Becker, « Du Témoignage à l'Histoire » introduction à Ceux de 14 de Maurice Genevoix (Paris, Omnibus, 1998), p. I.

⁸ Jean Norton Cru, Du témoignage, Paris, Allia, 1997, p. 80. Si la haine personnelle n'est bien sûr pas le patriotisme, les deux idées ne sont cependant pas sans liens dans l'analyse de J. Norton Cru. Ainsi dans Témoins (*op. cit.*, p. 13), le critique franco-américain note que : « sur le courage, le patriotisme, le sacrifice, la mort, on nous avait trompés, et aux premières balles, nous reconnaissons tout à coup le mensonge de l'anecdote, de l'histoire, de la littérature, de l'art, des bavardages de vétérans et des discours officiels. »

lequel sont tombés des morts par millions, toutes nationalités confondues, semble trop vite comblé par l'explication « abstraite », le patriotisme. Cette tentative de rationaliser la guerre permet-elle de comprendre ce qu'est la guerre, d'approcher du « cœur des ténèbres » ? Une autre représentation de la guerre est-elle possible ? Peut-on représenter la guerre non pas en partant de la question « pourquoi » mais « comment » la guerre moderne est-elle (encore) possible⁹ ?

Comme le souligne P. Mac Orlan dans Propos d'infanterie, la patrie et l'identité nationale sont, certes, des causes abstraites à l'origine de cette Grande Guerre mais elles sont moins envisagées comme la somme de croyances individuelles identiques qui forment une croyance collective que comme un jeu de dupes idéologique qui repose sur le détournement d'un mot et qui est rendu possible par la méconnaissance du rapport des idées aux mots :

Toutes les idées sont connues et mises en circulation définitivement.
 Chaque pays obéit ou feint d'obéir à des idées qui sont les mêmes, tout au moins pour les peuples européens. Les grandes idées sont internationales, à commencer par celle de Dieu dont, en temps de guerre, chaque belligérant croit détenir la faveur [...] la cause profonde qui crée des vides mystérieux entre chaque peuple est d'origine purement matérielle. Le mot liberté, par exemple, provoque des images et des réactions différentes chez un Français, un Allemand, un Anglais ou un latin parce qu'ils sont

⁹ Plutôt que de rationaliser la guerre, certains écrivains de P. Mac Orlan à Thomas Pynchon (la théorie du flip-flop énoncée par le musicien dans V.) en passant par J. M. Coetzee (l'imposition d'une représentation imaginaire du monde en parfaite contradiction avec l'expérience vécue dans Waiting for the Barbarians) tendent à la décrire comme des moments de folie collective au cœur desquels les hommes poursuivent des raisonnements logiques arrachés à la réalité. Est-ce par hasard si tous ces écrivains s'intéressent de près au rapport entre le récit littéraire et le récit historique ?

construits dans une matière qui n'est pas la même. L'idée est la même pour tous, mais non le filtre qui l'épure pour la présenter à la consommation. C'est dans les déchets de cette idée qu'il faut essayer de trouver les traces minimales de cette personnalité réelle qui, en définitive conduit les hommes dans les tranchées de Verdun¹⁰.

P. Mac Orlan délocalise la recherche des causes de manière inattendue. L'origine de la guerre n'est pas à chercher dans une méprise linguistique qui mène à une guerre idéologique, c'est-à-dire dans l'idée elle-même, mais dans un rapport aveuglant à « l'idée » qui ne permet pas d'en saisir les colorations historiques et géographiques¹¹. Or, ce rapport trop général aux grandes « idées », cette aporie cognitive, revient à concevoir l'idée uniquement dans l'incarnation linguistique d'une définition et ouvre la porte au détournement idéologique de nature politique : « Les grandes fureurs collectives provoquées par un patriotisme trop héréditaire sont souvent l'expression d'une petite sottise nationale adroitement transposée et exploitée¹². »

A l'instar de J.-J. Becker, P. Mac Orlan remarque que « la guerre de 1914 fut différente des autres » qu'elle n'est « pas ordinaire » parce que « la haine, la faim n'étaient point à son origine ». Pour P. Mac Orlan, l'origine de la guerre reste mystérieuse, c'est « une folie inexorable [...] lançant les citoyens européens les uns contre les autres vers des buts que l'on tentera d'expliquer par la suite [...] mais tous

¹⁰ Pierre Mac Orlan, Propos d'infanterie, Œuvres complètes, vol. 15, *op. cit.*, p. 319.

¹¹ P. Mac Orlan nous invite à penser l'idéologie sous un nouvel angle : l'idéologie est une conception de la notion d'« idée ». Il propose ainsi d'envisager le rapport entre idéologie et politique différemment.

¹² P. Mac Orlan, Propos d'infanterie, *op. cit.*, p. 319.

ceux qui se sont battus sentent bien que l'on a triché, parce qu'il fallait tricher et qu'on ne pouvait laisser une telle catastrophe inexpliquée¹³. »

Dix millions de morts se sont effondrés dans un vide causal. Quant aux survivants, ils sont restés suspendus à une réponse sans question qui résonne au plus profond des années d'avant l'autre guerre. P. Mac Orlan, mais il est loin d'être le seul, préfère sentir ce mur de l'absurde au voisinage duquel les survivants doivent apprendre à vivre, à défaut de l'appriivoiser ou de l'appréhender. D'autres ont tenté de le combler, de meubler le silence, de lui donner un sens comme Jean Norton Cru dans sa course aux bons témoignages, garantie d'un « plus jamais ». La quantité sans précédent de témoignages qui continuent de paraître longtemps après la guerre, n'est peut-être rien de plus qu'une tentative d'explication à soi comme aux autres.

Ce vide causal est d'autant plus dérangeant qu'il est posé au cœur d'une société qui se vit dans une logique implacable du progrès, toutes tendances politiques confondues, dans un futur où le passé a nécessairement un sens. En quoi l'Histoire et le récit historique ou le témoignage historique participent-ils de cette idéologie ? En quoi les récits de guerre s'écrivent-ils inconsciemment contre cette absence de liens logiques ? En quoi passent-ils peut-être à côté d'une autre représentation de la guerre qui déplacerait doublement la question puisqu'il s'agirait de passer de « pourquoi la guerre ? » à « comment se représenter la guerre ? ». Dans une certaine mesure, il faudrait chercher le « pourquoi » dans le « comment », c'est-à-dire la cause dans les représentations contemporaines de la guerre. Alors, à la question « pourquoi la guerre ? », peut-être

¹³ P. Mac Orlan, « Le Fantastique social », Masques sur mesure, Œuvres complètes, vol 12.1, p. 89.

trouverons-nous une réponse vraiment inattendue en nous penchant sur l'évolution des représentations de la guerre pendant cette dernière.

3.1.2. Les premiers témoignages de guerre ou la fable de l' « union sacrée »

Question collective ouverte, qui ne peut qu'évoluer au fil des mois, la représentation de la guerre naît avec la déclaration de guerre. Dans les premiers mois, « comment représenter la guerre ? » ne se résume-t-il pas à « comment rendre appréhendable, au niveau collectif comme individuel, un état de faits d'emblée « inimaginable » ? En effet, avant même le début des combats, cette guerre ne ressemble à aucune autre : la mobilisation générale est un fait sans précédent qui touche profondément et uniformément la structure et l'organisation sociales, par-delà tout clivage politique, social ou religieux¹⁴.

L' « union sacrée », trêve des affrontements idéologiques intra-nationaux sans laquelle la France n'aurait pu s'engager dans la guerre¹⁵, est aussi la première représentation collective de la guerre à usage individuel, sorte d'image linguistique dans laquelle s'incarne la guerre. Au cours de la première année, la plupart des témoignages

¹⁴ La réalisation inattendue de l'idéal démocratique par la guerre ? Les voies de la démocratie sont impénétrables !

¹⁵ Voir J.-J. Becker, *La France en guerre (1914-1918)*, Bruxelles, Complexes, 1988. Si l'on suit le raisonnement de Jean-Jacques Becker, qui affirme que l' « union sacrée » est le ciment indispensable à l'entrée en guerre de la France, sans pour autant minimiser la spécificité du contexte politique français, ne peut-on pas se demander si tous les pays n'ont pas eu dans une plus ou moins grande mesure à composer avec leurs ennemis d'hier pour soutenir l'effort de guerre ? Autrement dit, chaque pays a dû, plus ou moins explicitement faire son « union sacrée ». Partant de là, il est intéressant de constater qu'aucun autre pays n'a eu recours à cette expression pour se représenter la guerre. La spécificité française de l' « union sacrée » apparaît alors sous l'angle de la représentation symbolique. A l'instar de J.-J. Becker, on peut s'intéresser à « l'union sacrée » comme un fait qui s'ancre dans une réalité politique nationale mais cela n'explique en rien l'usage qui est fait de l'image linguistique dans laquelle s'incarne la guerre.

journalistiques sont plutôt enthousiastes et participent de « l'union sacrée »¹⁶. A ce titre, « La France en guerre¹⁷ », reportages de Rudyard Kipling écrits en 1915 sur le front français sont assez caractéristiques de l'enthousiasme héroïque des débuts. Tout au long de la guerre, nombreux sont les écrivains combattants qui ont mis leur plume au service des journaux ou qui ont témoigné de leur expérience, mais ils n'ont pas été les seuls. En effet, dès les premiers mois, les soldats racontent leur guerre dans des articles, des journaux intimes, des romans, des dessins humoristiques. Ainsi que le remarque Eliane Tonnet-Lacroix dans Après-guerre et sensibilité littéraire (1919-1924), « la guerre des tranchées engendra un intense besoin d'expression et de témoignage¹⁸. » Bref, l'un des phénomènes sans précédent de cette première guerre industrielle réside sans aucun doute dans la quantité et la diversité des témoignages publiés.

Dans Témoins, projet titanesque de recensement et d'évaluation des « témoignages de combattants parus en librairie entre 1914 et 1928¹⁹ », Jean Norton Cru note que « vers la fin 1915, les premiers récits de guerre par [s]es propres frères d'armes parurent en volume²⁰. » Dans ces premiers mois de guerre, les témoignages restent cependant assez rares, en effet sur les 302 volumes recensés, douze seulement ont

¹⁶ Voir Jean-Jacques Becker, La France en guerre : 1914-1919, Paris, Complexe, 1996 et La Grande Guerre, Paris, PUF, 2004.

¹⁷ Rudyard Kipling, « La France en guerre », Œuvres complètes, vol. 4, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001. Dans son introduction aux Les Grands Romans de 14-18 (Paris, Presses de la cité, coll. « Omnibus », 1994, p. I), François Rivière remarque aussi que, dans les premiers temps de la guerre, les écrivains participent, dans une certaine mesure, à l'effort de guerre : « La poésie patriotique d'Henri Bataille ou de Rostand, voire de Claudel dont Poèmes de guerre s'attardent sur le sens spirituel du conflit franco-allemand, s'associèrent à quelques morceaux de bravoure en prose comme ceux d'Henry Bordeaux ou de Charles Le Goffic, plus « excités » que réellement intéressants. »

¹⁸ Eliane Tonnet-Lacroix, Après-guerre et sensibilité littéraire (1919-1924), Paris, Publications de la Sorbonne, 1991, p. 19.

¹⁹ Jean Norton Cru, Témoins, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1993, p. 6.

²⁰ Jean Norton Cru, Témoins, *op. cit.*, p. 3.

été publiés en 1915²¹. Ces premiers témoignages sont principalement des souvenirs, des journaux, et un roman, Gaspard de René Benjamin. Prix Goncourt 1915²², Gaspard eut un retentissement national et demeura un succès de librairie pendant une bonne partie de la guerre.

Fable de l' « union sacrée », le roman de R. Benjamin se construit autour du personnage de Gaspard, marchand d'escargots de la rue de la Gaîté, au parler plus poétique qu'argotique, dont la voix symbolise celle du « petit peuple de Paris » tout autant que l'humour gaulois²³. Incarnation d'une essence nationale, Gaspard possède un parler²⁴ qui a l'incroyable pouvoir de faire tomber les cloisonnements qui divisaient la société française d'avant-guerre et de faire resurgir un ciment national oublié.

Le « parler » de Gaspard n'a pas valeur de « parler poilu » tel que l'entendent les critiques d'aujourd'hui qui adoptent trop souvent le point de vue barbussien au pied de la lettre. R. Benjamin a, pour reprendre les termes de J. Norton Cru, des « talents d'observateur du langage²⁵ » : Gaspard est le reflet romanesque d'un véritable marchand d'escargots de Belleville rencontré par R. Benjamin. Mais la gouaille de Gaspard ne

²¹ Jean Norton Cru, Témoins, *op. cit.*, p. 683.

²² Rappelons qu'afin de soutenir « l'union sacrée », le jury du Goncourt avait décidé durant toute la durée de la guerre de décerner le prix du Goncourt à un écrivain combattant, affirmant ainsi implicitement le caractère essentiel du roman dans la représentation de la guerre.

²³ Edward A. O'Brien dans son article « Laugh? I nearly died. A Comparative Study of Humour and Ideology in Gaspard (1915) and Le Feu (1916) » (Humour as a strategy of war, édition spéciale du Journal of European Studies, Septembre 2001, vol. 31, n°122, p. 329-412) cite la description que Bernard Schinz donne de Gaspard: « the central character, the archetypal 'titi parisien' of popular mythology, who is 'picturesque in speech, droll in manner, sound in mind...transparent as glass, true as steel » (dans French Literature of the Great War, New York, Appleton, 1930, p.31)

²⁴ Premier recours au « parler poilu » qui deviendra avec Henri Barbusse la marque de fabrique du roman de guerre et un argument rhétorique du « réalisme » de la représentation. Dans Propos d'infanterie, P. Mac Orlan qualifie ce parler de « facilité de langage » qui caractérise les premiers témoignages de guerre. Dans Le Chant de l'équipage, P. Mac Orlan propose une caricature des écrivains qui ont recours au « parler poilu » sous toutes ces formes à travers le personnage de Ferdinand, membre d'équipage embarqué sur l'Etoile-du-Nord, qui tire sa supériorité et son pouvoir sur les autres membres de sa maîtrise de trois mots d'argot appris lors de son bref passage sur la butte.

²⁵ J. Norton Cru, Témoins, *op. cit.*, p. 568.

participe pas d'un quelconque « réalisme » linguistique, elle a pour fonction première d'inscrire le roman dans une filiation littéraire qui remonte à Rabelais.

Cette hypothèse est renforcée par le ton humoristique sur lequel R. Benjamin choisit de représenter la guerre. Dans son article, Edward O'Brien rapporte que ce traitement fut bien accueilli à la sortie du roman :

There appears to have been little immediate adverse reaction to Benjamin's treatment of humour in Gaspard; quite the contrary. Even after perceptions of the nature of the war had begun to change, Octave Uzanne, writing in *La Dépêche* ('L'Argot-poilu' 28 avril 1917), described *Gaspard* as 'le sensible, si humain et si hilarant roman de...René Benjamin'. Paul Rebous and the highly respected literary critic Fernand Vandérem both found cause to praise Benjamin's novel, as did combatants²⁶.

Rétrospectivement, il sera souvent reproché à R. Benjamin de n'avoir pas représenté la réalité des champs de bataille, d'avoir volontairement donné une représentation inexacte, voire idéalisante, de l'expérience du combattant et d'avoir passé sous silence l'horreur de la guerre. En effet, R. Benjamin ne montre rien de la guerre des tranchées, par ailleurs à peine commencée à cette époque. Quant au feu, *Gaspard* en fait par deux fois l'expérience mais, dans les deux cas, à peine est-il entré dans la bataille, qu'il est blessé et évacué. La première fois, il est atteint par un éclat d'obus à la fesse, blessure comique dont il se remet assez vite (qui met en valeur une autre blessure bien plus profonde, celle de la perte de son ami intellectuel, sorte d'alter ego et cliché du témoignage de guerre). A

²⁶ Edward A. O'Brien, « Laugh? I nearly died. A Comparative Study of Humour and Ideology in Gaspard (1915) and Le Feu (1916) », Humour as a strategy of war, édition spéciale du Journal of European Studies, Septembre 2001, vol. 31, n°122, p. 329-412.

son deuxième passage au front, il perd une jambe mais retombe, malgré tout, sur ses pattes comme si de rien n'était et, immuable, continue son chemin vers la rue de la Gaîté.

R. Benjamin ne s'intéresse nullement au soldat en tant qu'individu mais à une essence française que rien ne peut atteindre, pas même la violation physique de son intégrité.

Certains l'accuseront plus ou moins explicitement d'avoir traité d'un sujet aussi grave que la guerre à la légère, pour ne pas dire comme une plaisanterie. A-t-on jamais reproché à Rabelais son manque de réalisme dans la représentation des guerres picrocholines ? Le raccourci est d'autant plus surprenant que l'humour est central à la représentation de la guerre et que ce sont probablement les soldats qui en usent le plus pour se représenter ce qu'ils vivent. Ainsi les dessins humoristiques occupent une place centrale dans les journaux des tranchées²⁷. Dans son article, E. O'Brien résume très justement la situation :

In the absence of conclusive non-textual evidence about Benjamin and Gaspard, circumspection is required when assessing the author's aims in writing the novel. Nevertheless, let it be stated once again that, whatever Benjamin's conscious intentions may have been, Gaspard came to be seen as a literary 'prise de position': its humour as a buttress to an ideology promoting the patriotic sacrifices Barbusse rejected in Le Feu by means of his treatment of generally more sophisticated forms of humour, *inter alia*²⁸.

²⁷ On peut consulter entre autres Humour as a strategy of war, numéro special de Journal of European Studies, xxxi (2001).

²⁸ E.A. O'Brien, « Laugh? I nearly died. A Comparative Study of Humour and Ideology in Gaspard (1915) and Le Feu (1916) », *op. cit.*, p. 341.

Contrairement à Rabelais, R. Benjamin a recours à la fiction pour représenter une idée qui, par ailleurs, participe de la guerre. En effet, il construit plutôt adroitement une représentation symbolique d'un aspect essentiel de la représentation collective de la guerre, puisque, sans ce consensus national, il aurait été impossible de rentrer en guerre et, par la suite, de soutenir l'effort de guerre à en croire Jean-Jacques Becker. C'est là que se situe le caractère idéologique de ce roman, dans son incapacité à prendre de la distance par rapport à cette image de la guerre, qu'est « l'union sacrée ».

Mais le principal moteur de R. Benjamin est moins politique que littéraire : il se (pré)occupe plus de donner des gages de sa virtuosité littéraire plutôt que de mettre sa plume au service de fantomatiques « bourreurs de crâne ». En effet, dans une réédition récente du roman, Pauline Bochant²⁹ cite, dans sa préface, des extraits de lettres qui laissent à penser que R. Benjamin semble avant tout mu par la volonté de décrocher le Prix Goncourt. La guerre lui apparaît comme un réservoir de situations romanesques à exploiter, autrement dit comme un prétexte à faire un bon roman et à lancer sa carrière d'écrivain.

De nos jours, souvent cité tant par les historiens culturels que par les critiques littéraires, Gaspard est étonnamment peu étudié en tant que tel. Décrit avant tout comme un roman patriotique, taxé de propagandisme, il sert généralement de contre-exemple ou de définition par défaut au « roman de guerre » tel que l'impose Henri Barbusse avec Le Feu, journal d'une escouade. Pourtant consacré par ses pairs, le roman de R. Benjamin ne

²⁹ La récente réédition de Gaspard préfacée par Pauline Bochant espère faire sortir le roman de R. Benjamin du purgatoire auquel l'a relégué Henri Barbusse. Si la démarche de P. Bochant est justifiée dans la mesure où Gaspard, ainsi que nous sommes en train de le démontrer, permet de mettre en perspective le « roman de guerre », sa démonstration est paradoxale puisqu'elle tente de faire rentrer Gaspard dans les critères barbussiens du roman de guerre, critères à l'aune desquels sont encore trop souvent, pour ne pas dire trop facilement, approchés les représentations de la Première guerre mondiale.

fut pas totalement éclipsé par la publication du roman de H. Barbusse³⁰. A aucun moment, les critiques littéraires, non plus que les historiens culturels, ne prennent en considération que, si on ne peut nier le patriotisme du roman de R. Benjamin, il est l'un des aspects incontournables de la guerre, et que R. Benjamin fait moins l'apologie de la guerre qu'il ne représente la fonction du patriotisme dans la guerre. En fait, littéraires et historiens, à l'instar de J. Norton Cru, approchent tous les témoignages de guerre comme des documents historiques, d'un point de vue unique, extérieur, selon leur supposée « valeur documentaire ». Or, notre travail en tant que critiques ne consiste-t-il pas à mettre en valeur les représentations, à les juxtaposer, à ouvrir le champ de la représentation plutôt qu'à porter un jugement ? Ne nous revient-il pas de dresser un paysage complexe qui permette au lecteur de comprendre et d'exercer son sens critique, s'il le souhaite. Notre tâche n'est-elle pas de créer les conditions d'une nouvelle compréhension plutôt que de réaffirmer un jugement dont nous ne percevons plus l'origine ?

3.1.3. 1916, tournant dans la représentation de la guerre

En 1916, la guerre s'est installée, l'optimisme des premiers temps a fait place à la guerre industrielle au cours de laquelle « certains hommes de science mirent au service de leur patrie des procédés de défense et d'agression comparables aux cataclysmes mémorables qui détruisirent non seulement des hommes mais des civilisations³¹. » Les combattants ont découvert l'horreur de « la guerre moderne », « qui est une guerre

³⁰ Dans Témoins, Norton Cru confirme : « L'œuvre eut un grand succès lorsqu'elle parut à la fin 1915 ; non seulement elle obtint le prix Goncourt, elle se vendit beaucoup et atteignit très vite la centième édition. Aujourd'hui encore elle ne cède qu'au Feu et aux Croix de bois, dépassant de beaucoup avec ses cent soixante-huit éditions le succès des œuvres suivantes. » (Témoins, *op. cit.*, p. 568).

³¹ P. Mac Orlan, Propos d'infanterie, *op. cit.*, p. 236.

soumise à la cruauté inexorable des produits chimiques préparés par les civils beaucoup plus que par les soldats³² », l'envers du progrès scientifique, pierre de touche de la société industrielle, qui mène non pas à un avenir idéal pour toute la communauté mais à un présent déshumanisant. Dans un tel contexte, ceux qui sont aux premières loges de la faillite du progrès donnent nécessairement des représentations plus sombres de la guerre³³.

Face à cette industrialisation de la mort, la légèreté de Gaspard peut sembler déplacée, et les témoignages autobiographiques qui sont publiés à partir de 1916³⁴ semblent mus par l'urgence de dénoncer les discours des « bourreurs de crâne » (rapports officiels, journalisme patriotique) en leur opposant un discours authentique, légitime, qui sort de la bouche de « celui qui a vécu dans sa chair », pour reprendre l'expression barbussienne. Il semble que le témoignage autobiographique s'impose par les circonstances historiques, par l'urgence de dévoiler la réalité inimaginable que masquent les reportages officiels ou les représentations de guerre proposées jusque là. Il s'agit donc de dénoncer toutes les représentations antérieures comme fictionnelles en leur juxtaposant des représentations « réalistes » du cœur de la guerre, c'est-à-dire du point de vue du soldat.

Les témoignages tendent à limiter le champ de l'expérience à celle du poilu et à décrire une réalité quotidienne « inimaginable » qui est invisible à ceux de l'arrière. Deux

³² P. Mac Orlan, Propos d'infanterie, *op. cit.*, p. 284.

³³ Le cas de Kipling, aux positions politiques conservatrices et impérialistes affichées, est révélateur de l'évolution tant individuelle que collective de la représentation de la guerre au fil des ans. L'enthousiasme et l'optimisme des articles de 1915 devant les abattoirs des grands champs de bataille ne se retrouvent pas dans ses articles ultérieurs. Or, ce changement d'avis ne va pas de pair avec une conversion politique. Je reviendrai plus longuement sur la nécessité d'approcher les représentations de la guerre en prenant en compte leur contexte textuel et de les détacher des positions politiques de leur auteur.

³⁴ Dans Témoins (*op. cit.*, p. 683), J. Norton Cru recense 50 témoignages publiés, répartis en journaux, souvenirs et romans, contre 13 en 1915 et 66 en 1917, l'année la plus dure de la guerre.

témoignages importants paraissent cette année-là : Sous Verdun³⁵ (avril 1916), journal intime du jeune Maurice Genevoix, et Le Feu, journal d'une escouade (août 1916 en feuilleton, janvier 1917), prix Goncourt 1916, d'Henri Barbusse. Il n'est pas anodin que ces deux témoignages doublent la période couverte par le roman de R. Benjamin.

Rétrospectivement, la préface d'Ernest Lavisce au journal de M. Genevoix décrit moins un ouvrage en particulier qu'elle n'exemplifie une conception du témoignage qui s'impose à partir de 1916. Le consensus général dont E. Lavisce est probablement l'un des premiers à ouvertement poser les termes propose d'évaluer le témoignage en fonction des « facultés d'observations » de l'écrivain et de sa « sincérité » :

[Sous Verdun] nous apporte un témoignage précieux sur la guerre.

D'abord, l'écrivain est doué d'une étonnante faculté

d'observation ; son regard voit tout, son oreille entend tout ; son attention intense saisit tous les détails qui se fondent et s'harmonisent comme dans la réalité de la vie : le chant ou le sifflement des balles, les bruits divers des obus ; les éclatements, les écroulements ; - toutes les notes de l'inférieur tintamarre ; les souffles qui passent, souffles des explosions, souffles qui ont caressé les cadavres et dont « l'odeur épouvantable épaissit l'air nocturne » ; physionomies des hommes saisies aux moments critiques, leurs propos, leurs dialogues ; enfin, physionomies des choses, car toujours les actions s'encadrent dans les aspects du sol et du ciel.

³⁵ Maurice Genevoix, Sous Verdun, préfacé par Ernest Lavisce, Paris, Hachette, 1916. Le texte est réédité en 1918. Entre-temps, M. Genevoix publie régulièrement la suite de son journal Nuits de guerre (décembre 1916), Au seuil des guitounes (septembre 1918), La Boue (février 1921), Les Eparges (septembre 1921), tous parus chez Flammarion. En 1949, l'écrivain décide de réunir ses cinq « récits de guerre » dans une édition définitive sous le titre de Ceux de 14 (Paris, Flammarion). Le titre choisi par M. Genevoix pour son recueil nous renseigne sur la conception entérinée du témoignage de guerre comme autobiographie collective qui n'était pas mise en avant dans les titres précédents.

Mais le mérite principal du livre est la sincérité de l'écrivain.

Maints récits qui circulent, de joyeux échos des tranchées, la publication de lettres gaillardes soigneusement choisies entre des centaines de mille ; les précautions de la censure ; peut-être, chez les non-combattants, l'obscur désir de ne pas trop humilier leur inaction et leur bien-être par le contraste des souffrances et des horreurs ; une volonté de mettre les choses au moins mal possible ; le penchant à se satisfaire d'une idée simple, par exemple de tout expliquer par l'héroïsme global continu enfin le ton de la presse, la banalité de son optimisme, tout cela contribue à l'imagination d'une guerre adoucie, d'une guerre édulcorée, où les bons moments abondent ; et je sais que ce travestissement indigne et révolte les combattants³⁶.

Les ouvrages de M. Genevoix et de H. Barbusse proposent de représenter le spectacle de la guerre ou encore la guerre dans son extériorité. Ce choix narratif met en avant le caractère descriptif du témoignage essentiellement sous-tendu par la volonté du témoin à donner à voir à ceux de l'arrière la guerre « telle qu'elle est³⁷ » et non telle qu'elle est représentée par les « bourreurs de crâne » ou encore à dévoiler l'horreur qui se dissimule derrière l'image héroïque de « l'union sacrée » ou les discours idéologiques.

Le témoignage du combattant a pour objectif de mettre en circulation de nouvelles représentations de la guerre qui rendraient obsolètes toutes les représentations antérieures ou contemporaines. Derrière cette conception du témoignage se profile une « guerre de la

³⁶ Ernest Lavis, « Préface », dans Sous Verdun de Maurice Genevoix, *op. cit.*, p. vii-viii.

³⁷ J. Norton Cru, Témoins, *op. cit.*, p. 22.

représentation » qui se joue autour de l'adhésion implicite à un programme narratif, qui privilégie une manière de représenter la guerre qui ne laisse aucune place à la diversité³⁸.

Ces textes se présentent comme des témoignages historiques et tirent leur légitimité et leur authenticité de leur caractère autobiographique. Ils sont « historiques », c'est-à-dire à « valeur documentaire³⁹ », parce que l'écrivain a été plongé dans l'horreur de la Grande Guerre. Témoignages paradoxaux qui renient leur caractère littéraire alors même que ce dernier saute aux yeux. En effet, les descriptions de M. Genevoix, jeune normalien qui venait d'achever la rédaction d'un mémoire sur Maupassant, sont tout aussi « romanesques » que celles de H. Barbusse, disciple de Zola.

Les témoignages de M. Genevoix et de H. Barbusse réaffirment une conception du récit historique qui se définit contre une conception de la représentation fictionnelle ou encore du « roman d'imagination ». Remontant le fil du temps, ils reprennent implicitement l'opposition zolienne entre « roman d'observation », à valeur documentaire et scientifique, et « roman d'imagination », pratique infantile de la littérature et moralement condamnable dans la mesure où elle serait la preuve d'un refus de faire face à la réalité en se réfugiant dans l'imaginaire. Dans un contexte où les représentations que l'on croyait historiques s'avèrent être fictionnelles, ils tentent de réaffirmer une conception du récit historique en fonction de celui fictionnel que la guerre remet en question.

L'entêtement de ces deux écrivains à nier le caractère littéraire de leurs témoignages, même des années après la guerre, est d'autant plus étrange qu'ils doivent,

³⁸ J. Norton Cru évalue les témoignages de guerre selon des critères similaires. Critères qui sont définis en fonction de la « valeur documentaire » que l'auteur attribue à son texte. Il s'agit de produire des textes « objectifs » dans lesquels la guerre se dénonce d'elle-même.

³⁹ J'emprunte l'expression à J. Norton Cru (*Témoins*, *op. cit.*, p. 425).

tous deux, leur carrière à ces témoignages. Ainsi, dans la préface de 1949 à l'édition définitive de ses récits de guerre, M. Genevoix précise :

Comme au temps déjà lointain où j'écrivais ces pages, c'est de propos délibéré que je me suis interdit tout arrangement fabulateur, toute licence d'imagination après coup. J'ai cru alors, je crois toujours qu'il s'agit là d'une réalité si particulière, si intense et dominatrice qu'elle impose au chroniqueur ses lois propres et ses exigences. On a beaucoup disputé là-dessus ; et, comme il arrive d'ordinaire en de pareilles controverses, les arguments se sont croisés à vide, sans s'affronter ni se répondre⁴⁰.

Cette citation nous donne la mesure du soupçon qui pèse sur la fiction quant à sa capacité à représenter la guerre bien longtemps après que celle-ci fut achevée.

Cette « haine » de la fiction, cette incapacité à l'envisager autrement que du point de vue de l'affabulation, comme une déformation de la réalité⁴¹, est au cœur de la démarche de J. Norton Cru. Pacifiste convaincu, cet universitaire franco-américain argumente que la guerre n'a été possible que parce que les représentations en circulation, principalement fictionnelles, en donnaient une image positive, en faisaient implicitement l'apologie. Dans une section intitulée, « Les méfaits de la tradition littéraire », il s'attaque en particulier aux romanciers réalistes : « Les littérateurs qui donnent libre cours à leur fantaisie dans leurs fictions de guerre encourent des responsabilités. J'estime que

⁴⁰ M. Genevoix, *Ceux de 14*, Paris, Flammarion, 1949. Dans sa préface à *Ceux de 14*, publiée aux lendemains de son entrée à l'Académie Française en 1948, l'écrivain ne fait étonnamment jamais le lien entre l'apprentissage littéraire qu'ont été les journaux intimes et la publication son premier roman, contemporaine de celle de ses derniers témoignages de guerre.

⁴¹ J. Norton Cru, *Témoins*, *op. cit.*, p. 155.

Maupassant et, à moindre degré, Zola ont une part de responsabilité dans les atrocités d'août 1914⁴². »

Il est persuadé que le seul rempart à une nouvelle guerre est de la dire dans ses plus terribles détails, avec la plus grande objectivité possible. Selon lui, seul ce point de vue permet de dénoncer une fois pour toutes les représentations héroïques ou positives. J. Norton Cru valorise le récit descriptif et adopte une conception réaliste du témoignage et ses critères d'évaluation rejoignent les critères réalistes du roman. Il s'agit de reproduire fidèlement la réalité, d'exclure tout soupçon fictionnel de la représentation afin de garantir le sérieux du témoignage. D'ailleurs, il inscrit explicitement le « bon » témoignage dans la lignée du positivisme et du réalisme. Ainsi, l'intellectuel qui a fait la guerre et l'a racontée avait, selon lui, un avantage essentiel :

celui d'appartenir à une génération qui avait derrière elle près d'un siècle de roman réaliste, psychologique et descriptif, de récits de voyages, de critique littéraire rompue à l'analyse, d'enseignement philosophique fait pour promouvoir la pensée indépendante, d'enseignement historique où les faits repoussent la tradition, d'enseignement scientifique qui prouve la valeur de l'expérience⁴³.

Armé d'une conception *a priori* du témoignage, il fait littéralement la guerre aux textes qui n'adoptent pas le front de l'objectivité historique. Les témoignages littéraires, parmi lesquels il classe, entre autres, Gaspard de R. Benjamin, Le Feu de H. Barbusse, Les Poissons morts de P. Mac Orlan, Lectures pour une ombre de J. Giraudoux, s'apparentent à des faux témoignages.

⁴² J. Norton Cru, Témoins, *op. cit.*, p. 49.

⁴³ *Ibid.*, p. 28.

Pour J. Norton Cru, la guerre n'amène pas une mise en question du positivisme ou des autres idéologies du dix-neuvième siècle. Peut-être faut-il voir dans ce refus de prendre en compte l'effondrement des représentations et des valeurs sur lesquelles elles reposaient le rejet violent de toute fiction de la part de J. Norton Cru. En extirpant, une fois pour toute, la fiction du réel, J. Norton Cru mène à bien un projet : celui du positivisme historique.

Dans sa préface à Ceux de 1914, J.-J. Becker remarque que, malgré ses appréciations d'un positivisme assez simpliste et des critères d'évaluation discutables⁴⁴, J. Norton Cru ne s'était pas trompé en mettant en avant le témoignage de M. Genevoix. Autrement dit, Ceux de 1914 reste, pour les historiens contemporains, une référence « objective », l'archétype du témoignage autobiographique, dont la volonté de détachement idéologique est la caractéristique principale (certains critiques ont parfois reproché à M. Genevoix de ne pas avoir assez ouvertement condamné la guerre). A en croire J. Norton Cru, mais aussi J.-J. Becker, la force du témoignage de M. Genevoix, mais aussi sa valeur collective, résiderait dans sa capacité à faire abstraction, autant que possible, de sa subjectivité et à laisser la guerre se dénoncer d'elle-même à travers une description précise des événements. Il est intéressant de constater que J.-J. Becker ne perçoit pas qu'au fond il observe les récits du même point de vue que J. Norton Cru, bien que ses critères soient moins « subjectifs ». En effet, tous deux abordent les textes du point de vue de la vérité historique et le fait qu'ils se rejoignent sur le témoignage de M. Genevoix n'est pas anodin.

⁴⁴ Jean-Jacques Becker, « Du Témoignage à l'Histoire », préface à Ceux de 14, *op. cit.*, p. viii.

3.1.4. De l' « union sacrée » au « Poilu⁴⁵ » : vers une guerre des représentations

L' « union sacrée », représentation symbolique et collective de la guerre, proposée par R. Benjamin dans Gaspard, ne survit pas aux champs de bataille de la guerre industrielle et scientifique, à cette réalité « inimaginable » dont il est important de rendre compte. Au refus de toute représentation symbolique de la guerre, correspond un déplacement d'image dans la représentation de la guerre, de l' « union sacrée » au « poilu » : pourtant, il s'agit toujours de construire une image contemporaine de l'expérience de guerre. La négation du caractère fabuleux de la représentation produit-elle une représentation plus « démocratique », autrement dit plus représentative de l'expérience des soldats ?

Nous tenterons, d'une part, de montrer en quoi les témoignages de M. Genevoix et de H. Barbusse participent de la création de la légende du « poilu », représentation légendaire, et donc littéraire, alors même qu'ils prétendent produire des témoignages historiques et, d'autre part, de cerner les conséquences sur la représentation du déni de son caractère nécessairement symbolique ? Dans notre démonstration, nous nous concentrerons sur Le Feu et sur l'attitude d'Henri Barbusse envers la fiction dans la mesure où la position qu'il a choisi d'adopter, à mi-chemin entre le roman et le témoignage de guerre, permet de mieux comprendre les enjeux qui se nouent autour de l'écrasement maximal de la perspective par rapport au symbolisme de la représentation, autrement dit du déni de fiction, qui se retrouvent dans tous les témoignages « réalistes », y compris dans celui de M. Genevoix.

⁴⁵ Je reprends la capitalisation de Joseph Delteil dans Les Poilus : épopée, Paris, Editions du loup, 1926.

Le Feu s'ouvre sur un chapitre allégorique, « La Vision », qui met en scène une communauté internationale constituée d'un Autrichien, d'un Allemand et d'un Anglais, tous pensionnaires d'un « hôpital-palais », qui commentent la déclaration de guerre. Ces trois « hommes intelligents et instruits, approfondis par la souffrance et la réflexion⁴⁶ » envisagent la guerre à l'ère industrielle : clairvoyants, ils pressentent qu'elle annonce une Révolution qui ouvrira, aux « trente millions d'esclaves jetés les uns contre les autres par le crime et l'erreur, dans la guerre de la boue⁴⁷ », les portes d'un monde égalitaire. A l'autre bout du roman, le vingt-quatrième et dernier chapitre, « L'Aube », répond à cette vision initiale. En effet, le roman s'achève sur une prise de conscience collective des « ouvriers innombrables des batailles » de leur condition d'exploités. Ils se soulèvent alors, intellectuellement, « contre les monstres intéressés, financiers, grands et petits faiseurs d'affaires, cuirassés dans leurs banques et leurs maisons, qui vivent de la guerre, et en vivent en paix pendant la guerre, avec leurs fronts butés d'une sourde doctrine, leurs figures fermées comme un coffre-fort⁴⁸. » Tout le roman tend vers la création de cette nouvelle « union sacrée », non plus nationale mais internationale, non plus symbolique mais politique, seule garantie de mettre fin à toutes les guerres en « tu[ant] la guerre dans le ventre de tous les pays⁴⁹ ! », vers le retournement paradoxal de la guerre contre elle-même, par ailleurs mis en scène par un pacifique convaincu et affiché.

Dans Le Feu, la représentation de la guerre est motivée par la démonstration idéologique de l' « union sacrée ». Dans Gaspard, l'idée est symbolisée par un

⁴⁶ Henri Barbusse, Le Feu, journal d'une escouade, Les Grands Romans de 14-18, Paris, Presses de la cité, coll. « Omnibus », 1995, p. 11.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 247.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 241.

personnage, Gaspard ; dans Le Feu, l'idée est présentée comme une réalité politique possible qui correspond à une condition sociale qu'il s'agit de créer, celle du « poilu ». Alors que Gaspard, incarnation d'une idée, servait de lieu commun à l'expression d'expériences individuelles variées, le « poilu » sert à construire une communauté d'expérience qui tend à fondre l'individuel dans le collectif.

Dans Le Feu, le « poilu », c'est avant tout le « parler poilu » que J. Norton Cru décrit comme un argot « ordurier⁵⁰ ». La première partie du roman, divisé en deux parties à peu près égales, est une succession de scènes, dans lesquelles le narrateur décrit la vie matérielle de ses compagnons d'infortune, et d'échanges verbaux entre soldats au parler rudimentaire, fleuri de « face de pet » et de « moule à cake » auxquels le narrateur ne participe pas. Dans cette partie, le narrateur occupe une position peu crédible : témoin privilégié et éduqué, il est avant tout un moyen de « donner à entendre » la misère morale et intellectuelle de ces poilus dans leur parler. Le « parler poilu » sert à créer une communauté « linguistique », qui est intimement liée à une condition sociale, de laquelle se distingue le narrateur : le « parler poilu » est un « pseudo-parler ouvrier ».

La première partie s'achève sur un court chapitre, une page à peine, « Les Gros mots », dans lequel à travers un échange entre le narrateur et les « poilus » est abordée la question de l'authenticité du témoignage :

- Dis donc, toi qui écris, tu écriras plus tard sur les soldats, tu parleras de nous, pas ?
- Mais oui, fils, je parlerai de toi, des copains, et de notre
- ~~Dis~~ existence.

⁵⁰ J. Norton Cru, Témoins, *op. cit.*, p. 564.

Il indique de la tête les papiers où j'étais en train de prendre des notes. Le crayon en suspens, je l'observe et l'écoute. Il a en

~~Dieu donc, posez une question.~~ Y a qu'équ'chose que

j'voudrais te d'mander. Voilà la chose : si tu fais parler les troufions dans ton livre, est-ce que tu les f'ras parler comme ils parlent, ou bien est-ce que tu arrangeras ça, en lousdoc ? C'est rapport aux gros mots qu'on dit. Car enfin, pas, on a beau être très camarades et sans qu'on s'engueule pour ça, tu n'entendras jamais deux poilus l'ouvrir pendant une minute sans qu'i's disent et qui's répètent des choses que les imprimeurs n'aiment pas besef. Alors, quoi ? Si tu ne le dis pas ton portrait ne sera

- Je ~~pas~~ ~~tr~~ ~~as~~ ~~des~~ ~~grands~~ ~~notes~~ ~~à~~ ~~de~~ ~~mon~~ ~~place~~ ~~je~~ ~~dirait~~ ~~peut~~ ~~être~~ ~~qu'on~~ ~~pourrait~~

~~l'aspect~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~vérité~~. tu n'ettes pas une des couleurs les

- ~~Mais~~ ~~si~~ ~~se~~ ~~mon~~ ~~tes~~ ~~par~~ ~~l'ou~~ ~~te~~ ~~tu~~ ~~de~~ ~~les~~ ~~types~~ ~~Mais~~ ~~si~~ ~~prob~~ ~~ab~~ ~~le~~ ~~pas~~ ~~fait~~

~~pas~~ s'occuper de la vérité, ne diront pas que t'es un cochon ?

- C'est probable, mais je le ferai tout de même sans m'occuper de ces types.

- Veux-tu mon opinion ? Quoique je ne m'y connais pas en livres : c'est courageux, ça, parce que ça s'fait pas, et ce sera très chic si tu l'oses, mais t'auras de la peine au dernier moment, t'es trop poli ! C'est même un des défauts que j'te connais depuis qu'on s'connaît. Ça, et

aussi cette sale habitude que tu as quand on nous distribue de la gniole, sous prétexte que tu crois que ça fait du mal, au lieu de donner ta part à un copain, de la verser sur la tête pour te nettoyer les tifs⁵¹.

Nous ne nous arrêterons pas sur le procédé peu élégant, pour ne pas dire grossier, dont se sert H. Barbusse pour asseoir la légitimité de son témoignage. Soulignons seulement que l'argument du « réalisme » linguistique sert surtout à situer le narrateur, intellectuel, par rapport aux « poilus », incultes, et à déplacer la question de la représentation de la guerre vers une question sociale.

Dans la deuxième partie du roman, le lecteur est témoin, dans la succession des champs de bataille, d'une plongée progressive dans l'horreur au bout de laquelle les « poilus » prennent conscience de leur condition, aidés en chemin par le narrateur. D'abord témoin de la naissance laborieuse des « poilus » à la parole, dans la logique barbussienne à la pensée politique, le narrateur en rapporte la construction collective. Puis, il se fait accoucheur de pensées et oriente définitivement la discussion, à la demande de ses compagnons, vers un rêve d'égalité leur ouvrant ainsi la voie vers la possibilité d'une autre « union sacrée », seule garantie d'un avenir meilleur. Il semble indispensable de souligner la condescendance de la mise en scène du rapport, hautement anti-démocratique, entre le narrateur et les « poilus », alors même que l'écrivain fait l'apologie de l'égalité.

A travers le « parler poilu », H. Barbusse met en scène l'avènement d'une parole qui coïncide avec celui d'une conscience politique et sociale qui ne peut mener que vers

⁵¹ H. Barbusse, *Le Feu*, *op. cit.*, p. 126-127.

l'internationalisme. Création littéraire, le « parler poilu » ne relève nullement du « réalisme » linguistique, ainsi que le remarque J. Norton Cru ; l'argot était peu pratiqué au fond des tranchées, en revanche, les patois, signes de diversité, étaient nombreux⁵². Le « parler poilu » sert à créer une communauté d'expérience fictive dans un rapport au langage censé refléter un rapport apolitique au monde.

Le Feu est une fable qui ne représente pas « la guerre telle qu'elle est », ni les « poilus » ou leur expérience. Le « parler poilu » n'a pas pour objectif de donner une voix aux millions de soldats anonymes, ainsi que tentent encore de le démontrer certains critiques⁵³ : c'est une « prouesse » de style qui sert l'argument politique du romancier. En ce sens, la mise en scène barbussienne de la représentation de la guerre est hautement problématique moins en elle-même - ce n'est après tout qu'une fable grossière, moins dans ses propos argotiques que dans sa construction – que dans l'usage détourné que le romancier fait de la fiction. Le détournement de la fiction lui permet de ne pas assumer la subjectivité de son récit, de le présenter comme un état de faits, quand il ne s'agit pas de l'imposer.

Alors que toutes les représentations se sont effondrées, la responsabilité de l'écrivain n'est-elle pas de produire un récit qui soit en adéquation avec ses prétentions réalistes à l'extérieur du récit ? Dans un contexte où l'expérience de guerre du soldat consiste essentiellement à celle de la dépersonnalisation, l'écrivain ne doit-il pas tenter de reconstruire un lieu commun de la subjectivité ? Or, dans Le Feu, le poilu fait

⁵² J. Norton Cru, Témoins, *op. cit.*, p. 564.

⁵³ Voir entre autres l'article d'Anne-Marie Gaydier « L'écriture de la parole dans les évocations de la Grande Guerre » (Ecrire la guerre, études réunies par Catherine Milkovitch et Robert Pickering, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2000, pp. 75-86) dans lequel elle s'intéresse « aux efforts de restitution de langage parlé auxquels se livrent les romanciers de la guerre ».

doublement l'expérience de la dissolution de la notion d'individu sur laquelle reposait son identité, une fois dans la réalité et une fois dans la fiction, dans la mesure où la diversité des vécus est réduite à un seul. Le « Poilu » est une figure légendaire dans laquelle les soldats ne peuvent ressaisir leur expérience de dépersonnalisation au voisinage de la mort violente.

Le Feu est un récit de guerre qui réduit la réalité à une fable obscène, dans la mesure où elle fait totalement abstraction de la réalité. Sous couvert de progrès, le roman réduit la représentation du monde à son degré zéro : le détournement de la fiction à des fins politiques ne permet pas de prendre une distance par rapport aux idées incarnées, ainsi que le permet Gaspard, et va en ce sens à l'encontre même de la fonction politique de la littérature. Le « Poilu » devient le moyen de produire des récits idéologiques de l'« union sacrée » sous couvert de dire la réalité et de mener une guerre larvée de la représentation qui vient doubler la guerre des tranchées. Personnage d'une fable historique, le « Poilu » est une figure épique qui participe d'une littérature de la cruauté dans la mesure où elle ne porte pas seulement atteinte à la littérature mais à l'individu puisqu'elle est incapable d'exprimer l'individuel dans le collectif, l'humain dans l'homme, le fabuleux dans la représentation.

Il n'est pas impossible que Germinal ait servi de modèle à H. Barbusse, disciple de Zola, pour son roman. Sans la virtuosité technique et la puissance d'évocation de Zola, le naturalisme apparaît pour ce qu'il est au fond, à savoir une littérature de la cruauté, qui sera renouvelée par Louis-Ferdinand Céline dans Voyage au bout de la nuit (1932). D'ailleurs, Voyage s'ouvre sur un clin d'œil ironique au Feu par l'entrée dans le langage de Bardamu qui le conduit droit dans la guerre et marque le début d'une chute sans fin

dans l'abjection sociale. En revanche, les écrivains d'aventure, comme P. Mac Orlan, Louis Chadourne ou Blaise Cendrars, pour ne citer qu'eux, proposent une littérature de guerre qui met l'humain au cœur de la représentation.

3.2. LES POISSONS MORTS OU L'AUTOBIOGRAPHIE COLLECTIVE ET LITTÉRAIRE

Dans la préface de Propos d'infanterie, recueil publié en 1936 dans lequel figure Les Poissons morts⁵⁴, P. Mac Orlan répond à la virulente critique que J. Norton Cru fait de son témoignage ainsi que des illustrations de Gus Bofa et ironise sur le manque de « sensibilité littéraire » de son détracteur. Pour J. Norton Cru, comme pour J.-J. Becker d'ailleurs, Ceux de 14 de M. Genevoix est le témoignage idéal qui décrit la guerre telle qu'elle est. Or, ainsi que nous l'avons déjà dit, pour J. Norton Cru, si une telle guerre a eu lieu c'est que toutes les représentations antérieures de la guerre, en général, en donnaient une image erronée, fictionnelle, héroïque. Il est convaincu qu'une représentation « réaliste », « objective », « fidèle à la réalité » est le seul garde-fou à un nouveau conflit armé. Dans Du témoignage, J. Norton Cru revient sur les motivations à l'origine de son projet et propose de nouveaux horizons de recherche dans « De la connaissance de l'homme par la guerre ». Il affirme que « les souvenirs des combattants ont une utilité plus générale que je ne l'ai montrée dans Témoins et dans les chapitres 1 et 3 du présent ouvrage. Ils peuvent servir à vérifier, préciser ou mettre au point les idées que les sciences de l'homme (sociologie, psychologie, morale, etc.) nous présentent pour

⁵⁴ La première édition, illustrée par Gus Bofa, parut en 1917 chez Payot. En 1936, P. Mac Orlan publie Propos d'infanterie, recueil de réflexions sur la guerre dont Les Poissons morts constituent la première partie. Lors de cette réédition, les dessins de Gus Bofa disparaissent ainsi que les titres des chapitres. Étrangement, à aucun moment, P. Mac Orlan ne fait allusion dans sa préface de 1936 à ces changements dans le texte.

expliquer la conduite, les actes, les sentiments de l'être humain, sauvage ou civilisé⁵⁵. » Tandis que J. Norton Cru part en guerre contre le mauvais témoignage, pour de bonnes raisons, P. Mac Orlan propose au lecteur qui en a envie de relire Les Poissons morts et de partir à la recherche du littéraire dans l'historique, du collectif dans l'autobiographique.

3.2.1. Les Poissons morts en contexte ou le témoignage autobiographique et historique en question

A travers le titre de son roman, Le Feu, journal d'une escouade, H. Barbusse proclame le caractère autobiographique et historique de son témoignage, ainsi que sa valeur collective. Sous Verdun, plus discret, évoque un lieu déjà mythique mais aussi un repère chronologique derrière lequel émerge une communauté d'expériences. P. Mac Orlan préfère quant à lui choisir un titre énigmatique, Les Poissons morts, qui annonce un déplacement du regard, une saisie indirecte de ce qui est au centre de l'expérience de guerre, à savoir la mort. Ce titre n'a pour J. Norton Cru « rien de la guerre⁵⁶ », ce qui n'est d'ailleurs pas le moindre défaut du témoignage mac orlanien :

Il n'y a aucune date et une maigre topographie. L'intention de l'auteur semble être uniquement littéraire.

Mac Orlan n'a pas voulu écrire un livre sur la guerre ; on en a déjà trop vu, pense-t-il, et par des écrivains d'occasion. Lui est un écrivain qui a déjà fait ses preuves avant la guerre et il n'a pas besoin de souvenirs de campagne pour se révéler au public. Il écrira donc un livre dans sa veine

⁵⁵ J. Norton Cru, Du témoignage, *op. cit.*, p. 115.

⁵⁶ J. Norton Cru, Témoins, *op. cit.*, p. 358.

d'autrefois, un livre comique, amusant et qui s'appellera Les Poissons morts, titre qui n'aura rien de la guerre.[...]

Il est évident par ces citations que Mac Orlan a pu être sérieux au sujet de la guerre et les trois dernières le montrent même hanté par le problème qui a poursuivi tous les combattants qui pensent : comment faire pour éviter que le souvenir de ces horreurs ne s'efface, que plus tard on n'oublie et l'on n'acclame une nouvelle guerre comme si celle-ci ne nous avait rien enseigné ? Mais alors pourquoi avoir rempli presque tout le livre de bouffonneries qui détonnent et font mal en un pareil sujet ?⁵⁷

Ce décalage par rapport aux témoignages contemporains, qui transparait à travers les critiques de J. Norton Cru, est corroboré avant même l'entrée dans le vif du sujet. En effet, le témoignage autobiographique se fait par un chemin détourné puisqu'il s'ouvre sur une citation de Blaise de Montluc, extraite des Commentaires, chroniques toutes personnelles des guerres de Religion :

Car les historiens n'ecrivent qu'à l'honneur des rois et des princes. Combien de braves et gentilshommes ai-je nommés ici dedans, desquels ces gens ne parlent du tout, non plus que s'ils n'eussent jamais estés ? Blaise de Montluc, Les Commentaires, livre VII⁵⁸

Dans Les Commentaires, Montluc entend donner une autre représentation historique de la guerre, basée sur un récit autobiographique, qui opère un changement de point de vue par rapport au récit historique officiel. Soldat professionnel, Montluc propose de raconter la guerre de l'intérieur, au plus près des hommes. Au premier abord, les témoignages de M.

⁵⁷ J. Norton Cru, Témoins, *op. cit.*, p. 358.

⁵⁸ P. Mac Orlan, Les Poissons morts, Propos d'infanterie, *op. cit.*, p. 26.

Genevoix et de H. Barbusse semblent s'inscrire dans le prolongement direct de celui de Montluc. Sauf que l'objectif affiché de Montluc, ainsi que le souligne Jean Giono dans sa préface aux Commentaires, n'est pas d'ouvrir une guerre des représentations historiques, mais de produire un récit autobiographique dans lequel il rappelle aux « grands » le rôle essentiel qu'il a joué dans une période fort troublée de l'Histoire :

La première rédaction de cette littérature d'assaut où Monluc expose sa vie, rappelle les services qu'il a rendus à quatre rois, raconte ses prouesses, fait merveille. [...] C'est un « mémoire justificatif » qui a besoin d'être prêt très vite. [...] Pas de discours, des faits. [...] Il dit tout n'importe comment, car il importe principalement que tout soit dit, et vite. Il définit lui-même ce qu'il fait : « des commentaires mal polis et comme sortant de la main d'un soldat, et encore d'un Gascon qui s'est toujours plus soucieux de bien faire, que de bien dire.⁵⁹

D'abord conçu comme un véritable « plaidoyer historique⁶⁰ », une défense contre le feu nourri d'attaques calomnieuses dont il est l'objet, le témoignage de Montluc évolue avec le temps et finit par se donner aussi une visée didactique : « je n'écris pour moi-même, et veux instruire ceux qui viendront après moi⁶¹. » Au fil de la rédaction, le récit factuel s'agrémente aussi de « réflexions personnelles, préceptes techniques, maximes morales⁶² » : Montluc « est de moins en moins historien, de plus en plus homme avec son

⁵⁹ Jean Giono, « Préface » aux Commentaires de Blaise de Montluc, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, p. xvii.

⁶⁰ *Ibid.*, p. xviii.

⁶¹ *Ibidem.*

⁶² *Ibidem.*

subjectif. [...] Il ne cherche pas à nous donner un livre d'histoire, mais l'histoire d'un homme⁶³. »

Les Commentaires, point de départ du témoignage mac orlanien, retracent la vie d'un homme tout autant que l'évolution de son rapport au récit tant autobiographique qu'historique. Tout le témoignage semble travaillé par la même nécessité de sans cesse (re)trouver un équilibre entre le collectif et l'individuel, l'historique et l'autobiographique, en fonction des intentions qu'il prête à son témoignage. Finalement, Montluc semble trouver un équilibre personnel qui met en avant l'humain et laisse au lecteur la responsabilité de se faire une opinion.

L'entrée dans Les Poissons morts coïncide donc avec une mise en perspective implicite des témoignages autobiographiques et historiques de M. Genevoix et de H. Barbusse, ou plutôt des prétentions qu'ils affichent. Ils n'apparaissent plus aussi radicalement nouveaux dans leur point de vue ou dans leur contenu : d'autres récits ont décrit en détails l'horreur de la guerre du point de vue du combattant⁶⁴. A l'ombre des Commentaires se dessine le point aveugle de ces témoignages à savoir un rapport entre les représentations historique et autobiographique posé comme allant de soi. L'un des objectifs des Poissons morts semble donc de partir en quête d'un témoignage qui soit véritablement une autobiographie collective qui passerait par la définition d'un nouveau rapport entre l'individu et le récit de son expérience.

La citation de Montluc ouvre le recueil et introduit la première des quatre parties, intitulée « La Lorraine ». Chaque partie correspond à un grand champ de bataille des

⁶³ *Ibid.*, p. xix.

⁶⁴ La différence majeure entre le témoignage de Montluc et ceux de H. Barbusse et de M. Genevoix réside dans l'intention ou l'usage que l'on prête aux témoignages.

premières années de guerre : à « La Lorraine » succède « L'Artois », « Verdun » et « La Somme ». Dans le prolongement de la citation de Montluc, et donc de la réflexion sur le témoignage de guerre, on trouve une citation d'Eustache Deschamps en guise d'introduction à l'Artois, un extrait de « La Complainte du vieux marin » de S.T. Coleridge pour aborder Verdun et enfin une citation de « Mandalay » de Rudyard Kipling pour affronter la Somme. En remontant à la Renaissance pour arriver à nos jours, P. Mac Orlan double la chronologie historique, celle des champs de bataille, d'une chronologie littéraire. Ce procédé élargit le champ de la réflexion sur le témoignage de guerre, dans la mesure où les mots des poèmes d'hier parlent de la réalité d'aujourd'hui. Autrement dit, des représentations imaginaires et poétiques peuvent décrire la réalité du combattant et son expérience et laissent à penser que le récit poétique et littéraire pourrait donc avoir fonction de représentation collective de l'expérience individuelle.

3.2.2. Du récit du « feu » à celui des « poissons morts » : du « cliché narratif » à la représentation « imagée »

Le roman de H. Barbusse, tout comme le journal de M. Genevoix, font du « feu », c'est-à-dire de l'aspect le plus spectaculaire de la première guerre industrielle, le propre de l'expérience de guerre⁶⁵. Dès les premières pages, Mac Orlan confirme la prise de distance par rapport aux témoignages de ses contemporains en proclamant qu'il refuse de s'arrêter au feu : « c'est à Buissoncourt que je fis connaissance avec les premiers

⁶⁵ M. Genevoix tente de donner une représentation de la vie, des sentiments du combattant ainsi que le souligne justement J. Norton Cru dans *Témoins* (*op. cit.*, p. 146-147). Dans le roman de H. Barbusse, le « feu » a une fonction beaucoup plus symbolique, voire allégorique, puisqu'il apparaît d'abord dans le chapitre d'ouverture « la vision », qui trouve, ainsi que nous l'avons déjà montré, un écho dans le chapitre de conclusion et le retournement de la guerre contre elle-même.

éclatements d'obus. Je n'insisterai pas sur ce sujet, parce qu'à mon avis c'est un sujet peu décent⁶⁶. » Il annonce ainsi clairement qu'il entend emprunter une autre voie que M.

Genevoix et H. Barbusse.

Sitôt cette remarque formulée, P. Mac Orlan se lance dans le récit d'une autre expérience du « feu », celle des « poissons morts », qui, par ailleurs, donnent leur titre au témoignage :

Nous traversâmes la Moselle. Ses eaux vertes roulaient une multitude de poissons qui, le ventre en l'air, suivaient le cours de la rivière dans un désordre inexprimable. Nous n'avions jamais vu tant de poissons morts. C'était pour nous un phénomène inattendu et déconcertant.

Personne ne trouva d'explication à ce mystère. Nous ne connaissions pas encore la grenade et ses applications pour la pêche. L'avis que les Allemands avaient empoisonné les eaux de la Moselle prévalut donc faute de mieux.

C'est un peu plus loin que nous aperçûmes pour la première fois des soldats qui avaient vu le feu.

C'étaient deux artilleurs qui conduisaient un caisson d'artillerie à l'échelon de ravitaillement. Leurs uniformes défiaient toute description. Ils portaient des cheveux longs et des barbes incultes. Toutes nos conceptions de civilisés sur le soldat s'évanouissaient en les détaillant⁶⁷.

Dans cet extrait, P. Mac Orlan met en scène deux expériences indirectes du « feu » qui ne portent pas atteinte à l'intégrité physique des soldats mais touchent à la parole du témoin.

⁶⁶ P. Mac Orlan, *Les Poissons morts*, *op. cit.*, p. 28.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 29.

Avant même le baptême du « feu », scène incontournable des témoignages « réalistes », les premières expériences de guerre ont toutes en commun de toucher à l'ordre symbolique et de mettre en cause la possibilité même de produire un témoignage spontané et fiable.

Dans Les Poissons morts, le « feu » n'est plus le lieu de l'expérience, mais il donne naissance à un monde qui ouvre un abîme entre ce que l'on voit et ce dont on peut faire sens. Autrement dit, le « feu » donne lieu à une expérience qui ne relève pas du visible, ni de celui de la description, mais de celui de la narration. En effet, face au spectacle des « poissons morts », le soldat peut décrire ce qu'il voit mais éprouve une certaine difficulté à insérer le tableau qu'il a devant lui dans un récit narratif. Dans le cas des soldats revenant du « feu », le récit descriptif semble moins impossible qu'il n'est rendu inutile par le constat spontané de l'inadéquation de tous les récits narratifs antérieurs sur ce à quoi ressemble un individu en temps de guerre. Dans le témoignage mac orlanien, l'expérience de guerre, tant individuelle que collective, est avant tout celle d'un échec narratif.

Tandis que ses contemporains font la promotion de récits descriptifs qui parleraient d'eux-mêmes, P. Mac Orlan démontre implicitement à travers le récit des « poissons morts » que la description seule ne permet pas de donner un sens à ce dont on est témoin. Un récit descriptif qui donne à voir le monde « tel qu'il est » ne permet d'accéder à une connaissance du monde que si le tableau descriptif peut être articulé, et pour être plus précis, mis à distance, dans un récit narratif. Autrement dit, la narration joue un rôle essentiel dans la constante reformulation du savoir de tout individu sur le monde. De l'observation de ces premières expériences de guerre, il ressort que notre

connaissance du monde est sans cesse actualisée dans un récit narratif qui ne raconte pas le monde tel qu'il est mais plutôt tel qu'il a déjà été raconté.

La narration a pour fonction d'insérer un tableau, une image, dans des scénarii collectifs plausibles ou encore imaginables. Paradoxalement, la narration grâce à laquelle nous réussissons à faire sens de ce qui nous entoure tend moins à saisir le caractère profondément singulier d'une situation donnée qu'à la « rendre typique », pour reprendre une expression stevensonienne. Notre connaissance du monde dérive de notre capacité à reconnaître dans le « jamais-vu » des échos du « déjà-entendu ». Les processus cognitifs semblent résider dans une relation dynamique entre le descriptif et le narratif, le visuel et le symbolique.

L'absence de récit narratif spontanément disponible permet de mener une étude phénoménologique sur la fonction du récit descriptif dans la représentation et sur sa centralité paradoxale. Loin d'être accessoire, le récit descriptif joue un rôle essentiel dans la production de sens : il esquisse une image du monde, ici celle des « poissons morts », et semble servir de chambre d'échos dans laquelle résonnent tous les récits imaginables, à partir des récits déjà imaginés. Ainsi, P. Mac Orlan et ses « compagnons d'infortune⁶⁸ » envisagent plusieurs scénarii avant d'opter pour celui de l'empoisonnement des eaux par l'ennemi. Chaque image convoque la mémoire collective à la disposition de chaque individu, qui par ailleurs constitue sa mémoire individuelle. Le renouvellement des représentations du monde passe moins par celui des images du monde, c'est-à-dire par la production de nouveaux récits descriptifs, que par l'élargissement des récits imaginables

⁶⁸ Je détourne l'expression que P. Mac Orlan emploie dans *U-713 ou les gentilshommes d'infortune* (1918), conte parodique, illustré par Gus Bofa, dans lequel il tourne en dérision l'apologie du progrès scientifique des romans verniens.

à partir d'une image du monde. Mais s'agit-il simplement de proposer une nouvelle perspective sur une image de déjà-vu, celle des « poissons morts » par exemple, pour permettre au lecteur de saisir le caractère nouveau d'une représentation ?

Très vite, la plupart des frères d'armes de P. Mac Orlan ne voient plus le caractère « mystérieux » du paysage ou « irréel » des soldats revenant du feu. En effet, l'hypothèse de l'empoisonnement par l'ennemi est vite remplacée par une explication plus circonstancielle, celle de la grenade comme outil de pêche ; quant aux poilus, ils finissent par disparaître dans le paysage de guerre, par n'être plus qu'un « simple élément du décor⁶⁹ ». Dans les deux cas, l'image se fond dans un récit narratif pour donner naissance à un nouveau « cliché narratif » qui s'impose comme allant de soi⁷⁰. Le « cliché narratif » n'est donc pas nécessairement une image usée, mais plutôt une image réduite à un point de vue contemporain qui s'impose aux dépens des points de vue antérieurs. Autrement dit, c'est un rapport entre le récit et le monde qui reflète une absence totale de perspective ou encore un écrasement maximal de la distance par rapport au monde. Un tel récit ne permet pas au combattant, ni au lecteur, de percevoir la distance entre deux points de vue et, par conséquent, de ressaisir la nature de l'expérience vécue, à savoir celle de l'effondrement, ou encore du caractère fictionnel de toutes les représentations précédentes, au vu de la situation présente.

Or, ce rapport au texte renvoie aux témoignages de M. Genevoix et de H. Barbusse qui produiraient donc essentiellement de nouveaux « clichés narratifs ». De fait,

⁶⁹ P. Mac Orlan a régulièrement recours à cette expression dans ses écrits de guerre, que l'on retrouve aussi dans ses essais et dans ses interviews, et ce, jusque dans ses entretiens tardifs avec Gilbert Sigaux.

⁷⁰ Dès les premiers témoignages « réalistes » se mettent en place un certain nombre de clichés narratifs : longues marches, le froid, la faim, les assauts, les périodes d'attentes, la fraternité à travers une pratique imposée de la mixité sociale, *etc.* qui ne parviennent, ainsi que le constate H. Barbusse, cependant pas à transmettre l'expérience de guerre.

les récits de M. Genevoix et de H. Barbusse, et avant eux le roman de R. Benjamin, ainsi que le constatent tous les critiques, mettent en place les poncifs du témoignage de guerre. Le « cliché narratif » est un récit qui ne permet pas de faire ressortir le caractère historique de ce qu'il décrit, puisqu'il échoue à rendre visible la mémoire collective. Comment ces récits à la mémoire courte qui, paradoxalement, prétendent être des témoignages historiques, réagissent-ils lorsque la suture narrative n'est plus possible face à l'effondrement de la conception de l'individu, c'est-à-dire face aux « poilus » ?

Dans Les Poissons morts, le « poilu » apparaît tel qu'il a été vu la première fois par tout soldat fraîchement mobilisé :

Les hommes n'avaient plus figures d'hommes. Leurs yeux brillaient étrangement ; les capotes, les équipements, les képis, les pantalons rouges prenaient des aspects et des colorations que nous ne pouvions prévoir.

Tous ces soldats portaient des longs cheveux, des foulards autour du cou et des manchons d'un vert maladifs sur leur képi.

J'essayais de consulter ma mémoire. Je n'avais jamais vu de peintures militaires pouvant me donner une idée exacte de ces régiments qui revenaient de Courbessaux. C'était mon premier contact avec le soldat du front, le vrai, qui n'existe que dans ce milieu et perd tous ces caractères dès qu'il en est sorti. Les permissionnaires qui débarquent dans les gares tumultueuses, les isolés qui changent de corps, qui voyagent avec armes et bagages et pénètrent dans la vie normale, ne peuvent donner une idée d'un régiment qui revient du feu. [...] cependant ils nous *paraissaient irréels*

(en italique dans le texte) Bien entendu, cette impression ne fut qu'une fois ressentie⁷¹.

Dans cette description, P. Mac Orlan fait apparaître le « poilu » sans jamais le nommer et propose ainsi à son lecteur de retourner aux sources de l'expression devenue en 1916, synonyme de « soldat » au sens large. Paradoxalement, les « poilus » sont, avant tout, des hommes que l'on ne peut plus nommer, des hommes dans lesquels on ne peut se reconnaître et qui provoquent la dissolution, sans appel, de la conception sur laquelle reposait l'identité des soldats sur le point de plonger au cœur de l'horreur. Etat particulier du combattant face à sa réduction à un « élément du décor », le « poilu » est un homme que la guerre rend invisible à lui-même comme aux autres. Homme que même les « yeux de l'imagination » ne peuvent envisager et qui ne peut être représenté dans un témoignage que par la rupture narrative indépassable qu'il incarne.

Dès 1916, le « poilu » ainsi que le souligne implicitement P. Mac Orlan dans l'extrait ci-dessus, relève plus de l'image d'Epinal⁷², autre version du cliché narratif. Les récits de M. Genevoix et de H. Barbusse, ainsi que nous l'avons déjà dit, participent de la mise en place de ce cliché narratif, dans la mesure où ils sont incapables de faire face à l'absurde, à l'irreprésentable, à la dépersonnalisation vécus par leurs auteurs. A l'instar du soldat professionnel qui parle comme un livre de R. Kipling sans en avoir conscience

⁷¹ P. Mac Orlan, *Les Poissons morts*, *op. cit.*, p. 30-31.

⁷² Dans plusieurs ouvrages, Jacques Tardi entend dénoncer le « cliché narratif » du « poilu ». En fait, il ne fait que reproduire le cliché en prenant systématiquement le contre-pied de celui auquel il s'attaque, c'est-à-dire essentiellement les clichés des romans de guerre à la Barbusse. C'est sa volonté de réalisme, de « décrire la guerre telle qu'elle est », qui perd l'œuvre de J. Tardi. Etrangement, J. Tardi ne fait jamais référence à tout un pan de la littérature qui remet en cause ces représentations : il fait comme si l'œuvre de P. Mac Orlan, de L. Chadourne, de G. Bofa ou de J. Delteil n'existaient pas. Ce silence est d'autant plus surprenant que ses poilus ne sont pas sans ressemblances avec ceux de G. Bofa, et plus particulièrement dans l'arrondi du trait. En revanche, David B. dans *La Lecture des ruines* propose une représentation très mac orlanienne de la Grande Guerre, par ailleurs hommage évident à un auteur dont il aimerait illustrer les textes.

ou encore qui construit un récit fictionnel de son expérience passée pour mieux tromper son angoisse d'une mort prochaine⁷³, M. Genevoix et H. Barbusse reproduisent des récits fictionnels pour pallier l'angoisse de la dissolution d'une conception du récit historique qui motive un rapport entre l'individu, le récit et le monde. Autrement dit, à travers leurs récits respectifs, ils reconstruisent une conception effondrée de l'individu bien plus qu'ils ne décrivent ce en quoi consiste l'horreur.

Dans la préface à Sous Verdun, E. Lavisso souligne le caractère bienveillant de M. Genevoix à l'égard de ses compagnons et sa capacité à déceler au cœur de l'horreur la naissance d'une nouvelle fraternité. Quant à Barbusse il propose tout bonnement un récit eschatologique aux prétentions pacifiques qui justifient paradoxalement la guerre en en faisant le point de départ d'un conflit international qui devrait mener à l'avènement d'une nouvelle société, véritablement démocratique.

Reconstruction fictionnelle de l'individu au cœur de la guerre présentée comme constat historique, corroborée par les discours officiels tout autant que par les récits autobiographiques, le « poilu » est un cliché narratif qui recouvre la réalité de l'expérience vécue par tout soldat. Personnage épique⁷⁴, le « poilu » devient, malgré lui, un héros dans la mesure où il incarne l'homme déchu qui, dans les circonstances les plus adverses, rachète l'humanité.

⁷³ Dans Les Poissons morts, on trouve ce soldat et le rapport au récit qu'il entretient en toute fin de témoignage. Ce personnage qui se rend fictionnel à lui-même à un pendant, un autre soldat professionnel, incarnation d'un personnage romanesque, le Juif de Laquadem, que P. Mac Orlan rencontre à plusieurs reprises.

⁷⁴ Dans Les Poilus (1926), Joseph Delteil revendique ouvertement le caractère épique de son récit de guerre. En fait, J. Delteil produit un récit dans lequel le « poilu » est à sa place. Autrement dit, il ironise sur une manière de raconter la guerre que l'on prétend historique alors qu'elle est issue de schémas littéraires. Le détour par l'épopée est un moyen de mettre en évidence le caractère littéraire des représentations historiques contemporaines et de donner la possibilité au lecteur de retrouver un lieu d'expression de sa subjectivité.

Le « cliché narratif » est un récit écran qui rend invisible le monde tel qu'il est et qui projette une image épique du monde ou encore un récit qui donne un sens à une réalité qui n'en a pas. Récit nécessairement fictionnel, le « cliché narratif » est le symptôme d'un refus de faire face à l'absurde, au non-sens, à l'angoisse, à l'horreur. En produisant un récit nécessairement fictionnel, le cliché narratif fait émerger l'un des usages possibles de la fiction, usage pas nécessairement conscient, mécanisme de défense psychologique qui consiste à se faire croire à une réalité « historique » qui n'a de fondement que « littéraire »⁷⁵.

La plupart des soldats ont une pratique du récit qui rend problématique leur témoignage basé sur une description visuelle de l'horreur du point de vue du « poilu » dans la mesure où elle semble être une impression fugace, vite effacée par une familiarité avec l'inimaginable, qui consiste précisément dans l'ouverture d'un abîme entre le descriptif et le narratif dans lequel s'effondre une conception de l'individu et de son rapport au monde et au récit. Mais au creux du récit des « poissons morts » émerge une autre conception des rapports entre individu, récit et monde. Il ne s'agit pas de donner un sens au spectacle de l'horreur mais de faire une archéologie de ce sentiment et de recréer, pour le lecteur, les conditions du basculement dans l'horreur.

⁷⁵ La fascination et le respect qu'éprouve P. Mac Orlan envers les soldats professionnels vient dans une certaine mesure de cette confusion. Tous les soldats professionnels que l'on rencontre dans Les Poissons morts, usés par une confrontation trop fréquente avec la mort, parlent souvent comme des livres sans même le savoir. Personnages romanesques rencontrés dans le monde réel, ils sont touchants par la croyance qu'ils ont en la réalité de leur récit qui les retient l'espace de quelques instants au bord du « Cafard ». Notons en passant, que dans les premiers contes mac orlaniens, on trouve un entomologiste qui s'engage dans la légion pour étudier le mythique Cafard. On retrouve ce même clin d'oeil ironique au naturalisme et à son aveuglement quelques années plus tard dans Lord Jim de Joseph Conrad.

3.2.3. L'horreur au quotidien ou l'absence de distance par rapport au récit : de l'intériorité à la reconstruction d'un lieu commun de la subjectivité

Dans Les Poissons morts, l'horreur, que l'on peut rapprocher de la terreur schwobienne, est moins une expérience quotidienne qu'une « impression » fugace face à un spectacle qui rend le témoin étranger au décor qui l'entoure ou qui réduit l'homme à être un « simple élément du décor », pour reprendre une expression mac orlanienne. Or, ce sentiment naît d'un effondrement brutal des représentations antérieures, tout autant que d'un mode de représentation qui fond le narratif dans le descriptif, qui se manifeste par une rupture narrative apparemment indépassable. L'expérience de l'horreur est un point de basculement dans l'expérience de guerre, le moment où le soldat perd toute distance par rapport à lui-même tout comme au monde. Au cœur de la guerre, qu'est-ce que le soldat voit de l'horreur qui l'entoure ? En quoi consiste cette expérience au quotidien ? Autrement dit, quel individu est le « poilu » et quel rapport entretient-il au récit et au monde ?

Le « poilu » est un homme qui survit au beau milieu de l'enfer grâce une « anesthésie de sa sensibilité », anesthésie dont il ne prend conscience que lorsque celle-ci resurgit à l'improviste. Par exemple, au détour d'une cour de ferme, sous la forme d'un pied coupé, tombé du ciel⁷⁶. Au beau milieu des tranchées, ce reste d'homme en équilibre sur un muret⁷⁷ n'eut choqué aucun soldat : il n'eut été rien de plus qu'un élément du décor. En revanche, dans un semblant de contexte social, sous le nez d'une fille de ferme toute rose de vie, ce pied arraché fait subitement réapparaître l'humain et l'indécence du spectacle de la mort saute aux yeux de tous. Le « poilu », cet être halluciné qui reste à

⁷⁶ P. Mac Orlan, Les Poissons morts, *op. cit.*, p. 69.

⁷⁷ On retrouve une scène très similaire chez Cendrars dans La Main coupée.

jamais invisible à ceux de l'arrière, vit au quotidien dans un écrasement total de la perspective par rapport au monde dans lequel il évolue.

Le soldat ne peut saisir toute l'horreur de son expérience ainsi que la nature de cette dernière que rétrospectivement grâce à une recontextualisation plus large de la guerre, dans la réapparition de l'homme derrière le « poilu ». Contrairement au récit de ses contemporains, P. Mac Orlan ne fait pas de la guerre un monde à part, régi par des règles qui lui seraient propres et dont pourrait naître une nouvelle fraternité, voire un nouvel ordre social ainsi que l'imagine Barbusse dans son roman. Dans Les Poissons morts, l'expérience de guerre ne permet pas au soldat de penser une autre société mais de faire l'expérience d'un rapport « littéral » au monde, d'une incapacité circonstancielle à passer par les « yeux de l'imagination » pour se représenter le monde. Or, ce rapport au monde renvoie à la conception que les contemporains de P. Mac Orlan mettent en avant dans leurs témoignages autobiographiques.

Dans le confort relatif d'une popote, un soldat raconte à ses compagnons d'infortune une scène dont il a été témoin tandis qu'il était à portée de main de la mort :

Machinalement, j'élevais les yeux vers les planches mal jointes qui retenaient les sacs à terre du plafond, quand j'aperçus dans l'interstice de deux de ces planches, la queue, grise, annelée, squameuse, d'un rat qui, à en juger par la conformation de son appendice caudal, devait appartenir aux plus beaux échantillons de sa race. Cette queue pendait perpendiculairement au sol. Le rat, à mon avis, devait être absorbé par des préoccupations sérieuses pour s'exposer ainsi dans une posture aussi désavantageuse.

Glabajonor, de la liaison du 5^e bataillon, l'aperçut en même temps que moi. Il saisit un bâton, visa la queue et lui asséna un formidable coup de pointe. Le rat ne dut faire qu'un bond. Nous ne vîmes aucune trace de l'agression, mais quelques secondes plus tard, nous entendîmes la victime pousser sept ou huit cris plaintifs.

Le lendemain, étendu sur la paille, je regardais les planches du plafond quand je vis apparaître, derrière une des chandelles qui soutenaient la guitoune, le rat de la veille, à peu près aussi gros que je me l'étais figuré, mais avec un détail qui, malgré tout, ne me parut pas invraisemblable. Sa queue, diminuée de deux tiers par je ne sais quelle intervention chirurgicale, se terminait par un petit pansement de toile blanche, comme ces poupées que l'on met aux doigts pour habiller un panaris.

Je vous ai dit que là-bas, dans les deuxième lignes, l'apparition de cette queue emmaillotée me sembla rigoureusement logique, eh bien je dois vous avouer que depuis mon retour ici, dans cette aimable popote, mon histoire me paraît comporter une part de merveilleux et d'invraisemblance, qui la rend plus que douteuse pour mon propre entendement⁷⁸.

Le récit du « rat à la queue emmaillotée » est une exemplification au pied de la lettre de ce que les témoignages de guerre de ses contemporains prétendent être, et, plus généralement, d'un récit où la narration tend à se fondre dans la description. Or, dans le contexte de la Première guerre mondiale, il s'avère qu'un témoignage qui se limiterait à une description, même la plus factuelle possible du visible, ne peut donner naissance qu'à

⁷⁸ P. Mac Orlan, Les Poissons morts, *op. cit.*, p. 88-90.

un récit « merveilleux⁷⁹ ». Autrement dit, plus le récit se veut fidèle à la réalité, plus il est invraisemblable et passe pour « fictionnel ». Le récit du « rat à la queue emmaillotée » fait voler en éclat le mur de séparation à partir duquel s'est forgée une certaine conception du récit historique en opposition pour ne pas dire aux dépens du récit littéraire d'imagination.

Il est évident que le récit du « rat à la queue emmaillotée » fait écho à celui des « poissons morts » et des « soldats ayant vu le feu », mais il s'en différencie par l'attitude du narrateur qui s'accroche à une conception « réaliste » du récit. Or, le récit « réaliste » donne lieu à un décentrement de la subjectivité puisqu'il rend le narrateur étranger à sa propre expérience. A la vue des « poilus », P. Mac Orlan et ses compagnons font une expérience similaire, celle de l'effondrement brutal d'une conception de l'individu sur laquelle reposait leur identité. Tandis que la première expérience est motivée par les circonstances extérieures, dans l'exemple ci-dessus, c'est le point de vue du narrateur sur le récit qui est à l'origine du décentrement de sa propre subjectivité.

Dans le contexte de la guerre, c'est moins la distance temporelle que l'éloignement physique du cœur de l'horreur qui est à l'origine de l'écart phénoménal entre deux points de vue sur un même récit factuel. Dans l'extrait ci-dessus, le soldat ne perçoit pas que l'expérience de guerre réside, entre autres, dans l'écrasement de la distance entre le narrateur et son récit, ou encore dans un rapport littéral à son récit. Concentré sur la distance temporelle qui sépare ses deux points de vue, il n'envisage à aucun moment de les articuler dans un récit narratif. Dans le récit du « rat à la queue emmaillotée », la narration n'a pas pour fonction de créer une distance entre le narrateur

⁷⁹ « Uncanny » serait un terme plus approprié qui situe par ailleurs les récits de P. Mac Orlan dans le prolongement de la littérature romantique anglo-saxonne dont il se sent particulièrement proche.

et son récit, afin de lui permettre de ressaisir son expérience, c'est-à-dire la dissolution de sa subjectivité. Confondue dans la description, la narration sert à imposer un point de vue à l'exclusion de tous les autres. Lieu d'expression d'une subjectivité, la narration se révèle être un jugement absolu des récits descriptifs antérieurs en fonction de la réalité contemporaine.

Dans l'exemple ci-dessus, le rapport que le soldat entretient au récit motive un rapport à sa propre subjectivité qui le rend fictionnel à lui-même dans la mesure où elle consiste en un arrachement à soi, bien plus qu'à la reconstruction toujours renouvelée du lieu commun de sa subjectivité. Autrement dit, dans le récit « réaliste », l'expression de la subjectivité passe par l'affirmation d'un dépassement de soi et d'une supériorité de soi par rapport à soi. Pratique non démocratique de soi qui n'admet pas la différence de point de vue et qui rejette l'individu toujours au-delà de lui-même. Au cœur du récit « réaliste », on trouve une pratique non démocratique de la subjectivité basée sur le décentrement du sujet par rapport à lui-même.

Au contraire, dans le récit mac orlanien, la narration a pour fonction de retracer, à partir d'une même image du monde, la géographie des points de vue par lesquels la collectivité des individus est passée. La subjectivité présente n'est pas un donné, elle n'est pas fixée dans un contenu, mais elle peut être ressaisie dans la reconstruction minutieuse d'un espace parcouru qui mène à un point de vue contemporain et nécessairement relatif.

Dans la conception mac orlanienne du récit, la subjectivité est une expérience de décentrement qui réside moins dans un contenu stable que dans un procès individuel qui consiste à explorer les espaces ouverts par les variations de perspectives autour d'une

même image. Dans Les Poissons morts, P. Mac Orlan met en scène tous les rapports que ses compagnons d'infortune entretiennent aux récits de leur expérience sans jamais les juger, c'est-à-dire sans jamais faire l'apologie de son point de vue.

L'écrivain exprime sa subjectivité non pas par la mise en avant de la singularité de son point de vue mais, au contraire, par sa capacité à multiplier les points de vue divergents. La subjectivité ne réside plus dans la construction d'une intériorité ou dans la circonscription d'un îlot de subjectivité dans un personnage ou un sujet identifié, mais dans un mouvement perpétuel qui consiste à reconstruire un lieu commun des subjectivités le plus vaste possible à partir d'une seule.

Dans le récit mac orlanien, la subjectivité individuelle n'est pas disponible directement, il revient au lecteur de la faire émerger du champ collectif dans lequel elle est noyée. Il s'agit de reconnaître la voix du capitaine dans Le Chant de l'équipage, pour reprendre la métaphore mac orlanienne. Dans cette recherche, le lecteur doit décider, pour lui-même, en quoi consiste l'expérience de guerre ou encore quel récit de l'expérience de guerre lui semble le plus proche de la réalité. Autrement dit, il revient au lecteur d'explorer ces espaces et de prendre sa place dans le vaste champ de la subjectivité collective. Pierre de touche du témoignage mac orlanien, cette conception de la subjectivité, comme lieu commun ouvert à tous les vents, sans forme ni contenu, a une dimension politique indéniable puisqu'elle permet d'entretenir un rapport pacifié à soi comme aux autres et donc de proposer une représentation de l'expérience de guerre qui ne participe pas de la guerre des représentations.

Dans Les Poissons morts, P. Mac Orlan réussit donc à produire une véritable autobiographie collective de l'expérience de guerre. Conception « épique » du récit qui pose les bases d'une poétique de l'aventure et tient dans une capacité à se tenir à la croisée des chemins, entre le collectif et l'individuel, le littéraire et l'historique, grâce à une pratique du décentrement par la longue-vue de l'imagination, qui consiste moins à inventer qu'à rendre perceptible la profondeur de l'espace où se reformule, sans cesse, une image du monde dans laquelle s'exprime notre subjectivité « impersonnelle » présente à travers les subjectivités passées.

Le récit mac orlanien est une pratique du décentrement de soi, à travers laquelle se dessine la poétique mac orlanienne du « je » impersonnel au cœur de tous ses ouvrages, ainsi que le remarque si justement Ilda Tomas⁸⁰ : « A travers chaque œuvre de Mac Orlan, on perçoit un incessant retrait de l'auteur et son trouble pouvoir d'être fortement présent tout en effaçant son être, de se dire sans se dire ou en disant autre chose ». Le « je » impersonnel est une pratique littéraire de soi qui permet de saisir sa subjectivité dans la représentation du monde que l'on produit. Clef de voûte de la poétique de l'aventure mac orlanienne, le je « impersonnel » est le point de départ d'une redécouverte d'une pratique débridée de la fiction, mais aussi de ses diverses fonctions sociales et cognitives.

La réflexion mac orlanienne est, sans conteste, dans le droit prolongement des réflexions stevensonienne et schwobienne sur l'aventure. Mais, les circonstances historiques donnent une dimension hautement politique à cette réflexion : le point de vue éthique sur la représentation, évoqué dans les deux chapitres précédents, qui se retrouve dans la « subjectivité impersonnelle » mac orlanienne mais aussi cendrarsienne, ainsi que

⁸⁰ Ilda Tomas, Ombres et lumières, Grenade, Universidad de Granada, 1995, p. 8.

nous le verrons, ne relève plus de la responsabilité individuelle mais collective. Il ne s'agit plus de prôner la diversité des représentations, et donc le respect de la liberté individuelle, mais de mettre en question un rapport collectif à la subjectivité, par ailleurs déjà abordé par M. Schwob dans « La Terreur et la pitié », qui tend à faire disparaître l'humain derrière l'Idée, qui fait que l' « on tue pour le principe ; sorte d'homéopathie du meurtre⁸¹. »

⁸¹ M. Schwob, « La Terreur et la pitié », *op. cit.*, p. 43.

3.3. « FANTASTIQUE SOCIAL » ET « ROMANTISME DE FIN DU MONDE » : IMAGES MAC ORLANIENNES DE L'AVEVENTURE

Il est nécessaire d'établir comme une loi que l'aventure n'existe pas. Elle est dans l'esprit de celui qui la poursuit et, dès qu'il peut la toucher du doigt, elle s'évanouit, pour renaître bien plus loin, sous une autre forme, aux limites de l'imagination⁸².

P. Mac Orlan, Petit Manuel du parfait aventurier.

Nous l'avons déjà dit, P. Mac Orlan conçoit la subjectivité comme un lieu commun des subjectivités en stock dans la mémoire collective. La subjectivité n'est pas identifiable à un contenu, elle ne peut être circonscrite dans une personne, c'est-à-dire dans l'espace, ou dans une époque, c'est-à-dire dans le temps. La subjectivité est humaine et universelle (c'est le continent symbolique de la mémoire collective sans cesse redessinée à partir du présent). On ne peut entrevoir sa subjectivité contemporaine que dans la perspective d'autres plus anciennes : il faut pouvoir retrouver ce que l'expérience contemporaine a d'humain et d'universel pour pouvoir en percevoir vraiment la spécificité historique. Paradoxalement, il faut s'arracher au temps pour savoir comment on s'y rattache.

Notre subjectivité présente n'est pas disponible *a priori*, elle ne peut se saisir qu'en regardant dans le kaléidoscope des perspectives qui dépend de la mémoire collective à la disposition de chaque mémoire individuelle. Le procès subjectif n'a pas de fin dans la mesure où il ne mène pas à une quelconque certitude ou « vérité objective » qui n'existe que dans l'imagination de celui qui la recherche (je me permets ici de détourner une formule mac orlanienne).

⁸² P. Mac Orlan, Petit Manuel du parfait aventurier, Paris, Gallimard, 1951, p. 186.

Redéfinir le lieu commun de la subjectivité ne peut se faire sans un recours à l'imagination, puisqu'il s'agit de reconnaître du déjà-entendu dans du déjà-vu et de faire surgir des ressemblances par différences. Pour reprendre l'image stevensonienne, il s'agit de déplier la longue-vue de l'imagination et de se laisser surprendre par les reformatations de l'image en fonction des perspectives. Outil indispensable pour appréhender le monde, pour construire toute subjectivité : l'imagination définit l'humain.

P. Mac Orlan résumerait peut-être ma tentative de cerner le rapport entre subjectivité, imagination et aventure en ces termes :

Entre la réalité et ce que nous pouvons imaginer, il existe tout un peuple charmant d'apparences nées du vrai, mais animées et parées selon le goût puissant de celui qui les enfante. En faisant jouer une manette, tout en déplaçant l'autre, c'est-à-dire en faisant jouer la réalité dans l'appareil, on obtient une audition parfaite.

Des décors et des personnages naissent. Et ceux là seuls peuvent représenter la vérité dans le sens le plus humain du mot⁸³.

Dans l'univers mac orlanien, le rapport entre objectif et subjectif n'est plus d'opposition ou de domination : l'objectivité n'a de sens qu'en temps que point de vue sur la subjectivité. L'objectivité est une conscience aiguë d'un procès qui redécouvre, sans cesse, les lieux par lesquels nous nous rattachons symboliquement au monde, c'est-à-dire à la mémoire collective. Pour P. Mac Orlan, il est essentiel de toujours pouvoir apercevoir d'où nous imaginons le monde au moment où nous le voyons. Inversement, dans l'image que nous nous faisons du monde, nous pouvons saisir un reflet de notre

⁸³ P. Mac Orlan, *Le Gros Rouge, Mémoires d'un passant inutile 1920-1929*, illustré par Georges Pascin, Monte-Carlo, Les Fermiers Généraux, Editions du Cap, 1956, p. 5.

imaginaire. Ainsi l'exploration des méandres de son imaginaire personnel, en d'autres termes la connaissance de sa « sensibilité littéraire », permet non pas de saisir une image du monde « tel qu'il est », mais les lunettes à travers lesquelles nous le voyons⁸⁴.

Outil sans lequel nous serions aveugle au monde, l'imagination occupe une place centrale dans notre rapport au monde et dans le rapport à soi. Suivant les leçons mac orlaniennes qui permettent de s'arracher à une logique de l'enracinement ou encore d'échapper à la sédentarisation des réflexions, déplaçons le lieu de la recherche à partir duquel penser l'outil « imagination » en nous penchant sur les rapports possibles entre « vie imaginaire » et « vie sociale » au cœur de l'homme⁸⁵.

3.3.1. Entre « vie imaginaire » et « vie sociale » : de la connaissance de

l'homme à la reconnaissance de l'humain

3.3.1.1. Les bases d'un nouveau rapport entre « vie imaginaire » et « vie sociale »

Suivant l'exemple de M. Schwob, P. Mac Orlan ne conçoit pas la « vie imaginaire » indépendamment de la « vie sociale », mais sa réflexion dépasse de loin le

⁸⁴ L'image des lunettes est reprise par Louis Chadourne dans *Le Maître du navire*, mais aussi par Blaise Cendrars dans *Dan Yack*. A la suite de R.-L. Stevenson, nombreux sont les romanciers qui reprennent l'image de l'instrument d'optique qui permet de pointer du doigt la courte vue du « réalisme ». Dans *Le Chant de l'équipage*, P. Mac Orlan ne reprend pas cette image, manière de dire qu'il déplace le lieu de sa réflexion, ou du moins qu'il l'enracine ailleurs, entre autres dans le rapport à soi, et, par extension, dans le rapport entre « vie imaginaire » et « vie sociale ».

⁸⁵ Comme toujours avec P. Mac Orlan, mais aussi avec tous les écrivains d'aventure, la difficulté pour le critique est d'articuler la filiation de pensée aux manifestations par ailleurs diffuses et transhistoriques, dans laquelle P. Mac Orlan s'inscrit. Il ne s'agit pas d'identifier la pensée mac orlanienne avec un système de pensée, avec une autre manière de penser le rapport au monde, qui ne peut être envisagée comme circonscrite dans le temps. Il est difficile d'échapper à la pensée binaire et historique qui revient trop souvent à articuler les opposés et qui finit par mettre en scène des affrontements héroïques entre l'insaisissable fantôme de la norme, tant sociale que littéraire, et la rebelle subversion qui emporte tout sur son passage. L'articulation la plus efficace entre ces deux systèmes, et celle dont nous apprendrons peut-être le plus sur notre système de pensée littéraire, est de partir des affirmations mac orlaniennes afin de pouvoir remonter, via le chemin de la fable, aux autres conceptions possibles.

cadre de la représentation artistique pour tendre vers une ontologie de l'être bien plus que de la littérature. Dans plusieurs essais, il expose sa conception du rapport entre ces deux vies : « La vie imaginaire des hommes est aussi vraisemblable que leur vie sociale dans ses rapports positifs avec les autres hommes. Tous possèdent deux existences parallèles dont l'équilibre est souhaitable⁸⁶. » Ceci posé, reste à déterminer en quoi consiste cette « vie imaginaire », quelle est sa fonction et comment ces deux vies s'articulent.

Le rapport entre « vie imaginaire » et « vie sociale » que postule P. Mac Orlan n'est pas de compensation, ni de compétitivité mais d'un indispensable parallélisme : l'une n'allant pas sans l'autre. Clarifions avant d'aller plus avant : la vie imaginaire n'est pas la vie « rêvée » ou « idéale », une projection de soi qu'il conviendrait de réaliser. Une telle articulation de ces deux vies met en avant un rapport à soi déséquilibré, qui est aussi au cœur de nombreuses œuvres d'écrivains d'aventure, et en particulier de celle de Louis Chadourne, écrivain quelque peu oublié, que les Editions des Cendres ont la grande générosité de faire redécouvrir aux lecteurs contemporains. Du Maître du navire (1919), roman d'aventure qu'il écrivit sur les conseils de P. Mac Orlan et qui fut reçu très froidement par la critique, à L'Inquiète adolescence (1920), en passant par Terre de Chanaan (1921), L. Chadourne s'applique à explorer l'abîme dans lequel l'humain s'écroule lorsque l'individu est écartelé par une conception du rapport à soi basé sur un « autre idéal », c'est-à-dire sur un rapport à soi comme radicalement autre qui nie toute présence à soi.

⁸⁶ P. Mac Orlan, « Eloge de Bofa », Masques sur mesure, Œuvres Complètes, vol 12.2, p. 168. La préface de 1946 au Cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde de Robert Louis Stevenson reprend partiellement l'éloge de Gus Bofa, pratique assez courante chez l'écrivain. On retrouve donc exactement les mêmes phrases en ce qui concerne la description de la vie imaginaire ainsi que de la peur sur laquelle nous reviendrons dans quelques instants.

Très bel hommage au Chant de l'équipage, Le Maître du navire, à l'instar de son modèle, met en évidence que le rapport à soi tyrannique est une pratique tant individuelle que collective qui s'apparente non pas à une idéologie en particulier mais se décline entre autres dans la pensée cartésienne, dans celle des Lumières et du progrès par la connaissance du monde ainsi que dans celle plus ancienne de la religion catholique, sujet central de L'Inquiète adolescence. L. Chadourne et P. Mac Orlan, comme beaucoup d'autres écrivains d'aventure de leur génération, ont assez de distance pour voir au-delà d'une solution idéologique trop évidente, qui mène vite aux cataclysmes de la guerre moderne. Ils se méfient des raccourcis historicisants sans pour autant être aveugles au présent : ils préfèrent les causes profondes à celles trop apparentes, qui ne sont, dans une certaine mesure, que les variations historiques (ou des variations d'effets à l'infini) de fables (universelles). La dimension hautement politique de leur projet s'ancre donc dans une pratique de l'imagination, plutôt que dans un contenu idéologique toujours déjà périmé avant même d'être réalisé.

Dans une préface à une réédition illustrée de Robinson Crusoé, P. Mac Orlan parle d'une conception très personnelle de son rapport à la « vie imaginaire » et à la « vie sociale », qui trouve son origine dans ses expériences de jeunesse, tant sociales que de lecture :

L'île de Robinson, c'était *l'image la plus concrète* que je pouvais réaliser quand il me prenait le désir clandestin d'être libre. Plus tard, je sus introduire l'île de Crusoé au milieu des occupations les plus insolites. J'installais mon île comme une table ronde dans ma pensée et je pouvais

m'isoler des compagnons qu'un destin [...] m'avait donné pour un jour [...] cela dura huit ans à peu près.

Cette notion sociale de l'île déserte, Daniel de Foe fut le premier écrivain à grand tirage qui réussit à la rendre fameuse. Elle se retrouve en germe dans l'imagination de tous les hommes et c'est peut-être la définition la plus parfaite qu'ils aient donné du bonheur ici-bas. Ceci explique peut-être le succès formidable de ce livre d'une austérité souvent rebutante et qui n'emprunte rien aux élans de la poésie comme nous concevons en dehors de tout sentiment religieux.

Robinson est « un homme solitaire et sans vision » qui « puise dans la simplicité de son imagination bornée par la mer, les forces profondes de l'aventure cérébrale, qui apaise, dans une certaine mesure, les exagérations faciles de la misanthropie.

Mais avec son parasol en plumes de cacatoès, son mousquet à mèche et ses pantoufles en peau de brebis, pour un étrange pouvoir qu'il ne connut point lui-même, il permit à tous les hommes de penser un livre à l'égal du sien, mais un livre qu'aucun d'eux ne voulut ou ne voudra écrire pour le faire imprimer, un livre équivalent à un refuge.⁸⁷

En appréhendant la « vie imaginaire » du point de vue fonctionnel, voire phénoménologique, et non moral, P. Mac Orlan nous permet d'envisager l'isolement et le refus momentané de faire face comme une caractéristique humaine dont dépend la possibilité même de mener une « vie sociale ». Lieu de liberté, également réparti entre les

⁸⁷ Je souligne. Préface de Mac Orlan à La Vie et les Aventures étranges et surprenantes de Robinson Crusoé de York, marin (Paris, Henri Joncquières et Cie, 1926) de Daniel Defoe.

hommes, pour ne pas dire constitutif de l'homme, et parfaitement indépendant des circonstances extérieures, la « vie imaginaire » apparaît comme un refuge, un lieu de repli indispensable pour pouvoir vivre dans le monde, et même comme un lieu où se (re)trouver ou se (re)ssaisir dans les circonstances les plus adverses. Loin d'être connotée négativement, comme souvent, la « vie imaginaire » dont l'île est « l'image la plus concrète », a une fonction existentielle liée à une pratique de la fiction qui n'est pas nécessairement liée aux livres et qui apparaît comme profondément humaine (et dont nous avons déjà vu un exemple dans Les Poissons morts avec les soldats professionnels).

L'efficacité de la démonstration de P. Mac Orlan réside dans le fait qu'il ne repart pas ou n'argumente pas à partir d'un point de vue communément admis qui, si l'on y réfléchit bien, s'incarne dans des manifestations diverses qui s'enracinent toutes, souvent malgré elles, dans un point de vue théorique ou encore un point de vue moral sans connexion avec la pratique. Ici comme ailleurs, P. Mac Orlan prend comme point de départ son expérience personnelle, fruit d'une observation de soi comme un autre que l'on aborde sans *a priori* dans toute sa complexité et sur laquelle nous proposons de nous pencher plus en détails.

3.3.1.2. Recherche d'un équilibre entre pauvreté de la « vie sociale » et richesse de la « vie imaginaire »

Dans la citation ci-dessus, P. Mac Orlan fait allusion à ses expériences de jeunesse, tant « sociales », de misère et d'errance, que de lectures. Parti très tôt de chez son oncle, Pierre Dumarchey a vécu pauvrement entre Rouen, Le Havre, Brest,

Montmartre, Londres, Bruges⁸⁸ dans les dix premières années du vingtième siècle. Pendant ces années, la « vie sociale » du futur écrivain se résume non pas à la vie de bohème, qui, pour P. Mac Orlan, n'est qu'une construction rétrospective malhonnête de circonstances qui n'ont rien de romantiques et qui se résument essentiellement à tenter de survivre, c'est-à-dire à être réduit à son estomac ou encore à son « instinct de conservation⁸⁹ ». Dans ses entretiens avec Gilbert Sigaux ou Hugues Desalle⁹⁰, P. Mac Orlan ne cesse de rappeler que l'on perçoit le « climat poétique extraordinaire une fois que la misère est derrière soi, pas quand on la subit ». S'il répète à l'envi que, contrairement à ses contemporains, il n'a rien appris à Montmartre, que son éducation s'est faite ailleurs, dans d'autres villes, c'est peut-être avant tout pour se démarquer avec véhémence du « cliché » de l'artiste pauvre et bohème, tour de passe-passe dans lequel l'artiste vient remplacer le pauvre sur l'échelle des valeurs sociales.

Nous n'irons pas chercher l'explication biographique dans l'intimité de Pierre Dumarchey, qui n'a, par ailleurs, pas souhaité laisser de traces⁹¹, mais dans celle de Pierre Mac Orlan en nous intéressant aux autres rapports à une « vie sociale » miséreuse qu'il remet constamment en scène dans son œuvre, pour lui-même d'abord, et si cela intéresse

⁸⁸ Pour les biographies de P. Mac Orlan, je renvoie au généreux travail de Bernard Baritaud, Pierre Mac Orlan, sa vie, son œuvre, son temps (Genève, Droz, 1992). On peut aussi consulter L'Aventurier immobile (Paris, Albin Michel, 2002) de Jean-Claude Lamy, trop souvent tenté, à notre goût, par l'anecdote dévalorisante pour ne pas dire moralisante, approche immature qui consiste à sacrifier un écrivain tout en prenant un plaisir certain, et malsain, à en montrer les travers humains les moins louables. Posé en juge, le biographe ou le critique se taille une part de lion dans la vie d'un autre pour y loger son narcissisme.

⁸⁹ Je reprends l'expression qu'il utilise dans Les Poissons morts et dans ses entretiens radiophoniques avec Gilbert Sigaux.

⁹⁰ P. Mac Orlan, Huit jours avec Pierre Mac Orlan, série de huit entretiens avec Gilbert Sigaux, France Culture, 1966. J'ai une goutte de sang anglais et le rugby dans les veines : Pierre Mac Orlan parle, interview avec Hugues Desalle, Disques culturels français, coll. « Français de notre temps », 1970.

⁹¹ Dans le texte remanié de sa thèse, Bernard Baritaud souligne l'étonnante discrétion de P. Mac Orlan sur Pierre Dumarchey (dans Pierre Mac Orlan, sa vie, son temps, *op. cit.*, p.15).

quelques lecteurs, qu'ils peuvent en tirer quelque usage individuel, il s'en voit ravi⁹². Peu de temps avant sa disparition, P. Mac Orlan confirme auprès de H. Desalle⁹³ que tous ses livres sont « inspirés par ses expériences de jeunesse » et que s' « il est présent dans tous ses livres c'est parce qu'il n'a pas le goût des confessions publiques ». La misère quotidienne laisse des souvenirs parfois si encombrants, « qui dressent devant [sa] route, des caniveaux où l'on se brise les reins en pleine course », qu'il n'y a pas d'autres recours que de « nourrir ce passé d'un texte et [de] lui plonger la face dans l'encre. C'est la seule manière de ne pas entendre ses appels lointains qui ne tardent pas à former des images imprécises⁹⁴. »

Ses souvenirs, P. Mac Orlan les a fait passer par toutes les formes, du conte au roman d'aventures en passant par les Poésies documentaires, des essais romancés ou d'autres beaucoup plus pratiques, il les a pris par tous les bouts possibles, imaginables, pour finalement les repasser une dernière fois au filtre de la chanson avant de se taire définitivement. Or, pour l'écrivain, la chanson occupe une place pour le moins privilégiée : selon lui, tout en littérature devrait finir en chanson et il estime que « dans presque tous ses livres [il] a introduit une chanson sentimentale, qui [lui] paraissait résumer très clairement des situations romanesques un peu usées par la fréquence⁹⁵. » Et I. Tomas résume justement que :

⁹² P. Mac Orlan, J'ai une goutte de sang anglais et le rugby dans les veines : Pierre Mac Orlan parle, *op. cit.*.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ P. Mac Orlan, Villes, Œuvres complètes, vol. 7, *op. cit.*, p. 80.

⁹⁵ P. Mac Orlan, « Chansons de charme pour situations difficiles », Chansons pour accordéon, Œuvres complètes, vol. 9, p. 207.

La chanson s'avère aussi le cœur recréé d'une intimité collective car elle n'est pas tant constituée de souvenirs individuels que de ceux, communs, à tout un groupe, à sa génération. [...]

La chanson est le plus sûr moyen de demeurer en contact avec ce qui a agi sur une formation sentimentale et s'est effacé dans la vie mais s'est maintenu dans le langage⁹⁶.

L'œuvre mac orlanienne s'achève sur Mémoires en chanson, « 32 manières de dire la route parcourue⁹⁷ » : après cela, il n'a plus rien à dire ou encore il a tout dit. Dans ses chansons, peut-être a-t-il enfin réussi à distancer ses souvenirs de quelques mètres à force de les épuiser : la chanson plus que toute autre forme semble autoriser un règlement de compte, ou une douce férocité, avec les souvenirs qui le taraudent et dont on trouve sans doute une représentation frappante dans la chanson « Merci bien » :

Merci bien (chanté par Monique Morelli)

Mon hôtel est là dans la nuit
Tous mes amours sont sur le lit
Et mon cœur cherche une lanterne
Dans ce navire en perdition
Où la chance est au pavillon
Mais sans lanterne

C'est rue des Charrettes
Quand j'avais vingt ans
C'est rue des Charrettes
Dans la nuit des temps

Donnez des sous
A cet enfant qui décourage les passants
Il lui faudra payer sa crèche
Régler ses torts et ses erreurs
Dans les bars d'un taulier

⁹⁶ I. Tomas, Pierre Mac Orlan, ombres et lumières, *op. cit.*, p. 14.

⁹⁷ P. Mac Orlan, Huit jours avec P. Mac Orlan, le huitième et dernier entretien avec Gilbert Sigaux.

Sans cœur un jour de dèche

Ah, faites un beau geste,
Soyez pas trop ras
Ah, faites un beau geste
Dieu vous le rendra

L'argent que vous me donnerez
Abolira tous mes péchés
Les flics me prendront sous leur aile
Et vous irez tout droit au ciel
Des paradis pénitentiers à tire d'aile

Pour ce que ça coûte,
N'en faites pas un plat
Pour ce que ça coûte,
Vous n'en mourrez pas

En attendant mes pieds sont nus
Tels étaient les pieds de Jésus
Ce n'est pas ça qui me console
Car marcher dans la rue nu pied
Ça n'est pas bon pour la santé
Ça vous décolle

Pour tant de disgrâce,
Ayez donc pitié
Pour tant de disgrâce,
Faites la charité
Donnez-moi seulement deux francs
Afin d'acheter un croissant
Un croissant chaud comme une offrande
En hommage aux et cætera
Le dabe, la mère et le bougnat et toute la bande

Merci ma bonne dame
Merci mon Jésus
Merci ma bonne dame
J'vous ai assez vu.

Passant par le « je » impersonnel, P. Mac Orlan revient à Rouen, rue des Charrettes, et à travers la voix d'une femme entonne la rengaine de la mendicité pour les charitables

passants⁹⁸. Or, le tranchant de la dernière phrase fait entrevoir à l'auditeur sa participation au spectacle de la représentation sociale qui vient de se jouer aux yeux de ses oreilles sous un nouvel angle. Derrière la complainte mécanique de la mendiante contrainte de donner en spectacle l'indignité de sa situation pour survivre, l'auditeur perçoit que l'indignité est dans la mascarade attendue et récompensée par le spectateur, bien plus que dans la « représentation théâtrale » de la mendiante. Au sommet de sa compassion pour la mendiante, l'auditeur est rattrapé, ou non, par la honte de participer à un tel échange, voire d'en être l'origine, et il aperçoit son propre regard « social », regard aveugle aux enjeux représentationnels et par conséquent déshumanisant.

Dans le « théâtre de la représentation sociale », le pauvre n'existe que par le spectacle extérieur de sa déchéance⁹⁹, qu'il est par ailleurs contraint d'exhiber pour survivre. Dans un tel contexte se pose la question que le regard « social » amène à porter sur soi ? Comment se représenter à soi, comment se reconnaître dans « l'homme » si le regard « social » est celui à partir duquel on s'aborde ? Ce qui revient encore à se demander comment on participe de l'humanité lorsque l'on est un homme déchu socialement ? De toute évidence, le regard « social » n'est pas celui par lequel on peut donner une représentation démocratique de soi-même comme des autres, dans la mesure où il amène l'auditeur le plus compatissant à confondre « comprendre » et « juger », et à renforcer à son insu la morale de son époque.

Pris dans une lumière éthique qui s'enracine dans la pratique phénoménologique, le regard « social » apparaît dans une nudité peu avantageuse, qui dévoile une cruauté

⁹⁸ Dans ses entretiens avec G. Sigaux, P. Mac Orlan constate que les personnages féminins, plutôt rares dans ses livres, lui viennent naturellement dans les chansons.

⁹⁹ La déchéance devient le seul fonds de commerce possible, une monnaie d'échange symbolique et invisible.

insoupçonnée dans la mesure où il découpe l'homme selon le patron prédéterminé de la morale et l'ampute de son humanité. Mais quel autre regard sur soi comme sur l'autre est possible, regard qui permettrait de ressaisir l'humain en soi quelle que soit sa situation sociale et historique ? La quête qui mène Pierre Dumarchey à Pierre Mac Orlan s'enracine dans cette question d'ordre pratique qui trouve sa réponse, on s'en doute, du côté de la « vie imaginaire » : il s'agit de chercher dans ce lieu en quoi consiste la dignité humaine, c'est-à-dire en quoi chaque homme, indépendamment du lieu, du milieu et de la date de sa naissance, participe de la communauté humaine.

P. Mac Orlan propose un chemin qui permet de passer de la re-présentation sociale ou encore de la « théâtralisation du personnage social », réaffirmation d'un donné *a priori* de ce qu'est l'homme dans son contexte social et historique, à une recherche individuelle à la portée de chacun qui consiste à partir en quête de l'humain dans le contexte de sa vie imaginaire, point de vue démocratique par lequel représenter l'homme dans la mesure où chacun en possède une et qu'elle n'est pas nécessairement liée à une pratique livresque. Le « je » est donc nécessairement impersonnel dans la mesure où il est au croisement de plusieurs regards, qu'il est le fruit d'un équilibre individuel possible entre ces regards. Se dessine peut-être un des aspects essentiels de ce qui rend l'homme humain : sa capacité à s'envisager à partir d'au moins deux points de vue, souvent irréconciliables¹⁰⁰.

D'un essai à l'autre, P. Mac Orlan passe rapidement sur les détails anecdotiques de la misère auxquels il substitue ses années de formation qu'il appelle aussi son

¹⁰⁰ R.-L. Stevenson propose pour représenter cette situation l'image d'une identité en forme de silex, ainsi que le suggère le nom de Flint, qui tient dans le tranchant de deux faces réunies.

« éducation sentimentale (humaine et artistique) et expérimentale¹⁰¹. » Ne nous y trompons pas, dans les textes où il revient sur ses expériences de jeunesse, usant toujours du « je » impersonnel, P. Mac Orlan ne se représente jamais en artiste ; il représente le peuple de l'ombre, les compagnons de la « mauvaise chance », les derniers sur l'échelle sociale. C'est pendant ses années de jeunesse qu'il découvre sa « sensibilité littéraire » qui n'a rien d'innée. C'est peut-être dans l'atelier de Wasley, à Montmartre, qu'il « entrai[t] en possession des clefs qui [lui] permettrait de [se]découvrir [lui]-même et de prendre quelque confiance dans les manifestations de [sa] sensibilité. [Il] appri[t] à voir, à s'émerveiller de voir, à garder de la reconnaissance pour le spectacle qui [l]'avait ému. C'est à cette époque qu'[il] écrivit [ses] premiers vers¹⁰². »

Dans toutes ses « mémoires », P. Mac Orlan met en avant un aspect de ses expériences de jeunesse, celui d'un regard qui se surprend à redécouvrir par l'imagination le spectacle du monde, comme il ne l'avait pas envisagé jusque là, et à ressentir une émotion à ce spectacle. Cette formation « sentimentale » est une pratique de soi qui ne trouve pas son origine dans l'acquisition d'un savoir littéraire ou dans une maîtrise intellectuelle du monde, mais avant tout dans la découverte d'une liberté de regard sur le monde, et par conséquent sur soi, qui s'apparente à un devoir de regard sur les émotions par lesquelles, pour ne pas dire à travers lesquelles, nous percevons le monde.

La richesse de la « vie imaginaire » ne réside pas dans la capacité à s'imaginer différemment dans un univers imaginaire hermétiquement fermé au monde, mais dans la capacité à porter un regard différent sur le monde qui nous entoure, ou sur une mendiante, et à percevoir notre absence au monde en saisissant le vide émotionnel de

¹⁰¹ P. Mac Orlan, *Les Bandes, Œuvres complètes*, vol. 4, p. 204.

¹⁰² P. Mac Orlan, *Villes, op. cit.*, p. 37

l'empathie, discours sur un état émotionnel qui anesthésie la sensibilité et coupe court à tout surgissement d'émotion¹⁰³. Nous assistons à un déplacement du lieu de la connaissance de l'intellectuel à la perception émotionnelle¹⁰⁴.

Cette revalorisation du « sentimental » permet à chacun d'exprimer son individualité ou plutôt sa subjectivité impersonnelle dans la mesure où l'émotion naît de la multiplicité des regards possibles que l'on peut porter sur soi à travers le monde. L'émotion naît d'un équilibre toujours renouvelé entre le regard « social », regard reçu, regard donné, toujours intériorisé qui court sur la palette des émotions, qui vont de l'intériorité à l'intériorisation, et ces autres regards qu'il convient d'imaginer et d'extérioriser (afin de se donner la possibilité de se reconnaître autrement). L'humain est dans cet entre-deux, et donc dans l'expression de sa « vie imaginaire », dans ces autres regards qu'il a la liberté de porter sur le monde et dans la présence émotionnelle au monde qu'il sait créer. (Est humain tout homme qui sait faire échos à ses émotions.)

L'œuvre mac orlanienne, telle les glycines qui avancent en s'enroulant sur elles-mêmes, est une illustration de la conscience de ce fragile équilibre impersonnel jamais acquis dont il a découvert le secret au bout de ses années de « formation sentimentale ». Il a redécouvert les mécanismes cognitifs qui prennent racine dans une conception de l'humain non pas réduit à une définition universelle de l'homme, mais qui relève d'une

¹⁰³ Dans l'optique mac orlanienne, l'empathie est une identification avec un discours sur les émotions qui ne génèrent pas d'émotion nouvelle et ne permet donc pas de faire une expérience nouvelle de soi, ou plutôt une expérience renouvelée de soi comme de l'autre.

¹⁰⁴ Dans son introduction à Pierre Mac Orlan, ombres et lumières, Ilda Tomas relève aussi que le rapport à la connaissance s'articule à partir de l'émotionnel : « Mac Orlan est très familier de ce mot de « sentimentalité », auquel il donne des sens très variables, et qui est tout à la fois assez porté au sentiment pour en faire le fondement même de la connaissance, et très soucieux d'éviter tout lyrisme personnel au profit d'une expression romanesque sèche et aussi « extérieure » que possible. » I. Tomas, ainsi que le titre de son ouvrage l'annonce, propose d'appréhender P. Mac Orlan dans toute sa complexité. Mon travail repart du sien et tente de remonter aux origines d'une pensée qui n'est paradoxale qu'en surface, que par rapport à d'autres conceptions, théoriques, qui ne découlent pas d'une pratique phénoménologique.

pratique individuelle et d'une responsabilité à soi comme aux autres (et non pas de « soi comme un autre » qui ne met pas assez en avant l'interdépendance de l'individuel et du collectif, qui ne montre pas assez l'individuel dans le collectif et *vice versa*). Le rapport démocratique à soi comme aux autres n'est pas inné : l'homme est un donné à partir duquel chacun est libre de se lancer en quête de l'humain. L'humain s'incarne dans la reconnaissance des émotions toujours renouvelées face au monde, et non dans l'homme, autrement dit dans un processus dynamique de retour sur et de distanciation à soi nullement paradoxal.

3.3.2. Une littérature à hauteur d'homme : fonctions cognitives et sociales de la fiction

Toujours dans une volonté de montrer la cohérence de la pensée mac orlanienne, c'est-à-dire d'en montrer les prolongements phénoménologiques à d'autres niveaux, penchons-nous sur la fonction de la littérature dans la découverte du fonctionnement de cet équilibre individuel entre « vie imaginaire » et « vie sociale ». P. Mac Orlan envisage la « vie imaginaire » moins comme un royaume isolé où l'on peut régner en maître que comme le lieu où découvrir les « yeux de son imagination », pour reprendre l'expression de Marcel Schwob à propos de Stevenson. P. Mac Orlan ne revendique pas l'originalité de sa conception du « littéraire », bien plus que de la « littérature », qui émerge de sa recherche d'équilibre entre « vie sociale » et « vie imaginaire » : il n'a fait que redécouvrir le chemin emprunté, depuis la nuit des temps, par tous ceux qui se donnent la peine de chercher l'humain dans un rapport à soi démocratique.

De la sensibilité littéraire, extériorisation de son individualité dans le regard que l'on porte sur le monde, à une littérature d'aventure, il s'agit de la même pratique, du même rapport à la cognition, seul le degré varie, ainsi que nous allons le voir plus en détails. Le récit fictionnel, quelle que soit sa forme, est un cadre au sein duquel la pratique de la fiction se manifeste par un décalage maximum entre un regard individuel porté et extériorisé et un regard collectif reçu et intériorisé. Plus simplement, le récit fictionnel est le lieu d'une pratique débridée et assumée de l'imagination qui prend alors le nom de fiction. La fiction, c'est un écart majeur de distance entre deux regards possibles sur un même objet.

On se doute que le « réalisme », compris comme toute représentation qui aborde l'homme par le regard « social », qui réduit, voire établit une confusion, *a priori* ou dans la pratique, quant à l'échange de regards dans lequel naît la fiction, n'a pas les faveurs de P. Mac Orlan. En revanche, il a trouvé dans le « romantisme » une famille d'adoption à l'image de laquelle il s'est choisi un nom de plume et chez qui il a trouvé des moyens d'affiner son regard, de tâter la forme de son imaginaire, jusqu'à lui donner envie de passer du côté de la création littéraire. Reste à déterminer comment P. Mac Orlan comprend le « romantisme » : quel rapport entre « vie imaginaire » et « vie sociale » permet-il d'articuler ? Sur quel rapport entre fiction et cognition se base le « romantisme » ? Quelles sont les conséquences sur le rapport entre écrivain et lecteur ?

3.3.2.1. La peur, manifestation d'un déséquilibre entre « vie imaginaire » et « vie sociale »

Dans le contexte de la misère, la « vie imaginaire » est un moyen efficace de survie à soi, le lieu à partir duquel se reconnaître en milieu hostile. Contexte social propice aux déséquilibres symboliques, la misère génère de la peur, l'émotion humaine qui est peut-être le moteur de nos visions, et donc de notre « vie imaginaire » :

La vie imaginaire des hommes est aussi vraisemblable que leur vie sociale dans ses rapports positifs avec les autres hommes. Tous possèdent deux existences parallèles dont l'équilibre est souhaitable. La peur naît souvent du déséquilibre entre ces deux existences. C'est une intoxication sournoise de la pensée littéraire qu'on pourrait peut-être guérir par ces mots : « On ne meurt qu'une fois ».

Dans le quotidien, la peur est un levier qui actionne un mécanisme compensatoire et naturel, voire instinctif, qui ne permet pas au sujet de mettre le doigt sur l'articulation entre ces deux vies parallèles. A l'oscillation schwobienne entre la terreur et la pitié, P. Mac Orlan substitue la peur, c'est-à-dire « l'homme qui se contemple à l'improviste dans un miroir légèrement déformant. C'est la vague connaissance des racontars, des imprudences littéraires, des médisances burlesques, des appréciations du voisinage¹⁰⁵. » Manifestation émotionnelle que l'on peut difficilement ignorer, la peur naît du rappel brutal de l'instabilité des représentations de soi, et d'une difficulté à se situer au croisement des regards et à s'incarner dans un « je » impersonnel. Une réaction possible à

¹⁰⁵ P. Mac Orlan, « Préface » de 1946 à Le Cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde de R.-L. Stevenson, traduit par Théo Varlet, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1976, p. 14. Notons que dans cette édition, Francis Lacassin a réuni deux préfaces, l'une de 1919 et l'autre de 1946, écrites par P. Mac Orlan pour ce roman stevensonien.

cette incapacité à articuler plusieurs regards se manifeste dans la volonté de trouver une frontière stable à partir de laquelle séparer la fiction de la réalité, l'imaginaire du réel, soi du monde, autrement dit, de jouer « vie imaginaire » contre « vie sociale ». Un tel équilibre tend à instaurer une certaine porosité entre ces deux vies et ne permet à celui qui voudrait se penser à l'aune d'une représentation exclusive, individuelle, originale qui s'opposerait à toutes les autres, que de trouver un équilibre temporaire qu'il faut sans cesse renouveler en créant, et en réaffirmant par la suite, des frontières parfaitement fictionnelles entre deux domaines, la fiction et la réalité, le « faux » et le « vrai », le « subjectif » et l'« objectif ».

Choisir de faire d'une frontière purement imaginaire l'articulation entre « vie imaginaire » et « vie sociale », permet de trouver un « équilibre déséquilibré » qui fait de la peur un élément central du rapport au monde, l'émotion principale par laquelle on se rattache au monde, aux dépens de toutes les autres. L'aveuglement initial, pour ne pas dire originel, à ce par quoi nous sommes « humains », motive une représentation dramatisée du rapport entre l'individu et le monde. Derrière cette stabilité dysfonctionnelle, qui ignore la fonction de la « vie imaginaire », on aperçoit non pas un système idéologique précis, mais des systèmes diffus qui englobent la pensée cartésienne et la transparence à soi, les Lumières qui font de l'intellect le siège de la connaissance de l'homme, le dix-neuvième siècle et le positivisme, autant de systèmes de pensée, de rapport à l'idée de la connaissance dans lesquels résonne la même fable d'un état, à terme, stable et définitif. Cet équilibre bancal réside dans un mouvement unique et unilatéral d'extériorisation, d'observation à distance, de soi comme du monde, et contraste fortement avec la dynamique de croisements de regards, évoquée plus haut.

Loin de distribuer les blâmes ou de m'insurger contre une pratique collective qui trouve son origine dans un travers humain auquel personne n'échappe, je préfère recourir à la fable pour entrevoir des illustrations du retour de l'imaginaire sous des formes inattendues dans des systèmes de pensée qui tendent à le nier. Ainsi, il est intéressant d'envisager l'émergence de la psychanalyse en rapport avec l'enfermement théorique de l'imagination dans l'antichambre de nos pensées ou encore son absence dans la conception de l'individu démocratique en cette fin de dix-neuvième siècle. Le retour du refoulé, ou l'imagination se réincarnerait dans l'image de l'inconscient, lieu trouble de toutes les représentations sous-jacentes. Le réaménagement spatial de l'individu ne serait peut-être pas étranger à l'impossibilité de faire sans la « vie imaginaire » pour arriver à une connaissance de l'homme, d'où la nécessité de la faire siéger à la table sociale, en la faisant entrer par la grande porte des sciences. La psychanalyse, en tant que discours théorique, tend cependant à instaurer une géographie des frontières au cœur de l'identité que le « je » impersonnel permet de contourner.

Fermons la parenthèse et revenons à ces systèmes de pensée à valeur collective, en contradiction avec une pratique individuelle de soi, qui tentent de maîtriser la peur par en haut. D'un système à l'autre, nous retrouvons la même tentative d'établir un rapport de domination entre raison et émotion et de faire passer la connaissance du côté de la raison. L'intellect et l'émotionnel ne sont plus aperçus dans une dynamique collaborative dans laquelle l'intellect sert de retour sur l'émotionnel, de conscience à soi, plutôt que de conscience de soi. L'intellect n'a plus pour objet d'étude des émotions individuelles : il s'absente de sa fonction individuelle et intime pour, en quelque sorte, se mettre en service extérieur, à la recherche d'un savoir désincarné dans lequel chaque membre de la

communauté pourrait reconnaître son individualité¹⁰⁶. Un tel rapport à la connaissance qui ne permet pas à l'individu de se réincarner en lui-même est nécessairement générateur de peur.

On peut envisager ces modes de pensées comme des tentatives de gérer au niveau collectif la peur qui naît au niveau individuel, tentatives qui, par ailleurs, conditionnent ou plutôt encouragent un certain type de rapport à soi basé sur la connaissance, par défaut, de l'imaginaire. Les représentations fictionnelles à usage collectif, dont participent ces tentatives, trouvent sans doute leur origine dans la même volonté de canaliser cette même peur originelle.

La démarche mac orlanienne prend le problème à l'envers : il s'agit de s'intéresser au réel du point de vue de la fiction et non d'appréhender la fiction par le réel, ou pour être plus précis par opposition au réel. Il n'est pas question de circonscrire un territoire mais de tenter de comprendre des pratiques cognitives. La pratique littéraire du récit fictionnel est peut-être née de la nécessité de trouver une pratique collective qui donne à chacun les moyens de gérer la peur inhérente à la condition humaine. Dans son « Eloge de Gus Bofa », P. Mac Orlan constate que :

La peur des hommes seule est féconde. C'est la matière riche, universelle dont l'exploitation est relativement facile. [...] la présence de la peur,

¹⁰⁶ Peut-être faut-il chercher dans ce jeu de désincarnation de l'individu, indispensable à la connaissance, et de sa réincarnation, non pas en lui-même, mais dans une enveloppe collective et anonyme, l'un des paradoxes souvent attribué à tort à la démocratie. Il est moins lié à une pratique démocratique de soi qu'à un rapport à la connaissance de l'individu. C'est moins le rapport démocratique qui est à mettre en cause, rapport sans lequel il n'y a pas d'humanité, que le point de vue à partir duquel l'idée de « démocratie » est pensée ou plutôt systématisée et donc « désindividualisée ».

exploitée comme une thèse, se rencontre dans la plupart des romans et des livres d'essais sur l'homme.¹⁰⁷

Au dix-neuvième siècle, le problème se complique dans la mesure où l'espace littéraire, lieu privilégié de l'exploration des inquiétudes qui donne forme à l'imagination humaine¹⁰⁸, tend non pas à ne plus remplir sa fonction d'essai sur l'homme mais à délocaliser le lieu de la connaissance de l'homme au contexte social, et donc à extérioriser la peur dans la sphère sociale¹⁰⁹ ou encore à en chercher les causes à l'extérieur de l'homme. Comme nous l'avons évoqué plus haut, dans le cadre « réaliste » la représentation fictionnelle est un produit de la peur qui s'ignore, et non pas le moteur de la création fictionnelle qui donnerait des images de la peur (nous retombons sur l'idée du « cliché narratif » dans les témoignages de guerre évoqués dans notre étude des Poissons morts, discours fictionnel étranger à toute dynamique des regards). Autrement dit, la littérature « réaliste » ne permet pas de mettre en évidence l'interdépendance entre les fonctions cognitives et sociales de la fiction. Si, à partir du dix-neuvième siècle, la littérature n'est plus nécessairement le lieu privilégié où, par une pratique débridée de l'imagination, l'individu peut trouver les moyens d'un autre rapport à soi que celui mis en avant dans les représentations collectives évoquées ci-dessus, cela ne veut pas pour

¹⁰⁷ P. Mac Orlan, « Eloge de Gus Bofa », dans Masques sur mesure, *op. cit.*, p. 168. P. Mac Orlan reprend cette phrase dans « Robert Louis Stevenson vu par Mac Orlan » (préface de 1946) à Le Cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde, *op. cit.*, p. 12.

¹⁰⁸ Je m'approprie la formule que P. Mac Orlan emploie dans sa préface au Pierre Schlémihl de Adelbert von Chamisso (Paris, Editions la Banderolle, 1921) : « L'inquiétude « donne » une forme à l'imagination humaine ».

¹⁰⁹ Peut-être est-ce précisément dans ce tournant que le raisonnement de Thomas Pavel (dans La Pensée du roman, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 2003) n'a pas su reconnaître l'embranchement qu'il cherchait. Dans la préface de 1946 à Docteur Jekyll et Mister Hyde, P. Mac Orlan raconte que les deux démons au-dessus du berceau de l'Aventure sont la peur et l'ennui. L'ouvrage de Vladimir Jankélévitch, L'Aventure, l'ennui et le sérieux, fait écho à cette fable mais passe à côté de la démonstration romantique dans la mesure où il tente de définir la réalité de l'aventure.

autant dire que de nombreux écrivains n'ont pas continué à produire une littérature à hauteur d'homme qui donne les moyens au lecteur de redécouvrir les fonctions à la fois sociales et cognitives de la fiction. La littérature d'aventure n'est rien d'autre que cette littérature à hauteur d'homme.

3.3.2.2. Le romantisme : d'une définition de la littérature à une phénoménologie des pratiques fictionnelles

Une littérature à hauteur d'homme donne au lecteur les moyens de localiser et de reconnaître sa peur, et propose à chaque lecteur de se lancer dans une démarche individuelle qui amène au mieux à découvrir un équilibre entre « vie imaginaire » et « vie sociale » dans une pratique existentielle de la fiction qui trouve son origine dans le rapport de l'homme à la représentation de son environnement, et non dans la sphère écrite de la littérature. La représentation fictionnelle, qui, au fil des siècles, prend des formes diverses et variées, la littérature écrite étant l'une d'entre elles¹¹⁰, a pour fonction de redonner les mêmes outils au lecteur.

C'est essentiellement chez les écrivains de langue anglaise que Pierre Dumarchey a trouvé les moyens pour naviguer sur les eaux troubles de son imaginaire. D'année en année, il s'est constitué un équipage et a même fini par joindre sa voix au chœur des voix, pour reprendre l'image du Chant de l'équipage, sous le nom de Pierre Mac Orlan. Dans son interview avec Hugues Desalle¹¹¹, P. Mac Orlan reconnaît que ses influences sont

¹¹⁰ L'intérêt de P. Mac Orlan pour les autres formes artistiques, orales, visuelles, radiophoniques, tient dans ce refus d'enfermer la pratique (ou la représentation) fictionnelle d'une part dans une forme particulière et d'autre part dans un territoire « sacré ».

¹¹¹ J'ai une goutte de sang anglais et le rugby dans les veines : Pierre Mac Orlan parle, interview avec Hugues Desalle, *op. cit.*

essentiellement anglaises ce qui le conduit à dire qu'il a « une goutte de sang anglais dans [s]es veines parce qu'[il] est plus un homme de culture littéraire anglaise que française. » Précisons que, selon ses propres dires, P. Mac Orlan parle très mal anglais et ne le lit guère mieux, autrement dit il ne connaît les textes qu'à travers leurs traductions françaises.

L'écrivain ne revendique pas la spécificité de sa poétique, en tant qu'artifices littéraires, il ne cesse de répéter dans ses nombreux essais et ses rares entretiens qu'il a trouvé et repris chez d'autres les moyens qui, dans un premier temps, lui ont permis de trouver un équilibre entre « vie imaginaire » et « vie sociale », et dans un deuxième temps lui ont donné envie d'ajouter sa voix au « chant de l'équipage »¹¹². Si, dans les rares entretiens qu'il donne sur la fin de sa vie, l'écrivain omet de citer les écrivains français, tels que François Villon et Marcel Schwob, pourtant très présents dans son œuvre, mais aussi le romantisme allemand qu'il découvre pendant son séjour en Allemagne en 1918-1919 en tant que correspondant de guerre, c'est peut-être pour souligner une dernière fois où s'ancre sa conception du « littéraire », et par conséquent de la « littérature », vaste champ où toutes les formes, qui peuvent varier à l'infini, s'articulent à partir d'une même conception « romantique » de la littérature, conception des fonctions de la fiction qui trouve son origine dans l'homme, dans un prolongement des pratiques cognitives à l'œuvre dans notre quotidien.

Quand « Mac Orlan », identité littéraire de Dumarchey, entre en littérature au début des années 1910, il s'est déjà forgé une poétique pendant ses années de formation sentimentale, essentiellement au contact d'une certaine littérature de langue anglaise, à la

¹¹² Je remercie Emmanuel Pollau-Dulian de m'avoir suggéré cette interprétation.

source de la notion de « groupe sanguin » sur lequel nous reviendrons plus tard, qui inclut les Romantiques anglais, dont Lewis, Ann Radcliffe et plus généralement le roman gothique, S.T. Coleridge, William Blake, sans oublier Thomas De Quincey et Edgar Allan Poe, aussi bien dans sa poésie que dans ses romans d'aventures, R.-L. Stevenson et Joseph Conrad. Avec eux, il trouve un lieu à partir duquel penser le rapport à soi par la fiction.

P. Mac Orlan aborde la représentation de la guerre dans une perspective (romantique) dont il ne se départira jamais : la Première guerre mondiale n'a pas de rôle formateur, ne sert nullement de révélateur. Les Poissons morts et Le Chant de l'équipage sont une illustration de la poétique mac orlanienne dont nous avons déjà mis en évidence les principaux aspects dans la deuxième partie de ce travail. Nous avons déjà approché Les Poissons morts dans leur contexte historique pour mieux montrer la dimension politique du projet littéraire mac orlanien, à un moment où une conception de la fonction sociale et cognitive de la littérature est prise en flagrant délit de participation active à la guerre et se révèle être une littérature de la cruauté, où la responsabilité des écrivains est mise en cause et où les circonstances historiques demandent que l'on redécouvre une conception de la littérature véritablement pacifique. Il reste maintenant à remonter plus avant et à voir où s'enracinent les fonctions sociales et cognitives d'une littérature à hauteur d'homme à laquelle adhère P. Mac Orlan et qui remonte aux origines de la littérature, autrement dit il s'agit en quelque sorte d'anhistoriciser le « romantisme » (ou encore d'en découvrir une autre représentation que celle généralement donnée par le point de vue « réaliste »).

3.3.2.3. Le Romantisme : la forme émotionnelle des représentations

Si P. Mac Orlan affectionne tout particulièrement le romantisme anglais, c'est précisément parce qu'il fait de la peur un élément central jusqu'à en abuser : « La peur domine tous les temps, elle change de forme et de qualité selon la richesse ou la pauvreté de ses sources. Le romantisme est une création très arbitraire d'une peur très artificielle¹¹³. » Le Romantisme ne représente pas la peur, il la crée et permet au lecteur d'en faire l'expérience :

la peur est l'élément essentiel du Fantastique. Il n'est pas facile d'avoir peur quand on ne se sent pas menacé directement. Il faut s'enrouler soi-même dans les lacets d'un vertige qu'il faut créer par des moyens dont on abusa singulièrement dans Le Moine de Lewis et tous les romans d'Ann Radcliffe.¹¹⁴

Chez les Romantiques, la fiction a pour but de faire ressentir des émotions aux lecteurs, de leur donner un lieu où faire l'expérience d'émotions fortes dans un cadre sécurisé ainsi que le souligne P. Mac Orlan dans Chroniques de la fin du monde : « le romantisme de fin du monde, considéré comme l'élément essentiel de l'atmosphère d'un roman destiné aux lecteurs qui aiment profiter de la peur des autres dans une bonne sécurité de courtpointe¹¹⁵ » Par le biais de la fiction, un écrivain crée des lieux où un lecteur peut jouer à se faire peur. Or, « la peur, c'est l'homme qui se contemple à l'improviste dans un miroir déformant » : les représentations fictionnelles ne sont pas un miroir qui renvoie une image à l'identique, mais un miroir qui tend une image qu'il faut savoir reconnaître.

¹¹³ P. Mac Orlan, « Eloge de Bofa », Masques sur mesure, *op. cit.*, p. 168.

¹¹⁴ P. Mac Orlan, « Le Fantastique », Masques sur mesure, *op. cit.*, p. 329.

¹¹⁵ P. Mac Orlan, « Le Romantisme de la fin du monde », Chroniques de la fin du monde, Paris, Emile-Paul frères, 1940, p. 205.

La représentation fictionnelle n'est pas une fin en soi ; elle n'est pas dépositaire d'un savoir sur le réel ; elle n'est pas un moyen détourné de tenir un discours « sur » pour reprendre l'expression mac orlanienne, mais un moyen de passer de la méconnaissance à la reconnaissance de soi comme d'un autre. La représentation fictionnelle est un outil cognitif dont l'usage relève de la responsabilité individuelle du lecteur.

Dans ses essais, P. Mac Orlan met en valeur que le romantisme permet au lecteur de toucher du doigt le support émotionnel qui informe toute vision. Autrement dit, le romantisme est une pratique de la fiction qui amène moins à une déformation, ou une reformation du réel, qu'à une extériorisation de la forme émotionnelle de nos représentations. Ainsi, la forme émotionnelle ou littéraire n'est pas reliée à un genre ou à des critères formels : la forme littéraire n'est pas une fin en soi mais, là encore, un outil de réflexion indispensable pour arriver à une quelconque connaissance de notre rapport au réel par la fiction. Cette fonction de la fiction n'est pas compatible avec une conception de la littérature en soi et avec la transcendance qui la sous-tend.

Si, bien sûr, P. Mac Orlan n'est pas insensible aux romantiques français - il apprécie beaucoup Gérard de Nerval - il leur reproche de trop souvent s'excuser d'avoir recours à la fiction. Aussi, il tend à penser qu' « un goût congénital pour la clarté empêchait [les Français] d'apprécier l'ombre [dans le romantisme anglais ou allemand] et de lui laisser franchement ses responsabilités¹¹⁶ ». Notons que, en France, l'incompréhension du romantisme, art « expressionniste » ou « impressionniste » au sens premier des termes, sera renouvelée dans les années 1920 et 1930 avec entre autre l'article de Marcel Arland, le « Nouveau mal du siècle ». Cette incapacité à envisager le

¹¹⁶ P. Mac Orlan, *Le Fantastique*, *Œuvres complètes*, vol. 6, p. 330.

« romantisme » autrement que par des clichés franco-français sert peut-être avant tout à réaffirmer une idée de la fonction du roman, et plus généralement d'une tendance de la littérature française à faire de la forme une fin en soi. Ou à l'inverse, dans le cas d'André Malraux, de Joseph Kessel ou d'Antoine de Saint-Exupéry, le romantisme est utilisé à contre-emploi pour évacuer la fiction au profit du réalisme.

La position mac orlanienne est clairement distincte de celle de certains de ses contemporains. Dans la perspective romantique dont nous venons d'esquisser les grandes lignes, les débats littéraires sur la crise du roman, sur le roman d'aventure, sur la fonction sociale de la littérature, n'ont aucun intérêt dans la mesure où P. Mac Orlan a déjà répondu à ces questions grâce aux Romantiques. Tandis que le groupe de la N.R.F. se demande quelle route médiane est encore possible entre le naturalisme et le symbolisme, P. Mac Orlan, qui est par ailleurs loin d'être le seul, a trouvé sa voix dans le romantisme, entendu non pas dans une définition de la littérature romantique, par ailleurs peu intéressante, mais dans une pratique (existentielle) de la fiction.

3.3.2.4. Aventure et inquiétude : imaginaire de la peur et peur de l'imaginaire

La peur que P. Mac Orlan nomme aussi inquiétude¹¹⁷ est une notion clé de son œuvre, ainsi que le souligne très justement Roger W. Baines dans son ouvrage « Inquiétude » in The Work of Pierre Mac Orlan. R.W. Baines tente de démontrer la

¹¹⁷ Dans sa thèse « Inquiétude » in the Work of Pierre Mac Orlan (Amsterdam, Rodopi, 2000), Roger W. Baines perçoit bien la centralité de ce mot dans la poétique mac orlanienne mais ne réussit pas à articuler cette notion avec une conception romantique de la littérature. En fait, pour P. Mac Orlan, peur et inquiétude sont synonymes et fonctionnent dans le même registre émotionnel, ou encore réseau de mots, qui permettent de donner une image, à défaut d'une définition, de la pratique littéraire.

spécificité mac orlanienne de l'inquiétude, trait caractéristique de l'Entre-deux-guerres¹¹⁸. R.W. Baines lui donne comme cadre le romantisme allemand et l'expressionnisme d'après-guerre. Si le romantisme allemand est une source d'images importantes pour P. Mac Orlan, il ne le découvre qu'en 1918-1919. En fait, le Romantisme allemand s'inscrit dans le prolongement direct du romantisme anglais : il vient confirmer, et non informer, la poétique mac orlanienne. L'écrivain y pioche des images, tout comme il l'avait déjà fait dans le Romantisme anglais. R.W. Baines n'envisage l'inquiétude qu'à travers une déclinaison thématique dont voici quelques exemples : « Inquiétude and Germany », « Inquiétude and the city : London and Paris », « Inquiétude and Adventure : theory and piracy », et passe à côté de la réflexion sur la fonction tant cognitive que sociale de la forme littéraire dans la pratique romantique du récit fictionnel.

D'un thème à l'autre, R.W. Baines n'aperçoit pas non plus le rapport entre le romantisme et l'Aventure, rapport qui se manifeste plus clairement dans la littérature de langue anglaise. Dans plusieurs essais, P. Mac Orlan affirme que « le mot aventure est un synonyme plus coloré du mot inquiétude¹¹⁹ » ce qui, on s'en doute, relie forcément l'aventure à la « vie imaginaire ». Dans une préface à Docteur Jekyll et Mister Hyde, P. Mac Orlan estime que : « Pour des jeunes gens et des hommes mûrs, tourmentés par l'inquiétude des existences imaginaires, Robert Louis Stevenson tient les clefs qui ouvrent toutes les portes du Royaume de l'Aventure¹²⁰. » Ainsi dans la perspective mac orlanienne, l'Aventure est un territoire purement fictionnel, en forme d'exutoire, qui

¹¹⁸ Pour plus de détails sur l'inquiétude et sur le « Nouveau mal du siècle » dans l'Entre-deux-guerres, je renvoie à l'excellent ouvrage de Nicolas Hewitt, Les Maladies du Siècle : The Image of Malaise in French Fiction and Thought in the Inter-War Years (Hull, Hull University Press, 1988.)

¹¹⁹ P. Mac Orlan, « Les Démons gardiens », Masques sur mesure, *op. cit.*, p. 243.

¹²⁰ P. Mac Orlan, « Préface » (1946), Le Cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde, *op. cit.*, p. 8.

permet de gérer la peur d'être submergé par une vie imaginaire trop intense. Du point de vue du créateur, comme du lecteur, la fiction est un outil qui permet de « matérialiser » une « vie imaginaire » trop intense. Dans cette même préface, P. Mac Orlan ajoute à propos des romans de l'écrivain écossais :

En jumelant deux êtres de laboratoire, Robert Louis Stevenson a créé la peur qui est toujours présente dans l'aventure de Jekyll, dans celle de Long John Silver, de Ben Gunn, dans l'attitude courageuse de Mackellar [...], du grand conteur singulièrement immobile devant les aventures qui le tourmentent¹²¹.

Dans la mesure où « la peur est une attente monstrueusement inexplicable¹²² », dont on retrouve une variante dans l' « Eloge de Gus Bofa » : « la peur est une attente monstrueusement inhumaine. Elle pervertit l'usage des cinq sens¹²³ », n'est-il pas préférable de tenter de donner une expression à ce sentiment en créant des récits fictionnels qui ne l'expliquent pas mais qui lui donnent forme (autrement dit qui recréent une émotion) ? Pour P. Mac Orlan, comme pour R.-L. Stevenson, « l'aventure [est toute] intérieure¹²⁴ » ou « l'aventure [est] comme une création intérieure et imaginaire¹²⁵. » Pour le conteur, la fiction est un moyen de prendre une certaine distance avec sa « vie imaginaire » en la projetant à l'extérieur, en lui donnant une certaine réalité par le biais d'un récit fictionnel.

¹²¹ P. Mac Orlan, « Préface » (1946), Le Cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde, *op. cit.*, p. 11.

¹²² *Ibid.*, p. 14.

¹²³ P. Mac Orlan, « Eloge de Gus Bofa », *op. cit.*, p. 169.

¹²⁴ P. Mac Orlan, Villes, *op. cit.*, p. 39.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 255.

Pensée non pas à partir de ses emplois possibles et *a posteriori* mais à partir de sa fonction existentielle, à partir d'un territoire commun entre écrivain et lecteur, entre créateur et consommateur, le rapport entre fiction et « vie imaginaire » n'est nullement problématique : c'est un outil indispensable dans la prévention du don quichottisme puisqu'il permet de gérer la peur d'une porosité possible entre ces deux existences que nous menons en parallèle. En effet, toujours dans une dynamique d'aller-retour : si « L'inquiétude « donne » une forme à l'imagination humaine¹²⁶ », en retour chaque imaginaire formulé permet de saisir l'origine de l'inquiétude.

Edgar Allan Poe est, pour P. Mac Orlan, un autre grand romancier d'aventure, dont l'influence remonte bien avant la guerre. L'écrivain français admire tout particulièrement Gordon Pym, par ailleurs mentionné plusieurs fois dans Les Poissons morts. Point de repère dont P. Mac Orlan ne se cache pas, Gordon Pym représente moins un modèle du roman d'aventure qu'il n'incarne une fonction essentielle de l'aventure dans le récit fictionnel : « Au bout de l'aventure, il n'y a rien, si ce n'est ce puissant « pays de personne » dont l'imagination dirige les lumières, les cortèges et les lois. » Selon l'écrivain français, E.A. Poe savait que « l'aventure poétique et romanesque prend toujours sa conclusion dans une sorte d'apothéose de l'imagination. Toute autre conclusion est une déception pour le lecteur. [...] Que peut-on trouver en allant au bout d'une activité dominée par l'imagination ? Rien, si ce n'est l'inexplicable¹²⁷. » Dans

¹²⁶ P. Mac Orlan, « Préface » à Pierre Schlémihl de Adelbert von Chamisso (Paris, Editions la Banderolle, 1921, p. 5).

¹²⁷ P. Mac Orlan, « Edgar Allan Poe et l'aventure », Préface à Gordon Pym, Paris, Edition de la Bibliothèque Mondiale, 1956, p.13. On retrouve des propos similaires entre autres dans Masques sur mesure dans l'une des sous-parties du « Fantastique social » (Masques sur mesure, *op. cit.*, p.84) : « La conclusion d'un roman d'aventures doit se confondre avec le commencement d'une autre aventure nettement indescriptible. C'est au lecteur d'imaginer la suite. Les lecteurs de qualité sont sensibles à cet

Gordon Pym, P. Mac Orlan trouve une image claire du caractère exclusivement littéraire de l'aventure. Du point de vue de l'écrivain, et de la plupart des lecteurs, le récit fictionnel est un voyage d'exploration dans son imaginaire dont le but importe peu, seul le procès a un intérêt.

De toutes ses rencontres imaginaires avec les écrivains d'aventure, P. Mac Orlan se fera son résumé passe-partout d'une notion indéfinissable :

L'aventure est un produit de l'imagination : c'est une invention littéraire à l'usage des habitués de l'activité immobile, qui ne peuvent se libérer des expériences de la vie onirique, et ses conquêtes trompeuses. En empruntant des moyens incomparables, ils dérivent vers un but qu'ils n'atteignent jamais. C'est-à-dire que, très souvent, ils ne se rendent pas compte qu'ils ont touché au but, car presque toujours le but se dérobe ou, mieux, se transforme au moment que l'on peut espérer donner une fin à une rêverie active souvent dangereuse.¹²⁸

3.3.2.5. Aventure, Fantastique et Romantisme

Autour d'une pratique de la fiction ou encore du récit fictionnel, on voit se créer un réseau de termes qui s'entremêlent ou plutôt s'inter-redéfinissent sans cesse. En effet, chaque mot n'a de sens que par rapport à un autre, que dans son rapport à un autre, et qu'une certaine porosité permet de passer de l'un à l'autre. Devant cette (con)fusion apparente, certains critiques reprochent à P. Mac Orlan son manque de clarté, ou bien

égard de la part d'un auteur qui les abandonne intelligemment devant une porte à peine entrouverte, derrière laquelle se dissimule l'aventure. »

¹²⁸ P. Mac Orlan, « Visages de l'aventure » introduction à Cuirasse d'écume d'Armel de Wismes (Le Livre contemporain, Paris, 1957).

peinent à l'inclure dans leur réflexion. Ainsi, dans le travail de Matthieu Letourneux, P. Mac Orlan est souvent un écrivain de secours qui vient épauler les cas R.-L. Stevenson et J. Conrad. En effet, souvent associé, pour ne pas dire assimilé, à l'écrivain écossais, P. Mac Orlan permet de confirmer « une pratique de l'écriture qui se joue des codes du réalisme¹²⁹ » et qui fait rentrer ces écrivains, très littéraires, dans une pratique de l'imagination qui mène à « une logique intertextuelle¹³⁰ ». Il est aussi convoqué dans la discussion sur le « romantic realism » de J. Conrad qui, par ailleurs, passe complètement à côté du romantisme puisqu'elle fond « romantique » dans « romanesque ». Enfin, « le fantastique social » qui avait sa place dans la réflexion sur les types de dépaysements, trait définitoire du roman d'aventures, est étonnamment absent. Il n'apparaît que marginalement, comme formule illustrative¹³¹ d'une démonstration faite autre part.

Enfermé dans une réflexion générique qui définit l'aventure par rapport à une conception évolutive ou (réactive?) du roman, M. Letourneux ne cherche pas à comprendre la ronde des mots dans laquelle l'aventure reprend sa place au fil des générations. Pour P. Mac Orlan¹³², les mots doivent sans cesse être « rajeunis » en opérant des glissements de mots les uns sur les autres, aventure, romantisme, fantastique, roman, cinéma, poésie, social, entre autres. Les mots s'éclairent réciproquement, créant de nouveaux contrastes : ils n'ont pas de sens dans l'absolu, mais ils reprennent sens au contact d'autres mots¹³³. En un sens, la démarche des écrivains d'aventure, et plus

¹²⁹ M. Letourneux, *Poétique du roman d'aventures entre civilisation et sauvagerie : 1860-1920*, *op. cit.*, p. 316.

¹³⁰ Letourneux, *Poétique du roman d'aventures entre civilisation et sauvagerie : 1860-1920*, *op. cit.*, p. 320.

¹³¹ *Ibid.*, p. 290.

¹³² P. Mac Orlan, « Devant la Meuse », *Propos d'infanterie*, *op. cit.*, p. 320.

¹³³ Autre manière de dire qu'il faut plonger au fond de l'inconnu pour y trouver du nouveau. Dans la réflexion mac orlanienne, le nouveau s'apparente plus à la redécouverte de l'originel plutôt qu'à celle de l'original.

particulièrement celle de P. Mac Orlan, est antithétique avec celle des études génériques puisque, pour les écrivains d'aventure, il s'agit de faire résonner au cœur du récit fictionnel, qu'il se nomme roman, chanson, poème, nouvelle, *etc.*, les implications cognitives et sociales de l'imagination. Au contraire, les études génériques tentent de circonscrire l'aventure à un cadre, d'en démontrer la spécificité, d'en isoler la signification dans le temps aussi bien que dans l'espace littéraires.

Bien sûr, M. Letourneux délimite les zones de contact entre le roman d'aventure et d'autres genres, le roman historique, le fantastique, mais la pensée historique ou historicisante des formes littéraires qui informe son étude va à l'encontre de la démonstration tant stevensonienne que mac orlanienne. Les études génériques restent sourdes à l'appel de l'inconnu : elles sont incapables de tisser un nouveau motif qui permettrait de penser le fantastique, l'aventure et le romantisme dans une relation dynamique et contemporaine ainsi que le fait P. Mac Orlan qui préfère de loin s'attarder sur les lieux communs que ses mots occupent et sur les fonctionnements qu'on y observe :

Le fantastique comme l'aventure n'existe que dans l'imagination de celui qui les recherche. Atteint-on, par hasard, le but de l'aventure, que celle-ci disparaît. Essaie-t-on de pénétrer l'ombre, que les éléments mystérieux qui la peuplent disparaissent.

Le fantastique et l'aventure se mêlent souvent. A défaut d'explication, ils permettent des hypothèses ingénieuses et des créations graphiques particulièrement séduisantes. Comme il existe un aventurier, actif sans imagination et souvent insensible, tout au moins doué d'une

sensibilité qui nous échappe, il y a le peuple de l'ombre créateur du fantastique qui, lui-même, participe peu aux impressions de quelques spectateurs privilégiés.¹³⁴

ou encore :

Le roman fantastique d'anticipation émeut par ses procédés monotones qui sont toujours ceux qui font prévoir la fin du monde. Il semble bien que, pour la grande majorité des hommes, cette fin du monde soit considérée comme une catastrophe saugrenue digne, cependant, d'un certain intérêt littéraire. Et pourtant, la fin du monde terrestre n'est pas une catastrophe collective, mais une calamité quotidienne et individuelle. La mort est le grand sujet du roman d'aventures. L'aventure romanesque et littéraire consiste le plus souvent à rechercher une façon inédite de mourir, inédite, tout au moins, dans les éléments qui composent l'atmosphère du drame. Robert Louis Stevenson est un grand maître qui fait mourir Flint à Savannah, un mouchoir bleu sur la tête, une pièce d'or entre les dents, sur un mauvais lit¹³⁵.

Ce sont moins des courbes nettes de partage qui se dégagent de ces citations, que les points communs thématiques derrière lesquels il y a une peur inhérente à la condition humaine, celle de mourir et d'essayer de se représenter la mort. Entre le fantastique et l'aventure, l'écart se resserre : il s'agit de proposer des représentations dans lesquelles « les yeux de l'imagination » sont palpables. Le fantastique et l'aventure sont affaire de

¹³⁴ P. Mac Orlan, Le Fantastique, *op. cit.*, p. 329.

¹³⁵ P. Mac Orlan, « Le Fantastique », Masques sur mesure, *op. cit.*, p. 86.

vision et partagent les mêmes moyens. Ce sont des pratiques extrêmes de la fiction, c'est-à-dire de l'écart de regard.

3.3.2.6. Le Fantastique social : la croisée des regards

Pour P. Mac Orlan, le fantastique n'est pas un genre mais un mode fictionnel, à l'instar des modes grammaticaux, une manière de « voir et [de] s'émerveiller de voir », conclusion de la chanson de R. Kipling celle que fredonnait le soldat Mulvaney dans un baraquement, au bord de la route qui va de Rangoon à Mandalay¹³⁶ » et formule qui situe la pratique de la fiction au niveau du regard du créateur. Mais ne nous y trompons pas, il ne s'agit pas d'assimiler le regard de l'écrivain à celui d'un enfant ou de lui prêter quelque don de clairvoyance. Pour P. Mac Orlan, l'artiste, qu'il soit écrivain, dessinateur, peintre, photographe ou cinéaste, est un créateur de visions, souvent cauchemardesques, d'images fictionnelles au fond desquelles on aperçoit différemment notre rapport au monde :

Toute l'œuvre de Bofa est une illustration de la peur. Il en connaît bien les signes révélateurs : c'est un langage, puis une écriture, c'est un point lumineux anormal dans un ciel trop quotidien, c'est un cri que son dessin reproduit avec une émouvante facilité. Les signes tiennent une place très importante dans l'histoire clandestine du monde, écrite et dessinée par Bofa depuis l'an mille, point de départ de toutes ses

¹³⁶ P. Mac Orlan, *Mémorial du petit jour*, *(Œuvres complètes, vol. 20, op. cit., p. 224.*

humanités. De ce fait il s'apparente à Schwob, quelquefois à Robert Louis Stevenson, quelquefois à Thomas de Quincey.¹³⁷

Si, selon P. Mac Orlan, « Bofa et Goya¹³⁸ sont les plus lucides dans la découverte des éléments qui révèlent la peur »¹³⁹, les représentations qu'ils nous proposent permettent au lecteur de saisir le moment, à moins que ce ne soit le point de basculement¹⁴⁰, de la représentation qui donne la possibilité au spectateur ou au lecteur d'apercevoir la représentation selon deux points de vue, et d'envisager ainsi l'objet dans un jeu de contrastes, d'ombres et de lumières, qui se situe en dehors de tout jugement de valeur, au cœur d'une émotion naissante.

L'artiste donne une vision qui relève du « réalisme fantastique » ou du « fantastique social » qui n'est pas sans nous rappeler le « réalisme irréel », terme que M. Schwob utilise pour décrire la capacité de R.-L. Stevenson à créer des personnages en quelques traits, à utiliser l'ombre (dans le cadre du roman, l'ombre est symbolique, c'est le bruit de l'imaginaire autour des mots) pour donner une épaisseur à ses personnages. Le « fantastique social » implique une participation active du lecteur et de son imaginaire. Il

¹³⁷ P. Mac Orlan, « Eloge de Gus Bofa », *Masques sur mesure*, *op. cit.*, p. 165.

¹³⁸ « Le Sommeil de la raison engendre des monstres », gravure de Goya, illustre la peur en rapport à un débordement de la vie imaginaire.

¹³⁹ P. Mac Orlan, « Préface » (1946), *Le Cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde*, *op. cit.*, p. 14.

¹⁴⁰ On retrouve des points de basculement dans certains tableaux de paysages d'Egon Schiele. Au premier abord, l'œil du spectateur ne perçoit que l'aplatissement des perspectives, l'impression de vue en surplomb. Mais la vision globale ne permet pas de saisir l'espace dans ses détails. Le spectateur qui prend le temps de visiter cet espace apparemment sans surprise trouve toujours des « points de basculement » à partir desquels s'ouvrent littéralement une autre perspective, une profondeur de champ dont la découverte soudaine et inattendue crée une « véritable » émotion, c'est-à-dire une émotion qui ne relève pas d'une intellectualisation de l'objet artistique, qui précède toute intellectualisation de la représentation. Les tableaux de Rothko dans lesquels les émotions jaillissent du voisinage des couleurs, représentations abstraites d'une vie émotionnelle invisible, et pourtant bien réelle, ou les sculptures d'Anish Kapoor qui se jouent des repères spatio-auditif du spectateur donnent lieu à des retours sur ses émotions, sur le rapport entre notre perception du monde, à travers nos émotions, et sur l'anesthésie de notre sensibilité au quotidien, qui n'est pas sans nous rappeler celle qu'évoque P. Mac Orlan dans *Les Poissons morts*. Cette anesthésie est par ailleurs nécessaire pour que nous puissions être fonctionnels dans notre environnement. Nous reviendrons plus en détail sur le rapport entre profondeur de champ et naissance des émotions dans le chapitre suivant.

n'y a d'autres histoires possibles, non compétitives, que si le lecteur aperçoit ce point dans le ciel, cette porte entrouverte pour reprendre une image de l'aventure mac orlanienne¹⁴¹, qui n'existe que par la mise en branle de son imaginaire, que par sa participation « créatrice » à la vision de l'artiste¹⁴², toujours teintée au mieux d'un malaise au pire de l'horreur. Le « fantastique social » est, sans conteste, une caisse de résonance à « la Terreur et la pitié » de M. Schwob.

« L'art n'est pas une copie de la nature, mais la forme la plus assimilable du surnaturel qui est nécessaire à l'homme pour comprendre et aimer les choses les plus simples¹⁴³ », ou encore percevoir la multiplicité des regards possibles sur un même objet en dehors de tout jugement ou évaluation qualitative, en dehors de toute guerre des représentations. La gratuité de l'art réside dans son absence de but, d'idéal à atteindre : il se limite au plaisir individuel de l'imaginaire, à la liberté d'imaginer autrement, sans autre objectif que de créer des visions personnelles pour sa propre autosatisfaction¹⁴⁴, à un procès cognitif jamais achevé.

¹⁴¹ Dans plusieurs essais, P. Mac Orlan utilise l'image de la porte entrouverte : « l'aventure se tient toujours à la porte de quelque chose. On peut l'imaginer sans enjamber le seuil. »

¹⁴² Dans un essai sur Atget, P. Mac Orlan constate aussi que parfois « une vision photographique de certains détails du monde ne tarde pas à montrer la présence de l'aventure dans un paysage qui la gardait soigneusement cachée aux yeux humains » (« Atget », *Masques sur mesure*, *op. cit.*, p. 351.)

¹⁴³ P. Mac Orlan, « Toulouse-Lautrec », *Masques sur mesure*, *op. cit.*, p. 294.

¹⁴⁴ P. Mac Orlan insiste souvent sur le fait qu'il écrit d'abord pour se faire plaisir, « pour se distraire » et non pour plaire au lecteur, ce qui ne veut pas dire qu'il se moque de ses lecteurs. Il insiste par ce biais sur le fait que la source de plaisir que l'on soit du côté de la création ou de la lecture est de même nature. Lorsqu'il est partagé, le plaisir est le ciment d'une relation démocratique qui unit écrivain et lecteur par l'imaginaire.

3.3.2.7. Le Fantastique social et le romantisme de l'après-guerre

Premier roman d'aventure de P. Mac Orlan, Le Rire jaune (1913) est déjà sous le signe de l'aventure et du fantastique social¹⁴⁵. En effet, débarqué d'Orient, une épidémie de rire jaune, hautement contagieux, fait des ravages mortels au sein de la société contemporaine. Tentant d'échapper à ce fléau, deux journalistes, dont l'un est le narrateur, se réfugient à la campagne où ils vivent une vie de Robinson des bois. Se croyant les derniers survivants d'une civilisation éteinte, ils fondent avec quelques autres, une nouvelle communauté qui ne tarde pas à imploser. Finalement, fatigué de cette vie, le narrateur retourne en ville et constate, contre toute attente, que la vie a repris son cours.

P. Mac Orlan n'est pas l'inventeur du « fantastique social », Docteur Jeekyll et Mister Hyde de R.-L. Stevenson appartient aussi à cette catégorie¹⁴⁶. En revanche, l'écrivain français est l'inventeur de cette heureuse formule qui apparaît dans un essai de 1926 intitulé Le Fantastique et divisé en deux parties, « Le Fantastique social » et « Le Romantisme d'après-guerre ». Le fantastique social permet d'ancrer l'aventure dans les marges de la vie de tous les jours, et non dans l'exotisme, ainsi que le fait justement remarquer Francis Lacassin¹⁴⁷. Pour P. Mac Orlan, après la Première guerre mondiale : « Il n'y a plus d'aventure possible en ce temps, que l'aventure sociale, qui est la plus féroce, la plus épouvantable, et qui ne peut se comparer qu'aux grands cataclysmes naturels dont les hommes furent à se dire s'ils n'étaient pas un châtiment¹⁴⁸. » Il permet de

¹⁴⁵ Pour une étude de la fonction du rire fantastique dans ce premier roman, je renvoie à l'article de Philippe Blondeau « Rire jaune et humour noir : le fantastique grotesque chez Mac Orlan » (Otrante : « Le Rire fantastique : grotesque, pastiches et parodies », n°15, Fontenay-aux Roses, printemps 2004, pp. 73-86.)

¹⁴⁶ P. Mac Orlan, Le Fantastique, *op. cit.*, p. 332.

¹⁴⁷ Francis Lacassin, « Préface », Les Cahiers Mac Orlan, février 1994, n°5.

¹⁴⁸ P. Mac Orlan, Masques sur mesure, *op. cit.*, p. 56.

faire apparaître le fantastique au présent, dans l'atmosphère d'une époque, dans « un état d'esprit¹⁴⁹ », et plus particulièrement celui de l'après-guerre

Ne nous y trompons pas, il ne s'agit pas d'un point de vue sociologique sur le réel, mais d'un moyen de penser « le fantastique social de nos jours¹⁵⁰ ». Le « fantastique social » contemporain permet de penser le moyen le plus adéquat pour symboliser le monde contemporain et non la littérature contemporaine. Aussi P. Mac Orlan pense-t-il le fantastique social par le cinéma :

La littérature, avec le cadre magnifique de la langue et la richesse de ses héritages, n'est pas l'art d'expression d'une époque, dont les caractéristiques sont la vitesse et l'association des idées [...] Le cinéma est le seul art qui puisse rendre le fantastique social d'une époque de transition où le réel se mêle à l'irréel à tous les pas¹⁵¹.

Le fantastique social, forme de l'imaginaire d'une époque, se pense avec le « Romantisme d'après-guerre », qui consiste en une liste, non exhaustive, de onze thèmes : les lumières, la misère, les filles cérébrales et lettrées, le vent, la pluie, la disparition du soleil en France, l'instabilité du change, les écarts de sensualité, le mysticisme et la tendance vers la création de religions personnelles, la campagne immobilisée, pour les citoyens mobilisés, sous son aspect de guerre, la dépréciation de mot « mort », la peur, la vitesse.

Image mac orlanienne de l'aventure des années de l'Entre-deux-guerres, le fantastique social et le romantisme d'après-guerre sont, avant tout, des moyens de

¹⁴⁹ P. Mac Orlan, *Masques sur mesure*, *op. cit.*, p. 340.

¹⁵⁰ P. Mac Orlan, *Le Fantastique*, *op. cit.*, p. 334.

¹⁵¹ *Ibidem.*

déplacer les débats littéraires contemporains. A l'instar de M. Schwob, P. Mac Orlan pense l'aventure en fonction de son contexte historique et littéraire. Mais contrairement à son prédécesseur, il ne rentre pas vraiment dans les débats ; il s'y adosse et en reprend implicitement les termes dans sa formulation de l'aventure.

Dans son excellent ouvrage, Après-guerre et sensibilité littéraire (1919-1924), Eliane Tonnet-Lacroix résume parfaitement l'atmosphère de l'après-guerre : la guerre est considérée comme « un véritable tournant, non seulement dans la vie politique et sociale, mais aussi dans celle de l'intelligence et de la sensibilité¹⁵² ». Dans le contexte littéraire, il s'agit de rendre compte de l'impact de la guerre sur la conception de la littérature, sur laquelle, rappelons-le, pèsent de lourds soupçons, du moins en ce qui concerne sa capacité à représenter la guerre.

La Nouvelle Revue Française, dont la publication fut interrompue pendant la guerre, reprend dès juillet 1919, et Jacques Rivière ouvre le débat sur les conséquences et l'impact de la guerre sur l'avenir de la littérature :

La guerre a pu changer bien des choses, mais pas celle-ci, que la littérature est la littérature, que l'art est l'art. [...] Aujourd'hui, comme hier, et malgré les millions de morts, il reste vrai qu'une œuvre est belle pour des raisons absolument intrinsèques, que l'on ne peut démêler que par une étude directe, que par une sorte de corps à corps avec elle. Aujourd'hui comme hier, et malgré les monceaux de ruines, il reste vrai que la création artistique est un acte original, que créer c'est peut-être avant tout ne rien sentir, ne rien vouloir d'autre que ce qu'on fait.

¹⁵² Eliane Tonnet-Lacroix, Après-guerre et sensibilité littéraire (1919-1924), Paris, Publications de la Sorbonne, 1991, p. 10.

Aujourd'hui comme hier et malgré les scrupules qu'on serait tenté d'éprouver, il reste nécessaire de purifier et de maintenir exempte de toute influence étrangère, l'atmosphère esthétique. [...] je me demande si l'âge où nous entrons n'a pas besoin au contraire, d'abord, d'une certaine gratuité¹⁵³.

J. Rivière demande « l'indépendance de la pensée et des arts¹⁵⁴ » précisant cependant aussitôt que la littérature ne doit pas s'enfermer dans « une tour d'ivoire » : « on ne peut limiter le champ de ses préoccupations à la seule esthétique ». Il estime aussi qu'« il faut travailler dans la mesure de ses moyens à la reconstruction de la patrie¹⁵⁵ », c'est-à-dire à la reconstruction d'une littérature nationale par ailleurs décrite comme « la plus pure, la plus décaillée de toute hypocrisie qu'aucune nation puisse produire¹⁵⁶. » Dans l'incapacité de proposer un rapport satisfaisant entre Histoire et Littérature qui permettrait de dépasser la guerre des représentations, J. Rivière se replie sur la Littérature, et qui plus est, nationale. La Littérature a une histoire qui lui est propre à partir de laquelle la penser.

Cet article suscite une vive réaction de la part de Michel Arnauld qui répond que « l'art n'est pas gratuit [...] l'art insatiablement se nourrit de toute vie » : il n'est pas « indépendant » ou « autonome, c'est-à-dire qu'il a ses lois et ses exigences propres¹⁵⁷ ». M. Arnauld insiste, au contraire, que ces années d'après-guerre sont précisément « le temps des témoignages, non pas seulement du témoignage sur ce qu'on a vécu et sur ce qu'on a vu, mais sur ce qu'on a pensé, sur ce qu'on pense, au voisinage du fait. Ce temps,

¹⁵³ J. Rivière, *Nouvelle Revue Française*, Paris, juillet 1919, p. 3.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 9.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 10.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 5.

¹⁵⁷ Michel Arnauld, « Explications », *N.R.F.*, Paris, juillet 1919, p. 205.

il ne faut pas le perdre parce qu'il passera très vite. Bientôt commencera l'ère de la légende et de l'histoire¹⁵⁸. » Malgré son désaccord avec J. Rivière, on le voit bien, M. Arnauld passe, lui aussi, à côté d'une réflexion de fond sur le rapport entre Histoire et Littérature.

Dans les articles suivants, en particulier dans « Le Parti de l'intelligence¹⁵⁹ », J. Rivière revient sur les liens entre intelligence et nationalisme et prend la défense de l'intelligence française. Il n'est pas le seul à regarder la Littérature par le petit bout de la lorgnette. Il est suivi dans cette voie par Albert Thibaudet qui, dans « Le Roman de l'aventure¹⁶⁰ », clôt la parenthèse ouverte par son confrère avant guerre. En effet, plutôt que de favoriser l'ouverture du roman français aux influences étrangères, il enterre le roman d'aventure français sous prétexte qu'il ne correspond pas à une tradition nationale et propose de revenir au « vrai roman français, le roman d'analyse¹⁶¹ ». Ce repli national est le symptôme d'une incapacité à envisager les fonctions cognitives et sociales de la littérature dans leur contexte contemporain, à penser la Littérature autrement que comme une institution nationale, et non comme une pratique de l'imaginaire universelle. Dans une certaine mesure, Le Petit Manuel du parfait aventurier (1920), est un clin d'œil plus qu'ironique aux tentatives infructueuses de J. Rivière et d'A. Thibaudet à appréhender le lieu commun de l'aventure.

¹⁵⁸ Michel Arnauld, « Explications », N.R.F., Paris, juillet 1919, p. 209.

¹⁵⁹ J. Rivière, « Le Parti de l'intelligence », N.R.F., septembre 1919.

¹⁶⁰ Albert Thibaudet, « Le Roman de l'aventure », N.R.F., septembre 1919.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 601.

En août 1919, Paul Valéry annonce, dans un article, « La Crise de l'esprit¹⁶² » et fait de Hamlet le symbole de l'intellectuel européen. Ainsi que le résume justement E.

Tonnet-Lacroix :

Le drame du héros shakespearien est en effet celui d'un être qui cherche désespérément la vérité dans un monde mensonger où un ordre apparent masque le plus profond désordre. Pour lui tout devient suspect, toute confiance et tout respect s'effondrent. C'est le drame de l'esprit européen au lendemain de la guerre¹⁶³.

E. Tonnet-Lacroix a raison d'affirmer que la « crise de l'esprit » s'inscrit dans le prolongement de celle du roman et des valeurs symbolistes d'avant-guerre¹⁶⁴. Toutes deux dramatisent un rapport à la représentation, ainsi que nous l'avons vu dans le chapitre précédent, plutôt qu'elles ne proposent un autre rapport, impersonnel, à la subjectivité, ainsi que le font les écrivains d'aventure comme P. Mac Orlan, B. Cendrars ou L. Chadourne. Dans un contexte de réactualisation du débat naturaliste sous couvert de témoignage historique, alors même que se sont effondrées toutes les représentations, il est indispensable de mettre en avant un autre point de vue sur la fiction, entendue au sens large de pratique de l'imaginaire afin de mettre en évidence que ce n'est pas la littérature qui est en question mais le point de vue à partir duquel elle est pensée.

Emboîtant le pas au symbolisme mallarméen, la « poésie pure » mise à la mode par Valéry dans les années 1920 rejoue à l'identique l'opposition entre, d'un côté, le réel et le social, et de l'autre, l'apparente gratuité de l'imaginaire et du langage, sans donner

¹⁶² Paul Valéry, « La Crise de l'esprit », *N.R.F.*, Paris, août 1919.

¹⁶³ E. Tonnet-Lacroix, *Après-guerre et sensibilité littéraire (1919-1924)*, *op. cit.*, p. 47.

¹⁶⁴ *Ibidem.*

lieu à la création d'un lieu commun de la littérature. La « poésie pure » relève d'une incapacité à penser comme nous l'avons déjà vu le rapport entre la Vie et la Littérature, à en dessiner le lieu commun, à concevoir la fonction existentielle (cognitive, sociale et politique) de la vie imaginaire.

De « La crise de l'esprit » à « Le Nouveau Mal du siècle » (1924) de Marcel Arland, on reste dans une crise « plus littéraire que réelle¹⁶⁵ » pour reprendre l'expression mac orlanienne. M. Arland établit un parallèle entre le mal des « années folles » et le mal romantique mais aussi le « mal fin de siècle » et reprend dans une certaine mesure trois notions clés de la crise de l'esprit d'avant guerre : sincérité, gratuité et aventure¹⁶⁶.

Nicolas Hewitt a raison d'affirmer que :

The disorientation of the 1920s, masquerading as an intellectual and psychological torment, is not so much a repetition of Romantic malaise as of the symbolist « impasse », always susceptible of a cure by the act of writing itself, and never wholly having an existence outside the concerns of writing. [...] « Le Nouveau Mal du siècle » is less a response to the social and moral problems posed by World War I than the result of an intellectual and aesthetic « block », already present in France in the years just before World War I¹⁶⁷.

D'une crise à l'autre, P. Mac Orlan déplace les termes du débat et dédramatise des questions qui, de son point de vue, n'existent pas. En effet, P. Mac Orlan a brillamment fait la démonstration dans tous les écrits de guerre de l'interdépendance des fonctions

¹⁶⁵ P. Mac Orlan, « Le Fantastique social », *Masques sur mesure*, *op. cit.*, p. 18.

¹⁶⁶ E. Tonnet-Lacroix, *Après-guerre et sensibilité littéraire (1919-1924)*, *op. cit.*, p. 141.

¹⁶⁷ Nicolas Hewitt, *Les Maladies du Siècle : The Image of Malaise in French Fiction and Thought in the Inter-War Years*, Hull, Hull University Press, 1988, p. 17-19.

cognitives et sociales de la fiction. La terminologie « fantastique social » est un lieu à partir duquel relancer la discussion sur le rapport entre représentation fictionnelle, aux moyens universels, et représentation du présent et du social. C'est précisément là, et non dans une quelconque évolution de la forme, que réside l'historicité du récit fictionnel et de la littérature. La réflexion sur le cinéma dont est issue la notion de fantastique social permet de penser le rapport entre représentation du monde et forme. La « forme » est fonction de la réalité contemporaine : elle transmet l'atmosphère d'une époque, ses caractéristiques principales. P. Mac Orlan tend à faire de la littérature une forme parmi d'autres, et peut-être une forme dépassée dans la mesure où elle ne remplit plus sa fonction de mémoire collective, qu'elle ne prend plus en charge sa fonction de lien social. L'intérêt de P. Mac Orlan pour les débuts de la radio (instrument populaire et quotidien¹⁶⁸), du cinéma, pour la chanson populaire réside dans la volonté de bien montrer les continuités entre toutes les pratiques fictionnelles, de ne pas les juger qualitativement.

L'insistance de l'écrivain sur le romantisme, les démonstrations toujours renouvelées de sa diversité, sont un autre point à partir duquel relancer le débat sur l'historicité du récit fictionnel sans le situer au cœur de la littérature. Il s'agit, dans un premier temps, d'aller chercher les outils, comme nous venons de le démontrer, et, dans un deuxième temps, de déterminer ce qui caractérise son époque. Rappelons que la représentation donne forme aux inquiétudes d'une époque, formule les peurs qui la traversent, peurs souvent imaginaires qu'il ne faut pas décrire au lecteur, mais faire sentir.

¹⁶⁸ P. Mac Orlan, « Le Décor sentimental », Masques sur mesure, *op. cit.*, p. 72.

Tous les termes autour de l'aventure mac orlanienne servent à faire surgir différentes facettes d'un débat qui mène non pas à une conception de la littérature, qui ne tient pas dans une définition, mais dans la localisation de pratiques cognitives, dont la valeur sociale réside dans le fait qu'elles sont également partagées entre tous et qu'elles sont le seul moyen d'entretenir un rapport démocratique à soi comme aux autres. La littérature n'existe que dans sa fonction éminemment politique de lieu commun d'une recherche phénoménologique relancée. Du roman, aux poésies documentaires, aux essais romancés, aux nouvelles, aux scénarii radiophoniques, aux chansons, au dessin, P. Mac Orlan essaie toujours de recréer un lieu commun, le plus vaste possible, de la pratique de la fiction, essayant de lui rendre par là sa fonction originelle et contemporaine.

3.3.3. Poétique de l'image

La fonction cognitive et sociale que P. Mac Orlan attribue au récit fictionnel s'enracine dans une pratique quotidienne de lecture de notre environnement et non dans une définition *a priori* ou dans une pratique limitée à l'univers littéraire. Prolongement d'un mécanisme cognitif dont nous n'avons en temps normal pas conscience, le récit fictionnel romantique est un lieu où chacun est libre d'observer, s'il le souhaite, l'usage qu'il fait des moyens cognitifs à sa disposition. Vaste espace constitué de toute représentation qui envisage la réalité du point de vue de la fiction et fait affleurer un mécanisme cognitif autrement invisible, la littérature est un moyen pour arriver à une connaissance de l'humain.

Pour l'écrivain, la littérature n'existe que dans la perception qu'a le lecteur du caractère fictionnel de la représentation qu'il considère. La littérature n'a pas vocation à

éduquer ou à élever la collectivité des lecteurs en produisant un discours explicatif sur le monde à usage individuel, ni à sauver celui qui écrit. Ainsi, pour P. Mac Orlan :

les romans ne sont pas écrits pour enseigner la morale politique ou individuelle. Il existe des maîtres pour cela. Un roman, quel qu'il soit, ne doit être lu que par un lecteur capable de se défendre. Baudelaire n'était pas un éducateur ! Stendhal non plus. Il faut pouvoir résister à bien des séductions. En réalité, tout se passe logiquement et l'organisme sait rejeter les images et les idées qui ne lui valent rien. Car la plupart des élans provoqués par les œuvres d'imagination ne franchissent pas le seuil de la porte. Derrière celle-ci, qu'elle soit close ou ouverte, il y a les responsabilités de l'écrivain, des responsabilités purement professionnelles dont le public se soucie peu.¹⁶⁹

La littérature n'est pas un espace où le rapport à la connaissance est évaluatif et hiérarchisant, au contraire, espace de liberté absolue où chacun peut l'envisager, s'envisager à travers elle, comme il veut : la littérature, selon le groupe sanguin mac orlanien, est un lieu où explorer l'intimité de son imaginaire et saisir la forme que lui donnent les angoisses qui le traversent ou, à l'inverse, elle peut servir de lieu où se décharger de son imaginaire et se dissocier de ses peurs. La littérature est le moyen d'une recherche individuelle et autodidacte, qui relève de la responsabilité à soi, que chacun est libre d'assumer ou non.

¹⁶⁹ P. Mac Orlan, « Romantisme social », Chroniques de la fin du monde, *op. cit.*, p. 218.

Au cœur des textes mac orlaniens, jusque dans les années trente, textes de « l'aventure de la première dent¹⁷⁰ », et qui semblent intimement liés à la guerre et à ses implications symboliques, on trouve, ainsi que nous l'avons déjà mis en évidence lors de notre analyse des Poissons morts, une volonté de proposer un autre rapport à la fiction, et donc à la cognition, que celui du « cliché narratif », absence totale de conscience historique qui amène à répéter inconsciemment une fable éculée, en mettant en avant l'image, pierre de touche d'un art paradoxal de la fable qui, derrière le masque de la caricature, nous fait entrevoir la complexité de notre rapport au monde.

Pour mieux comprendre sans pour autant en proposer une définition, qui passerait à côté de son fonctionnement, nous reviendrons brièvement sur l'opposition entre image et discours « sur » avant de voir comment se décline de manière consistante cette poétique de l'image au niveau des personnages. A travers les moyens retrouvés chez les Romantiques, nous tenterons de discerner l'aventure mac orlanienne, ou encore le fantastique social, dans ses fonctionnements les plus intimes.

3.3.3.1. L'image vs le discours « sur »

Dans son premier entretien avec Gilbert Sigaux, P. Mac Orlan rapporte que, de son passage à « l'université de la rue », il a gardé une nette préférence pour « l'expression par les images plutôt que par les mots » parce que dans une « image, on dit beaucoup de

¹⁷⁰ Phrase repère que P. Mac Orlan reprend à l'envi et que l'on trouve, entre autres, dans la préface à la réédition de 1951 de La Clique du café Brebis : « L'opinion que l'on garde de cette sorte de métaphysique décorative que l'on appelle l'aventure se transforme avec l'âge. Il y a l'aventure de la première dent, celle de la mâchoire neuve, celle de la mâchoire ébréchée, puis en définitive, l'aventure de la dent de sagesse. L'une vaut l'autre. » (Œuvres complètes, vol. 14, *op. cit.*, p. 209.)

choses¹⁷¹. » L'écrivain prend toujours grand soin de montrer le littéraire dans le quotidien, ici dans la pratique d'un parler imagé, qui, selon ses dires, lui est naturelle, ailleurs dans la chanson ou d'autres pratiques « populaires », manière de démontrer l'omniprésence du littéraire et de relier la littérature contemporaine écrite à des pratiques orales et populaires bien vivantes, et probablement jamais mortes¹⁷². Cette volonté clairement affichée de tracer des lignes continues entre des pratiques soi-disant « non-littéraires », déjà anciennes et toujours d'actualité, avec des pratiques reconnues comme « littéraires », était déjà un aspect essentiel du Romantisme anglais comme allemand. Cet intérêt sans mépris pour la culture populaire peut aussi être perçu comme une tentative de produire une littérature démocratique, accessible à tous¹⁷³.

Moyen familier de tous, de toutes les époques, « l'image coupe court au discours « sur » : « deux lignes remplacent trois pages d'écriture », en résumé l'image permet de « faire bref¹⁷⁴ ». Raccourci, « l'image projette une idée », elle ne l'explique pas. Point de départ de tous les romans mac orlanien, elle permet de rentrer « en prise directe avec l'expérience de la vie ». On se rend vite compte que l'image, comme l'aventure, est un

¹⁷¹ P. Mac Orlan, Huit jours avec P. Mac Orlan, *op. cit.*

¹⁷² On peut se demander si le mouvement des « Cultural Studies » n'est pas une tentative inversée de la démonstration mac orlanienne qui échouerait à montrer les continuités ou les prolongements entre les pratiques de la fiction dans la mesure où elles penseraient l'objet de leur étude par rapport à une frontière qu'il convient de déplacer. Mais finalement, ce déplacement ne mène-t-il pas à la réaffirmation d'une frontière ? N'est-il pas proposé, malgré tout, une grille évaluative qui réintroduit implicitement une hiérarchie ? A moins de penser les fonctions cognitives et sociales de la fiction en dehors d'une conception progressiste et/ou « réaliste » de la littérature, n'est-on pas amené à réaffirmer le système contre lequel on s'insurge et à ne montrer que l'autre face d'une même pièce, plutôt que de faire sentir les deux faces simultanément ?

¹⁷³ On n'arrive jamais vraiment les mains vides dans la « grande » littérature. Dans un essai, P. Mac Orlan compare son entrée en littérature avec celle d'autres écrivains qui avaient déjà une culture littéraire, un savoir « sur » que lui ne possédait pas, ce qui lui fait dire qu'il est arrivé les « mains vides ». Toute son œuvre tend peut-être à démontrer le contraire : on peut avoir les mains vides de savoir, elles sont toujours pleines de pratiques cognitives.

¹⁷⁴ P. Mac Orlan, Huit jours avec P. Mac Orlan, *op.cit.*, septième entretien.

mot « imprécis¹⁷⁵ », parce que « chaque mot porte en soi son aventure sans fin¹⁷⁶ » et qu'il ne sert à rien de tenter d'en donner une définition qui réduirait dramatiquement sa complexité.

Le discours « sur », ou encore le récit qui tend à fondre le narratif dans le descriptif, prétend circonscrire une expérience dans un discours. Autrement dit, l'expérience est réduite à un contenu à valeur exemplaire ou encore valable pour tous. Dans le contexte de la guerre, H. Barbusse, M. Genevoix ou J. Norton Cru, adhèrent au fond à cette conception de l'expérience comme étant transmissible, en tant que contenu individuel à valeur collective, au lecteur en reproduisant à l'identique les circonstances extérieures et intérieures vécues par un individu.

Le rapport à l'expérience postulé par l'image est, on s'en doute, fort différent. Plutôt que de revenir aux Poissons morts ou de passer par les romans, concentrons-nous sur le fonctionnement de l'image au niveau du récit dans sa forme la plus courte, à savoir la chanson. Revenons sur la chanson « Merci bien », citée plus haut, dans laquelle, nous l'avons déjà vu, derrière le spectacle attendu de l'indignité dont la mendicante donne une représentation, se joue un autre spectacle qui prend le lecteur ou l'auditeur par surprise. C'est dans la sentence finale « j'vous ai assez vu » que réside le pouvoir complexe de l'image qui laisse le lecteur, seul, face à lui-même. Le spectateur au bon cœur aura pratiqué l'empathie et aura probablement compati à la déchéance de la mendicante, lui faisant symboliquement l'aumône de ses bons sentiments par le biais de quelques pièces,

¹⁷⁵ Dans sa préface à La Lumière qui s'éteint de R. Kipling, P. Mac Orlan affirme que « l'aventure est un mot imprécis. Chacun en possède une signification dont il sait tirer profit soit pour le bien, soit pour le mal. » (Paris, Les Amis du Club du livre du mois, 1958.)

¹⁷⁶ P. Mac Orlan, « Préface », Les Aventures d'Arthur Gordon Pym d'E.A. Poe (Paris, Editions de la Bibliothèque mondiale, 1956, p. 13.)

aumône qui s'avère être une forme inavouable de condescendance qui se repaît du spectacle de l'indignité de l'autre. Le couperet final renvoie son regard à l'auditeur, qui fait l'expérience d'être exposé à ses propres yeux comme aux yeux des autres. Il fait l'expérience d'une émotion, d'un sentiment similaire à celui de la mendiante, non par identification avec elle, mais avec lui-même.

A travers la rengaine de la mendiante, nous entendons un contenu d'expériences dont le caractère « fictionnel » semble essentiellement lié à la qualité descriptive, voire exhaustive d'un discours sur une condition sociale individuelle. On le voit, la transmission de l'expérience par un discours descriptif ne permet pas au spectateur de ressentir l'émotion qu'il attribue à l'autre. Autrement dit, pour faire ressentir au lecteur une émotion, il ne suffit pas de reproduire fidèlement les circonstances de l'expérience mais il faut créer des circonstances dans lesquelles le lecteur peut ressentir une émotion nouvelle. Le recours à la fiction apparaît alors comme indispensable à la transmission de toute expérience, qui est d'abord d'ordre émotionnel avant d'être intellectualisée : nous nous rattachons à l'humanité par notre capacité à ressentir, et non par un savoir sur les circonstances historiques d'un événement ou par empathie.

L'expérience est un moment de basculement émotionnel qui, loin d'être un donné brut qui demande à être analysé en fonction des circonstances, impose une distance à soi, une extériorisation de soi qui permet de s'envisager autrement et d'apprendre quelque chose de nouveau sur son rapport à l'autre, mais aussi à soi dans la sphère sociale. L'image est un détour qui permet de faire l'expérience de son regard « social ».

3.3.3.2. Les « pantins de son » : de la psychologie du personnage au jeu des images

Tout au long du dix-neuvième siècle, le rapport mis en avant dans le roman « réaliste », au sens large du terme, tend à modifier le rapport que le lecteur entretient avec le personnage. Petit à petit, il devient inconcevable pour tout écrivain en phase avec son temps de penser la profondeur du personnage en d'autres termes que celle de profondeur psychologique calquée sur celle de la personne. Un tel rapport au personnage est dangereux dans la mesure où il joue sur la « feintise ludique », pour reprendre l'expression de J.-M. Schaeffer, sans pour autant donner les moyens à son lecteur de prendre une certaine distance par rapport au personnage. Le personnage « réaliste » est basé sur le principe de la (re)connaissance par identification et amène trop rapidement le lecteur à prendre le chemin du jugement moral, comme nous venons de le démontrer dans la chanson.

Dans The Rise of the Novel, Ian Watt dresse une description comparative des personnages du *romance* et du *novel* à travers les noms qui leur sont attribués. Or, ces noms nous renseignent avant tout sur la norme réaliste à partir de laquelle sont pensés tous les personnages dès la fin du siècle dernier :

The novel is surely distinguished from other genres and from previous forms of fiction by the amount of attention it habitually accords to the individualisation of its characters and to the detailed presentation of their environment. [...]

Characters in previous forms of literature, of course, were usually given proper names; but the kind of names actually used showed that the

author was not trying to establish his characters as completely individualised entities. [...]

Earlier type of prose fiction had also tended to use proper names that were characteristic, or non-particular and unrealistic in some way; names that either, like those of Rabelais, Sidney of Bunyan, denoted particular qualities, or like those of Lyly, Aphra Behn or Mrs. Manley, carried some foreign, archaic or literary connotations which excluded any suggestion of real and contemporary life. [...]

The early novelists, however, made an extremely significant break with the tradition, and named their characters in such a way as to suggest they were regarded as particular individuals in the contemporary social environment¹⁷⁷.

Nous éviterons de nous lancer dans une révolte à la Thomas Pavel¹⁷⁸ contre l'ambitieux essai d'I. Watt et nous nous bornerons à constater que ces descriptions sont certes caricaturales, mais pas inexactes, si l'on s'en tient à une comparaison superficielle des attributs et de la construction des personnages en dehors de leurs contextes fictionnels respectifs. En revanche, cette comparaison ne nous dit rien de la fonction des

¹⁷⁷ Ian Watt, *The Rise of the Novel*, Los Angeles et Berkeley, University of California Press, 1957, p. 18-19.

¹⁷⁸ *La Pensée du roman* de Thomas Pavel est un projet qui met en scène la mort d'une fonction sociale essentielle aux origines, ou presque, du roman et qui aurait été perdue à l'époque moderne. Essai qui est plus occupé à parler contre, à se poser en juge plutôt qu'à démontrer que les conceptions théoriques que nous utilisons pour penser l'évolution du roman sont en définitive purement fictionnelles et qu'il convient de sortir d'une logique partisane qui se complaît dans la nostalgie d'un roman révolu, plutôt que de chercher les nombreux romans qui renouvellent un groupe sanguin jamais tari. Il est plus facile de faire la leçon au roman et aux romanciers, que de remettre en question les outils avec lesquels on a l'habitude de dérouler le fil de sa pensée. *La Pensée du roman* s'apparente à un projet tautologique qui démontre ses certitudes plutôt que de laisser l'objet qu'il observe, c'est-à-dire le roman, remettre en question les outils conceptuels avec lequel il l'observe. La critique n'est pas adressée à T. Pavel en particulier, il n'est que le représentant d'un raccourci que nous empruntons tous à un moment donné et je m'inclus volontiers dans le « nous ».

personnages « stéréotypés » dans les romans qu'ils habitent, du rapport entre le personnage et le lecteur. Seule l'intériorité du personnage permet-elle de mettre en évidence la complexité de la nature humaine ? Un personnage sans profondeur psychologique est-il sans profondeur ? Du personnage de *romance* à celui de *novel*, assistons-nous à un déplacement de la projection, c'est-à-dire de la reconnaissance possible de soi ? Le nouveau modèle de référence dans la vitrine est-il aussi performant que l'ancien, celui de la fable qui reste à redécouvrir ? Ouvre-t-il plus de possibilités pour le lecteur de se connaître par la fiction qu'il n'en ferme ? Il s'agit de reprendre les termes des « arguments de vente », pour reprendre l'image du poème liminaire de Treasure Island, des personnages « réalistes » : personnage, profondeur, connaissance de l'homme en contexte social, projection, identification et de montrer leur fonction dans le cadre d'une pratique débridée et assumée de la fiction.

Dans son excellente thèse consacrée à P. Mac Orlan, Ilda Tomas note très justement que « le refus de pénétrer dans l'intériorité des choses constitue peut-être le secret de [l']œuvre [mac orlanienne], où seule compte l'enveloppe, qu'elle soit affermie ou estompée : Mac Orlan ignore le vertige des profondeurs¹⁷⁹. » Elle précise en ajoutant que :

Mac Orlan ne se laisse pas prendre à la réalité – chair, substance, éclat –
 [...] L'individu ne s'anime que sur le mode de la manifestation gestuelle.
 La charge outrancière des portraits caractéristique des contes et des
 illustrations se prolonge dans les romans et les autres œuvres à travers des
 personnages dont l'aspect est caricatural, le rôle et les fonctions réduits à

¹⁷⁹ Ilda Tomas, Ombres et lumières, *op. cit.*, p. 45.

ceux des archétypes ou mieux de marionnettes. Des êtres sans profondeur individuelle, expressifs d'une « qualité » unique et pour ainsi dire symbolique, s'agitent, se débattent, parquent comme dans une revue à grand spectacle, qui est à la fois satire, badinage, burlesque, farce et parade foraine¹⁸⁰.

I. Tomas remarque aussi qu'une autre caractéristique de l'œuvre de P. Mac Orlan réside dans le jeu des images, images qu'elle associe au caractère visuel des décors ou des situations : « leur jeu associatif fait se lever d'autres images, la plénitude de chacune s'ajoutant à celle de l'ensemble à travers l'état kaléidoscopique des composants particuliers¹⁸¹. » A fleur de l'œuvre mac orlanienne, I. Tomas sait en percevoir tous les échos et les articuler finement. Cependant, elle ne s'arrache pas totalement du modèle de référence implicite qu'est le personnage réaliste, dans la mesure où elle oublie de chercher comment le jeu des images, moteur du mouvement mac orlanien, se retrouve au niveau des personnages. Nous tâcherons de démontrer comment la fonction dynamique que I. Tomas dévoile permet de donner une profondeur paradoxale aux « pantins de son », où l'extériorité des personnages permet au lecteur d'explorer sa propre intériorité. Nous appuierons notre démonstration sur le jeu d'images qui s'articule autour des deux personnages principaux du Chant de l'équipage, Joseph Krühl et Samuel Eliasar. Notons, en passant, que ce roman est une ingénieuse réécriture de Treasure Island tout autant qu'une parodie de roman de guerre¹⁸².

¹⁸⁰ Ilda Tomas, Ombres et lumières, *op. cit.*, p. 46.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 49.

¹⁸² J'ai démontré ailleurs les rapports entre ce roman et le roman de guerre : voir « Le Chant de l'équipage : représentation de la guerre et guerre de la représentation », Equinoxes, A Graduate Journal of French and Francophone Studies [en ligne], Automne/Hiver 2005-2006, n°6.

P. Mac Orlan partage avec beaucoup d'autres artistes de sa génération un faible pour les « pantins de son¹⁸³ », en réaction au « réalisme », sans pour autant adhérer au « symbolisme » et les remarques qu'il émet au sujet de Bofa valent pour son œuvre :

Le goût de Bofa pour les poupées et les pantins s'associe étroitement à sa très subtile compréhension du fantastique. Ce n'est pas une simplification arbitraire que de représenter l'humanité sous la forme de quelques pantins de son. Il ne faut pas non plus chercher dans cette manière d'apercevoir les choses une tendance au symbolisme. La connaissance des personnages de feutre et de son appartient à l'observation directe¹⁸⁴.

Il s'agit de retrouver un art de « s'émerveiller de voir », un art de la fable en montrant l'un des aspects essentiels, le caractère fantastique qui, comme nous l'avons déjà vu, est lié à la peur, au ressenti d'une émotion.

Au cœur de ces romans d'aventures (de guerre), c'est-à-dire à l'origine des mésaventures que l'on trouve dans Le Chant de l'équipage, mais aussi dans Le Maître du navire de Louis Chadourne, il y a toujours des personnages qui ne savent pas résister au « démon de l'aventure¹⁸⁵ » : ils se méprennent sur le lieu de l'aventure qui « n'existe que dans l'imagination de celui qui la recherche », pour reprendre la très efficace formule mac orlanienne, ce qui revient à dire qu'ils rentrent dans le monde par la mauvaise porte. Dans Le Chant de l'équipage, Joseph Krühl est un riche Hollandais, qui « ne manque pas de culture et d'imagination », « érudit, spécial, sorte de Don Quichotte dont la tête est

¹⁸³ Pour la petite histoire, un « pantin de son », auquel P. Mac Orlan semble être très attaché, trône sur les rayonnages de sa bibliothèque dans sa maison de Saint-Cyr-sur-Morin.

¹⁸⁴ P. Mac Orlan, « Eloge de Bofa », *op. cit.*, p. 152

¹⁸⁵ Dans « Le Chant de l'équipage, roman d'aventures par Pierre Mac Orlan », texte inédit, qui est une esquisse de quatre feuillets inclus dans Autour du Chant de l'équipage (Genève, Belles-Lettres, 1973), on apprend que P. Mac Orlan avait d'abord envisagé d'intituler son roman Le Démon de l'aventure. Dans ces quatre feuillets, l'écrivain situe le décor et les personnages du futur roman.

ournée, non par des romans de chevalerie mais par des exploits merveilleux des célèbres gentilshommes de fortune¹⁸⁶. » Dans l'esquisse du Chant, la figure du Hollandais Volant ne se dresse pas encore dans l'alignement de celle de Don Quichotte : Caroube ne s'appelle pas encore Krühl.

En revanche, Caroube est déjà affublé de Samuel Eliasar, « individu se disant écrivain. Aspect débile. Intelligent, débrouillard, vicieux¹⁸⁷. » Et l'histoire doit prendre le cours suivant : « Les deux hommes font connaissance et se lient d'amitié. On parle de la marine et particulièrement des corsaires allemands. [...] Eliasar étudie le puissant Caroube et vient un beau jour lui apporter la combinaison suivante : documents à l'appui, il sait où trouver le trésor du Capitaine Kid, dont Edgar Allan Poe a parlé dans Le Scarabée d'or¹⁸⁸. » Ainsi, avant même d'être embarqué dans le sillage du Hollandais Volant, Don Quichotte, figure du lecteur pirate, est rapidement rejoint par son indispensable pendant, l'éternel absent, l'écrivain faussaire, dans le personnage d'Eliasar¹⁸⁹. Krühl n'aurait probablement jamais franchi le seuil de son imaginaire, ou encore serait resté un « aventurier passif », sans l'entrée en scène de cette figure aussi inattendue qu'indispensable de Don Quichotte en « pseudo-écrivain ».

Eliasar est un « aventurier actif », selon les termes du Petit Manuel du parfait aventurier¹⁹⁰ (1920), essai souvent privilégié par les critiques pour tenter de définir la poétique de l'aventure selon P. Mac Orlan. Ainsi, pour Jean-Yves Tadié, ce texte est précieux « parce qu'il est l'un des rares textes parus en français sur le roman d'aventures,

¹⁸⁶ P. Mac Orlan, Autour du Chant de l'équipage, *op. cit.*, p. 12.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 13.

¹⁸⁹ On peut aussi lire dans le personnage d'Eliasar, la fable de l'écrivain réaliste, copiste hors pair, à l'origine d'une supercherie littéraire, qui réduit tout un imaginaire à peu de chagrin moins pour assouvir ses désirs de grandeur que pour pouvoir continuer à se vivre en « aventurier ».

¹⁹⁰ P. Mac Orlan, Petit Manuel du parfait petit aventurier, Œuvres complètes, vol. 14, *op. cit.*.

et dû à un expert¹⁹¹. » En fait, cette mascarade d'essai reprend, à la suite du Chant, la réflexion sur la diversité des rapports possibles entre « vie imaginaire » et « vie sociale ».

Voici la définition de l' « aventurier actif » que l'on trouve dans Le Petit Manuel :

L'aventurier actif se révèle comme un parfait animal.

Les traits essentiels sont : l'absence totale d'imagination et de sensibilité : il ne craint pas la mort parce qu'il ne l'explique pas, mais il craint ceux qui sont nettement plus forts que lui. L'aventurier aime la discipline. C'est la seule forme d'art qu'il puisse comprendre.

L'aventurier actif peut choisir entre un nombre illimité de routes à suivre. Pour cette raison il n'est pas commode de le classer. Mais la majorité de ces routes promènent l'aventurier actif à travers des aventures vulgaires¹⁹².

Et celle de l' « aventurier passif » :

L'aventurier passif est sédentaire. Il déteste le mouvement sous toutes ses formes, les violences vulgaires, les tueries, les armes à feu et la mort violente sous tous ses aspects.

Il déteste ces choses, en ce qui le concerne, mais son imagination les évoque avec amour quand elles s'appliquent aux besoins de l'aventurier actif.

L'aventurier passif n'existe qu'à la condition de vivre en parasite sur les exploits de l'aventurier actif.[...]

¹⁹¹ J.-Y. Tadié, Le Roman d'aventures, *op. cit.*, p. 193.

¹⁹² P. Mac Orlan, La Clique du Café Brebis suivi de Petit Manuel du parfait aventurier, Paris, Gallimard, 1951, p. 193.

L'aventurier passif se nourrit de cadavres. Dans le silence de son cabinet fermé à tous les vents, il dépèce les corps des gentilshommes de fortune accrochés aux gibets de Charlestown et du quai des Exécutions, à Londres. Un courant continu est établi entre lui et la personnalité du Capitaine Flint, mort à Savannah. Le même pirate, naïf et cruel, se retrouve dans l'esprit de celui qui lui donna cette immortalité qu'il était loin d'envisager pour lui-même¹⁹³.

Bien sûr, ces définitions sont à prendre avec précaution. En effet, clin d'œil génial au Gordon Pym de E.A. Poe, ce Petit Manuel est un essai pratique qui charrie pêle-mêle dans son sillage le « vrai » et le « faux », les parodies de « romans d'aventure d'observation » et d'essais théoriques sur l'Aventure (récits de voyage au pays de la littérature, version moderne du récit de voyages dont se moque E.A. Poe dans Gordon Pym) tout autant que la conception mac orlanienne de l'Aventure. Ici, comme dans une certaine littérature d'aventure, la parodie n'a pas pour fonction de faire émerger un point de vue aux dépens d'un autre, mais d'articuler devant les yeux du lecteur, par le biais de ce « mot puissant et mystérieux » qu'est l'Aventure, des conceptions possibles de la pratique littéraire. Essai pratique, et non théorique¹⁹⁴, Le Petit Manuel propose au lecteur de reconnaître que l'Aventure ne tient pas dans une définition descriptive *a priori* qui permettrait d'en reconnaître les lieux ailleurs, mais qu'elle réside dans une pratique libre, c'est-à-dire débridée, de l'imagination qui dépasse de loin le cadre de la littérature. Liberté qui n'existe ni pour l'écrivain, ni pour le lecteur, en dehors d'une prise de risque majeure : subir un détournement de son propos. Et quitte à se lancer dans un essai, par

¹⁹³ P. Mac Orlan, La Clique du Café Brebis suivi de Petit Manuel du parfait aventurier, *op. cit.*, p. 197-198.

¹⁹⁴ Formulation qui fait entrevoir un oxymore dans la terminologie « essai théorique ».

définition aventureux, P. Mac Orlan joue, comme Joseph Delteil quelques années plus tard dans Les Poilus, avec les nerfs du lecteur en lui laissant l'entière responsabilité de décider de la distance à mettre entre lui et son propos¹⁹⁵.

Nous ne prendrons donc pas le risque de limiter notre raisonnement à ces identités théoriques, dont le caractère pratique s'avère vite ambigu, voire illusoire. Ainsi, dans Le Chant de l'équipage, les personnages de Krühl et d'Eliasar n'incarnent jamais vraiment l'une ou l'autre de ces identités, mais participent des deux à des degrés différents. Le roman d'aventure ne naît pas au moment où leurs identités respectives se croisent et s'affrontent ; il ne naît pas non plus d'un renversement progressif des rôles. En fait, le roman d'aventure ne naît pas ; dans une certaine mesure, il n'existe pas : c'est un appau qui sert à attirer l'attention du lecteur. Le véritable enjeu est ailleurs, dans un jeu qui consiste non pas à incarner des « pantins de son » théoriques, mais à jouer à dessiner l'espace entre-deux, à explorer toutes leurs conjugaisons possibles et à mener, à couvert, une réflexion sur le rapport à la vie imaginaire, sur les variations de distance à cette dernière, réflexion qui se double d'une autre sur le rapport au moyen, c'est-à-dire à l'imagination, grâce auquel on prend cette distance.

P. Mac Orlan reprend la technique stevensonienne qui consiste à proposer deux points de vue en un seul, à faire entendre au moins deux positions apparemment contraires dans une même image, de montrer par où elles s'articulent, ainsi que nous l'avons vu dans notre étude de Treasure Island. Mais dans ces deux propositions, nous n'apercevons que les ombres chinoises du rapport entre le texte et le monde mis en avant

¹⁹⁵ Annie Pibarot dans son introduction au Petit Manuel du parfait aventurier (Paris, Mercure de France, 1998, p. 8), souligne très justement l'ambiguïté de ce texte : « l'omniprésence de l'ironie, des antiphrases fait de ce Petit Manuel, plutôt un anti-manuel, qui loin de construire des certitudes, introduit des doutes et montre l'ambiguïté des choix de vie. »

par le « réalisme », contrastées par celle du « romantisme » pour aller vite. Cette technique déjà croisée de « la ressemblance par différence »¹⁹⁶ permet d'arracher le débat aux personnes et de mener un cheminement intellectuel impossible autrement¹⁹⁷.

Contrairement à R.-L. Stevenson, P. Mac Orlan fait de « Don Quichotte » un personnage central de son roman. En effet, dans Treasure Island, le Squire Trelawney est un double du célèbre personnage qui est évoqué pour être aussitôt mis de côté. En fait, le personnage n'apparaît que pour mettre en avant l'idée du don quichottisme, à savoir une confusion entre « vie imaginaire » et « vie sociale » dans tous ses possibles, indépendamment d'un rapport aux livres. Derrière le nom du personnage défilent d'autres « types » littéraires qui nous incitent à remonter le cours de notre imaginaire. Ainsi, dans la cabine d'essayage que représente le nom de personnage dans le roman d'aventure mac orlanien, Eliasar apparaît d'abord comme une variation de Don Quichotte avant de se transformer en « Cervantès ». Petite frappe parisienne, venue se mettre au vert sur la côte bretonne, Eliasar se vit comme un gangster de haute volée. Le confort relatif de cette confusion entre « vie sociale » et « vie imaginaire », qui ne peut être mise sur le compte des romans, Eliasar n'ayant, contrairement à Krühl, aucune culture livresque, est cependant sur le point de se rompre. Au bord de la misère, Eliasar rencontre son double dans la mendiante légendaire de la lande bretonne, la Marie du Faouët, incarnation du

¹⁹⁶ La ressemblance par différence peut, bien sûr, être rapprochée de la présence par l'absence mallarméenne sans pour autant y être confondue. En effet, dans la conception mac orlanienne, il n'est pas question de perte, d'origine, d'indicible, d'irreprésentable. Dans le contexte de la Première guerre mondiale, P. Mac Orlan refuse de transformer un mécanisme cognitif en un thème littéraire (à valeur existentielle) qui dramatise dangereusement le rapport au monde, à soi et à la littérature et, plus grave, prive le lecteur des moyens essentiels pour aborder le récit fictionnel.

¹⁹⁷ Lorsque le point de vue s'identifie à la personne, l'enjeu du débat est déplacé : il ne s'agit plus d'une exploration intellectuelle aventureuse, mais d'une guerre des représentations. En effet, dans le premier cas, il s'agit de faire une archéologie de toutes les positions possibles, dans le deuxième cas, il s'agit de démontrer le bien fondé d'un point de vue.

diable dans son milieu naturel¹⁹⁸, dont la fonction sociale est de permettre à la collectivité d'accepter le hasard des circonstances malheureuses. Derrière Don Quichotte apparaît une figure épouvantail plus ancienne, celle du diable et de sa fonction sociale bien plus que littéraire.

Afin d'éviter la chute dans la terreur, Eliasar se transforme en écrivain faussaire virtuose dans l'art de l'imitation, autrement dit en « Cervantès », et déplace ainsi le lieu de la confusion entre « vie imaginaire » et « vie sociale », sans pour autant en modifier le rapport. On retrouve le même cheminement à travers le personnage de Krühl sauf que dans le prolongement de Don Quichotte apparaît le Hollandais Volant, mort vivant condamné à errer entre deux mondes. Image possible de la condition humaine tiraillée entre « vie imaginaire » et « vie sociale », le Hollandais Volant est aussi une image du créateur qui, là encore déplace, le lieu de la réflexion sur le rapport entre imaginaire et réel sans le mettre en question. Dans la perspective du Hollandais Volant surgit une image beaucoup plus sombre de Long John Silver que celle que nous en donne R.-L. Stevenson. En effet, à l'instar du Hollandais Volant, homme qui voulut se faire dieu ou encore conformer la réalité au récit qu'il en fait, et qui fut condamné à hanter les mers, à errer au creux de l'imaginaire des hommes, l'unijambiste de Treasure Island existe dans les cauchemars de Jim Hawkins.

¹⁹⁸ Le diable est une figure importante de l'œuvre mac orlanienne : élément central de l'inquiétude, il est aussi un point de repère de l'historicité de la représentation. En effet, « le diable n'est pas terrifiant sur la lande de Siboro au milieu des sorcières, mais il peut l'être en apparaissant dans un petit cabaret de la zone, dont le patron, par exemple, fait des réparations de bicyclette. De nos jours, il peut emprunter la silhouette d'un imbécile, de l'homme muet qui double chacun de nous, et qui double les imbéciles en leur donnant le don d'accomplir des crimes candides et ingénus. » (Le Fantastique, *op. cit.*, p. 331-332).

Nos deux « créateurs » s'embarquent dans une chasse au trésor, s'apparentant à une traversée du miroir, qui aboutira, après une tempête au fond d'un évier¹⁹⁹, sur une île au croisement de Heart of Darkness de Joseph Conrad et du Jardin des supplices d'Octave Mirbeau. Krühl et Eliasar se retrouvent alors face à deux autres doubles : le Russe, personnage lettré et seul à être en mesure de produire un récit qui rend compte de la réalité des corps torturés ; et le Chinois, maître supposé de l'île comme de l'art de la torture. Les pantins de sons acquièrent une profondeur dans le jeu incessant de mise en perspective d'images qui ne donne pas accès à une quelconque intériorité mais à une fable des personnages et de leur fonction dans les récits. Les personnages imagés permettent « l'interprétation littéraire de la vie²⁰⁰ » sans mener au donquichottisme.

¹⁹⁹ P. Mac Orlan, Le Chant de l'équipage, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1923, p. 191 : « L'*Ange-du-Nord* hésita au bord de l'abîme, où il resta suspendu en équilibre pendant quelques secondes qui semblèrent s'éterniser. Puis, il glissa, s'adapta aux parois de l'entonnoir et commença à tourner, d'abord doucement en suivant le bord de l'abîme. Sa vitesse s'accrut, comme en se rapprochant du fond, la circonférence de l'entonnoir d'acier se rétrécissait. »

²⁰⁰ P. Mac Orlan, Sélections pour ondes courtes, Paris, Editions des Cahiers libres, 1929, p. 36.

CONCLUSION

P. Mac Orlan est dans le droit prolongement de la réflexion stevensonienne et schwobienne sur l'art du récit cependant les circonstances historiques dans lesquelles l'écrivain d'aventure entre de plain-pied en littérature déplacent définitivement le lieu de la réflexion de la représentation artistique à la représentation au sens le plus large du terme. En effet, chez R.-L. Stevenson, comme chez M. Schwob, la réflexion est centrée sur la nécessité de recréer un lieu commun où faire l'expérience d'un rapport à l'imaginaire. Il s'agit, en quelque sorte, de proposer un lieu indispensable à un rapport à soi, comme au monde, sans pour autant l'imposer comme le seul point de vue possible pour appréhender le monde. Si R.-L. Stevenson, dans ses articles de défense des droits bafoués des Samoans et dans ses constats quant à l'impact dévastateur du colonialisme sur les cultures locales, et M. Schwob, dans son analyse historique de la Terreur, montrent une conscience aigüe des implications politiques de leur projet littéraire, autrement dit des dangers intrinsèques à un rapport idéologique à la représentation, ils ne sont pas dans la même urgence que Pierre Mac Orlan et Blaise Cendrars au cœur de la Grande Guerre, et plus tard après l'Holocauste.

Pour Pierre Mac Orlan, comme pour Blaise Cendrars, la terreur n'est plus une possibilité historique, déjà réalisée dans la Terreur, mais une réalité collective. Au vu de l'effondrement de toutes les représentations antérieures, l'imagination est le seul outil cognitif possible pour raconter l'expérience de guerre, c'est-à-dire l'horreur dans toute son historicité, la terreur contemporaine. Le recours à l'imagination est le seul moyen de garantir un rapport pacifique à la représentation qui relève de la responsabilité individuelle envers la communauté (et non de l'engagement collectif *a priori* envers

l'Individu), la seule alternative aux grandes idéologies, quelles qu'elles soient, et par conséquent aux exterminations méthodiques et scientifiques inaugurées sur les champs de bataille de la Première guerre mondiale. Dans le contexte du vingtième siècle, il est indispensable de proposer, avec insistance, un autre rapport à la subjectivité qui permet la coïncidence, à entendre comme un rapport dynamique et donc performatif, de l'individuel et du collectif, de l'historique et de l'universel, de l'imaginaire et du réel. L'épique réside dans le rapport de l'homme au monde des représentations par son imagination, rapport qui permet d'entretenir un rapport démocratique à soi qui passe par la reconnaissance des émotions (qui informe notre imaginaire) par lesquelles chaque individu perçoit comment il se raccroche au monde.

Dans l'œuvre mac orlanienne, comme dans celle de M. Schwob, l'aventure est intimement liée à une thématique ou, pour être plus précis, à un imaginaire, celui de la terreur ou de l'horreur, qui, chez P. Mac Orlan, ne mène pas à une esthétique du sublime, ni à une littérature de la cruauté, mais à des pratiques diverses de l'imaginaire. Du point de vue mac orlanien, la littérature n'est qu'une pratique parmi d'autres, qui d'ailleurs n'est peut-être plus la plus appropriée à la société contemporaine. Pour P. Mac Orlan, l'écrivain n'a pas pour tâche première de bien écrire, de produire des « bijoux parfaits » mais de créer des « témoignages optimistes²⁰¹ », des lieux communs ouverts au plus grand nombre, c'est-à-dire adaptés à la société démocratique.

Comme tous les écrivains d'aventure, P. Mac Orlan est un passeur d'une grande générosité avec le « lecteur de qualité », mais un passeur plus austère, plus distant, moins

²⁰¹ Dans la préface de 1951 à la réédition de *La Clique du café Brebis*, P. Mac Orlan envisage ses récits de guerre, qui participent de la « littérature de « rescapés » », comme des « témoignages optimistes » (*Œuvres complètes*, vol. 14, *op. cit.*, p. 209.)

flamboyant que R.-L. Stevenson ou B. Cendrars. L'œuvre mac orlanienne acquiert son épaisseur dans le temps, dans l'étonnante diversité de ses récits ; il faut avoir le courage de la suivre de bout en bout, d'en accepter la fluidité pour toucher du doigt l'aventure dans toute sa complexe simplicité. Tout au long de ce travail, cet écrivain discret a été un « compagnon d'infortune » irremplaçable, une voix tout contre, profondément humaine, à laquelle ma réflexion et la forme qu'elle a prise doit beaucoup.

CHAPITRE 4:

L'AVENTURE OU LA CONTEMPLATION DE LA PERCEPTION

Il n'y a pas d'art pour l'art. La politique et l'art, la morale et l'art, sont des domaines nettement séparés. Mais l'œuvre d'art vivante est toujours en plein et dans la politique et dans la morale, puisqu'elle est située dans la vie, où elle explose sous forme du Beau, crée du vide autour de soi, renverse d'anciennes barrières avant d'élever l'Esprit à sa hauteur. Moralement, religieusement, politiquement, esthétiquement, l'important c'est que l'esprit s'élève. Et c'est la fonction et la seule utilité de l'art.

Blaise Cendrars, Dites-nous Monsieur Cendrars, réponses aux enquêtes littéraires de 1919 à 1957, recueillies, annotées et préfacées par Hughes Richard.

De bout en bout, l'œuvre de Blaise Cendrars est intimement liée à l'aventure.

Pourtant il figure rarement, pour ne pas dire jamais, dans les études génériques.

Probablement est-ce parce qu'il est avant tout un poète et se définit comme tel. Ainsi, dans les années 1950, lors d'une série d'entretiens avec Michel Manoll¹, B. Cendrars affirme que, dans ses romans ou ses (auto)biographies romancées, il est resté poète. Plus ouvertement que R.-L. Stevenson, il fait rentrer la poésie dans le jeu de l'aventure, comme du roman et brouille la carte des genres. Cette porte de la poésie que B. Cendrars ouvre toute grande sur le présent, bien plus que P. Mac Orlan, est un appel d'air qui permet de repenser les rapports non plus entre roman et poésie en tant que genre, mais

¹ Blaise Cendrars, En Bourlinguant avec Blaise Cendrars, entretiens radiophoniques avec Michel Manoll, France Culture, 1950.

entre romanesque et poétique en tant que qualités participant toutes deux d'une conception épique du récit, toujours contemporaine.

En balayant d'un revers de la main toute approche générique de la littérature, B. Cendrars nous invite à le suivre sur des chemins où la littérature ne se pense pas par, ou pour elle-même, mais devient le lieu d'une contemplation personnelle, d'une élévation de l'Esprit² dont la littérature n'est pas le sujet premier mais l'objet second. L'aventure en littérature réside dans cette pratique mystique qui permet de se lancer dans une recherche sans autre but que celui de se laisser surprendre par la perception de soi-même, comme du monde. La sensualité est la forme de l'aventure cendrarsienne qui donne lieu à la perpétuelle redécouverte d'un rapport intuitif, et non analytique, à la représentation, déjà mis en avant par M. Schwob, qui permet de penser autrement notre présence au monde, au temps, à soi comme à l'autre. En ce sens, la littérature d'aventure est une littérature d'évasion, une littérature qui n'invite pas à la contemplation d'elle-même, mais à une contemplation qui s'apparente à une métaphysique.

² Blaise Cendrars, Dites-nous Monsieur Cendrars, réponses aux enquêtes littéraires de 1919 à 1957, recueillies, annotées et préfacées par Hughes Richard, Lausanne, Editions Rencontres, 1969, p. 29.

4.1. L'IMAGINAIRE DU DOUBLE OU LA CONTEMPLATION AVENTUREUSE DE SA PERCEPTION

Nombreux sont les points communs entre Pierre Mac Orlan et Blaise Cendrars, à commencer par le choix nullement anodin de rentrer en littérature sous un autre nom, une identité littéraire, sous couvert de laquelle ils semblent se raconter à flots alors que, paradoxalement, ils restent très secrets sur leur vie (intime), celle de Pierre Dumarchey ou de Freddy Sauser³. A l'instar de celle de P. Mac Orlan, toute l'œuvre de B. Cendrars relève de l'autobiographie collective mais, par l'emploi du « je » impersonnel, P. Mac Orlan se distingue nettement de B. Cendrars par sa farouche volonté de toujours mettre en avant le caractère impersonnel du pronom. Tandis que P. Mac Orlan verrouille, dans ses textes, toutes les portes d'entrée par l'identification, B. Cendrars joue jusqu'à l'excès de l'ambiguïté du pronom. Cette différence essentielle entre ces deux écrivains, qui, par ailleurs, restent étonnamment silencieux l'un sur l'autre, demande à être élucidée. Notons au passage que l'influence de l'un sur l'autre va probablement plus de B. Cendrars à P. Mac Orlan plutôt que l'inverse.

Est-ce parce qu'au fond les précautions infinies à prévenir toute lecture personnelle, c'est-à-dire autobiographique, ne servent à rien, que B. Cendrars a choisi de prendre le risque d'une confusion entre son œuvre et sa vie ? En quoi ce choix nous permet-il de reformuler plus clairement les enjeux autour du « je » impersonnel, autrement dit le rapport à l'imaginaire, à son fonctionnement, à ses fonctions cognitives ?

³ A la lecture de la correspondance de B. Cendrars avec Jacques-Henry Lèvesque mais aussi Henry Miller, on réalise que Freddy Sauser est un homme très discret qui ne parle guère de ses émotions et ne s'étale jamais sur sa vie privée. Dans des lettres, qui, par ailleurs, dépassent rarement une page, l'homme reste très en retrait et cette absence contraste très fortement avec l'impression de proximité que nous donnent ses récits littéraires.

Choisissant de fonder la forme de notre recherche dans celle de notre sujet, nous proposons de nous remettre en quête du « je » impersonnel, dans un voyage au cours duquel, d'un auteur à l'autre, nous approfondirons notre compréhension de ce terme mystérieux qu'est l'aventure, terme à travers lequel la littérature se pense au-delà des limites du récit, et donc de l'institution littéraire, comme une pratique cognitive.

4.1.1. L'aventure et l'(auto)biographique

Blaise Cendrars fait partie de ces écrivains à l'œuvre monumentale, comme celle de R.-L. Stevenson, qui occupe une place marginale dans les études universitaires. Entendons-nous, « marginal », ne veut aucunement dire qu'il n'a pas la reconnaissance qu'il mérite, mais simplement que son œuvre n'est pas au cœur des modèles théoriques, qu'elle ne semble pas participer directement de la (phase de) conceptualisation de la littérature ou de son renouvellement. Elle est marginale dans la mesure où elle n'est que l'objet second de la théorie, le lieu où s'illustre, ou se questionne, la théorie. L'idée confuse du canon, de son injustice, est un fait universitaire (qui tient peut-être au désir de chacun de voir ses préférences personnelles au cœur du débat) qui n'a pas toujours de réalité à l'extérieur de l'université. B. Cendrars est toujours beaucoup lu et apprécié par les non-spécialistes.

Du cœur de l'université, il est tentant de vouloir « rendre justice » à des écrivains comme B. Cendrars, ou comme R.-L. Stevenson, dont il apparaît évident à la lecture de leurs œuvres que personne n'écrit comme eux. Les intentions sont bonnes et louables dans la mesure où elles peuvent donner lieu à une mise en abyme des points de vue universitaires contemporains sur la littérature et permettre leur renouvellement. Mais,

pour cela, il faut savoir éviter le chausse-trappe de « l'erreur de jugement » qui oriente nécessairement à la démonstration de la singularité de l'œuvre, et souvent aux dépens de cette dernière. Les œuvres ont une vie à l'extérieur de l'université et, si cette dernière l'influence, elle ne la détermine pas.

La critique cendrarsienne, dont Claude Leroy est un des principaux représentants, tombe trop souvent dans le piège du « redressement littéraire », de la surenchère à la modernité de l'écrivain qui, dans le cas de B. Cendrars, prend la forme très particulière de son œuvre, à savoir l'(auto)biographique. Nous nous intéresserons à cette critique et à ses écueils, dans la mesure où ils font apparaître les clichés, et plus particulièrement celui de la modernité, à travers lesquels nous envisageons trop souvent les œuvres et les écrivains. Rappelons ici que l'enthousiasme de Claude Leroy, sa passion pour B. Cendrars, a récemment donné lieu à la très belle réédition des œuvres complètes du poète chez Denoël qui met à la portée du public de nombreux textes autrement difficiles d'accès.

4.1.1.1. La critique cendrarsienne et le « je » personnel

Blaise Cendrars n'aime pas les universitaires. Il n'aime pas non plus les hommes de lettres, auxquels il reproche de trop vouloir plaire aux universitaires. Il n'aime pas les collègues qui, sous des airs de confidences, et ce presque quarante ans après la publication de la «Prose du transsibérien et de la petite Jeanne de France», lui demandent si oui ou non il a pris le Transsibérien et ne se gêne pas pour les rabrouer d'un « qu'est-ce que ça peut te foutre puisque je l'ai fait prendre à des millions de gens⁴ ? » B. Cendrars

⁴ Albert T'Serstevens, L'Homme que fut Blaise Cendrars, Paris, Denoël, 1972.

aime le « lecteur inconnu⁵ » qui, au hasard des rencontres, croisera la route du « je » impersonnel, dans les récits autobiographiques, ou du « il » personnel, dans les récits biographiques. B. Cendrars, comme P. Mac Orlan d'ailleurs, affirme que toute son oeuvre est autobiographique. Ainsi, dans « Toucher du doigt », chapitre d'introduction à John Paul Jones ou l'ambition, le poète affirme que ce récit est un roman « car il ne contient pas tant la biographie officielle de l'amiral John Paul Jones que [s]a propre autobiographie prêtée à un personnage historique⁶. »

De « Pâques à New York » (1912) à Emmène-moi au bout du monde (1956), B. Cendrars écrit des « (auto)biographies romancées⁷ », genre très populaire dans l'entre-deux-guerres. Cependant, ce n'est pas à un genre que B. Cendrars s'est intéressé, à son développement ou à ses possibilités, mais à une caractéristique du récit qui persiste par-delà les genres, qui va jusqu'à les dissoudre dans un autre rapport au récit, le rapport épique, sur lequel nous reviendrons plus tard. B. Cendrars n'écrit pas des récits de vie, imaginaires ou non : il écrit, sous toutes ses formes possibles, le récit de la « Vie⁸ », et plus précisément de la vie de l'imaginaire⁹, de sa vie imaginaire comme de celle des autres. Les variations de forme sont à l'image de celles des contenus de l'imaginaire, infinies. Si l'on veut mettre en évidence la spécificité de l'oeuvre cendrarsienne, comme des oeuvres des autres écrivains d'aventure auxquels nous nous sommes intéressée,

⁵ Dans L'Homme foudroyé et Bourlinguer, B. Cendrars rédige des « notes (pour le Lecteur inconnu) ».

⁶ Blaise Cendrars, John Paul Jones ou l'ambition, Paris, Fata Morgana, 1989, p. 34.

⁷ C'est ainsi que Cendrars qualifie, entre autres, la tétralogie.

⁸ Je reprends la capitalisation de Cendrars dans « Toucher du doigt » chapitre introduction à John Paul Jones.

⁹ Les récits de B. Cendrars sont des récits de l'avènement de la vie, et donc des récits de la genèse mais, contrairement à ce qu'affirme C. Leroy et A. Gefen, ils ne créent pas de cosmogonies, pas de contenus, mais des procès, ceux qui président à l'avènement de la vie de et par l'imaginaire.

l'(auto)biographique doit être abordé, d'une part, du point de vue de l'imaginaire, et non du réel, et, d'autre part, comme un procédé cognitif, et non technique.

La critique cendrarsienne, souvent malgré elle, propose une interprétation autobiographique de l'œuvre, dans un jeu d'aller-retour de l'œuvre à la vie, passant à côté d'un rapport à l'imaginaire. Il est vrai que B. Cendrars, et plus particulièrement dans la tétralogie, composée de L'Homme foudroyé (1945), La Main coupée (1946), Bourlinguer (1948) et Le Lotissement du ciel (1949), tend de nombreuses perches qu'il est difficile de ne pas saisir. La « migration vers la gauche », clef de voûte à partir de laquelle C. Leroy pense l'œuvre cendrarsienne, en est un des exemples les plus frappants. Dans L'Homme foudroyé, B. Cendrars met en scène une révélation dans un décor de nativité, ce que C. Leroy perçoit parfaitement et qu'il décrit, très justement, dans un article, « Retour à Méréville¹⁰ », mais qu'il interprète comme une confidence voilée, une clé laissée au lecteur par le poète pour ouvrir de nouvelles perspectives sur son œuvre. Si C. Leroy se saisit de cette amorce plutôt que d'une autre - nombreux sont les lieux de naissance ou de renaissance dans l'œuvre de B. Cendrars - c'est parce qu'elle se situe au point stratégique où l'histoire intime prend la forme de l'Histoire : la rupture historique, qu'est la Première guerre mondiale, se lit en quelque sorte dans l'amputation du bras droit du poète. A partir de cette scène, dans laquelle B. Cendrars dit avoir écrit son premier livre de la main gauche, C. Leroy construit la théorie de la « migration vers la gauche », dont voici quelques extraits : « dépouillant son identité d'homme droit, coupable, condamné et meurtri, B. Cendrars engage, cette nuit-là, le voyage vers la gauche de son corps, qui va

¹⁰ Bourlinguer à Méréville, actes du colloque de Méréville, textes réunis par Claude Leroy, Paris, Minard, 1991, p. 8.

refaçonner son identité d'homme et son imaginaire d'écrivain¹¹. » Le premier texte de la main gauche, Profond Aujourd'hui est présenté dans les termes suivants dans la nouvelle édition des œuvres complètes :

C'est le grand retour de [l']auteur à l'écriture, et à une écriture toute nouvelle, fort différente des *Pâques* et du *Transsibérien* qui ont fait sa réputation dans l'avant-guerre. Ce qui s'y laisse entrevoir et déchiffrer plus secrètement, c'est le changement de main qui commande cette révolution de l'œuvre. Non seulement Cendrars publie pour la première fois un texte de prose, mais c'est aussi le premier texte qu'il affirme avoir écrit de la main gauche, et cette singularité est à entendre tout à la fois dans l'ordre physique, graphique et poétique. La prose de 1917 inaugure une écriture de la main gauche, qui rompt, d'une rupture inaugurale, avec la main droite perdue. A partir de la blessure accablante, puis initiatique, une allégresse imprévisible emporte tout sur son passage¹².

La « migration vers la gauche » est une fable de la renaissance qui part de l'autobiographique, dans l'œuvre, pour construire un récit de la genèse de l'écrivain, de l'écriture, à l'extérieur de l'œuvre. Nous assistons à un déplacement du lieu de l'autobiographique qui ne nous renseigne en rien sur la persistance, comme sur la fonction, du « je » impersonnel dans l'œuvre. Dans la fable de la renaissance, on entend un écho de celle de la modernité, au sens le plus large du terme, dont Antoine

¹¹ Bourlinguer à Méréville, actes du colloque de Méréville, textes réunis par Claude Leroy, Paris, Minard, 1991, p. 8.

¹² Claude Leroy, « Préface », Aujourd'hui, Tout autour d'aujourd'hui, vol. 11, Paris, Denoël, 2003, p. X.

Compagnon a souligné Les Cinq Paradoxes¹³, et qui, dans une certaine mesure, fait participer la littérature de l'idéologie du progrès¹⁴. En effet, « la migration vers la gauche » incarne une pensée de la rupture, du nouveau, du dépassement formel, du poète visionnaire, qui, dans sa volonté de valoriser B. Cendrars, d'en faire un moderne au même titre que les autres, oublie trop souvent de replacer ses œuvres dans leur contexte historico-littéraire et de montrer en quoi il participe de son époque ou se distingue de ses contemporains.

Dans un excellent article, Christine Michel a très largement relativisé « la migration vers la gauche ». Elle rappelle que le recueil des Dix-neuf Poèmes élastiques est composé de poèmes écrits avant la guerre, entre 1913 et juillet 1914, à l'exception du dernier poème, « Construction », qui date de février 1919. Poème de circonstances, « à l'occasion d'un tableau »¹⁵ de Fernand Léger, dont B. Cendrars est proche, « Construction » évoque la guerre. Ce poème ne rompt en rien avec ceux d'avant guerre ; il ne ferme, ni n'ouvre de parenthèse ; il s'inscrit parfaitement dans leur prolongement.

Pour C. Michel :

ce livre permet d'invalider l'idée que la blessure est cause d'un commencement ou d'un recommencement de l'œuvre de B. Cendrars qui poursuit malgré elle et la guerre, les écrits déjà commencés et alors en

¹³ Antoine Compagnon, Les Cinq Paradoxes de la modernité, Paris, Seuil, 1990.

¹⁴ On peut se demander dans quelle mesure la « fable » de la modernité, fable n'étant ici nullement employé péjorativement, envisage la fonction de la littérature, comme de l'écrivain, d'un point de vue social et extérieur à la littérature, autrement dit comme si le point de vue sur la littérature avait intériorisé le point de vue social.

¹⁵ Dans une « notule d'histoire littéraire », B. Cendrars qualifie ses Dix-neuf Poèmes élastiques de « poèmes de circonstances ». Nous y reviendrons plus en détail dans la dernière partie de ce chapitre. Voir Du Monde entier, Paris, Gallimard, « Poésies », 1967, p. 106.

cours ; il ne s'agit même pas, à proprement parler, d'un tournant : la rupture viendra plus tard et sera d'un autre ordre¹⁶.

J'ajouterai que La Guerre au Luxembourg (1916), premier poème de guerre publié par B. Cendrars, et rédigé la même année que J'ai tué (1918) et Profond Aujourd'hui (1917), ne porte pas la marque d'un changement de « formule » par rapport aux « Pâques à New York » (1912) et à la « Prose du transsibérien et de la petite Jeanne de France » (1913). « La migration vers la gauche » est aussi mise en question lorsque l'on pense aux « textes de guerre » de B. Cendrars, La Guerre au Luxembourg, J'ai tué, Profond Aujourd'hui ou encore L'Eubage, dans le contexte littéraire du témoignage de guerre que nous avons dressé dans le chapitre précédent. La Guerre au Luxembourg, publié en 1916, figure parmi les premiers témoignages de guerre, tandis que J'ai tué (1918), poème en prose, s'inscrit dans un contexte où le témoignage de guerre historique a déjà imposé une représentation de la guerre. Des deux poèmes, J'ai tué est celui qui semble avoir la préférence dans les journaux, qui est le plus souvent repris comme témoignage de guerre¹⁷. Il est sans aucun doute préféré pour son caractère plus ouvertement référentiel que La Guerre au Luxembourg, mais aussi, et surtout, pour sembler suivre les prescriptions du « bon témoignage ». En effet, dans J'ai tué, la guerre est essentiellement montrée de l'intérieur, autrement dit du point de vue du soldat, et le poète reprend nombre de clichés narratifs du témoignage de guerre. Pourtant, contrairement à la plupart des témoignages, dans J'ai tué, B. Cendrars s'attache à faire entendre le silence qui

¹⁶ Christine Michel, « La Blessure et l'œuvre : Cendrars et Joë Bousquet », Blaise Cendrars et la guerre, Paris, Colin, 1995, p. 147.

¹⁷ Dans « Profil littéraire de Blaise Cendrars à travers les journaux et les revues littéraires (1919-1930) » (Blaise Cendrars 20 ans après, actes du colloque de Nanterre, 12 et 13 juin 1981, sous la direction de Claude Leroy, Klincksieck, Paris, 1983, p. 21-38) Monique Chefdor examine les rapports du poète et de la presse. Dans cet article, elle rappelle que la plaquette de J'ai tué était offerte en cadeau d'abonnement à tout nouveau souscripteur de Clarté, le journal d'Henri Barbusse.

entoure ce qui est au cœur de la guerre, mais qui est absent de la plupart des récits de guerre : le meurtre de l'homme par l'homme, la transgression d'un commandement sur lequel repose toute communauté : « tu ne tueras point »¹⁸. Dans J'ai tué, le soldat n'est plus simplement représenté comme une victime sans défense de la guerre, de la science, du capital, du nationalisme, des civils, *etc.* bref d'une entité anonyme, collective et abstraite : il apparaît aussi comme un meurtrier. Ce poème n'offre cependant pas de point de vue moral sur l'homicide ou sur la guerre¹⁹ ; il invite seulement le lecteur à se lancer dans une réflexion sur les représentations de la guerre, ainsi que B. Cendrars l'avait déjà fait dans La Guerre au Luxembourg (1916), comme dans ses poèmes d'avant-guerre. La guerre est racontée comme un jeu au cours duquel les enfants essaient d'appréhender l'inimaginable, dans le cas présent la guerre, la mort, à travers les représentations officielles qui arrivent jusqu'à eux par les journaux, les affiches, les paroles des adultes. Le poème s'achève sur le défilé imaginaire des troupes victorieuses, qui permet de dissoudre les atrocités de la guerre dans l'héroïsme de la nation. D'un poème à l'autre, B. Cendrars change seulement de point de vue, s'adapte à tous les points de vue pour mieux les exposer. Néanmoins, le sujet central reste le même : l'articulation entre la guerre de la

¹⁸ Notons que, dans la première publication du témoignage de M. Genevoix, figurait le meurtre d'un soldat allemand que l'écrivain avait préféré retrancher lors de la deuxième publication. Ce n'est que dans l'édition complète de ses récits de guerre, en 1949, qu'il réintègrera ce passage de Sous Verdun.

¹⁹ Cette absence de point de vue moral conduit Madeleine Frédéric à conclure son étude comparée entre Le Feu et J'ai tué « menée dans une perspective stylistique et translinguistique », recueillie dans Ecrire la guerre, par un constat de l'ambiguïté de B. Cendrars à l'égard de la guerre : « Au terme de cette investigation stylistique comparée des textes de Barbusse et de Cendrars, nous voici encore et toujours ramenés à la même conclusion : dans son évocation des tirs d'artillerie, Barbusse s'attache à nous rendre perceptible l'expérience tragique quotidienne du soldat ; la description, chez lui, se maintient au plan de l'évocation épisodique. Chez Cendrars, en revanche, cette dernière se voit transcendée au profit de l'évocation prototypique. Or la polyphonie inhérente à cette dernière, aussi bien qu'à l'intertextualité, abondamment sollicitée, permet à Cendrars d'assigner cette évocation à un énonciateur universel, sa propre position restant nimbée d'un flou pour le moins troublant. Dénonciation ou célébration de la guerre : impossible de trancher. » (dans « Barbusse *versus* Cendrars : description, narration ou évocation de la guerre », Ecrire la guerre, études réunies par Catherine Milkovitch-Rioux et Robert Pickering, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2000, p. 118).

représentation et la représentation de la guerre. Quant à L'Eubage (1927), texte lunaire qui parodie le discours scientifique et l'idéologie du progrès, ou Profond Aujourd'hui (1917), essai poétique, la distance qu'ils prennent avec la guerre participe d'un mouvement de réaction au témoignage de guerre, au même titre que Les Poissons morts, U-713 ou les gentilshommes d'infortune ou encore Le Chant de l'équipage de P. Mac Orlan, Sept parmi les Hommes (1919) d'Albert T'Serstevens, Journal d'un homme tombé de la lune²⁰ de Louis Chadourne. C'est moins la mutilation qu'il a subie que sa réaction au contexte littéraire, que l'urgence à proposer un autre rapport à la représentation de la guerre, qui motive le passage du poète de La Guerre au Luxembourg, à J'ai tué ou à Profond Aujourd'hui, qui le pousse à représenter toujours autrement l'expérience de guerre, ce qui revient à représenter la guerre des représentations et les moyens de ne pas y participer.

La fable de « la migration vers la gauche » est une construction qui démontre, par le détour autobiographique, la modernité d'un écrivain qui s'accommode d'ailleurs très mal d'une telle conception de la littérature, comme nous allons le voir, et que l'on peut déjà apercevoir dans la persistance d'un rapport impersonnel à l'autobiographique, du « je » impersonnel au « il » personnel d'un bout à l'autre de l'œuvre, de cette étrange proposition d'un rapport impersonnel, et apparemment universel, à soi comme à l'autre.

De la même manière que le « je » est trop souvent abordé comme lieu à partir duquel lire Freddy Sauser devenu Blaise Cendrars, certains critiques tendent à faire du

²⁰ Nous devons cette publication posthume, récente, du Journal d'un homme tombé de la lune (Paris, Editions Cendres, 1987) aux éditions Cendres qui oeuvrent pour la découverte de cet écrivain d'aventure à part entière par le grand public.

« il » des romans biographiques, présent dans L'Or ou la merveilleuse histoire du Général Johann August Suter (1924) ou Rhum, la vie secrète de Jean Galmot (1931), ou dans des romans-romans, que sont Dan Yack (1929) et Moravagine (1926), des doubles implicites de l'écrivain. Ainsi pour C. Leroy :

Réels ou fictifs, tous les héros de Cendrars se ressemblent. Nés impatientes, ils sont définitivement réfractaires à toute appartenance. La vie pour eux n'est qu'un grand jeu où ils misent tout sur un appel de l'ailleurs. Toujours prêts à troquer leur identité, ne désirant rien tant que se refaire, ils partent à la conquête du monde et ils tentent de réaliser sur le vif les rêves de l'enfant inconsolable qu'ils ne cesseront jamais d'être. Au sommet de leur entreprise, ils sont foudroyés par un choc en retour où une adversité aux multiples visages se mêle à la découverte vertigineuse de l'irréalité de toutes les choses. Mais ce qui les foudroie ne les abat pas : leur mort au monde est initiatique. A ces hommes d'action elle ouvre les voies de la contemplation spirituelle sous les espèces également mystiques de l'Amour ou de l'écriture²¹.

Suter, Galmot, John Paul Jones, Dan Yack ou Moravagine se ressemblent dans la mesure où ils suivraient tous le même parcours. Or, ce parcours est étonnamment similaire à celui de B. Cendrars, l'homme, ou du moins à l'image que C. Leroy s'en fait : implicitement, tous les personnages de B. Cendrars sont des doubles du poète-aventurier. Nous démontrerons plus loin que le « je », comme le « il », ne sont pas des lieux communs de l'identité : ils ne dressent jamais la cartographie d'un territoire que l'on pourrait nommer

²¹ Claude Leroy, « Préface » à Tout Autour d'aujourd'hui, vol. 2, Paris, Denoël, 2001, p. XV-XVI.

mais ils contiennent les potentialités d'un autre rapport à la subjectivité. Bien sûr, C. Leroy ne lit et n'interprète pas les textes cendrarsiens comme des biographies mais la tentation de lire l'homme dans le poète est gênante dans la mesure où elle conditionne, et limite drastiquement, la lecture de l'œuvre. C'est d'ailleurs le plus grand, et agaçant, travers des notes, et dans une moindre mesure des préfaces, de cette nouvelle édition qui ramène presque toujours les textes à la vie du poète laissant parfois l'impression, selon les volumes, qu'ils ne se réduisent qu'à cela.

4.1.1.2. Le « je » impersonnel et l'identité épique

Dans Sous le signe de François Villon²², B. Cendrars s'insurge contre toute interprétation psychologisante, toute tentative d'élucider « le « mystère » de ce pauvre, cher, grand et malheureux Gérard de Nerval, qui avait écrit, de sa petite écriture bien moulée, au bas d'un daguerréotype qu'on avait fait de lui : « Je suis l'autre... »²³ » Mais alors comment interpréter ce rapport impersonnel à soi ? Comment penser le « je » autrement que dans un pas de deux entre identité et altérité ? Toute l'œuvre de B. Cendrars est une illustration d'un autre rapport possible à soi (la subjectivité), et ce, dès son premier poème, «Les Pâques à New York» (1912). En effet, dans la prière adressée au Christ, dans le dialogue à sens unique que le « je » instaure avec le « Vous », cet autre qui, ici, prend la forme du Christ, ce dernier ressemble plus à un truchement de soi qui ouvre la possibilité de dialoguer autrement avec soi. Tout le poème tend à atteindre un autre état d'être, à participer à une unité retrouvée, bien plus qu'à tenter de devenir autre :

²²Blaise Cendrars, Sous le signe de François Villon, Tout autour d'aujourd'hui, vol. 11, Paris, Denoël, 2005.

²³ *Ibid.*, p. 56.

« Dans la chambre à côté, un être triste et muet / Attend derrière la porte, attend que je l'appelle ! / C'est Vous, c'est Dieu, c'est moi, - c'est l'Eternel. » « Journal », poème écrit en 1913 sur lequel s'ouvre les Dix-neuf Poèmes élastiques (1919), fait écho aux « Pâques à New York ». En effet, à l'autre bout des « Pâques », dans le « journal grand ouvert » de sa poésie, Cendrars fait entendre ce qui a été l'objet de sa quête passée, par ailleurs, toujours présente :

On a beau ne pas vouloir parler de soi-même

Il faut parfois crier

Je suis l'autre

Trop sensible.

Or, cette quête de soi fait écho à une autre quête, celle d'Arthur Rimbaud, dans Les lettres du voyant. « Je suis l'autre » appelle le « Je est un autre » rimbaldien et le rejoint sur bien des points. En effet, à la suite de Rimbaud, B. Cendrars déplace le lieu de la connaissance de soi, et donc du rapport à soi, vers le sensible, vers une pratique des sens, vers un autre état d'être. La préférence pour la formulation de G. de Nerval est peut-être moins la marque d'un refus d'adhérer à celle de Rimbaud que la volonté de faire jouer les perspectives entre les formules. Dans « Je suis l'autre », on entend un vague écho, un déplacement de « Je pense, donc je suis » de Descartes, autrement dit d'un rapport à la connaissance de soi par la raison. En revanche, G. de Nerval, A. Rimbaud et B. Cendrars proposent, tous trois, une interprétation du monde par les sens. Tandis que la formule de Rimbaud, dans le contexte des Lettres du voyant, écarte le rapport cartésien et insiste sur l'avènement d'un état d'être radicalement autre, B. Cendrars prend une certaine distance

avec la fougue de « l'enfant de génie qu'était Arthur²⁴ » et signale simplement l'existence d'un autre rapport à soi qu'il ne convient pas de créer par un dérèglement des sens, mais qui existe déjà et auquel il faut tendre l'oreille.

Mais avant de conclure trop hâtivement, faisons un détour par les textes, et plus particulièrement par une étude comparée entre « Le Bateau ivre » et la « Prose du transsibérien et de la petite Jeanne de France », afin de tenter de mieux comprendre en quoi l'emploi du « je » impersonnel cendrarsien se distingue de l'emploi rimbaldien. « Le Bateau » est visiblement embarqué dans la « Prose » et apparaît clairement dans la reprise par l'anaphore de « J'ai vu ». Ces deux poèmes sont des récits poétiques, épiques, « autobiographiques » et imaginaires. Dans le poème de Rimbaud, le « je » est d'emblée impersonnel, c'est la voix du bateau qui n'a pas d'identité nominale. Dans « Le Bateau » le « je » ne renvoie donc pas à une quelconque identité du poète, même « littéraire », il est le moyen de transport dans l'imaginaire. Le bateau dérive sur « le Poème de la Mer », traverse l'océan de la poésie qui le sépareit d'une poésie vivante, et il est le moyen de retracer un voyage imaginaire personnel, celui du poète : le « je » est autobiographique du point de vue de l'imaginaire. Le détour par l'autobiographique n'a pas pour but de raconter une vie, ou une tranche de vie, mais un voyage imaginaire, pourtant bien réel. Le poème est un récit, non pas de vie imaginaire, mais de la vie imaginaire : le « je » est un point de vue sur l'imaginaire du poète. Autrement dit, la vie imaginaire devient la référence à partir de laquelle penser le rapport au « je », la référence nominale et sociale s'efface devant l'intime, devant le rapport à l'imaginaire. Le « je » est nécessairement impersonnel puisqu'il est l'instrument d'optique qui permet de se voir, « de se rendre

²⁴ Blaise Cendrars, Sous le signe de François Villon, *op. cit.*, p. 55.

voyant »²⁵. Le « je » impersonnel est donc le moyen d'arriver à un rapport intime à son imaginaire, qui fait apparaître un autre lieu de vie, un autre rapport à soi, et permet de penser l'(auto)biographique non plus par rapport au réel, à la référence, à l'altérité, mais par rapport à l'imaginaire.

Dans le sillage du « Bateau », la « Prose », et plus précisément le rapport autobiographique au « je », ne peut plus être pensée par le biais de l'identification référentielle extérieure, à moins de prétendre que le point de vue à partir duquel aborder le « je », point de vue de l'imaginaire ou du réel, ne dépend pas de la forme du contexte, le poème, mais de son contenu, une incarnation possible dans une référence extérieure. Dans « Le Bateau », il faudrait aborder le « je » autobiographique du point de vue de l'imaginaire, de sa coïncidence avec l'imaginaire, tandis que, dans la « Prose », il faudrait l'aborder du point de vue de la référence, de sa coïncidence avec le réel. Lorsque « Je est un autre », l'interprétation de l'autobiographique passe nécessairement par celle de l'imaginaire, et l'imaginaire et le réel occupent en apparence des territoires distincts : l'un est où l'autre n'est pas. Lorsque « Je suis l'autre », comme dans la « Prose », le « je » se trouve au croisement de plusieurs points de vue possibles, de plusieurs rapports possibles à la connaissance de soi. Le choix de l'un n'exclut pas l'autre ; en revanche, l'un doit s'effacer pour laisser apparaître une autre présence à soi. Dans la « Prose », la « présence épatante de Jeanne » aux côtés du « je » permet de mesurer la distance que le point de vue de l'imaginaire sur le « je » permet de prendre par rapport à la représentation de la réalité. Or, cette distance, loin de rendre étranger à soi, est une plongée sans retenue dans son imaginaire qui ne coupe nullement les amarres avec le monde réel, puisqu'elle

²⁵ Les autoportraits de Schiele, dont certains portent le titre d'Auto-voyant, dans lesquels la représentation du peintre se dédouble, ne sont pas sans rappeler « Je suis l'autre ».

permet de donner forme à une autre réalité, celle de l'imaginaire, par le biais de laquelle la réalité prend une autre forme : une autre représentation du monde réel contemporain devient possible. Au bout du voyage imaginaire lancé à toute vapeur apparaît Paris, « Ville de la Tour unique et du Grand Gibet et de la Roue²⁶ ».

Dans la « Prose », le « je » impersonnel est un moyen de transport symbolique qui donne au lecteur la possibilité de s'aborder par l'imaginaire. Par le biais du « je » impersonnel, B. Cendrars laisse à son lecteur le choix du point de vue à partir duquel appréhender le voyage au cœur de l'imaginaire, comme de la réalité. Il lui donne l'entière liberté de lui emboîter le pas, et de se lancer dans une réflexion sur l'imaginaire, de faire l'expérience du point de vue de l'imaginaire sur le réel, ou de se cantonner à celui du réel sur l'imaginaire. Dans la « Prose », le « je » est une fenêtre ouverte sur l'imaginaire du monde, qui défile dans l'espace symbolique du poème, tandis que Rimbaud faisait défiler les images d'un voyage symbolique, à la recherche des fondements retrouvés de la poésie. L'(auto)biographique permet de raconter les formes du monde (en même temps que celles de la poésie) et non l'histoire d'un personnage, de dire la forme du monde (et de la poésie) et non le contenu d'une identité. Chez B. Cendrars, le « je » est un instrument d'optique, plutôt qu'un moyen de transport comme chez Rimbaud, qui permet au sujet d'explorer de nouvelles possibilités de représenter le monde, de le rendre visible. Le « je » est un procédé cognitif qui permet de réfléchir sur le caractère profondément impersonnel du rapport à soi cartésien, « Je pense, donc je suis », et de proposer d'aligner

²⁶ B. Cendrars, «Prose du transsibérien et de la petite Jeanne de France», Du monde entier. Poésies complètes : 1912-1924, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1967, p. 45.

la possibilité de l'avènement d'une autre conception de la subjectivité dans le prolongement des sens : « Je sens, donc je suis, donc je pense ».

En tant que procédé cognitif, le « je » est vide de contenu, dans la mesure où il peut prendre tous les contenus, réels et imaginaires, l'un participant de l'autre. Le « je » (auto)biographique ne renvoie pas plus à une identité imaginaire que réelle, il reconstruit la forme d'une identité universelle comme, peut-être pourrions-nous oser la nommer, bien que ce ne soit pas nécessaire, une identité épique, un rapport formel à soi, autrement dit impersonnel. L'identité épique est une identité abstraite et unique qui relève de la contemplation et qui met l'aventure du côté du défilement des contenus, de leur caractère « transitoire, fugitif et contingent », pour reprendre les termes par lesquels Charles Baudelaire définit la modernité²⁷.

4.1.2. Le double, une illusion d'optique

De P. Mac Orlan à B. Cendrars, nous retrouvons bien sûr les mêmes enjeux au cœur du « je » impersonnel, et plus particulièrement un rapport à l'imaginaire et à ses fonctions cognitives. B. Cendrars, contrairement à P. Mac Orlan, ouvre, sans retenue aucune, la porte de son imaginaire au lecteur et le plonge par là même au cœur de la réalité. Porte grande ouverte sur l'imaginaire de la réalité, le « je » impersonnel est un instrument d'optique, la longue vue stevensonienne retrouvée, pour se saisir formellement. B. Cendrars construit des récits dans lesquels il donne les moyens à ses lecteurs, mais non la notice explicative de ses moyens, d'entreprendre un voyage

²⁷ Charles Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne », Œuvres complètes, vol. 2, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 695 : « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. »

aventureux au pays de son imaginaire : l'entière responsabilité de l'entreprise revient au lecteur, c'est sa liberté.

Nous venons de voir que, chez B. Cendrars, l'identité épique apparaît dans le perpétuel croisement des pronoms personnels, « je » et « Vous » dans « Les Pâques », « je » et « la petite Jeanne » dans la « Prose », dans un tissage serré entre « je » et « l'autre », qui sont réciproquement horizon d'attente ou port d'attache. Le double est la figure minimale à partir de laquelle on peut se penser d'ailleurs, d'un autre point de vue. Dans les récits cendrarsiens, et dans la littérature d'aventure qui met en avant le point de vue de l'imaginaire sur le réel, le double est un motif qui ne cesse d'être décliné au fil du récit. Ainsi, dans « Le Panama ou les aventures de mes sept oncles » (1918, écrit en 1914), troisième et dernier long poème de B. Cendrars, le « je » se construit à travers ses « sept oncles ». Plus tard, dans la tétralogie, les très nombreux personnages croisés dans les récits sont des « doubles », des lieux à partir desquels créer un lieu commun, c'est-à-dire une identité épique.

Dans Robert Louis Stevenson, l'Aventure et son double, Jean-Pierre Naugrette a souligné l'importance du dédoublement dans les romans de l'écrivain écossais. L'approche psychanalytique, pour laquelle il a opté, tend cependant trop souvent à retrouver dans les romans des illustrations des théories freudiennes²⁸. Or, du point de vue de la psychanalyse, le double s'interprète en termes de Moi et de Ça, de retour du refoulé, autrement dit de conflit intériorisé²⁹, qui fait voler en éclat l'identité. Peut-être pourrions-

²⁸ C'est un cliché critique de voir dans les romans de la fin du dix-neuvième qui ont recours au surnaturel, au fantastique ou à l'aventure, des tentatives de cerner les mécanismes de l'inconscient.

²⁹ Dans une certaine mesure, la théorie freudienne intériorise un rapport conflictuel au monde, fait du rapport conflictuel la clef de voûte de l'être. R.-L. Stevenson, P. Mac Orlan et B. Cendrars proposent, au contraire, un rapport pacifié au monde comme à l'être. Le rapport conflictuel au monde n'est pas inné, ni

nous envisager cette identité devenue impossible dans, par exemple, The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde de Stevenson, du point de vue de la fable de la littérature, comme la proposition d'un autre rapport aux personnages, au cœur du roman, et à la construction de la subjectivité, à l'extérieur du roman. Toute approche psychologisante, ou psychanalytique, de la littérature d'aventure prend le risque de passer à côté de sa spécificité et de son incroyable richesse, ce type d'interprétation ne permettant pas de mettre en lumière la fonction de la figure du double dans la construction, tant par le poète que par le lecteur, de l'identité épique.

C'est à partir de Moravagine (1926) que nous tenterons de comprendre plus clairement la fonction du double dans la littérature d'aventure et de démontrer comment le jeu entre les doubles permet au lecteur de participer de la construction de l'identité épique et de pouvoir s'envisager non pas différent mais d'ailleurs. Moravagine est le premier de deux « romans-romans », ainsi que les appellent Cendrars dans ses entretiens avec Michel Manoll³⁰, le second étant Dan Yack. Le choix de Moravagine n'est pas motivé par son appartenance à un genre et la démonstration qui va suivre pourrait être faite à partir de n'importe où dans l'œuvre cendrarsienne. Moravagine nous intéresse plus particulièrement parce que, d'une part, il rejoue « le cas » stevensonien, comme L'Or (1925) avait brillamment rejoué Treasure Island l'année précédente³¹, et que, d'autre part,

acquis, il est le résultat d'un point de vue erroné sur la fonction et la place de l'imaginaire dans la représentation du monde.

³⁰ B. Cendrars, En Bourlinguant avec Blaise Cendrars, entretiens radiophoniques avec Michel Manoll, France Culture, 1950.

³¹ Lors de son bref passage à la Sirène, entre 1917 et 1920, B. Cendrars avait prévu de faire traduire et publier des romans de R.-L. Stevenson dont The Master of Ballantrae. D'après la biographie de Miriam Cendrars, il aurait envisagé de les traduire lui-même, avec l'aide de Féla, sa femme. (Miriam Cendrars, Blaise Cendrars : la vie, le verbe, l'écriture, Paris, Balland, 1993, p. 352.)

la psychanalyse en tant que pratique d'observation scientifique de l'homme est dans le viseur du roman.

Dans Moravagine, contrairement à Dan Yack, mais aussi à tous les récits cendrarsiens, et ce dès « Les Pâques », le dédoublement ne se multiplie apparemment pas à l'infini. En fait, dans ce « roman-roman », la figure du double est anormalement exhibée et signale une mise en abyme moins du procédé du dédoublement, tout autant que de l'imaginaire du double, central à toute la littérature d'aventure, comme nous allons le voir. Roman composé de trois parties, Moravagine s'ouvre sur « L'esprit d'une époque », celle d'avant la Première guerre mondiale, dans laquelle le « je » est assumé par un jeune psychiatre tout droit sorti de l'internat qui entend « dynamiter³² » sa propre discipline :

Frais émoulu de la Faculté et jouissant d'une certaine notoriété de bon aloi que ma thèse sur le chimisme des maladies du subconscient m'avait valu chez les spécialistes, j'étais impatient de secouer le joug de l'Ecole et de porter un coup éclatant à l'enseignement officiel.

Tous les jeunes médecins ont connu ça.

Je m'étais donc spécialisé dans l'étude des soi-disant « maladies » de la volonté et, plus particulièrement, des troubles nerveux, des tics manifestes, des habitudes propres à chaque être vivant, causés par les phénomènes de cette hallucination congénitale qu'est, à mes yeux, l'activité irradiante, continue de la conscience³³.

[...]

³² Je détourne le titre d'une nouvelle stevensonienne.

³³ Blaise Cendrars, Moravagine, Tout autour d'Aujourd'hui, vol. 7, Paris, Denoël, 2003, p. 11.

Et voilà où je voulais en venir : je voulais dresser un réquisitoire terrible contre les psychiatres, déterminer leur psychologie, circonscrire, définir leur conscience professionnellement déformée, détruire leur pouvoir, les livrer à la vindicte publique³⁴.

D'emblée, le jeune psychiatre est doublé d'un anarchiste qui finira d'ailleurs guillotiné sous l'identité de Raymond la Science, acolyte de Bonnot³⁵, rencontré en marge du roman, dans une lettre adressée à un certain Blaise Cendrars et signée « R. ». Dans cette lettre, Raymond la Science est une identité dénichée par Cendrars, éditeur des Œuvres complètes de Moravagine : « Et maintenant, comme il faut tout de même un nom pour la bonne intelligence [du] livre, mettons que R. c'est...c'est...mettons que c'est RAYMOND LA SCIENCE³⁶. » Dans cette lettre, incluse dans la « préface » de Cendrars, Raymond remercie Cendrars d'avoir fait l'impossible pour obtenir la grâce « d'être exécuté immédiatement », ainsi qu'il le souhaitait. Dans ces paratextes, en forme de clin d'œil à ceux de Gordon Pym d'Edgar Allan Poe, Cendrars se présente comme le dépositaire des Œuvres complètes de Moravagine dont le texte qui va suivre est « une trop longue préface » et dont l'accessibilité au public semble plus que compromise.

Dès les premières pages du roman, qui commence avec les paratextes, le « je » est parfaitement flottant, autrement dit impersonnel : il navigue entre plusieurs identités, entre Cendrars et Raymond la Science, et a un statut hésitant, pour ne pas dire indéfini, entre réel et imaginaire. Ces deux identités sont réunies par, et autour d'un nom, celui de

³⁴ Blaise Cendrars, Moravagine, *op. cit.*, p. 23.

³⁵ Bonnot apparaît déjà dans J'ai tué : plongé au cœur de la guerre, le poète a « le sens de la réalité », se saisit de l'eustache de Bonnot et tue l'autre à défaut d'être tué. Aussi Raymond et Moravagine reviendront à Paris « comme les portes de la ville se fermaient sur l'affaire Bonnot » (*op. cit.*, p. 185), c'est-à-dire en 1912.

³⁶ *Ibid.*, p. 7.

Moravagine, ou plutôt de ce qu'il en reste, des manuscrits gardés, voire jalousement protégés jusqu'à les rendre invisibles au monde. Le flottement du « je » d'une identité à l'autre se poursuit dans la relation entre le jeune psychiatre et son patient Moravagine. Toutes les voix se fondent dans le « je » qui devient un moyen d'expression communautaire grâce auquel progresser vers le but ultime du roman/préface à la publication des œuvres de Moravagine, c'est-à-dire vers l'avènement des manuscrits de « Moravagine, idiot », qui sont des chroniques de la fin du monde terrien, des chroniques venues d'un ailleurs radicalement autre puisqu'il s'agit de Mars.

En ouvrant la porte de la cellule de Moravagine, le psychiatre entre dans la vie du personnage, tout comme il fait entrer le lecteur dans la vie de Moravagine, éventreur de jeunes filles, que son nom semblait prédestiner à sa « profession » asociale. Pensant avoir trouvé le sujet d'observation idéal, Raymond décide de faire évader Moravagine :

L'évasion est décidée.

Je donnai ma démission, résolu d'accompagner Moravagine partout.

J'avais enfin rencontré le type que j'avais toujours été curieux de connaître. Qu'était à mes yeux un assassinat de plus ou de moins dans le monde et la découverte d'un nouveau petit cadavre de jeune fille impubère ?

Enfin j'allais vivre dans l'intimité d'un grand fauve humain, surveiller, partager, accompagner sa vie. Y tremper. Y prendre part. Dévoyé, déséquilibré, certes, mais dans quel sens ? Moravagine. Amoral. Hors la loi. Nerveux, impulsif, à vif ou trop d'activité cérébrale ? J'allais pouvoir étudier sur le cru les phénomènes alternés de l'inconscient et voir par quel

minutieux mécanisme l'activité de l'instinct passe pour se transformer, s'amplifier, dévier au point de se dénaturer³⁷.

B. Cendrars ouvre toute grande la porte stevensonienne, celle derrière laquelle Jekyll et Hyde s'observent mutuellement, hors de portée du regard du monde. B. Cendrars déplace le point de vue stevensonien, l'observation scientifique qui a pour objectif d'arriver à une connaissance sur l'homme par le biais d'une observation à sens unique, qui va de l'observateur vers le sujet observé. Chez R.-L. Stevenson, le dédoublement amène peut-être moins à la scission d'un point de vue unique en deux qu'à l'entrée en jeu du point de vue du sujet observé sur l'observateur, autrement dit à un déplacement du sujet de l'observation, qui signale un déplacement de la nature du sujet de l'observation, qui est moins l'homme que son imaginaire de l'autre, du double. Dans Moravagine, B. Cendrars donne les moyens au lecteur, par le biais du « je » flottant, de construire l'unité à l'origine du dédoublement. Or, cette construction ne peut être que rétrospective, dans l'élaboration de la fable du récit, comme nous l'avons déjà vu dans le premier chapitre. Mais ici, il ne s'agit plus de la fable de la littérature, mais du sujet et de la subjectivité.

Le lecteur suit Raymond qui suit Moravagine dans ses dérives tout autour du monde, de Berlin, à la Russie, en passant par les Etats-Unis, aux rives de l'Orénoque, pour finalement arriver aux portes de la Première guerre mondiale, lieu historique où les chemins des deux personnages se séparent. Moravagine reprend sa route, sa liberté, et laisse Raymond au milieu de la guerre, seul responsable de l'anarchie du monde :

Ah, si Moravagine avait pu disposer alors de ces armements, de ces trésors, de ces usines, de ces gaz, de ces canons, de toutes les collectivités

³⁷ Blaise Cendrars, Moravagine, *op. cit.*, p. 41.

du monde ! Pourquoi ne paraissait-il pas ? Avec lui l'histoire de la guerre eût été définitivement bâclée. Comment se faisait-il qu'il n'était pas à la tête de cette tuerie universelle pour l'intensifier, l'accélérer, la faire rapidement aboutir ? Foin de l'humanité. Destruction. la fin du monde. Un point, c'est tout...

Un jour, Le Petit Parisien m'apprit qu'un aviateur français venait de survoler Vienne, qu'il avait jeté des bombes sur la Hofburg et, qu'au retour, il était tombé dans les lignes autrichiennes.

J'eus immédiatement l'intuition qu'il s'agissait de Moravagine.

Quelle veulerie !

Se venger de l'Empereur. Profiter de la guerre pour régler une vieille rancune de famille. Venger ses ancêtres.

Quelle mesquinerie !

Moravagine avait raté la plus belle occasion de sa vie. S'occuper de François-Joseph alors que le monde entier marchait sur ses traces et que moi, je m'attendais à le voir surgir pour détruire toutes les nations !

Quel lâche !

J'en restai profondément déçu...³⁸

Tandis que, dans le contexte de la guerre, Raymond peut enfin laisser libre cours à son dégoût de l'humanité, se réjouir de participer activement à sa destruction, Moravagine se replie définitivement au fond de son imaginaire, referme sur lui la porte symbolique de la cellule qu'il n'a jamais quittée, celle de ses années de formation. Le roman s'achève

³⁸ Blaise Cendrars, Moravagine, *op.cit.*, p. 198.

quelques pages plus loin et le lecteur doit constater que la nature de la relation ,entre Raymond et Moravagine ne ressemble pas à la construction qu'il s'était faite. Derrière la figure du monstre de cruauté que semblait incarner Moravagine tout au long du roman, apparaît celle de Raymond la Science. Le lecteur n'a plus qu'à se lancer dans un jeu de perspectives autour du « je » impersonnel pour faire apparaître de nouveaux rapports entre les personnages.

Moravagine reste toujours aux portes de l'action, du passage à l'acte, de la révolution russe, de la déification, de la guerre. Il est en quête d'un autre rapport à l'autre par l'imaginaire ; il n'est pas à la recherche d'un rapport imaginaire à l'autre qui changerait l'ordre social. Il se plaît à dominer l'imaginaire des révolutionnaires mais il fait échouer la révolution : il refuse un rapport à l'autre par l'imaginaire qui ait un impact sur l'ordre du monde, qui impose un rapport *a priori* à l'autre. Les manuscrits de Moravagine sont précieux dans la mesure où ils témoignent de la recherche d'un autre rapport à l'autre qui passe nécessairement par l'imaginaire.

Raymond, quant à lui, entretient un rapport à l'imaginaire par procuration, par le biais de Moravagine, qui est une incarnation humaine de l'imaginaire de Raymond dans le monde, une réalité visible et vivante de son imaginaire, dont il refuse d'assumer la responsabilité. Autrement dit, Raymond a un rapport impersonnel à son imaginaire. Sa dérangeante complaisance, pour ne pas dire son concours aux « atrocités », plus souvent morales que physiques, commises par Moravagine, est à l'image de sa complaisance envers la dérive de son imaginaire dans le réel. Dans le jeu de perspectives entre les deux personnages, Moravagine apparaît, au bout du compte, comme un personnage de la lumière, qui ouvre la voie d'un autre rapport possible non pas à un imaginaire *de soi* mais

à un imaginaire *à soi*, alors que Raymond est un personnage de l'ombre dont le rapport à une pratique collective de l'imaginaire, dans l'idéal de la révolution russe, de la religion des Indiens bleus ou de l'anarchie, ouvre la porte à la barbarie, non plus à l'échelle individuelle mais collective. A travers la figure du double, B. Cendrars aborde la dimension politique de l'imaginaire : l'idéologie est un détournement d'une pratique collective de l'imaginaire individuel qui ne permet pas de rapport dynamique et créatif entre les deux. L'idéologie est un rapport littéral à l'imaginaire qui déplace le lieu de la création collective et symbolique du monde³⁹.

La figure du double n'est pas une figure de l'unité et l'identité avec l'autre n'a jamais lieu. Le double est principalement le signe d'un déplacement de perspectives, et non de la représentation d'une dualité, d'un entrecroisement des identités, et non d'un duel des identités, de la création d'un « je » impersonnel, et non d'une scission de l'identité. Inversement, le double est une illusion d'optique créée par le biais de l'instrument d'optique qu'est le « je » impersonnel, qui permet au lecteur de toucher du doigt le fond de son imaginaire dans la mise en perspective de la construction première, et nécessairement erronée, du récit. En effet, au cours de la première lecture, le récit que le lecteur construit adopte le point de vue du réel, des principes moraux qui y ont cours, dans lequel Moravagine incarne la cruauté du monde : c'est une construction morale malgré elle. Une fois le roman achevé, la présence du double permet au lecteur de se lancer dans une construction seconde, qui aborde le récit du point de vue de

³⁹ La dédicace de Rhum (1931) adressée aux jeunes gens leur rappelle qu'un roman est un autre rapport à l'imaginaire possible que le rapport idéologique, et par conséquent un autre moyen d'agir sur le monde : « Je dédie cette vie aventureuse de Jean Galmot aux jeunes gens d'aujourd'hui fatigués de la littérature pour leur prouver qu'un roman peut aussi être un acte. »

l'imaginaire, et de reprendre la lecture du point de vue de Moravagine, autrement à partir des récits martiens sur lesquels le roman se referme.

Dans une lettre à Jacques-Henry Lèvesque, B. Cendrars, qui a, par ailleurs, apprécié Voyage au bout de la nuit (1932), s'étonne que personne n'ait remarqué les ressemblances qui existent entre Moravagine et le roman de Louis-Ferdinand Céline :

Je vois que le bouquin de Céline fait beaucoup de tam-tam. Mais je suis tout de même surpris que dans ce déluge d'articles personne ne se souvienne de Moravagine qui contenait tout de même, il y a dix ans déjà, *tous les thèmes* du Voyage au bout de la nuit qui font couler tant d'encre aujourd'hui --- guerre, fuite, Amérique, chez les sauvages, folie, érotisme, banlieue, médecin, etc. Je vous dis ça à vous, car je vous ai avoué combien j'ai aimé ce livre de Céline⁴⁰.

Si Voyage au bout de la nuit fait écho aux thèmes de Moravagine, le rapport fabuleux entre Bardamu et Robinson se distingue nettement de celui qui unit Raymond et Moravagine⁴¹. En effet, dans Voyage, le point de bascule entre les deux personnages, lieu à partir duquel dérouler la fable, et penser le rapport à la représentation comme à l'imaginaire, se situe à la fin du roman dans la tentative de meurtre, par procuration, de Bardamu sur Robinson. Cette tentative invite à une réinterprétation du roman : Bardamu n'est pas la victime qu'il prétend être. Cependant, le jeu de perspectives entre les

⁴⁰ B. Cendrars, lettre du 18/02/33, J'écris. Ecrivez-moi. Correspondance Blaise Cendrars et Jacques-Henry Lèvesque (1924-1959), correspondance établie et présentée par Monique Chefdor, Paris, Denoël, 1991, p. 67.

⁴¹ Dans « Blaise Without War : The War on Anarchy in Blaise Cendrars's Moravagine » (Modernism/Modernity, avril 1995, 2, 2, pp. 49-62), Jay Bohner s'intéresse à l'absence de la guerre dans Moravagine et dans Voyage. En fait, il remonte aux sources de l'anarchisme auxquelles B. Cendrars s'est nourri pour donner forme au personnage de Moravagine et ne revient que succinctement, en conclusion, à la différence de traitement de la guerre par les deux écrivains.

personnages ne conduit pas à envisager le récit d'un point de vue fabuleux mais critique. Il s'agit de faire l'analyse de discours (idéologiques), sans pour autant proposer de rapport alternatif à l'imaginaire, comme à la représentation. Le lecteur est invité à mesurer l'écart abyssal entre le personnage et son discours, écart permis par le langage. Rappelons que le roman s'ouvre sur la double naissance de Bardamu au langage et au monde, au monde du langage comme au langage du monde, qui le projette tout droit dans la guerre. L.-F. Céline dramatise le rapport à la représentation en mettant en scène une crise non plus littéraire, mais sociale et politique. A cette crise de la représentation, il ne propose aucune issue : il ne donne pas au lecteur les moyens de sortir du dégoût de l'humanité, d'en retrouver les fondements dans un rapport créatif à l'imaginaire. Le jeu entre Baradamu et Robinson participe de l'écrasement maximal des perspectives sur l'humain et, par conséquent, d'une littérature de la cruauté, déjà évoquée dans le chapitre précédent.

Le double est une illusion d'optique grâce à laquelle le lecteur peut toucher du doigt la forme de son imaginaire dans le décalage entre les interprétations première et seconde, autrement dit fabuleuse du récit. La figure du double n'a d'existence que dans la participation active de l'imaginaire du lecteur à la construction des sens du récit. Le lecteur ne peut prendre conscience de cette participation active qu'en déplaçant son point de vue sur le récit, du réel à l'imaginaire. Alors seulement, le lecteur peut percevoir la participation « inconsciente » de son imaginaire à la création.

L'imaginaire du double, le double étant une illusion d'optique, sert d'hameçon à l'imaginaire du lecteur et ne lui ouvre pas la porte sur un imaginaire *de soi*, ou de l'autre,

mais sur un imaginaire à soi. L'imaginaire du double est un procédé cognitif qui permet de saisir, dans des manifestations ponctuelles, la forme, elle aussi ponctuelle, que prend son imaginaire. Le rapport entre l'aventure et le double est à chercher dans la nature « illusoire » du double, dans son caractère essentiellement performatif, dans la répétition aventureuse d'une recherche des sens, dans la contemplation des formes de son imaginaire.

A travers ce rapport à l'imaginaire, il est possible d'envisager un autre rapport à la subjectivité qui passe par la construction d'un « je » impersonnel, c'est-à-dire par la construction d'un imaginaire du double, qui permet non pas de formuler une quelconque « vérité profonde du moi », sous forme de contenu informatif, mais une identité épique, un rapport contemplatif à soi.

4.2. MYSTIQUE DE L'AVEVENTURE

Dans une lettre adressée à Jacques-Henry Lèvesque, B. Cendrars reconnaît : « Je suis chrétien d'éducation, mais pas de tempérament, ni d'essence et encore moins de raison. Le mysticisme n'est pas chrétien⁴². » Dans le cadre d'une conception épique du récit, les pratiques artistiques relèvent de la contemplation, c'est-à-dire d'un rapport impersonnel à soi qui, paradoxalement, permet une expérience sensible de soi. Le « je » impersonnel est une pratique de distanciation dans laquelle la profondeur du monde apparaît ainsi que la fonction existentielle, puisque cognitive, de l'imaginaire. En inscrivant le « je » impersonnel dans le champ lexical religieux, B. Cendrars donne à l'art une fonction spirituelle. Mais si l'art est une forme de spiritualité, il ne l'est pas au sens religieux : « L'art est une projection de l'esprit » qui permet l'élévation de ce dernier.

Dans sa thèse, Alexandre Gefen⁴³ affirme que l'aventure prend, chez B. Cendrars, la forme du mysticisme. Cette affirmation sonne comme une évidence, par ailleurs très juste, sur laquelle il ne s'arrête pas. Or, ce constat ne nous apprend rien sur l'aventure, ni sur l'intérêt de relier cet incroyable outil conceptuel qu'est l'aventure et qui permet de penser les fonctions de la littérature à travers d'autres mots, ici à travers le mysticisme. En quoi le mysticisme qualifie-t-il l'aventure et *vice versa* ? Si l'aventure, chez B. Cendrars, s'inscrit clairement dans le champ lexical religieux, elle se présente sous de multiples facettes, la contemplation étant l'une d'elles. Pour A. Gefen, B. Cendrars est un hagiographe moderne, or cette affirmation n'a de sens que dans la mesure où elle aborde l'œuvre cendrarsienne du point de vue d'une tradition du récit, d'un genre, et non de

⁴² B. Cendrars, *J'écris. Écrivez-moi*, *op. cit.*, p. 110.

⁴³ A. Gefen, *Vies imaginaires : le récit biographique comme genre littéraire aux dix-neuvième et vingtième siècle*, *op. cit.*, pp. 201-206.

l'imaginaire, ou encore de l'aventure. Envisager B. Cendrars du point de vue de la biofiction ne permet pas de mettre en évidence le « je » impersonnel, autrement dit un rapport contemplatif, qui ne peut être qu'aventureux, à soi et qui mène à une connaissance de soi par l'imaginaire. L'œuvre de Cendrars relève, en effet, plus de la métaphysique que de la métafiction, comme toutes celles des écrivains d'aventure. Nous tenterons de démontrer comment, dans l'œuvre cendrarsienne, le mysticisme est une pratique phénoménologique des représentations collectives qui s'appuie sur la croyance en l'illusion et qu'il est la forme de l'aventure cendrarsienne à travers laquelle se pense le mouvement perpétuel de la création, par-delà les dimensions du temps, dans ses moyens et dans ses fins.

4.2.1. Les moyens et les fins de la représentation épique

4.2.1.1. De l'originalité de l'écriture à l'illustration décorative des émotions

Dès son premier poème, «Les Pâques à New York», B. Cendrars tisse un rapport entre poésie, et plus généralement pratiques artistiques, et religion. Pensant l'une avec l'autre, il fait apparaître l'une où l'on attendait l'autre et crée ainsi un nouvel état de pensée quant à la représentation artistique. « Les Pâques » s'ouvre sur un aveu de lecture qui, d'emblée, envisage la Bible moins comme un texte sacré que comme « un vieux livre » dans lequel on peut lire « la geste de [la] Passion » du Christ. Histoire ancienne, « la geste » renvoie au récit épique, c'est-à-dire à un moment de l'histoire littéraire où poésie et roman vont encore main dans la main. Clairement, le poème est tourné vers des problématiques littéraires, et non religieuses, vers l'épique, et non l'hagiographie.

Dans « Les Pâques », la lecture de la Passion, auquel le titre renvoie directement, est résumée en quelques mots : « Et vos angoisses et vos efforts et vos bonnes paroles / Qui pleurent dans le livre, doucement monotones ». C'est la diversité des représentations artistiques qui entourent et illustrent les émotions de souffrance, d'angoisse, d'inquiétude au cœur de la Passion, représentations qui intéressent le poète, bien plus que l'histoire de la Passion du Christ en tant que telle.

B. Cendrars ne se lance pas dans une réécriture de l'histoire qui mesurerait des significations passées à l'aune des présentes : il ne lance pas une réflexion sur l'histoire elle-même, mais se concentre essentiellement sur les représentations artistiques d'émotions universelles. En effet, le poète détourne très vite son regard du Christ pour s'intéresser à celui, inquiet, qui a tracé les « Belles Lettres », le moine enlumineur, le conteur de l'histoire de la Passion :

Un moine d'un vieux temps me parle de votre mort.

Il traçait votre histoire avec des lettres d'or

Dans un missel, posé sur ses genoux.

Il travaillait pieusement en s'inspirant de Vous.

A l'abri de l'autel, assis dans sa robe blanche,

Il travaillait lentement du lundi au dimanche.

Les heures s'arrêtaient au seuil de son retrait.

Lui, s'oubliait, penché sur votre portrait.

A vêpres, quand les cloches psalmodiaient dans la tour,

Le bon frère ne savait si c'était son amour

Ou si c'était le Vôtre, Seigneur, ou votre Père

Qui battait à grands coups les portes du monastère.

Je suis comme ce bon moine, ce soir, je suis inquiet.

Dans la chambre à côté, un être triste et muet

Attends derrière la porte, attends que je t'appelle !

C'est Vous, c'est Dieu, c'est moi, - c'est l'Éternel.

Dans cet extrait, le moine est un conteur dont la particularité est d'être, avant tout, un passeur : le moine n'invente rien ; il copie à l'identique un texte ; il ne crée *a priori* rien de nouveau, du moins en terme de contenu. Le conteur-passeur est aussi un enlumineur qui fait symboliquement apparaître l'histoire sous un autre jour par le simple biais d'une écriture décorative. Le contexte religieux permet de qualifier le rapport entre histoire et écriture, ou style, dans le cadre artistique large.

Dans l'enluminure, l'originalité du conteur tient dans l'illustration symbolique et décorative d'un texte originel, d'une histoire déjà écrite ailleurs. Or, c'est précisément le caractère symboliquement décoratif de l'écriture qui permet de qualifier la représentation d'artistique. Autrement dit, la fonction du décoratif serait de signaler le caractère artistique de la représentation. Il serait tentant de conclure à la fonction essentiellement décorative de l'illustration et d'en faire une fin de l'art en soi, mais cela reviendrait à

prendre un raccourci qui passerait sous silence la fonction de l'illustration décorative mise en avant par B. Cendrars dans « Les Pâques », comme dans d'autres récits.

Dans le caractère décoratif de l'écriture, le lecteur perçoit l'inquiétude qui a donné forme à un style personnel, celui du moine. L'illustration décorative est donc le lieu où percevoir les émotions qui président à la représentation artistique. Le cadre religieux oriente l'interprétation que le poète fait de l'inquiétude du moine : l'illustration est le lieu d'une contemplation tout autant qu'elle donne lieu à une contemplation qui a pour objet la participation individuelle à une émotion universelle. L'illustration décorative, le style d'un auteur, est donc moins la manifestation de l'expression d'une individualité, d'une singularité irréductible, que d'un questionnement du poète sur la représentation d'émotions individuelles dans les émotions collectives et *vice versa*.

Dans « Les Pâques », la contemplation du « je » impersonnel donne forme au poème et laisse apparaître une multiplicité de représentations artistiques du visage de la souffrance. En effet, B. Cendrars fait défiler la mémoire des représentations visuelles et musicales de la Passion :

Je connais tous les Christs qui pendent dans les musées ; [...]

Je suis assis au bord de l'océan

Et je me remémore un cantique allemand,

Où il est dit, avec des mots très doux, très simples, très purs,

La Beauté de votre Face dans la torture.

Dans une église, à Sienne, dans un caveau,

J'ai vu la même Face, au mur, sous un rideau.

Et dans un ermitage, à Bourré-Wladislasz,
Elle est bossuée d'or dans une châsse.

De troubles cabochons sont à la place des yeux
Et des paysans baisent à genoux Vos yeux. [...]

Ho-Kousaï a peint les cent aspects d'une montagne.
Que serait votre Face peinte par un Chinois ?...
Cette dernière idée, Seigneur, m'a d'abord fait sourire.
Je vous voyais en raccourci dans votre martyr.

Mais le peintre, pourtant, aurait peint votre tourment
Avec plus de cruauté que nos peintres d'Occident.

Des lames contournées auraient scié vos chairs,
Des pinces et des peignes auraient strié vos nerfs,

On vous aurait passé le col dans un carcan,
On vous aurait arraché les ongles et les dents,

D'immenses dragons noirs se seraient jetés sur Vous,
Et vous auraient soufflé des flammes dans le cou,

On vous aurait arraché la langue et les yeux

On vous aurait empalé sur un pieu.

Ainsi, Seigneur vous auriez souffert toute l'infamie,

Car il n'y a pas de plus cruelle posture.

Ensuite, on vous aurait forjeté aux pourceaux

Qui vous auraient rongé le ventre et les boyaux.

De l'enluminure aux représentations picturales ou musicales, la liberté d'illustration du visage de la souffrance varie en fonction de son contexte culturel et historique. Dans les exemples cités par B. Cendrars, le visage du Christ est le support des émotions, son moyen de transmission. Dans « Les Pâques », l'illustration décorative d'une même histoire sert à mettre en valeur la multiplicité des représentations d'une même émotion. Le style est un moyen, et non une fin, qui permet au lecteur du poème de saisir une émotion représentée, non pas en rapport avec la singularité des événements, mais dans son caractère universel. Du point de vue cendrarsien, le style est le lieu où l'on peut saisir la subjectivité mêlée d'un artiste, d'une époque, d'une culture, bien plus que le lieu d'expression d'une individualité irréductible. L'originalité réside dans la capacité du poète à représenter des émotions universelles « à nouveau », c'est-à-dire « à présent » en 1912. La représentation « à présent » n'a pas pour objectif de mettre en valeur le style du poète, l'originalité de son expression individuelle, mais d'ouvrir l'espace du poème à la diversité des représentations antérieures dans le prolongement desquelles le poète peut s'inscrire. Faisant suite à cette liste de représentations essentiellement picturales du

visage de la souffrance, B. Cendrars se lance dans la représentation de tous les visages possibles de la souffrance croisés aux détours des rues de New York. Du point de vue cendrarsien, l'histoire, comme le style, sont des moyens partagés par tous, pour donner une forme visible à la réalité abstraite des émotions.

Contexte *a minima* pour penser l'illustration décorative comme la clef de voûte de la représentation artistique, l'enluminure nous permet d'entrevoir un rapport d'interdépendance, et non de hiérarchie, entre illustration et histoire. Mais cette interdépendance ne passe pas par un jeu de miroir entre les deux : l'illustration décorative est le mode de transmission des émotions, le nouvel habit dans lequel doivent sans cesse être présentées « à nouveau » les émotions ; l'histoire est le support indispensable aux émotions à partir duquel mesurer la multiplication à l'infini des illustrations. Sans ce nouvel habit, sans ce renouvellement de l'illustration, qu'advient-il de la perception des émotions par le spectateur ? L'illustration décorative des émotions, la répétition de l'histoire sous un jour nouveau, permet au spectateur ou au lecteur de percevoir simultanément la persistance des émotions, comme des représentations, dans le temps et de se lancer dans une contemplation sur les conditions de perception des émotions.

Dans « Les Pâques », la représentation artistique est le lieu d'une « méditation » individuelle menée par le poète qui donne les moyens au lecteur de se lancer à son tour dans une contemplation de son rapport à la représentation, comme à la perception des émotions. La mise en abyme de l'illustration décorative est le point de départ de la contemplation. La nécessité de remettre en avant le caractère décoratif de la représentation artistique se retrouve dans le mouvement de l'Art Nouveau, qui tend à épurer les styles pour n'en garder que le motif décoratif dans lequel se rejoignent

plusieurs styles, pour ne pas dire genres. Chez les contemporains, on retrouve entre autres chez Jean-Michel Othoniel, et en particulier dans Le Petit théâtre de Peau d'âne, cette volonté d'exhiber, et de repenser, la fonction du décoratif comme fondamentale aux arts plastiques. La visibilité de ce qui est artistique dans une représentation est intimement liée à la perception du caractère décoratif. Le décoratif devient alors l'un des fondements de tout art plastique et a pour fonction de se mettre en valeur pour mieux permettre au spectateur, comme au lecteur, de reconnaître le lieu de la contemplation non plus visuelle et littérale, mais intellectuelle et figurée à laquelle la représentation artistique doit donner lieu.

La gratuité de l'art ne réside pas dans le fait qu'il ne renvoie qu'à lui-même, mais dans le fait qu'au mieux il donne au spectateur comme au lecteur les moyens de se lancer dans une contemplation. La représentation artistique n'est pas sa propre fin, elle est un moyen de déplacer la réflexion à l'extérieur de l'art, sur notre rapport au monde sensible, à sa représentation abstraite.

Passeur et enlumineur, le moine auquel se compare le « je » impersonnel dans «Les Pâques» lance un jeu de miroir entre pratiques religieuses et artistiques qui mettent implicitement en abyme des conceptions « modernes » de la littérature comme de la poésie. Balayant l'écriture comme lieu de l'originalité de l'écrivain, et de la création littéraire, B. Cendrars renvoie dos à dos les partisans du style aux dépens de l'histoire, les défenseurs du roman flaubertien mais aussi les poètes symbolistes⁴⁴, tout autant que les

⁴⁴ Dans La Mésintelligence. Essais d'histoire de l'intelligence française du symbolisme à 1914 (Saint-Étienne, Éditions des Cahiers intempestifs, coll. « Lieux littéraires », 2000, p. 53), Pierre Citti note que le symbolisme, lié à une « recherche des originalités », est l'expression même de l'individualisme dans l'art.

partisans de l'histoire aux dépens du style, les naturalistes et l'histoire contemporaine qui tend à passer sous silence l'illustration décorative. La représentation artistique invite le spectateur, ou le lecteur, à réfléchir sur son rapport à la représentation, à pratiquer une forme de spiritualité qui n'a rien à voir avec une pratique religieuse.

L'épique est peut-être un lieu à partir duquel penser un socle commun à toutes les pratiques artistiques en retrouvant les fonctions existentielles partagées. A partir de ces fonctions, on peut apercevoir les moyens à la disposition de chaque artiste, selon sa discipline, pour arriver à ses fins. Une conception épique de la représentation artistique sert à faire le tri entre les moyens et les fins de l'art.



Jean-Michel Othoniel, La Chaise à porteurs.



Jean-Michel Othoniel, Les Etoiles de la Fée bleue.

4.2.1.2. Gratuité, savoir et vérité de la représentation épique

La représentation artistique renvoie le lecteur à sa perception du monde : elle ne contient pas de savoir, du moins pas sous forme de contenu, pourtant elle lui donne l'opportunité d'arriver à un savoir sur lui-même comme sur le monde. La représentation artistique contient en germe une vérité sur la « Vie⁴⁵ », bien plus que sur la réalité contemporaine. L'art a une fonction pédagogique, dans la mesure où il permet une recherche autodidacte, qui ne relève pas de l'analytique. L'art n'est pas prescriptif, ni descriptif ; il n'est pas moral, ni immoral, puisqu'il s'inscrit dans une conception impersonnelle de la représentation. C'est dans ces écarts que la représentation artistique, dans sa version épique, se distingue radicalement de l'historique.

C'est à partir du premier roman de B. Cendrars, L'Or ou la merveilleuse histoire du Général Johann August Suter (1925) que nous réfléchissons sur les différences entre représentations épique et historique. Dans ce premier roman, le poète s'intéresse aux « sursauts intimes de la conscience » du général Suter, ce qu'il appelle aussi dans la « Prose » « les sursauts de sa mémoire⁴⁶ », et non aux circonstances historiques : c'est dans cette différence de point de vue qu'il convient de chercher le rapport épique à l'histoire qui valut à B. Cendrars de nombreuses attaques lors de la parution de L'Or. En effet, publié en France en tant que roman, s'inscrivant très naturellement dans le genre alors florissant de la biographie romancée, du côté américain, on a injustement reproché au romancier d'avoir pris des libertés avec la « Vérité Historique ». En mars 1926, B. Cendrars écrit « Toucher du doigt », un essai poétique qui s'inscrit dans la lignée de Profond Aujourd'hui, et qui devait servir de chapitre introducteur à John Paul Jones ou

⁴⁵ Je reprends la capitalisation que B. Cendrars adopte dans la plupart de ses textes.

⁴⁶ B. Cendrars, «Prose du transsibérien et de la petite Jeanne de France», *op. cit.*, p. 41.

l'ambition, roman que l'écrivain n'achèvera jamais et qui fera l'objet d'une publication posthume récente⁴⁷. Dans « Toucher du doigt », qui peut aussi être lu comme une défense du romancier contre les nombreuses et virulentes attaques dont L'Or a fait l'objet, B. Cendrars affirme qu'il a « fait œuvre d'artiste et non d'historien, un livre synthétique et non analytique, une multiplication et non une addition, un portrait du général et non pas le déshabillage d'une momie⁴⁸. »

Le titre choisit par B. Cendrars, « toucher du doigt », met cet essai sous le signe de l'illustration décorative pensée par Michel-Ange du geste de la création divine : Dieu donnant le souffle de la vie à Adam. Dans cet essai, B. Cendrars ne se conçoit pas comme un démiurge, mais bien plus comme celui qui entend faire « un livre vivant », qu'il présente comme l'anti-thèse du récit historique nourri de documents d'archives. La matière vivante du livre viendrait de la capacité du poète à transposer son expérience dans un récit imaginaire de la vie de John Paul Jones. Dans cet essai, la « Vie » se pense en opposition aux récits historiques qui tendent à vouloir fixer l'Histoire, à produire des « théories qui deviennent des dogmes, qui se figent et qui s'endorment ». B. Cendrars, quant à lui, « n'oublie jamais que le passé aussi est avant tout une chose mouvante, comme aujourd'hui, et que tout ce qui a vécu vit encore, change, permute, bouge, se transforme, et que la vérité se contredit cent fois par jour comme une bonne bavarde qu'elle est⁴⁹. »

Dans la citation ci-dessous, B. Cendrars pose clairement les différences de fonctions entre les représentations épique et historique :

⁴⁷ Pour les détails quant à l'écriture du roman, je renvoie à la préface de Claude Leroy dans la nouvelle édition des œuvres complètes, Tout autour d'aujourd'hui, vol. 2, *op. cit.*, 2001, p. IX-XXIII.

⁴⁸ Francis Lacassin, « Préface » à L'Or, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998, p. X.

⁴⁹ B. Cendrars, « Toucher du doigt », John Paul Jones ou l'ambition, *op. cit.*, p. 25.

Je défendrai toujours la Vie.

Et la seule Histoire c'est la Vie.

Et la seule Vérité c'est la Vie.

Qu'est-ce que la Vérité Historique ?

Et qu'est-ce qu'un Document ?

Une interprétation toujours tendancieuse ou artistique.

Un tremplin.

Pour bondir.

Dans la réalité et la vie.

Au cœur du sujet.

Car l'historien aussi est un homme, et le plus objectif, le plus froid
commente encore.

Ne me servez pas de sérénité scientifique.

L'historien, même quand il relate des événements qui se sont passés il y a
plus de dix mille ans, prend parti, se passionne, critique, blâme, loue,
affirme, invente, fait l'important, est insupportable ou ridicule selon qu'il
se croit le seul détenteur de la Vérité, ce parchemin vierge dans lequel il se
taille un faux-nez, ou qu'il crève le Document, comme le clown le
cerceau, pour apparaître chétif, grimaçant et rouler dans la crotte de
l'arène. [...]

La Vérité Historique c'est le point de vue de Sirius. On ne distingue plus rien de cette hauteur. Il faut descendre, se rapprocher, faire un gros plan. Voir. Voir de près. Se pencher sur. Toucher du doigt. Découvrir l'humain. La Vérité Historique c'est la mort.

Une abstraction.

De la Pédagogie. [...]

J'aime ce manque d'entendement chez les contemporains et ces contradictions de l'opinion publique au sujet d'un homme. J'aime l'incapacité des historiens et des spécialistes à faire entrer plus tard une forte individualité dans leur cadre et j'admire leurs façons de trier et de choisir, et de triturer et d'escamoter certains documents gênants qui débordent leurs théories, surtout quand il s'agit d'un héros national comme celui-ci qui l'est devenu et qu'il faut absolument le réduire à l'échelle, à l'échelle de la convention et de la morale scolaire depuis qu'on lui a élevé une statue (à Annapolis en 1906). Cela prouve bien que les savants et les érudits, tout comme les auteurs des estampes populaires et les romanciers de cape et d'épée sont incapables de dégager l'humain du surhumain et qu'ils sont tous impuissants devant l'homme et devant la vie.

A bas les pédagogues.

Une vie ça ne prouve rien.

Un point.

C'est tout.

J'aime la vie.

J'aime l'homme.

J'aime cet homme, John Paul Jones, que le buste de Houdon nous montre comme un Américain d'aujourd'hui, sain, simple, direct, un *self-made man*, sympathique, épatant, un type comme j'en ai beaucoup rencontré et qui devait souvent sourire.

J'aime sa vie.

J'aime la vie et ses cruelles, ses sanglantes ironies⁵⁰.

La représentation épique proposerait donc un point de vue sur l'homme qui ne dépende pas des circonstances historiques. La « Vérité Historique » est écartée au profit d'une autre forme de savoir, d'un savoir sur l'homme, sur la « Vie » qu'il convient de préciser. La vérité dans l'art résiderait dans la capacité du poète à montrer le vivant là où on ne l'attendait pas et pour le lecteur à saisir ce qui est vivant dans une représentation figée. Dans L'Or, Suter, comme la plupart des personnages historiques dont B. Cendrars raconte les histoires, est un personnage « réel » et « romanesque ». Dans un sens, lorsque B. Cendrars fait paraître L'Or ou la merveilleuse histoire du Général Suter comme un « roman », il ne fait que confirmer le caractère romanesque, « merveilleux », de la vie de cet homme qui, au sommet de sa puissance, fut ruiné par la découverte de mines d'or sur ses terres. La plupart des personnages qui peuplent les récits de B. Cendrars, hormis Moravagine et Dan Yack, les personnages principaux des « romans-romans », ont existé : Jean Galmot dans Rhum, John Paul Jones dans une tentative de roman éponyme, Al Jennings dans Al Jennings, Hors la loi !, tout comme la plupart des personnages qui

⁵⁰ B. Cendrars, « Toucher du doigt », John Paul Jones, *op. cit.*, p. 26-28.

apparaissent dans ses nouvelles, et plus tard dans ses autobiographies romancées. B. Cendrars va chercher le « romanesque » dans la réalité historique, plutôt qu'il ne recrée la réalité historique à travers des personnages romanesques. Autrement dit, en tirant le « romanesque » de la réalité, B. Cendrars déplace le lieu à partir duquel penser cette notion : il ne s'agit pas de la penser dans le cadre du roman, et de son fonctionnement interne, mais dans un rapport à la représentation de la réalité historique. Le « romanesque » se pense par rapport à des pratiques, non littéraires, du récit et à leurs finalités.

Personnages « romanesques », bien plus qu'« historiques », Suter, comme Galmot, Jennings ou Jones se situent tous au croisement de la petite et de la grande histoire, sans pour autant faire l'Histoire. Si leurs aventures demandent à être racontées c'est précisément parce qu'elles permettent d'aborder l'histoire nationale par sa face ironique. Ce n'est cependant pas en victimes de l'Histoire que l'écrivain présente ses personnages : il ne met pas en scène des hommes qui « au sommet de leur entreprise » sont « foudroyés par un choc en retour où l'adversité aux multiples visages se mêle à la découverte vertigineuse de l'irréalité de toutes les choses⁵¹. » Si B. Cendrars raconte l'histoire de Suter, comme d'autres personnages « romanesques », qu'ils soient réels ou fictifs, ce n'est pas pour mettre en scène une quelconque épiphanie, comme le propose implicitement C. Leroy. « Leur mort au monde » ne leur ouvre pas les voies de la contemplation spirituelle sous les espèces également mystiques de l'Amour ou de l'écriture⁵². »

⁵¹ Claude Leroy, « Préface » *L'Or, Tout autour d'Aujourd'hui*, vol. 2, *op. cit.*, p. XV.

⁵² *Ibidem*.

Suter, comme beaucoup d'autres personnages cendrarsiens, n'est pas particulièrement sympathique, que ce soit dans son ascension ou dans sa chute. Suter est un homme prêt à tout pour donner une forme matérielle à un rêve impossible. A la fin du premier chapitre, consacré à sa fuite de Suisse, son pays, B. Cendrars résume laconiquement le parcours du personnage au moment où il s'embarque pour New York : « A bord, il y a Johann August Suter, banqueroutier, fuyard, rôdeur, vagabond, voleur, escroc »⁵³. Le poète ne fait nullement appel à l'empathie de ses lecteurs envers ses personnages : l'empathie mène trop facilement au jugement moral et court-circuite l'observation des « sursauts intimes de la conscience », qui semble très étroitement liés au rapport d'un personnage à son histoire, c'est-à-dire à l'imaginaire de soi.

Dans L'Or, le caractère « romanesque » du personnage naît de son incapacité à percevoir la forme que son imaginaire donne à la réalité, aux circonstances historiques. Le parcours de Suter intéresse B. Cendrars dans la mesure où il permet de montrer que, tandis qu'il semblait être totalement en phase avec la réalité, exclusivement intéressé par les détails prosaïques, plongé dans le froid calcul avec pour unique objectif arriver à ses fins, occupé à construire un empire personnel, Suter s'était, en fait, replié de la réalité depuis déjà longtemps. C'est d'abord un étranger dans son propre pays que le lecteur rencontre : Suter est alors un homme qui fuit le contexte familial et national, qui donne une substance c'est-à-dire un contenu à son identité. Il emmène son nom et laisse derrière lui le contenu, dont il ne veut pas. L'histoire de Suter est celle d'une disparition : « c'est là qu'il disparaît dans les brouillards de la Manche⁵⁴ », qui est intimement liée à sa réapparition : « Au pays on n'entend plus parler de lui et sa femme reste sans avoir de ses

⁵³ Blaise Cendrars, L'Or, *op. cit.*, p. 20.

⁵⁴ *Ibidem.*

nouvelles. Et tout à coup son nom est prononcé avec étonnement dans le monde entier⁵⁵ ». Le lieu de sa disparition coïncide avec le lieu, moins géographique qu'imaginaire, où commence son histoire : « c'est ici, que commence la merveilleuse histoire du général August Suter⁵⁶ »

Pour C. Leroy, « réels ou fictifs, tous les héros de Cendrars se ressemblent. Nés impatientes, ils sont définitivement réfractaires à toute appartenance. La vie pour eux n'est qu'un grand jeu où ils misent tout sur un appel de l'ailleurs. Toujours prêts à troquer leur identité, ne désirant rien tant que se refaire⁵⁷. » Ces personnages sont en fait essentiellement dupes de leur imaginaire : ils se méprennent sur l'interprétation de leur vie imaginaire, sur son lieu d'expression, sur son caractère. Suter est un autre Moravagine : il n'a de rapport que littéral à son imaginaire et il entend matérialiser une réalité abstraite, l'imaginaire de soi, dans une illustration concrète. Le rapport à la vie imaginaire de Suter est un rapport de contenu : il construit toute sa vie contre une superstition, celle de correspondre à l'image que sa communauté a de lui. Suter choisit de partir afin de pouvoir incarner une autre représentation de lui-même, qui n'est rien de moins que son identité imaginaire. Suter est à la recherche d'un espace vierge dans le monde, la Californie, dans lequel il pourra incarner « la Nouvelle Helvétie ».

Du point de vue de l'Histoire, l'ironie réside dans le fait que c'est précisément quand Suter a réalisé son rêve que son empire s'écroule. Or, dans le roman, Suter n'a pas été ruiné par « la découverte de mines d'or sur ses terres » : il aurait pu se refaire une fortune. B. Cendrars souligne à diverses reprises que, comme tant d'autres, il aurait pu

⁵⁵ Blaise Cendrars, *L'Or*, *op. cit.*, p. 21..

⁵⁶ *Ibidem.*

⁵⁷ Claude Leroy, « Préface » à *L'Or* dans *Tout autour d'aujourd'hui*, vol. 2, *op. cit.*, p. XV.

exploiter la déferlante des chercheurs d'or mais « le cœur n'y est plus⁵⁸. » Suter n'était pas en quête de richesse, mais d'un contenu imaginaire. C'est dans ce moment de basculement que le lecteur peut réaliser que le projet de Suter est voué à l'échec depuis le début, depuis son embarquement : dans ce point de basculement, le rapport de Suter à sa vie imaginaire, qui apparaissait jusqu'alors comme le moteur de son ascension, devient l'obstacle auquel se heurte le personnage, la cause de sa ruine morale, bien plus que financière. C'est à partir de cet instant que l'on aperçoit la rigidité absolue du personnage qui semblait auparavant pouvoir s'adapter à toutes les circonstances. Le lecteur entrevoit alors la fonction de l'imaginaire chez le personnage sous un nouvel angle : ce qui semblait être une force, un pouvoir, un don, se transforme en un mur infranchissable au pied duquel il se décompose. B. Cendrars ne donne aucune explication quant à l'acharnement de Suter à s'accrocher à un rêve impossible. Il laisse au lecteur la responsabilité de l'interprétation de la fonction de l'imaginaire dans la chute de Suter.

Ce qui intéresse B. Cendrars dans L'Or, c'est de déplacer le point de vue de l'Histoire, des circonstances historiques, qui donneraient forme à la vie d'un homme, lui forgeraient un destin, et d'envisager l'histoire de Suter du point de vue du drame humain universel. Suter n'est pas victime de l'Histoire mais de son incapacité à percevoir la forme que son imaginaire donne au monde. Le fondateur de la Nouvelle Helvétie est un Don Quichotte dont le rapport à la réalité est motivé par un rapport erroné à l'imaginaire, qui n'a pas son origine dans la représentation artistique mais, au contraire, dans son incapacité à concevoir que la représentation artistique est le lieu où concrétiser une réalité abstraite, sa vie imaginaire.

⁵⁸ B. Cendrars, L'Or, *op. cit.*, p. 100.

L'attachement, on pourrait presque dire la tendresse, que B. Cendrars porte à Suter, réside dans la profonde humanité que l'on découvre derrière le personnage « romanesque », dans le récit d'un drame humain. Le « romanesque » est profondément humain, dans la mesure où il est intimement lié à la fonction cognitive de l'imaginaire, à la perception de cette fonction⁵⁹. Derrière l'ironie de l'histoire de Suter, cet homme foudroyé non pas par l'Histoire en marche mais par son rapport à l'imaginaire, se profile l'ironie du récit historique, et du roman réaliste, qui tend à se calquer sur lui, récits aux prétentions pédagogiques qui ne donnent pas à leurs lecteurs les moyens de réfléchir sur le rapport entre imaginaire, réalité et représentation. B. Cendrars redéfinit le roman par le récit épique, un récit sans psychologie, qui sait faire sentir, par-delà les faits historiques, le drame individuel et profondément humain. Le récit épique est un roman de l'individu à partir duquel le lecteur peut construire une vérité universelle, peut dégager un savoir formel, c'est-à-dire un point de vue, sur la représentation du monde qui n'est pas limité aux circonstances historiques.

S'il existe une quelconque vérité dans une représentation artistique, elle est à chercher dans l'illustration toujours renouvelée de la condition humaine, qui réside essentiellement dans son rapport à la représentation de la réalité. Or, l'illustration n'est pas une leçon de choses ou de morale, elle ne dispense pas de savoir sur la nature humaine par l'analyse mais par la synthèse, pour reprendre des termes du poète, qui

⁵⁹ Il semble intéressant de remarquer ici que, dans Le Mythe de Sisyphe, Albert Camus donne à l'inquiétude au cœur de la condition humaine des sources extérieures, la mort de Dieu. L'inquiétude s'extériorise dans l'absurde, qui se situe dans le rapport au monde et à sa signification, le lieu de la rupture. Dans L'Existentialisme est un humanisme, Jean-Paul Sartre participe du même mouvement d'extériorisation. Tous deux semblent oublieux de toute une phénoménologie de l'inquiétude qui, loin de mener à une vision pessimiste ou morale du monde et du rapport aux autres, mène à la pratique existentielle de l'imaginaire. Du point de vue de l'épique, l'existentialisme, comme le naturalisme ou le symbolisme, comme l'art pour l'art ou l'avant-gardisme, est une conception de l'art, comme de l'homme, qui prend les moyens pour définir les fins.

rejoint en tous points la démonstration théorique schwobienne. L'humain et le romanesque sont intimement liés et sont signalés comme tels : le « romanesque » est un travail de reconnaissance de l'humain et *vice versa*. Le roman, qui se confond ici avec le récit épique, raconte l'histoire de la construction de la représentation du monde, c'est dans ce sens un récit de la genèse non pas d'un monde, d'une cosmogonie, mais d'un procès qu'il convient de renouveler à chaque instant. Le récit épique est un mode de représentation métafictionnel, qui n'a cependant pas pour fin de mettre en abyme la technique de la représentation, mais de donner à « toucher du doigt » la profondeur de la représentation historique.

La gratuité de la représentation épique réside dans l'absence de jugement moral, d'interprétation factuelle, de liberté totale laissée au lecteur et d'entière responsabilité face au récit. Le récit épique ouvre la possibilité d'un questionnement qui peut aboutir à un savoir formel et à une vérité universelle qui ne décrit, ni ne prescrit, un état du monde, des êtres dans le monde mais qui permet de percevoir notre présence au monde. L'épique est une conception mystique et pour le moins aventureuse du récit dans la mesure où il permet au lecteur, qui le souhaite, de participer de l'être.

4.2.2. La vérité mystique ou « le principe de la réalité »

Dans le jeu de perspectives entre épique et mystique, nous venons de voir que la vérité n'est pas de contenu mais dans un rapport à l'imaginaire. En tant que procès, la vérité n'est pas un savoir : elle se manifeste dans l'aperçu que le conteur donne à voir des « sursauts intimes d'une conscience » ou des « sursauts [d'une] mémoire » individuelle. La vérité ne relève ni du visible ni du lisible : elle se construit autour du récit épique et

n'existe donc que dans la réception que lui réserve le lecteur. B. Cendrars affirme qu'il « n'aime pas la quiétude de l'esprit » et se « réserve le droit de tout réveiller »⁶⁰. La vérité est une quête personnelle et individuelle qui n'existe que dans des manifestations éphémères, c'est-à-dire dans l'interprétation symbolique d'une image que construit un individu. Le récit épique ne donne pas une vision du monde, autrement dit une interprétation du monde : il crée les conditions d'élaboration d'une vision du monde qu'il revient au lecteur de construire. La vérité s'apparente à une illusion d'optique dans la mesure où elle ne relève pas du visible ou du lisible⁶¹ mais d'une croyance en l'existence d'un monde invisible, d'une réalité abstraite. La mystique cendrarsienne s'enracine dans cette croyance en l'existence d'une réalité abstraite, qui donne forme à notre représentation du monde, dans un rapport au monde qui ne passe pas par l'interprétation rationnelle mais par l'intuition.

Dans l'œuvre de B. Cendrars, on trouve une volonté de mettre en rapport le lisible et le visible, et ce, dès «Les Pâques à New York», comme nous l'avons déjà vu. Ainsi, le visage de la souffrance rend visible, c'est-à-dire lisible, une émotion. Pourtant, très vite, nous assistons à un glissement du visible vers le perceptible. Dans «Les Pâques» comme dans L'Or, il ne s'agit pas pour B. Cendrars de rendre visible une réalité abstraite, qu'elle

⁶⁰ B. Cendrars, « Toucher du doigt », John Paul Jones ou l'ambition, *op. cit.*, p. 23-35. Texte achevé d'écrire à Guarujá, le 15 mars 1926.

⁶¹ Autour de l'image, le rapport entre le visible et le lisible résonne différemment : s'il existe bien une relation entre les deux, elle n'est pas de « nature », de définition, mais d'effet. Le visible comme le lisible ne sont pas des données directement saisissables, ou saisissables dans leur totalité comme dans leur détail. Si l'image est figée sa perception ne l'est pas : elle construit sans cesse l'image, lui donne un mouvement. Invisible, la représentation restant la même, le mouvement est uniquement perceptible, c'est-à-dire lisible dans un retour sur la construction des sens. L'intérêt de B. Cendrars pour le cinéma, mais aussi de P. Mac Orlan et de bien d'autres écrivains de leur génération, tient à cette opportunité incroyable que leur fournit la technique cinématographique du défilement des images pour penser l'image en mouvement, comme le mouvement dans l'image. Leur intérêt pour le nouveau médium participe d'une pensée de l'image en mouvement comme générateur d'émotions.

prenne la forme d'une émotion ou d'une vie imaginaire, mais de la rendre perceptible pour le lecteur. Le mouvement du visible au perceptible est d'ailleurs exhibé dans le « livre-tableau »⁶² qu'est la « Prose du transsibérien et de la petite Jeanne de France » illustrée par Sonia Delaunay. Ce « Premier Poème Simultané » affiche clairement la recherche d'un autre rapport entre lisible et visible, que nous avons déjà implicitement abordé dans la fonction illustrative, symbolique et décorative de la représentation artistique et qui demande à être précisé.

Un détour par la peinture nous semble le chemin le plus court et le plus convaincant pour formuler le rapport au visible négocié par le récit épique. Je ne revendique nullement l'originalité de ce parcours : B. Cendrars, comme P. Mac Orlan, pensent aux continuités qui permettent de jeter des ponts entre le récit épique et les arts visuels (et plastiques), ou plus précisément un détour par les arts visuels permet de formuler une pensée épique du récit, c'est-à-dire une phénoménologie de l'image abstraite.

Dans les années d'avant-guerre, B. Cendrars a beaucoup côtoyé les peintres d'avant-garde et était particulièrement proche du couple Delaunay et de Fernand Léger. Au sortir de la guerre, le poète a écrit pour Modernités une série d'articles dans lesquels il donne son avis sur le cubisme ainsi que sur quelques peintres contemporains⁶³ dont Delaunay, Léger, Picasso, Braque, Chagall. B. Cendrars inaugure sa série d'articles par une question « Quelle sera la peinture de demain ? » Dans sa réponse, il ne donne pas

⁶² J'emprunte l'expression que Claude Lévy emploie dans sa préface à John Paul Jones ou l'ambition, *op.cit.*, p. 13.

⁶³ Cette série de huit articles tous écrits en 1919 sont recueillis dans Aujourd'hui (1931) et constituent la majeure partie de la section « Peintres ».

encore « congé aux peintres⁶⁴ », comme il le fera quelques années plus tard par le biais d'un texte de Kipling, néanmoins il rejette déjà le cubisme, et plus généralement tous les « -ismes », c'est-à-dire la peinture en tant que discipline qui produit une « peinture théorique, collective, anonyme », qui s'attache à une formule, « une technique, aussi intellectuelle soit-elle ». C'est moins dans l'amputation de son bras que dans ce rejet clairement affiché, certes pas nouveau chez lui, d'une conception dogmatique de l'art qu'il faut lire l'impact de la guerre sur B. Cendrars, et dans la réaffirmation du caractère irréductiblement personnel de l'expression artistique qui prend racine dans la redécouverte toujours renouvelée des fonctions cognitives de la représentation artistique⁶⁵.

Pour B. Cendrars, le sujet de la peinture, comme de la littérature, c'est l'homme et « l'homme, c'est vous et moi, avec nos travaux et nos jeux, nos objets familiers et nos entreprises ». Mais ce n'est pas une représentation mimétique qu'il annonce, « pas une recrudescence de portraits, mais bien une nouvelle interprétation de l'homme ». Dans les interprétations à venir, il prédit que « nous nous reconnâtrons individuellement dans les peintres mêmes qui auront une façon de sentir et non une discipline ». « Voir » semble donc s'apparenter à interpréter la réalité par les sens, et non donner un sens à la réalité. L'interprétation de la réalité n'est pas analytique, mais synthétique ; ce n'est pas une production intellectuelle mais une création plastique et sensuelle. « Voir », c'est interpréter plastiquement, c'est-à-dire créer ou encore « toucher du doigt ».

⁶⁴ Blaise Cendrars, *Aujourd'hui, Tout autour d'aujourd'hui*, vol. 11, Paris, Denoël, 2005, p. 81.

⁶⁵ Dans sa biographie, Miriam Cendrars revient sur la querelle qui a fait rage lors de la parution du Premier Poème Simultané. Si B. Cendrars a répondu aux critiques qu'on lui opposait, il n'a cependant pas souhaité prolonger le débat dans une théorisation de la notion de *Simultané* qu'il avait projetée d'écrire avec le couple Delaunay. Miriam Cendrars cite un extrait de lettre : « Pour le livre du Simultané, j'y ai beaucoup réfléchi. Je m'arrête. Ce n'est pas à moi d'écrire des « théories » ou un livre de « polémiques » », (Blaise Cendrars : la vie, le verbe, l'écriture, *op. cit.*, p. 268).

Avant de conclure trop rapidement, comme le font certains critiques, à une analogie entre les créations poétique et divine, et d'envisager le poète en tant que créateur de cosmogonies, penchons-nous sur le rapport entre le dicible et le visible dans le cadre de la création. Dieu fait apparaître une réalité en la nommant : le dicible devient visible ou encore une réalité abstraite énoncée donne naissance à une réalité matérielle. Le poète ou le peintre n'entretient pas une relation aussi directe entre le dicible et le visible ; en fait, il inverse même le rapport entre le visible et le dicible. Dans « La Tour Eiffel », conférence donnée à São Paulo dans laquelle B. Cendrars décrit les recherches plastiques de R. Delaunay qui aboutirent aux nombreuses Tour Eiffel des années 1920⁶⁶ et envisage la création d'une représentation comme l'aboutissement d'une lente recherche qui relève de l'interprétation de ce que l'on voit :

Et maintenant, songez à ma fenêtre d'hôtel qui s'ouvrait sur Paris. C'était le sujet même de toutes ses préoccupations, un tableau tout fait, mais qu'il fallait interpréter, construire, peindre, réaliser, exprimer. Cette année-là, 1911, Delaunay fit, je crois, cinquante et une toiles de la Tour Eiffel, avant d'arriver à un résultat⁶⁷.

Quelques années plus tôt, dans un article de Modernités, B. Cendrars s'était déjà arrêté sur Delaunay qu'il considère comme « le peintre de la tour Eiffel, l'inventeur du *Simultané* ». Or, dans cet article, le poète ne présente pas le *Simultané* comme une école ou une doctrine mais comme la recherche toute personnelle d'un « peintre sensuel » ou

⁶⁶ Dans Le Lotissement du ciel, B. Cendrars construira une « Tour Eiffel sidérale », interprétation plastique de ce même tableau avec les moyens du récit écrit. L'épique est une plastique du récit qui renvoie à ce que M. Le Bris appelle « le pouvoir plastique de l'imaginaire » et, ici, des sens.

⁶⁷ Blaise Cendrars, « La Tour Eiffel », extrait d'une conférence faite à São Paulo, in Aujourd'hui, *op. cit.*, p. 78.

encore d'un artiste qui crée une perception, bien plus qu'une vision du réel. Selon B. Cendrars, le *Simultané* est moins une manière de « voir » le monde que de le « percevoir » par la couleur. En effet, chez R. Delaunay :

une couleur n'est pas une couleur en soi. Elle n'est couleur qu'en contraste avec une ou plusieurs autres couleurs. [...] Le contraste n'est pas un noir et un blanc, un contraire, une dissemblance, le contraste est une ressemblance. [...] Le contraste est une profondeur. Forme. [...] Le contraste simultané est de la profondeur vue. Réalité. Forme. Construction. Représentation⁶⁸.

La représentation artistique n'a pas pour objectif premier de rendre visible le monde, mais de le rendre perceptible (et, simultanément, de donner une forme visible au perceptible). Il s'agit de donner à saisir le réel par les sens et, simultanément, de donner à saisir « les sens [qui] construisent » le réel.

Arrêtons-nous un instant sur La Danse de Paris de Henri Matisse, tableau dans lequel on trouve une illustration plus directe du rapport entre les contrastes de couleur que dans La Tour Eiffel de R. Delaunay, sur lequel nous reviendrons plus tard. La Danse de Paris est une succession de grands formats dont l'arrondi supérieur souligne le caractère décoratif du tableau, tout en faisant participer le support au motif pictural de la ronde. Dans une vision d'ensemble, le spectateur saisit d'abord la répétition de l'illustration thématique du titre. Au premier coup d'oeil, le spectateur ne perçoit aucune profondeur : saisie dans son ensemble, la représentation apparaît plane et est paradoxale dans la mesure où la multiplicité des points de vue va de pair avec un écrasement

⁶⁸ B. Cendrars, « Delaunay », article paru le 24 juillet 1919 dans Modernités et recueilli dans Aujourd'hui, p. 69.

maximal de la « perspective italienne⁶⁹ », c'est-à-dire de la profondeur conçue comme une illusion d'optique à partir d'un point de vue unique. Pourtant, en promenant son regard sur la toile, le spectateur verra peut-être apparaître une profondeur inattendue produite par les contrastes de couleurs au voisinage des contours corporels⁷⁰. En effet, les corps figurés au premier plan du tableau prennent forme, c'est-à-dire qu'ils acquièrent un certain volume, une épaisseur, découpent le support tout autant qu'ils le gonflent, créant ainsi un brusque effet de profondeur. Quelque chose a bougé, a pris forme dans une représentation figée. La profondeur perçue est le fruit d'une illusion d'optique qui propose au spectateur un autre rapport à la représentation du monde qui passe par une réflexion sur la perception.

Lorsque B. Cendrars annonce ce que sera « la peinture de demain », il ne se fait pas prophète, il décrit des pratiques individuelles déjà avérées dans les œuvres d'avant-guerre de Robert Delaunay ou de Fernand Léger, entre autres, qui relèguent le cubisme comme pratique dogmatique de l'art aux oubliettes. Dans la jeune génération, B. Cendrars aperçoit une volonté de faire de la peinture synthétique, et non analytique, qui fait appel aux sens pour percevoir la profondeur de la représentation, et non à la raison pour voir une profondeur illustrée, une peinture qui donne lieu à une interprétation des sens plutôt que du contenu de la représentation :

⁶⁹ Je reprends l'expression cendrarsienne.

⁷⁰ Notons que, dans ce tableau, l'homme figuré dans une activité est le sujet central et c'est au voisinage de sa silhouette que la représentation prend forme. La Danse de Paris (en fait, une version de La Danse Barnes, propriété du Musée d'Art moderne de la Ville de Paris) correspond en tous points à la description de la « peinture de demain » dont B. Cendrars fait le portrait dans son article.



Henri Matisse, La Danse Barnes.

Première version, 1931.

Deuxième version, 1931-1933.

Version définitive, 1932-1933.

La jeunesse d'aujourd'hui met justement à l'honneur le point omis dans l'expérience cubiste : l'étude de la profondeur. La jeunesse d'aujourd'hui a le sens de la réalité. Elle a horreur du vide, de la destruction, elle ne raisonne pas le vertige. Elle est debout. Elle vit. Elle veut construire. Or, on ne construit que dans la profondeur. Et c'est la couleur qui est l'équilibre. La couleur est un élément sensuel. Les sens sont la réalité. C'est pourquoi le monde est coloré. Les sens construisent. Voilà l'esprit. Les couleurs chantent. En négligeant la couleur les cubistes négligèrent le principe émotif qui veut que pour être vivante (vivante en soi, sur-réelle), toute œuvre comporte un élément sensuel, irraisonné, absurde, lyrique, l'élément vital qui sort l'œuvre du domaine des limbes⁷¹.

Dans cette citation, B. Cendrars affirme l'importance de la couleur dans l'illusion de profondeur et confirme que, dans leurs recherches respectives sur la couleur, H. Matisse et R. Delaunay ont réussi là où le cubisme a, selon lui, échoué, c'est-à-dire dans l'étude de la profondeur, qui chez H. Matisse, R. Delaunay, mais aussi chez F. Léger, passe par le biais de la couleur envisagée comme un « élément sensuel ». Dans « Pourquoi le cube s'effrite ? », le deuxième article de la série, B. Cendrars résume les « quatre préoccupations théoriques des peintres cubistes » pour mieux souligner l'écart entre ces dernières et les réalisations cubistes :

- 1° la recherche de la profondeur (réalité, sur-réalité, vie)
- 2° L'étude des volumes (espace)
- 3° L'étude des mesures (temps)

⁷¹ B. Cendrars, « Pourquoi le cube s'effrite ? », Aujourd'hui, Tout autour d'aujourd'hui, *op. cit.*, p. 60.

4° Critique et révision de tout ce qui est « métier » en peinture (technique)

Je formule : Réaliser la profondeur par le rayonnement des volumes et la multiplication des mesures à l'aide d'une technique raisonnée.

Cette formule ne fut jamais observée intégralement. Dès le début, les peintres cubistes l'ont singulièrement réduite en perdant de vue le point un pour le confondre avec les points deux et trois amalgamés.

En effet, sous le prétexte de serrer la *réalité* de plus près, ils ont censément multiplié *l'espace* par le *temps*, ce qu'ils ont naïvement appelé « *la quatrième dimension* », créant ainsi une hérésie, où ils n'approchèrent jamais que la *réalité de l'objet*, et non pas la *réalité en soi*. Autrement dit, ils étudièrent la *progression dans l'espace*, c'est-à-dire *la matière (de l'objet)* et non pas la *progression dans la profondeur*, c'est-à-dire *le principe (de la réalité)*.

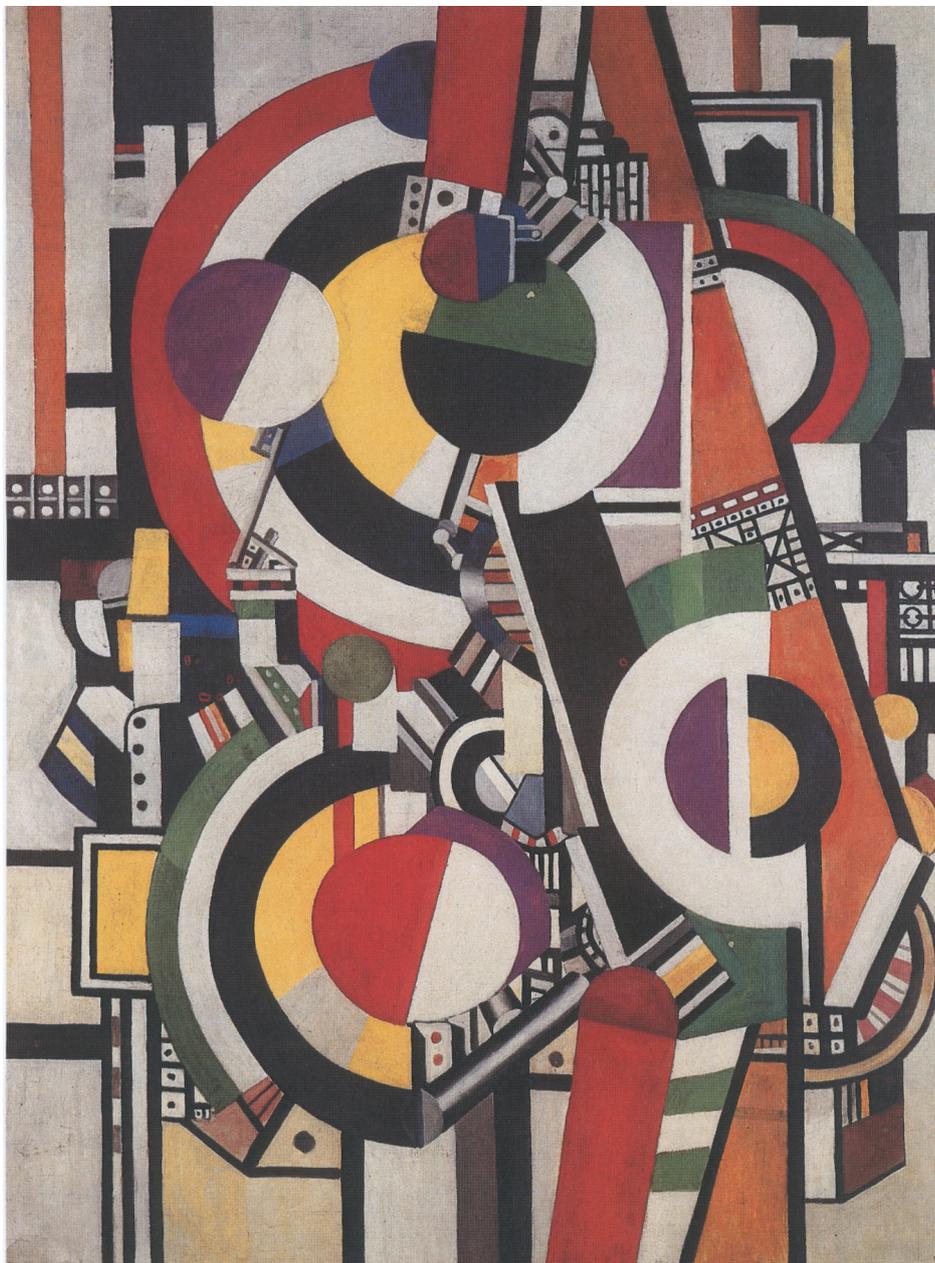
Réduites à *la réalité de l'objet*, de synthétiques, les recherches devenaient analytiques. Aussi voyons-nous rapidement les peintres cubistes s'astreindre à ne faire plus que des natures mortes et, prenant l'effet pour la cause, introduire bientôt des matières authentiques dans leurs toiles, telles que tessons de bouteilles, faux cols, papiers, bois, faux bois, étoffes, cheveux, voire l'objet lui-même tel qu'il se trouve dans le commerce ! C'était trouver le contraire de ce que l'on avait cherché. Car cet objet incongru, il fallut « l'arranger » picturalement, et l'on aboutissait ainsi au domaine de « la mode ». C'est pourquoi le cubisme, qui devait rénover la

peinture, n'est jamais sorti des limites du « goût ». Il a instauré le règne du simulacre, ce qui est, en art, la suprême hérésie⁷².

A en croire le poète, si le cube s'effrite, c'est parce qu'il est devenu un procédé technique qui attire finalement l'attention sur un autre procédé technique, celui de la perspective italienne, qui crée une illusion de profondeur sans donner au spectateur la possibilité de toucher du doigt le « principe de la réalité », c'est-à-dire la manière dont les sens construisent une image de la réalité qui fait simultanément percevoir que « la réalité du monde est avant tout une sensation ». La couleur n'est pas une technique, mais un fait perceptuel ; elle n'est pas une formule, mais un moyen de créer les circonstances qui permettent au spectateur de faire une expérience sensuelle de la réalité. En effet, la profondeur n'est pas une illusion d'optique représentée, basée sur une technique, celle de la « perspective italienne ». Il ne s'agit pas de représenter l'illusion d'optique constitutive de notre perception du visible, mais de donner au spectateur les moyens de percevoir comment ses sens construisent, c'est-à-dire interprètent, le visible. L'expérience de la profondeur est une expérience qui relève de la réception : c'est l'expérience du « principe de la réalité ».

Moyen de produire une représentation performative, en mouvement, vivante, la profondeur n'est pas une fin en soi. Le caractère vivant de la représentation dépend de la possibilité pour le spectateur de percevoir une image en mouvement, et nullement de son sujet. L'effet de mouvement peut donner lieu à une prise de conscience du spectateur des fonctions cognitives de ses sens. Nous sommes loin de « l'effet de réel » et d'une pratique de l'illusion d'optique qui aurait pour fonction première de produire des

⁷² B. Cendrars, « Pourquoi le cube s'effrite ? », *Aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 58-59.

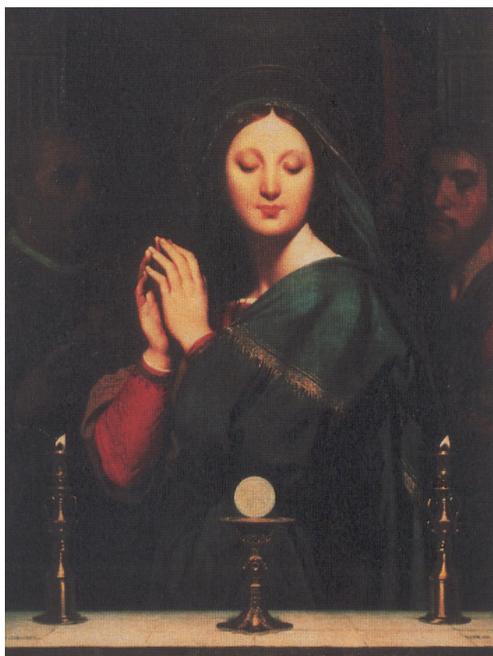


Fernand Léger, Les Disques.

représentations mimétiques. Dans une certaine mesure, on pourrait dire que le roman réaliste, c'est la technique de la « perspective italienne » appliquée au roman, avec bien sûr tous les écarts et toutes les distorsions possibles. Le recours à la technique de la « perspective italienne » n'est guère problématique en soi. Son utilisation peut aussi être le lieu d'une réflexion sur la perception du visible. Les tableaux de Jean-Auguste-Dominique Ingres, grand admirateur des peintres du Quattrocento, mettent en abyme l'illusion d'optique et nous tendent un miroir du jeu constant avec la perspective dans les tableaux de la Renaissance. En fait, la mise en place de « la technique de la perspective » coïncide avec sa mise en abyme, l'un participant au dévoilement de l'autre. Dans le cadre de la représentation artistique, la perspective à partir d'un point de vue unique est un leurre : les tableaux d'Ingres donnent, par défaut, la preuve qu'une application de la technique au pied de la lettre ne relève pas de la représentation artistique. Ingres met en valeur des techniques de maquillage qui permettent de plier les règles de la perspective italienne à la représentation artistique et à son but ultime, faire surgir une émotion chez le spectateur en lui donnant les moyens de saisir l'illusion d'optique qui donne naissance à cette émotion. Mais cette profondeur représentée, cette illusion d'optique n'est pas sans conséquences sur le rapport du spectateur à l'art mais aussi au monde : la perspective représentée tend à rendre aveugle aux effets de la représentation⁷³.

La représentation vivante s'apparente à la création d'une illusion d'optique par le spectateur : le vivant n'existe que dans une réception active. Dans les tableaux de

⁷³ Relativement plus proche de nous, dans les tableaux de Marie-Hélène Vieira da Silva, le spectateur perçoit d'abord le mouvement, perception paradoxale dans une représentation figée, et doit partir à la recherche de l'illusion perceptuelle qui ne réside pas dans l'illustration d'un mouvement, c'est-à-dire dans un quelconque effet de réel. L'illusion perceptuelle est un effet de l'imaginaire qui trouve son origine dans un jeu avec des illustrations de la technique de la perspective qui s'articulent à partir de points de vue différents.



Jean-Auguste-Dominique Ingres, Vierge à l'hostie (1841).



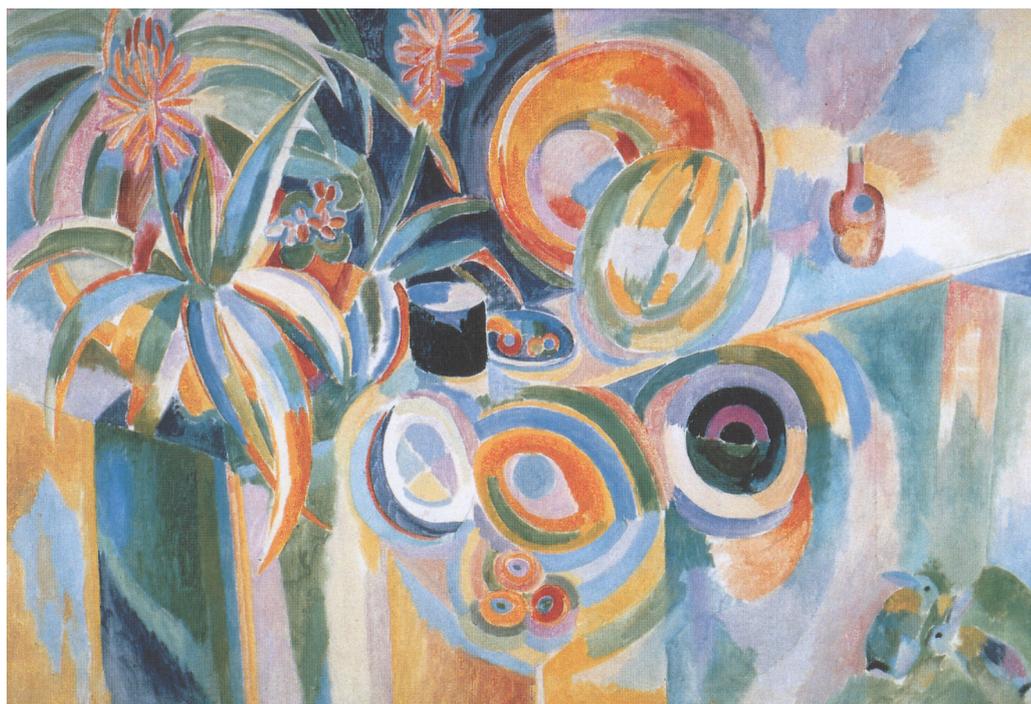
Jean-Auguste-Dominique Ingres, Vierge à l'hostie (1866).



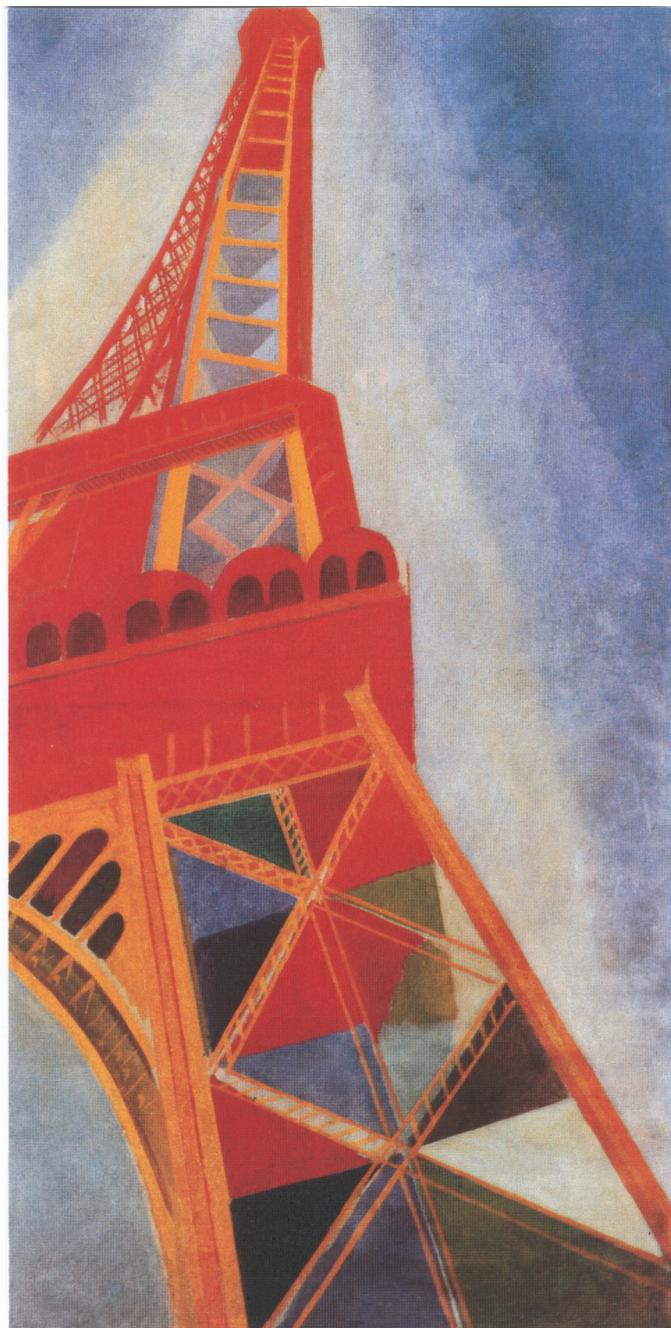
Jean-Auguste-Dominique Ingres, Françoise Poncelle, Madame Leblanc.

Delaunay, par exemple dans Nature morte portugaise ou Symphonie colorée ou La Tour Eiffel, la perception du mouvement ne dépend pas simplement, comme dans la Danse de Paris de H. Matisse, d'une promenade de l'œil sur la surface de la représentation mais elle implique un déplacement du spectateur dans l'espace, un changement de point de vue par rapport à la représentation. Pour que le spectateur puisse percevoir le caractère figuratif ou illustratif des formes colorées, il lui faut jouer de la distance entre lui et la représentation, ce qui revient à faire jouer ses sens dans la construction de l'illustration. A proximité du tableau n'apparaît que le caractère décoratif ; le caractère illustratif s'aperçoit, quant à lui, dans la distance. Les illustrations du monde ne peuvent être perçues que dans l'effacement de la perception de la composition, des formes et des couleurs, dans la vibration des couleurs qui se fondent et créent une image. Dans les tableaux de R. Delaunay, comme dans les poèmes de B. Cendrars, le spectateur est libre de jouer avec l'illusion d'optique, d'en faire l'expérience et de participer à la création d'une représentation dont la caractéristique principale est d'être inachevée.

Dans les tableaux de Delaunay, le spectateur peut retracer le chemin de la création, mener la recherche plastique qui donne lieu au mouvement dans une représentation paradoxalement stable. Nous sommes loin d'une mise en abyme, d'une mise à distance qui relèverait d'un soupçon, voire d'une mise en accusation des techniques de représentations. On assiste à un déplacement de l'effet de réel, à l'effet perceptuel. Le « roman moderne », comme le sera encore le Nouveau Roman, est encore à la recherche d'un effet de réel, d'une représentation qui puisse donner à voir le mouvement de la conscience : il y a, certes, un déplacement du lieu à partir duquel représenter le réel, qui va de pair avec un renouvellement des techniques narratives, mais



Robert Delaunay, Nature morte portugaise ou Symphonie colorée.



Robert Delaunay, La Tour Eiffel.

il n'y a pas de déplacement du lieu à partir duquel se pense la possibilité de représenter la réalité. Le rapport entre représentation et réalité ne passe pas par la case perception : au cœur de la représentation, il n'y a pas d'effet perceptuel.

La représentation synthétique est une « interprétation plastique » de la réalité qui construit un lieu commun de tous les points de vue qu'il revient au lecteur de faire apparaître dans un voyage tout autour de la toile. Dans La Tour Eiffel de Delaunay, la construction de la représentation dans laquelle s'engage le spectateur est à l'image de la recherche plastique menée par le peintre pour arriver à représenter la Tour Eiffel, ce symbole de la modernité d'alors. L'interprétation plastique de la Tour Eiffel n'est pas motivée par l'objet à représenter qu'« aucune formule d'art connue à ce jour ne pouvait avoir la prétention de résoudre plastiquement [...] » :

le réalisme la rapetissait ; les vieilles lois de la perspective italienne l'amincissaient, La Tour se dressait au-dessus de Paris, fine comme une épingle à chapeau. Quand nous nous éloignons d'elle, elle dominait Paris, roide et perpendiculaire ; quand nous nous en approchions, elle s'inclinait et se penchait au-dessus de nous. Vue de la première plateforme, elle se tire-bouchonnait et vue du sommet, elle s'affaissait sur elle-même, les jambes écartées, le cou rentré. Delaunay voulait également rendre Paris autour d'elle, la situer. Nous avons essayé tous les points de vue, nous l'avons regardée sous tous les angles, sous toutes ses faces [...] Autant de points de vue pour traiter le cas de la Tour Eiffel. Mais Delaunay voulait l'interpréter plastiquement⁷⁴.

⁷⁴ Blaise Cendrars, « Delaunay », Aujourd'hui, *op. cit.*, p. 78.

L'interprétation plastique du monde contemporain donne forme à une nouvelle technique de représentation qui rend compte de toutes les formes possibles d'une même réalité.

L'interprétation plastique donne à percevoir, et non à voir, la complexité des mécanismes cognitifs en jeu dans la construction de toute représentation du monde. La représentation artistique est le lieu d'une contemplation des rapports imbriqués de la perception et de la cognition à travers lesquels nous percevons nos sens en action, autrement dit notre présence au monde. L'interprétation plastique contenue dans la représentation synthétique permet de saisir le « principe de la réalité » qui mène à une réflexion sur le « principe de l'être ». La vérité mystique n'a pas de contenu : elle est un voyage tout autour des sens qui ouvre les fenêtres de la représentation artistique sur le monde.

La vérité mystique tient dans une performance et, en cela, renvoie aux origines de l'épique. En effet, les récits épiques, de par leur oralité, n'existent que dans les performances toujours renouvelées auxquelles ils donnent lieu. « Le principe de réalité » est une actualisation de l'épique qui permet de penser cette notion non plus par rapport à un médium de transmission, l'oral ou l'écrit, mais par rapport à la nature performative de la représentation artistique, au sens le plus large du terme. Ce changement de point de vue sur l'épique situe la fonction sociale et politique de la représentation artistique dans la performance, autrement dit dans un rapport à la création. Dans le cadre de la représentation épique, l'artiste est un passeur dont la fonction première est de donner au spectateur la possibilité de faire l'expérience du processus créateur à l'origine de la représentation. Par rapport au « réalisme », nous assistons à un déplacement du siège de la performance de la représentation au récepteur, de la réalité à sa représentation c'est-à-

dire à sa création, du visible au sensible. Dans la représentation épique, le mimétisme se situe dans un rapport à la création artistique partagée équitablement entre l'artiste et le récepteur qui est à la fois le moyen et la fin de la représentation. Le visible n'est plus le lieu où s'affirme un rapport mimétique entre représentation et réalité, mais le lieu à partir duquel penser ce rapport, et donc questionner le visible. Le visible devient un terme intermédiaire de la création artistique. L'épique est une mystique dans la mesure où la représentation artistique donne accès à une connaissance intuitive de la réalité qui mène au principe de l'être.

4.2.3. La profondeur du présent et le principe de l'être

Du cœur de la Première guerre mondiale, B. Cendrars propose d'explorer un autre rapport au temps qui se distingue nettement du rapport linéaire, chronologique ou historique, dans lequel le présent succède au passé, en mettant en avant une autre dimension du présent, à savoir sa profondeur. En effet, dans Profond Aujourd'hui (1917), essai « synthétique » publié entre La Guerre au Luxembourg et J'ai tué, le poète propose de penser le temps en termes de « progression », si l'on suit le raisonnement appliqué à l'étude de la profondeur dans la peinture. Cet essai marque moins une rupture dans l'œuvre cendrarsienne, ainsi que le pense Claude Leroy⁷⁵, qu'il n'en exhibe une constante. Ainsi en 1939, dans une lettre adressée à Jacques-Henry Lévesque, B. Cendrars confie qu'il vient de relire Aujourd'hui, recueil qui s'ouvre sur « Profond Aujourd'hui » suivi de « J'ai tué » et il donne son avis sur ce livre publié huit ans plus tôt : « Je n'ai rien à retrancher à ce bouquin, malgré les événements. J'ai même

⁷⁵ C. Leroy, « Préface » à Tout autour d'aujourd'hui, vol. 11, *op. cit.*, p. X.

l'impression que personne ne l'a jamais lu ce livre, sinon, on parlerait autrement de la littérature⁷⁶. » Autrement dit, le rapport au temps, qui reste à préciser, est aussi un autre rapport à la représentation artistique et à ses fonctions, dont nous venons tout juste de faire apparaître plusieurs facettes. Si la perception de la profondeur de la représentation artistique permet de toucher du doigt « le principe de réalité », la profondeur du temps semble renvoyer au principe de l'être.

Un autre rapport au temps est déjà au cœur du premier poème de B. Cendrars, «Les Pâques à New York». En effet, pour son entrée en littérature, il choisit de revenir sur la Passion du Christ et situe ainsi sa réflexion sur le temps à la charnière entre deux temporalités, habituellement pensées dans un prolongement linéaire, c'est-à-dire dans un rapport de consécution. La Passion, c'est le moment où Dieu figuré en homme passe d'une dimension du temps à une autre, du temporel à l'éternel, d'une forme d'être à une autre, de l'homme au principe de l'être, d'un espace à un autre, de l'ici-bas à l'ailleurs-au-delà. Dans le contexte religieux, la mort permet d'articuler les deux temporalités et d'accéder au principe de l'être. Cette expérience bidimensionnelle du temps reste duelle et se pense en termes de frontière, et non de contrastes. La mort, incarnation de la frontière, dramatise le rapport au temps dans la mesure où la continuité de l'être comme du temps sont pensées par la rupture ou la différence de nature du temps, du lieu, de l'être.

Dans « Les Pâques », le poète met en avant un autre rapport au temps qui permettrait à l'homme de participer du principe de l'être sans avoir à changer de nature.

⁷⁶ Blaise Cendrars, J'écris. Ecrivez-moi., *op. cit.*, p. 126. La lettre citée date du 27/01/39.

En effet, le voyage imaginaire qu'entreprend le « je » impersonnel est un voyage dans le temps, tout autour d'une thématique émotionnelle, qui va de la souffrance à l'inquiétude qui est, par ailleurs, simultanément un voyage vers le principe de l'être : « Dans la chambre à côté, un être triste et muet / Attend derrière la porte, attend que je l'appelle ! / C'est Vous, c'est Dieu, c'est moi, - c'est l'Eternel ». A l'autre bout du poème, ce voyage dans le temps s'achève sur un retour à une temporalité linéaire, celle « des heures malheureuses », « des heures en allées ». Mais en cours de route, un autre rapport au temps est dévoilé et permet de percevoir « l'autre, trop sensible », sur lequel se referme « Journal », premier des Dix-neuf Poèmes élastiques qui fait écho aux « Pâques ». Ce voyage vers cet autre soi, invitation à contempler ses sens en action, permet de faire, par le biais de la représentation artistique, une autre expérience du temps, qui n'est pas une expérience des contraires, l'ici opposé à l'ailleurs, le je à l'autre, le passé au présent, mais une expérience de contrastes. Le principe de l'être, autre rapport au temps est à chercher dans la forme que la perception de sa sensibilité donne au temps présent. Le « je » impersonnel est une quête du principe de l'être qui rejoint celle du principe de réalité et annonce la possibilité de percevoir la profondeur du présent et de saisir l'éternel dans le temporel, le personnel dans l'impersonnel.

Des premiers poèmes à la tétralogie, le rapport au temps reste central dans l'œuvre de B. Cendrars. Ainsi, en 1933, alors qu'il se débat avec John Paul Jones, il décrit à Jacques-Henry Lévesque ce qu'il tente d'accomplir : « Je voudrais avec des événements vieux de deux siècles faire un livre, je ne dirais pas d'actualité, mais presque ou tout au moins d'aujourd'hui et si possible sans aucune citation⁷⁷. » Autrement dit, il voudrait

⁷⁷B. Cendrars, J'écris. Ecrivez-moi, *op. cit.*, p. 62. (lettre du 09/01/33).

rendre le passé dans le présent et *vice versa*. Quelques années plus tard, pris dans la rédaction de L'Homme foudroyé, il se réjouit d'avoir réussi à fragmenter le temps : « La grosse difficulté de la « Rhapsodie » aura été *la fragmentation du temps* qui m'a fait raconter une histoire qui se passe en quinze jours en l'étendant sur des années et des années avant et après l'événement et en dispersant le conteur et ses personnages dans l'espace que crée cette fragmentation du temps⁷⁸. » C'est encore la fragmentation du temps qui est au cœur de ses préoccupations dans La Main coupée, ainsi qu'il l'explique dans une autre lettre :

composition et décomposition du récit dans le temps : je viens de terminer un long chapitre où la dislocation du temps est poussée à l'extrême et se termine sur un enchevêtrement de toutes petites mesures qui se chevauchent – le passé, le futur avant le présent – fragmentations qui tiennent souvent à quelques minutes ! Je crois qu'on ne peut pas aller plus loin sans en faire un système emmerdant⁷⁹.

La fragmentation du temps dont il est question dans la tétralogie est celle du temps chronologique, d'une journée dans laquelle rentrent toutes les vies croisées, aussi bien au détour d'une tranchée ou d'une page, autrement dit toute la « Vie ». Dans « ce livre si intimement impersonnel »⁸⁰ qu'est La Main coupée, la fragmentation du temps a pour but de permettre de ne pas penser le temps par rapport à un début ou une fin, par rapport à une conscience, à un sujet, à une quelconque référence mais par rapport à la perception d'une « progression » ou encore de donner à percevoir un rapport impersonnel au temps,

⁷⁸ B. Cendrars, J'écris. Écrivez-moi, *op. cit.*, p. 261 (lettre du 21/07/44).

⁷⁹ *Ibid.*, p. 401 (lettre du 10/12/45).

⁸⁰ *Ibid.*, p. 307 (lettre du 30/01/45).

autrement dit un rapport à la perception des émotions représentées dans lequel se dessine le présent en mouvement. D'un bout à l'autre de l'œuvre cendrarsienne, le rapport au temps est au cœur de tous ses récits sans en être le sujet principal : il n'est que le moyen d'exprimer autre chose, d'ouvrir la représentation artistique sur la « Vie ». Chez B. Cendrars, il n'est aucunement question de mettre en abyme les conceptions contradictoires du temps dont nous nous accommodons, le temps cyclique, eschatologique, historique, intime, etc. Un autre rapport au temps émerge d'une réflexion extra-textuelle sur la perception, et plus particulièrement sur le rapport entre les émotions ressenties par le lecteur et les émotions représentées par le poète. Ici comme ailleurs, l'un, le présent en mouvement, sera saisissable, c'est-à-dire perceptible, dans une manifestation abstraite, bien plus que dans une apparition, de l'autre.

Dans « Les Pâques », le voyage imaginaire et impersonnel dans le temps creuse une profondeur émotionnelle qui donne simultanément forme à la réalité contemporaine. Ce qui revient à dire qu'une image de la réalité contemporaine se construit à travers des illustrations multiples qui donnent à percevoir une continuité dans le temps entre les émotions représentées. La création de cette profondeur émotionnelle passe par l'imbrication des représentations passées dans la représentation présente, et plus précisément, par le recours à la prière comme mode narratif qui donne à la description de la réalité contemporaine une profondeur temporelle. Prenons comme exemple, cet extrait du premier poème de B. Cendrars :

Seigneur, les humbles femmes qui vous accompagnèrent à Golgotha,
Se cachent. Au fond des bouges, sur d'immondes sofas,

Elles sont polluées par la misère des hommes.

Des chiens leur ont rongé les os, et dans le rhum

Elles cachent leur vice endurci qui s'écaille.

Seigneur, quand une de ces femmes me parle, je défaille.

Je voudrais être comme Vous pour aimer les prostituées.

Seigneur, ayez pitié des prostituées⁸¹.

Dans l'extrait ci-dessus, le « poète » se distingue de la figure christique dans son rapport à la souffrance de l'humanité. Le « je » impersonnel n'est pas le réceptacle de cette souffrance, mais simplement le moyen de son expression ; il n'est pas une voix dans laquelle s'incarne toute la souffrance du monde, mais il crée un lieu commun, New York, par le biais duquel présenter « à nouveau », c'est-à-dire « à présent », une émotion à l'échelle des hommes, autrement dit de la diversité de l'humanité. Dans l'extrait ci-dessus, l'emploi du présent de l'indicatif, que l'on retrouve par ailleurs dans L'Or⁸², ne permet pas de faire le lien entre deux identités, « je » et « Vous », mais entre deux rapports à la représentation d'une émotion : d'une part l'incarnation d'une émotion dans une figure humaine, celle du Christ, d'autre part les manifestations contemporaines de la souffrance dans les conditions les plus variées, ici celle des prostituées. Dans « Les Pâques », tout le petit peuple des pauvres dans ses activités les plus diverses défile dans

⁸¹ B. Cendrars, «Les Pâques à New York», Du Monde entier, *op. cit.*, p. 20.

⁸² Ainsi que le fait très justement remarquer Francis Lacassin dans sa préface à L'Or : « on l'a vu, l'auteur de L'Or avait pris soin de faire remarquer aux libraires américains : « C'est un roman et c'est un film. » Une légende – La Chanson de Roland ou toute autre – c'est, comme le cinéma, une succession d'images en mouvement. Cendrars s'est parfaitement adapté à la structure du récit légendaire, en racontant la destinée de Suter « au présent de l'indicatif, celui des cinq modes du verbe qui exprime l'état ou l'action d'une manière certaine, positive, absolue. [...] ». p. XXII.

les vers. Le poète met en avant un autre mode de représentations de l'universalité de l'émotion que celui normalement basé sur l'identification ou l'empathie. Dans le récit épique cendrarsien, l'universalité et la singularité, comme l'éternel et le présent, se disent simultanément, dans la vibration d'un contraste qui naît d'une progression dans l'espace des représentations d'une réalité « toujours » contemporaine, celle de la pauvreté⁸³.

La réaction du poète aux émotions perçues est différente de celle du Christ. Le poète n'est pas compatissant ; il ne vit pas cette émotion ; il la représente dans de nouvelles singularités. Il présente « à nouveau » ou « à présent » ses singularités contemporaines dans une évocation suggestive qui n'incite pas le lecteur à être en empathie qui est aux antipodes d'une description exhaustive. En effet, dans le poème, les émotions traversent les personnages, elles les évoquent collectivement plutôt qu'elles ne les construisent individuellement, ce qui a pour effet de créer une communauté émotionnelle qui s'incarne dans un nom de ville, un lieu commun constitué d'une multitude d'identités, New York. L'émotion représentée n'a pas d'incarnation dans un personnage, dans des circonstances, dans une histoire, mais dans une communauté émotionnelle humaine. La profondeur du présent est une expérience du temps qui s'apparente à une perception simultanée de l'émotion individuelle dans l'universelle qui met en perspective la singularité de la réalité contemporaine dans le prolongement de l'universalité des conditions humaines.

L'absence de conditions favorables à la pratique de l'identification du lecteur aux personnages, comme aux émotions représentées, permet à ce dernier de percevoir que les émotions ressenties lors de la contemplation d'une représentation artistique ne sont pas

⁸³ Dans « Sous le Signe de François Villon », B. Cendrars parle du rapport entre la réalité représentée dans les poèmes de Villon et celle qu'il découvre à New York dans les années 1910.

nécessairement dans le prolongement des émotions représentées, autrement dit il n'y a pas forcément d'effet de miroir entre les émotions représentées et ressenties et cette non-coïncidence laisse percevoir la spécificité de l'émotion artistique. Une émotion perçue n'est pas une émotion ressentie : « je » n'a pas de rapport personnel avec l'émotion qu'il représente. Le caractère subjectif de la représentation n'est pas à chercher dans l'émotion ressentie par le « je » par rapport à un sujet, tout comme la représentation d'une émotion, du moins dans l'exemple ci-dessus, n'amène pas le lecteur à ressentir la même émotion. Dans la différence entre émotion ressentie et émotion représentée, se profile une réflexion sur les fonctions de la représentation des émotions dans une représentation artistique, tout autant que sur la perception des émotions face à une représentation artistique. Afin de la mener à bien, il semble judicieux de déplacer, une fois de plus, le débat dans un autre champ de la représentation, celui de la performance théâtrale. Le travail du poète dans la représentation des émotions ne semble pas si éloigné de celui du comédien. En effet, le poète, comme le comédien, doivent créer une représentation vivante en incarnant, dans un texte ou dans un corps, des émotions qui n'ont pourtant pas d'ancrage dans le corps, c'est-à-dire des émotions non vécues ou non ressenties. L'incarnation est impersonnelle : le corps du comédien devient un lieu commun, un support, à partir duquel faire vibrer les émotions. Or, les émotions incarnées par le comédien doivent permettre au spectateur, ou au lecteur, non pas de ressentir les émotions représentées, mais d'être touchés par l'interprétation, c'est-à-dire la perception de la mise en forme de ces émotions, par la perception d'une présence paradoxale, puisque impersonnelle.

La reconnaissance de cette présence dépend de la qualité de la réception de la représentation, bien plus que de la qualité de l'interprétation. Or, la réception est

influencée par la manière dont la représentation favorise la prise de conscience d'un écart entre émotions représentée et ressentie. La perception de l'interprétation renvoie moins à l'émotion représentée, ou au support de cette émotion, qu'à une contemplation de l'interprétation et des émotions qu'elle suscite chez le spectateur comme le lecteur. L'émotion ressentie par le spectateur lors d'une représentation vivante naît de la perception d'une présence impersonnelle. Or, cette présence est le fruit d'une représentation « synthétique », bien plus que d'un beau style, qui donne à faire une autre expérience du temps par la multiplication des points de vue contemporains sur l'universel, ainsi que dans « Les Pâques », points de vue qui relèvent d'une pratique contemplative, plutôt que d'une participation à la multiplication des points de vue « universels » sur le contemporain (tous les –ismes), points de vue qui relèvent de l'idéologie. La représentation « synthétique » donne une interprétation vivante qui ouvre la possibilité au spectateur ou au lecteur de faire retour sur la perception de ses émotions et sur la construction « inconsciente » d'une interprétation de la réalité par les émotions. Vu d'ici, « l'inconscient » relève de la perception, de ce qui n'est pas descriptible, ou analysable en terme de contenu, mais qui peut être décrit en tant que pratique de l'affect et qui peut être saisi dans un effet perceptuel.

Dans Elizabeth Costello, roman qui se joue du réalisme, J.M. Coetzee donne une illustration convaincante de l'écart d'interprétation des émotions entre représentations synthétique et analytique. L'écrivain sud-africain met en scène une romancière reconnue, personnage éponyme, qui sort de sa réserve d'écrivain pour entrer dans le monde du discours « sur » (la littérature, les animaux, le mal, etc.). A la lecture d'un roman relatant les derniers jours des assassins présumés d'Hitler écrit par un certain Paul West, la

romancière éprouve un sentiment de répulsion. Dans l'incapacité de ressaisir l'origine de l'émotion ressentie lors de sa lecture, origine qu'elle perçoit comme étant liée à la situation de lecture tout autant qu'à la lecture elle-même, Elizabeth Costello la transforme en jugement de valeur, point de départ de son argumentation contre le roman. N'étant pas tout à fait dupe du déplacement de la réflexion qu'elle opère et qu'elle sait par ailleurs illusoire, elle persiste néanmoins dans cette voie et construit, à partir d'une interprétation étymologique partielle de l'adjectif « obscène », un discours analytique qui n'a d'autre but que de voiler l'essentiel, l'origine individuelle de l'émotion :

Obscene That is the word, a word of contested etymology, that she must hold on to as talisman. She chooses to believe that *obscene* means *off-stage*. To save our humanity, certain things that we may want to see (*may want to see because we are human!*) must remain off-stage. Paul West has written an obscene book, he has shown what ought not to be shown. That must be the tread of her talk when she faces the crowd, that she must let go of⁸⁴.

A travers le comportement d'Elizabeth Costello, le lecteur perçoit la place centrale des émotions individuelles dans toute représentation collective du monde.

Dans ce sens, la littérature épique ou d'aventure est une littérature de l'inconscient, c'est-à-dire d'une pratique de l'affect qui est à l'opposé d'une critique qui transpose les concepts psychanalytiques dans le champ littéraire en les débarrassant de l'affect. Penser l'inconscient en dehors de l'affect est une aberration qui mène à interpréter analytiquement un contenu et non à articuler une réflexion sur la perception

⁸⁴ J.M. Coetzee, Elizabeth Costello, Londres, Penguin Books, 2003, p. 168.

des émotions, sur le « principe de l'être », c'est-à-dire sur un procès propre à l'Homme qui motive toute représentation. Dans une lettre à Jacques-Henry Lèvesque, B. Cendrars se plaint d'une habitude récurrente chez ses contemporains : « Ils croient tous avoir trouvé la lune quand ils ont interprété un rêve. Quelle saleté que Freud en littérature⁸⁵ ! » Dans cette exclamation réside toute la différence entre les approches analytique et synthétique de l'affect.

L'émotion ressentie par le spectateur lors de sa participation à la construction d'une représentation artistique est, à son apogée, un sentiment de plénitude qui naît dans la reconnaissance d'une présence impersonnelle qui ouvre « d'étranges perspectives sur [nous]-mêmes qui [nous] font penser à Vous »⁸⁶. Le sentiment de plénitude surgit d'une expérience impersonnelle du temps, de la possibilité de saisir l'éternité dans un instant, ce qui survit au temps, de percevoir une persistance dans le temps, son appartenance à une communauté où toutes les individualités passées et présentes ont leur place, où la multiplicité des individualités est indissociable de la perception de l'universel. La plénitude est un sentiment d'appartenance à une communauté qui se crée « toujours » « à présent ». La dimension politique de la littérature, et plus généralement de la représentation artistique, réside probablement dans la création librement consentie de cette communauté.

Dans une lettre à Gorki, Lénine avouait qu'écouter L'Apassionnata de Beethoven lui donnait envie de caresser la tête des gens, ce qui allait à l'encontre de ce qu'il devait faire pour mener à bien la Révolution. Le rapport conflictuel de l'idéologue aux représentations artistiques réside en partie dans le fait que ces dernières invitent

⁸⁵ B. Cendrars, J'écris. Écrivez-moi, *op. cit.*, p. 168. Lettre du 28/06/42.

⁸⁶ B. Cendrars, « Journal » in Du Monde entier, *op. cit.*, p. 69.

l'auditeur, le spectateur ou le lecteur à envisager un autre rapport au temps, comme à la communauté. La dimension politique de toute représentation artistique est aussi dans la possibilité d'éprouver une émotion au sein d'une communauté d'expérience : les concerts, lorsque leur format autorise une participation physique et vocale du public, sont des formes modernes de ces pratiques collectives, de cette expérience d'une représentation vivante, de cette possibilité de participer activement à l'avènement d'une performance, de faire l'expérience d'une émotion artistique, à la fois individuelle et collective.

La plénitude naît de ce rapport au temps, de cette ouverture maximale du présent sur le temps, passé, présent et futur, de la création d'une communauté sensible à laquelle chacun est libre de participer. La plénitude revient à percevoir une présence impersonnelle dans un regard, le lieu commun où se retrouvent l'humanité d'hier et celle d'aujourd'hui, d'ici et d'ailleurs. Or, la construction nécessairement symbolique d'un lieu commun permet au lecteur de percevoir son appartenance à une communauté tout autant que son individualité. Ce rapport de contrastes, indispensables pour faire surgir du sens par un retour sur les sens, nous invite à réfléchir sur la représentation de l'individu et l'articulation avec l'universel dans le contexte de la démocratie moderne.

« Les Pâques », comme tous les autres textes cendrarsiens, ne sont pas des voyages « au bout de la nuit » mais au « cœur des ténèbres » : il n'est pas question d'un hypothétique achèvement, ou recommencement, mais de percevoir et de construire la profondeur du présent. La représentation artistique a pour fonction de donner à sentir la profondeur d'aujourd'hui, fort différemment du réalisme. La profondeur du présent

contient une pensée de la littérature qui se construit, non pas contre, mais à côté du réalisme, en même temps qu'elle construit un point de vue à partir duquel une critique du réalisme est possible. La profondeur d'aujourd'hui est un point de vue contemplatif sur la représentation de la réalité contemporaine, par ailleurs, valable à toutes les époques. Dans ce poème, nous percevons une représentation de la société contemporaine qui ne bascule pas dans l'analyse ou le commentaire social mais qui peut en être le point de départ, l'interprétation morale étant laissée à la discrétion du lecteur. Il ne s'agit pas d'étudier les rouages de la société, d'analyser les causes de la pauvreté, de décrire les conditions de vie de l'humanité déchue réunie à New York. Il ne s'agit pas de proposer une image miroir, c'est-à-dire une image inversée du mythe du Nouveau Monde, des représentations officielles de la guerre. Il ne s'agit pas d'opposer une représentation à une autre afin de redéfinir le lieu de la fiction mais de montrer en quoi le monde est avant tout une interprétation subjective, c'est-à-dire sensible. B. Cendrars aime à reprendre la citation de Schopenhauer « le monde est ma représentation ». Dans une lettre à J.H. Lévesque en réponse à une question concernant Dan Yack, il explique la fonction de cette citation dans sa conception de la création :

« Le monde est ma représentation ». J'ai voulu dans Dan Yack intérioriser cette vue de l'esprit, qui est une conception pessimiste, puis l'extérioriser, ce qui est une action optimiste. D'où la division en deux parties de mon roman. La première, du dehors au-dedans, surjet du Plan de l'aiguille ; du dedans au dehors, objet des Confessions de Dan Yack, la deuxième. Systole, diastole, les deux pôles de l'existence ; *outside-in*, *inside-out*, les deux temps du mouvement mécanique ; contraction, dilatation, la

respiration de l'univers, le principe de la vie, l'Homme, Dan Yack et ses figures.⁸⁷

La fonction du poète est de multiplier les singularités dans le temps afin de donner au lecteur les moyens de penser « à présent », le sensible, l'affect, le principe de l'être, c'est-à-dire la forme que les émotions nées de notre perception du monde donnent à nos représentations du monde. Le poète a pour fonction de donner les moyens au lecteur, ou au spectateur, de comprendre comment il participe de l'univers, du principe de l'être : c'est un passeur, et non un éducateur, qui laisse à chacun la liberté de faire son expérience du monde. Le mysticisme cendrarsien est un ensemble de pratiques de l'affect qui relèvent d'une prise de position éthique sur la représentation du monde, et non sur le monde. En cela, B. Cendrars rejoint R.-L. Stevenson, M. Schwob et P. Mac Orlan.

Si l'on considère le contexte tant historique que littéraire dans lequel Profond Aujourd'hui a été écrit, cet essai poétique est étonnamment optimiste, enthousiaste, joyeux. Du cœur de la Première guerre mondiale, ce texte est une véritable célébration de l'être, de sa présence au monde, qui contraste fortement avec le pessimisme de l'époque quant à l'homme et à son avenir. Profond Aujourd'hui est une célébration de la Vie qui n'est ambiguë que si on la perçoit d'un point de vue moral. Dans ce court texte, le poète crée une image vivante de la réalité contemporaine :

⁸⁷ B. Cendrars, *op. cit.*, lettre du 14/04/46, p. 433. On retrouve aussi dans Moravagine cette description du mouvement de la respiration du monde. Dans la tétralogie, la citation de Schopenhauer tend à remplacer cette description organique de systole et de diastole. Notons que B. Cendrars emprunte la même métaphore que M. Schwob dans « La Terreur et la pitié » décrivant l'aventure ou encore le point extrême de l'émotion où le monde intérieur et le monde extérieur se disent simultanément.

Je suis empalé sur ma sensibilité. Les chiens de la nuit viennent lécher le sang qui me coule le long des jambes. Ils en font de la lumière. Le silence est tel qu'on entend se bander le ressort de l'univers. Un déclic. Soudain tout a grandi d'un cran. C'est aujourd'hui. Beau cheval écumant. Les maladies montent au ciel comme les étoiles à l'horizon. Et voici Bételgeuse, maîtresse de la septième maison. Crois-moi, tout est clair, ordonné, simple et naturel. Le minéral respire, le végétal mange, l'animal s'émeut, l'homme se cristallise. Prodigieux aujourd'hui. Sonde. Antenne. Porte-visage-tourbillon. Tu vis. Excentrique. Dans la solitude intégrale. Dans la communion anonyme. Avec tout ce qui est racine et cime, et qui palpite, jouit et s'extasie. Phénomènes de cette hallucination congénitale qu'est la vie dans toutes ses manifestations et l'activité continue de la conscience. Le moteur tourne en spirale. Le rythme parle. Chimisme. Tu es.⁸⁸

Dans le foisonnement d'images fulgurantes, le lecteur peut saisir la profondeur du présent, sa perception en mouvement, seule garantie d'un rapport « objectif » au monde, c'est-à-dire à ses sens. Dans cette vision kaléidoscopique, B. Cendrars représente la « Vie », autrement dit l'être présent. Si la vie ne peut tenir dans un essai théorique ni dans un essai poétique, B. Cendrars tient le pari de représenter cette violence, cette brutalité⁸⁹, ce chaos d'avant l'avènement d'une histoire et fait, ainsi, un pied de nez au réalisme en proposant une représentation véritablement mimétique de la réalité contemporaine, autrement dit de la profondeur du présent.

⁸⁸ B. Cendrars, « Profond Aujourd'hui », *Aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 8.

⁸⁹ Dans une certaine mesure, B. Cendrars thématise la réflexion stevensonienne sur l'art du récit.

Dans Profond Aujourd'hui, l'avènement de l'être précède celui de l'histoire du monde : il tient dans la création d'un rythme dans lequel se dit la présence du monde. Le geste de la création poétique se distingue nettement du geste divin : il ne s'agit pas de créer un monde, mais de recréer le rythme du monde en soi. Moravagine consacre toute sa vie à cette recherche sans jamais parvenir à ses fins. Son échec peut être imputé à sa volonté d'incarner le rythme à défaut de le donner, d'être à la mesure du monde à défaut d'en être la mesure, autrement dit de personnaliser le rythme du monde, plutôt que de chercher à percevoir l'être présent dans le mouvement du monde. B. Cendrars fait du poète un mystique qui participe de la création de l'être, et non un demi-dieu qui participe de la création du monde.

4.3. ENTRE PHRASE POETIQUE ET RYTHME EPIQUE : L'AVENTURE

Pour B. Cendrars, les représentations artistiques ont pour fonctions cognitives et sociales de créer des percepts⁹⁰, c'est-à-dire de créer les conditions pour le spectateur ou le lecteur de construire, au voisinage d'un contraste, un lieu commun dans lequel il pourra saisir un rapport à la représentation de la réalité commun à toute l'humanité, indépendamment de l'époque, de la culture, de la classe sociale, de la civilisation. Des poèmes aux essais poétiques, des romans aux autobiographies romancées, B. Cendrars donne à son lecteur la possibilité de découvrir un autre rapport à la représentation que le rapport analytique : l'interprétation des sens. De bout en bout, son œuvre invite le lecteur à concevoir que la perception est une interprétation intuitive de la réalité.

La représentation analytique se construit à partir de représentation issue de la perception, c'est-à-dire à partir d'une interprétation subjective et « inconsciente » de la réalité. Le lien entre le développement de la psychanalyse et d'une certaine littérature, en ce qui nous concerne celle de l'aventure entendue comme une phénoménologie de la représentation, tient dans cette volonté de montrer que la représentation analytique est toujours seconde et motivée par la perception. Dans Elizabeth Costello, et plus particulièrement dans l'épisode que nous avons déjà cité plus haut, J.M. Coetzee illustre brillamment que la représentation analytique est, dans ce sens, une manifestation « inconsciente » de l'affect, mais elle ne l'est pas inévitablement : elle l'est en l'absence d'une articulation entre l'affect et la représentation analytique ou dans une tentative d'expliquer l'affect dans une représentation analytique.

⁹⁰ Dans Logique de la sensation, Gilles Deleuze rejoint B. Cendrars dans la mesure où il attribue à la littérature la création de percepts.

L'interprétation « inconsciente » de la réalité, c'est « le principe de la réalité », un mécanisme qui nous permet d'appréhender le monde, qui nous donne l'illusion de saisir une image du monde, dont la représentation analytique prétend donner à voir la profondeur. A l'instar de la perspective italienne, la représentation analytique est une illusion d'optique, une profondeur illustrée qui renvoie essentiellement à elle-même, c'est-à-dire à un procédé technique. Au contraire, la représentation synthétique est une manifestation performative au cours de laquelle une profondeur peut être créée, qui oriente le spectateur ou le lecteur vers une réflexion sur l'interprétation intuitive de la réalité et vers un autre rapport à la représentation de la réalité qui, par ailleurs, lui permet de saisir le principe de l'être.

Si, dans le cadre de l'aventure, les fonctions cognitives, sociales et politiques de la représentation artistique sont clairement posées, il reste à tenter de dégager les principes de composition d'une représentation synthétique, et plus particulièrement dans le domaine de l'écrit, ou encore de la littérature. Du point de vue cendrarsien, nous avons déjà vu que la littérature ne peut être appréhendée par une poétique des genres mais qu'elle doit être approchée en bloc, à partir d'une réflexion d'ensemble sur le vivant dans la représentation, qui rejoint celle de M. Schwob. Or, le vivant n'est pas dans la représentation elle-même, cette dernière n'étant pas une fin en soi ; elle n'a de sens, pour ne pas dire d'existence, que dans la performance à laquelle elle peut donner lieu : la représentation est envisagée dans la perspective d'une participation active, même si elle reste « inconsciente », du lecteur. Il s'agit donc de s'intéresser à la réception non pas dans son contenu mais dans son procès, non pas dans des interprétations spécifiques mais dans

ses mouvements. L'épique apparaît, avant tout, dans une conception de la littérature grande ouverte sur le lecteur et sur les pratiques narratives universelles et extra-littéraires.

4.3.1. Le légendaire, le poétique et le moderne

L'œuvre de B. Cendrars, à l'instar de celle des autres écrivains que nous avons étudiés, se caractérise par sa grande diversité. La particularité de l'écrivain, par rapport à ses compagnons d'aventure, est d'être avant tout un poète. Dans les entretiens avec Michel Manoll, il affirme qu'il reste un poète, même s'il n'écrit plus de poèmes. De la « Prose du Transsibérien » à L'Or, de J'ai tué à Le Lotissement du ciel, d'un texte à l'autre, le lecteur perçoit, en effet, une continuité poétique. L'œuvre de B. Cendrars, plus que tout autre, est l'occasion de penser le poétique par delà les catégories génériques, par-delà les poétiques : le poétique est une qualité du récit qui ne dépend d'aucune forme et dont il reste à déterminer les fonctions comme les qualités.

L'ouverture maximale de la poésie sur d'autres représentations du monde est une caractéristique essentielle des textes cendrarsiens. Nous avons déjà vu que « Les Pâques » fait ouvertement appel à la représentation picturale et élargit ainsi le champ de la représentation poétique à d'autres disciplines. La « Prose du Transsibérien » semble, au premier abord, faire quant à elle surgir dans la mémoire collective un vaste paysage poétique. Ces deux premiers poèmes, écrits à un an d'intervalle, se singularisent de leurs contemporains par leur longueur tout autant que par le fait que ce sont des poèmes narratifs qui ouvrent un sillage presque inattendu dans la mémoire du lecteur, qui charrient pêle-mêle les récits épiques, les chansons de geste médiévales, les poèmes de François Villon au encore, plus près de nous, toute la poésie de Baudelaire, de Hugo, de

Verlaine, ou de Rimbaud aussi bien que celle des romantiques anglais, de Coleridge à Shelley.

La nouveauté du poème tient peut-être moins à la capacité de B. Cendrars à renouveler une poésie narrative, et en ce sens épique, qu'à élargir la perspective sur ce renouvellement et à faire apparaître d'autres poèmes sous une nouvelle lumière, « Le Bateau ivre » dans le sillage de « The Rime of the Ancient Mariner », la Muse baudelairienne dans l'ombre de la légende nationale de « Jehanne » d'Arc. Figure légendaire qui a traversé les temps, Jeanne d'Arc devient au 19^e siècle le lieu de tous les détournements. Dans le livre V de son Histoire de France, Jules Michelet initie, dans une certaine mesure, ce mouvement de refonte de la légende dans le récit historique. Dans son Jeanne d'Arc (1841), il transforme radicalement le personnage et en fait une clef de voûte de l'émergence du sentiment national du peuple français. Au croisement des représentations historiques et littéraires, Jeanne d'Arc devient l'enjeu à partir duquel affirmer une position idéologique, pour les historiens comme pour les littérateurs, bien plus que le lieu où penser la contemporanéité du récit légendaire. En 1908, Anatole France publie Jeanne d'Arc, texte dans lequel il fait la critique de la légende du point de vue de la vérité historique, passant ainsi à côté de la discussion sur l'épique. Deux ans plus tard, Charles Péguy publie Mystère de la charité de Jeanne d'Arc (1910), texte dans lequel il enrichit la version de 1897 de prières et de méditations, et drame lyrique qui signe le retour à la foi du poète que le personnage de Jeanne d'Arc inspire par son double engagement patriotique et catholique. Dans la «Prose du transsibérien et de la petite Jeanne de France», B. Cendrars fait de « Jehanne » une fille publique et se joue ainsi des

déboires contemporains de ce personnage légendaire tout en soulevant la question du lieu commun de l'épique.

L'incroyable capacité de ce poème, et plus généralement des textes cendrarsiens, est de faire sentir une actualité de toujours, une contemporanéité inattendue, le caractère toujours « moderne » de l'épique. La profondeur du présent contient une approche de l'évolution des formes qui contraste fortement avec la pensée générique, et historique. En effet, dans la profondeur du présent, la multiplicité des formes est une manifestation à partir de laquelle construire le lieu commun du poétique. La pensée générique, elle, voit dans la multiplicité des formes la trace d'une évolution historique. Autrement dit, la pensée cendrarsienne est une pensée de l'unité par le mouvement perpétuel ; la pensée générique est une pensée de la différence par l'événement historique. La pensée cendrarsienne produit un paysage en mouvement, et renvoie au cinéma, tandis que celle générique construit un paysage en se concentrant sur la comparaison d'arrêts sur image, de clichés photographiques, faisant abstraction du mouvement.

La démarche cendrarsienne invite à envisager le poétique comme un point de vue sur la représentation du monde et du vivant, par-delà les genres. Dans une lettre à l'universitaire russe Alexandre Smirnoff, B. Cendrars s'est expliqué de l'emploi du mot « Prose » : « je l'ai employé dans le sens bas latin de « prosa », « dictu ». Poème me semblait trop prétentieux, trop fermé. Prose est plus ouvert, populaire. »⁹¹ C. Leroy juxtapose à cette citation sa propre interprétation du titre :

⁹¹ C. Leroy dans la notice à *La «Prose»*, in *Poésies complètes*, vol.1, *Tout autour d'aujourd'hui*, Paris, Denoël, 2001.

Selon la liturgie chrétienne qu'il découvre dans Le Latin mystique de Remy de Gourmont, la prose est une hymne chantée entre l'Épître et l'Évangile. Mais le choix de ce mot est sans doute surdéterminé. Près du Bateau ivre de Rimbaud, la Prose pour Des Esseintes de Mallarmé apparaît comme une des sources probables du poème de Cendrars, avec un voyage qui hésite entre le souvenir et le rêve, la compagnie d'une « sœur sensée et tendre » et même un éloge des lys⁹².

Comme ignorant presque la proposition de B. Cendrars, C. Leroy inscrit étrangement la « Prose » dans le droit prolongement de celle de Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé, et passe par-dessus Remy de Gourmont et sa réflexion sur les lieux communs de la poésie sur laquelle se calque la démarche cendrarsienne.

Le Latin mystique, que R. de Gourmont publie en 1891, a pour objectif principal d'arracher le bas-latin des manuels et de ramener cent poètes dans la mémoire de la littérature, ainsi que le fait si justement remarquer Charles Dantzig⁹³. Le préfacier rappelle aussi que c'est en amateur et non en spécialiste, en lettré et non en érudit, que R. de Gourmont présente ces poètes et « les critique comme des contemporains ». « Le Latin mystique est un livre vivant sur une langue morte » qui a aussi d'autres atouts :

En plus de cette bonne action, c'est un essai de doctrine littéraire : il a pour sous-titre *Les poètes de l'Antiphonaire et la Symbolique au moyen âge*. Autrement dit, ces vieux poètes sont des symbolistes du XIX^e siècle. Les uns et les autres expriment la même philosophie de l'art, la même

⁹² Remy de Gourmont, « Préface », Le Latin mystique, Monaco, Editions du Rocher, coll. Alphée, 1990, p. 17.

⁹³ Charles Dantzig, « Le Latin pas cuistre », dans Le Latin mystique, *op. cit.*, p. I.

philosophie de la vie, à savoir la « quête d'un idéal différent des postulats de la nation » et le mépris des conventions poétiques⁹⁴.

Le livre de R. de Gourmont présente peut-être moins les poètes latins comme des symbolistes qu'il ne donne une certaine profondeur au symbolisme, qui tient peut-être dans le glissement du « symbolisme » à la « symbolique ». L'influence de R. de Gourmont sur B. Cendrars réside essentiellement dans cette incroyable capacité à faire entendre différemment ce qui existe déjà, à créer des contrastes au cœur desquels un autre rapport à la poésie, comme à la modernité, est envisageable dans la profondeur du présent. R. de Gourmont crée moins un lieu commun du symbolisme qu'il ne permet de penser le contraste entre le symbolisme, un mouvement de pensée, et la symbolique, une pensée en mouvement, et projette ainsi une lumière nouvelle sur la poésie contemporaine. Il est, pour B. Cendrars, celui qui a entrevu « le principe de l'utilité », c'est-à-dire « la seule expression de la loi de constance intellectuelle⁹⁵. »

Dans sa préface, R. de Gourmont rappelle le cadre dans lequel ces poètes écrivent et souligne que, malgré les contraintes, ils se rapprochent d'une littérature profane et sortent du domaine de la morale et du didactisme pour aller rejoindre des pratiques populaires du récit et basculer dans le ludique :

La Bible, qui est le fondement de la poésie latine du Moyen Age, ne pouvait engendrer une expression littéraire très variée, d'autant plus que les petits romans qu'elle renferme n'étaient lus que comme des exemples de la morale divine ; mais on y distingue pourtant une veine satyrique à

⁹⁴ *Ibid.*, p. II.

⁹⁵ Blaise Cendrars, *Moravagine*, *op. cit.*, p. 134. On retrouve cette affirmation dans certains passages de la tétralogie, en particulier dans le dernier chapitre de *Bourlinguer*, « Paris, Port de mer » dans lequel B. Cendrars donne, par ailleurs, vie à ses rencontres imaginaires avec Remy de Gourmont.

tendances presque populaires, et, presque autant que dans la littérature profane, et parallèle, les défauts, travers et vices des hommes et des femmes, surtout des femmes, y sont un inépuisable thème⁹⁶.

B. Cendrars ne se situe pas dans le prolongement du symbolisme : chez lui, aucune « crise de vers », aucune problématisation, pour ne pas dire dramatisation, du langage, en tant qu'outil représentationnel, mais un plaisir certain de la narration qui donne un souffle au poème. B. Cendrars se situe dans le droit prolongement de la démarche de R. de Gourmont, qui propose de sortir la poésie de la sphère du savoir et de la donner à déguster aux lecteurs d'aujourd'hui, parce qu' « il n'est rien de tel que de juger les choses par soi-même⁹⁷. » De même que R. de Gourmont, B. Cendrars est un fervent partisan de la lecture non érudite, cheval de bataille sur lequel il revient régulièrement et dont on trouve une illustration particulièrement virulente dans Sous le signe de Villon⁹⁸. Il s'agit pour le lecteur de retrouver, au cœur d'un poème de Villon par exemple, l'éclat de vie dont une pratique de langue, qui n'est plus contemporaine, perturbe l'audition et *vice versa* de retrouver une représentation du monde d'alors dans le « pittoresque » de la langue pour reprendre l'expression mac orlanienne. En choisissant « Prose », B. Cendrars fait moins appel à une quelconque érudition de son lecteur qu'il n'espère ouvrir toutes grandes les fenêtres de la poésie sur les boulevards⁹⁹, sur le récit populaire. Dans ses entretiens avec Michel Manoll, il confesse un intérêt certain pour « les chansons, les poésies populaires et plus généralement tous les livres populaires ». Il affirme aussi qu'il

⁹⁶ Remy de Gourmont, Le Latin mystique, *op. cit.*, p. 17.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 19.

⁹⁸ B. Cendrars, Sous le signe de François Villon, Tout Autour d'aujourd'hui, vol. 11, Paris, Denoël, 2005.

⁹⁹ Je détourne la phrase d'ouverture du troisième poème des dix-neuf poèmes élastiques : « Les fenêtres de ma poésie sont grand-ouvertes sur les boulevards et dans ses vitrines /brillent/ les pierreries de la lumière »

apprécie tout particulièrement Les Filles du Feu de Nerval, livre d'enfance qu'il a lu et relu, « au point de vue de la chanson populaire ». Dans la littérature brésilienne, ce ne sont pas « les œuvres des académiciens brésiliens qui eux sont toujours plus ou moins influencés par la littérature officielle française académique ou la jeune littérature américaine » qu'il lit avec avidité mais le folklore portugais, la « littérature populaire de sorcellerie¹⁰⁰. » Nous pourrions aussi ajouter que, dans tous les volumes de la tétralogie, B. Cendrars confirme qu'il est un lecteur compulsif, qui lit tout ce qui lui tombe sous la main et plus particulièrement ce qui n'est pas de la littérature.

« La Prose du transsibérien ou de la petite Jeanne de France » est à l'image de la carte de Treasure Island, arrachée aux atlas : elle est ouverte à tous les vents, à tous les lecteurs. Une lecture non érudite, c'est-à-dire qui ne saurait identifier des références que nous avons évoquées plus haut, entendrait malgré tout un air de déjà-vu, qui est peut-être à chercher du côté de la légende, comme la pratique la plus répandue et la plus quotidienne du récit de la réalité. R.-L. Stevenson affirmait déjà dans « On The Art of Literature » que raconter des histoires, des anecdotes relève déjà d'une pratique de l'art du récit, et donc dans une certaine mesure de la littérature. La légende est un mode toujours contemporain¹⁰¹ de se représenter collectivement le monde tout comme de se représenter individuellement à la collectivité : le récit légendaire ne dépend pas d'une forme mais d'une pratique du récit qui permet de produire des représentations individuelles et collectives. Interprétation fabuleuse de la réalité, la légende ne relève plus alors de la fiction mais de la cognition, plus de la littérature mais de la représentation du

¹⁰⁰ Blaise Cendrars, En Bourlinguant avec Blaise Cendrars, entretien n° 2.

¹⁰¹ La vivacité des « légendes urbaines », comme les récits à travers lesquels nous nous racontons ou nous racontons le monde, en sont la preuve.

monde. Ce qui revient à dire que le récit légendaire serait le mode de représentation du monde le mieux partagé entre les hommes par delà le temps et donc un lieu commun à partir duquel penser le poétique, comme toujours, par contrastes.

Mais, pour B. Cendrars, le poète n'a pas pour fonction de créer des légendes ou des mythes nationaux qui s'incarneraient dans des personnages. Dans «Les Pâques à New York», la «Prose du transsibérien et de la petite Jeanne de France», mais aussi dans L'Or, la merveilleuse histoire du général Suter, récits dans lesquels la légende apparaît plus ou moins implicitement dès le titre, le récit légendaire ne s'incarne pas dans un nom, comme nous l'avons vu précédemment. En revanche, ces textes construisent des lieux communs symboliques autour desquels des communautés se reforment sans cesse sans distinction de nationalité. La caractéristique commune à tous les membres de cette communauté est la libre participation à une expérience de déplacement qui fait apparaître des contrastes et met en mouvement une image que l'on croyait figée. Il s'agit d'embarquer une figure légendaire, la petite Jeanne de France, le Christ ou le général Suter, dans un moyen de transport toujours contemporain, le récit poétique, pour rendre au personnage sa taille humaine en faisant apparaître le légendaire sous un autre aspect.

La fonction du poète est de montrer ce qu'il y a de profondément humain au fond des récits légendaires, de rendre vivant « à présent », c'est-à-dire rendre à la vue ce que nous ne voyons plus : « *What is ever seen in never seen* ¹⁰² ». Dans le cadre de la littérature, il s'agit de rendre à l'oreille ce que nous n'entendons plus. Chez Cendrars, le légendaire n'est pas une simplification ou une caricature de la réalité, d'une personne, ou d'un mode de représentation dépassé de dire le monde : c'est l'unique moyen, toujours

¹⁰² Blaise Cendrars, L'ABC du cinéma, Aujourd'hui, *op.cit.*, p. 31.

contemporain, de représenter le vivant. Ce ne sont pas les modes de représentations qui se démodent mais notre perception des représentations qui s'émousse et qu'il convient sans cesse d'affûter. Le récit légendaire est une pratique populaire, c'est-à-dire partagée par tous, ou encore le lieu de pratiques poétiques « inconscientes » qui relèvent de la cognition, et non de la littérature, autrement dit de la vie. Nullement une forme dépassée du récit historique, le récit légendaire est un mode d'interprétation du monde toujours contemporain.

Dans la « Prose », l'entrée en scène de la légende, lue par « un vieux moine » sonne le glas des correspondances alimentaires pratiquées par un jeune poète qui réduit la théorie des correspondances à une technique de composition :

Le Kremlin était un immense gâteau tartare
Croustillé d'or,
Avec les grandes amandes des cathédrales toutes blanches
Et l'or mielleux des cloches...¹⁰³

L'apparition de la légende annonce la fin des faux départs aux consonances baudelairiennes, des envolées poétiques mort-nées qui ne savent envisager le monde que par l'imaginaire d'un autre et qui s'écrasent à peine énoncées :

Puis, tout à coup, les pigeons du Saint-Esprit s'envolaient sur la place
Et mes mains s'envolaient aussi, avec des bruissements d'albatros
Et ceci, c'était les dernières réminiscences du dernier jour
Du tout dernier voyage
Et de la mer¹⁰⁴.

¹⁰³ Blaise Cendrars, «Prose du transsibérien et de la petite Jeanne de France», dans Du Monde entier, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1988, p. 27.

La légende, transmise par un vieux moine, semble ouvrir au « je » impersonnel les portes du voyage et la possibilité d'un mouvement qui, dans la foulée, transforme la lecture en chanson : « Un vieux moine me chantait la légende de Novgorode¹⁰⁵ ». La légende renvoie le « je » impersonnel à des pratiques orales et populaires du récit, les chansons, grâce auxquelles une progression dans l'espace de la représentation du monde est enfin possible. Le légendaire et le poétique sont intimement liés : le poétique a pour fonction de mettre en valeur la persistance de pratiques du récit de l'oral à l'écrit, d'hier à aujourd'hui, et de faciliter au lecteur le voyage au cours duquel il explorera la profondeur de la représentation contemporaine. Il s'agit de se détourner des représentations du monde contemporain par le biais d'images poétiques et de renverser ainsi le rapport entre le monde et la poésie, de faire entrer le monde dans le cadre de la poésie.

Dans la « Prose », la petite prostituée de Montmartre est un clin d'œil à la fonction de la Muse baudelairienne : « ce n'est qu'une enfant, blonde, rieuse et triste, / Elle ne sourit pas et ne pleure jamais ; / Mais au fond de ses yeux, quand elle vous y laisse boire, / Tremble un doux lys d'argent, la fleur du poète¹⁰⁶. » Cependant, dans le poème de B. Cendrars, elle n'est ni le moyen ni la fin du voyage imaginaire que le « je » impersonnel partage avec son lecteur. Elle n'est pas le lieu privilégié de l'exploration d'un imaginaire personnel, ni le point d'ancrage de la création poétique. La petite Jeanne de Cendrars n'est pas le lieu commun à partir duquel se noue la relation avec le lecteur, mais à l'exemple du lecteur, elle est embarquée dans un voyage intérieur où les points de

¹⁰⁴ Blaise Cendrars, «Prose du transsibérien et de la petite Jeanne de France», *op. cit.*, p. 28.

¹⁰⁵ « La Légende de Novgorode » est le premier poème publié, à son insu, par le poète qui l'a, par ailleurs, toujours fait figurer dans ses bibliographies. Son existence n'était pas avérée jusqu'en 1995, quand l'un des quatorze exemplaires de ce livre fut retrouvé, par hasard, chez un bouquiniste de Sofia. La «Prose» est une récréation de ce premier essai.

¹⁰⁶ B. Cendrars, «Prose du transsibérien et de la petite Jeanne de France», *op. cit.*, p. 32.

rattachement au monde, tels les lieux géographiques, n'ont plus cours. Passagère du train de l'imaginaire du poète, elle voit défiler à grande vitesse les paysages intérieurs, étrangers et familiers. Cette « épatante présence de Jeanne »¹⁰⁷ au cœur du voyage imaginaire du poète, cette Jeanne en lectrice, en participante active, et non plus en simple objet de la représentation comme de la création, ponctue le texte de son inquiétude, en marque les arrêts réguliers, lui donne un rythme. Jeanne, c'est l'inquiétude d'une autre présence à bord, de cet autre soi qui insiste pour connaître la distance qui le sépare de l'autre monde, celui des cartes, de l'histoire nationale, de la profession, de l'art qu'incarne Montmartre. Cette inquiétude oriente et relance tout autant qu'il interrompt le fil de la rêverie lancée à pleine vapeur et permet de varier les écarts de vitesse sur les rails de l'imaginaire tant individuel que collectif, autrement dit sur un parcours déjà tracé que d'autres, avant le poète, ont emprunté.

Cette inquiétude s'endort à coup d'histoires et la petite Jeanne se dissout dans le son familier et rassurant de vignettes de collection, représentations d'un monde en décalage avec la vitesse moderne du train :

J'ai pitié j'ai pitié viens vers moi je vais te conter une histoire

Viens dans mon lit

Viens sur mon cœur

Je vais te conter une histoire...

Oh viens! viens !

¹⁰⁷ B. Cendrars, «Prose du transsibérien et de la petite Jeanne de France», *op. cit.*, p. 31.

Aux Fidji règne l'éternel printemps

La paresse

L'amour pâme les couples dans l'herbe haute et la chaude syphilis rôde
sous les bananiers

Viens dans les îles perdues du Pacifique !

Elles ont nom du Phénix, des Marquises

Bornéo et Java

Et Célèbes à la forme d'un chat¹⁰⁸.

Ces images poétiques, qui, dans le poème, s'incarnent aussi dans les tableaux du Douanier Rousseau, sont des fenêtres ouvertes sur un autre monde, ailleurs, mais fermées sur la poésie du monde urbain et européen et contrastent fortement avec les images qui surgissent aux bouts des mots qui défilent dans l'imaginaire du « je » impersonnel libéré de l'inquiétude de la petite Jeanne :

Effeuille la rose des vents

Voici que bruissent les orages déchaînés

Les trains roulent en tourbillon sur les réseaux enchevêtrés

Bilboquets diaboliques

Il y a des trains qui ne se rencontrent jamais

D'autres se perdent en route

Les chefs de gare jouent aux échecs

Tric-trac

Billard

¹⁰⁸ B. Cendrars, «Prose du transsibérien et de la petite Jeanne de France», *op. cit.*, p. 37.

Caramboles

Paraboles

La voie ferrée est une nouvelle géométrie

Syracuse

Archimède

Et les soldats qui l'éborgèrent

Et les galères

Et les vaisseaux prodigieux qu'il inventa

Et toutes les tueries

L'histoire antique

L'histoire moderne

Les tourbillons

Les naufrages

Même celui du Titanic que j'ai lu dans le journal

Autant d'images-associations que je ne peux pas développer dans mes vers

Car je suis encore fort mauvais poète

Car l'univers me déborde

Car j'ai négligé de m'assurer contre les accidents de chemin de fer

Car je ne sais pas aller jusqu'au bout

Et j'ai peur¹⁰⁹.

Les « images-associations », rappel des correspondances baudelairiennes, surgissent entre les mots, du frottement des mots, de l'imaginaire qui les entoure et qui varie d'un lecteur

¹⁰⁹ B. Cendrars, «Prose du transsibérien et de la petite Jeanne de France», *op. cit.*, p. 40.

à l'autre. Elles ne font pas appel à la vue : il n'est pas question de donner un sens à une vision, ni d'en créer une d'ailleurs, mais d'offrir une caisse de résonance à l'imaginaire du lecteur, d'ouvrir la porte à une libre pratique, et en ce sens légendaire, du récit. Images ouvertes à tous les vents, elles sont autant de points de convergence de l'histoire de la poésie et du monde. Les « bilboquets diaboliques », clin d'œil à l'« aboli bibelot d'inanité sonore » mallarméen, participent de la remise en jeu de la poésie dans les histoires du monde. La poésie n'est pas « dans » ni « au-delà » du poème, mais en-deçà dans toutes les histoires possibles auxquelles les mots, images sonores en devenir, servent de tremplin. Le monde tient dans cette ouverture sur l'infini des récits, autrement dit dans la poésie.

En ne développant pas toutes ces « images-associations », B. Cendrars refuse d'envisager un poème comme la création d'un monde fini, d'une image achevée : il n'est « mauvais poète » que de ce point de vue. Ce n'est pas la poésie baudelairienne qui est sur la sellette. B. Cendrars ne juge pas C. Baudelaire, même s'il avoue que c'est le critique d'art bien plus que le poète qui l'a influencé¹¹⁰. Il se distingue, par contraste de ce dernier, dans son refus de thématiser le caractère « transitoire, fugitif et contingent » de l'image poétique et de dramatiser le rapport entre le monde du poème et le monde réel. B. Cendrars pense la continuité entre le monde contemporain et le poétique. Il n'y a pas chez lui de rapport conflictuel, voire de divorce entre l'art et la vie moderne : le « poème est une unité de vivre¹¹¹ ».

¹¹⁰ B. Cendrars, *En Bourlinguant avec Blaise Cendrars*, *op. cit.*

¹¹¹ L'expression est de Jacques-Henry Lévesque, dans sa préface à *Du Monde entier* (Paris, Denoël, 1944) et elle plaît tout particulièrement à B. Cendrars (*J'écris. Ecrivez-moi*, *op. cit.*, p. 488, lettre du 26/02/48)

La publication du premier poème simultané occasionne une querelle¹¹² au cours de laquelle Cendrars publie, après avoir été injustement accusé de plagiat, un article de défense dans Der Sturm¹¹³ dans lequel il explique en quoi consiste son rapport à la poésie :

Je ne suis pas un poète. Je suis un libertin. Je n'ai aucune méthode de travail. J'ai un sexe. Je suis par trop sensible. Je ne sais pas parler objectivement de moi-même. Tout être vivant est une physiologie. Et si j'écris, c'est peut-être par besoin, par hygiène, comme on mange, comme on respire, comme on chante. [...] La littérature fait partie de la vie. Ce n'est pas quelque chose « à part ». Je n'écris pas par métier. Vivre n'est pas un métier. Il n'y a donc pas d'artistes. [...] toute vie n'est qu'un poème, un mouvement. Je ne suis qu'un mot, un verbe, dans le sens le plus sauvage, le plus mystique, le plus vivant. [...]

La *Prose du Transsibérien* est donc bien un poème, puisque c'est l'œuvre d'un libertin. Mettons que c'est son amour, sa passion, son vice, sa grandeur, son vomissement. C'est une partie de lui-même. Son Eve. La côte qu'il s'est arrachée. Une œuvre mortelle, blessée d'amour, enceinte. Un rire effroyable. De la vie, de la vie. Du rouge et du bleu, du rêve et du sang, comme dans les contes.

¹¹² Pour les détails de cette querelle voir la biographie de Miriam Cendrars ainsi que les notes de Claude Leroy (Tout autour d'aujourd'hui, textes présentés et annotés par Claude Leroy, vol. 1, Paris, Denoël, 2001)

¹¹³ Cet article publié en 1913 est reproduit dans Poésies complètes, Tout autour d'aujourd'hui, vol. 1, *op. cit.*, p. 35-36.

J'aime les légendes, les dialectes, les fautes de langage, les romans policiers, la chair des filles, le soleil, la tour Eiffel, les apaches, les bons nègres et ce rusé d'Européen qui jouit, goguenard, de la modernité. Où je vais ? Je n'en sais rien, puisque j'entre même dans les musées. Quant à mes moyens, ils sont inépuisables ; je suis né prodigue. [...]

Voilà ce que je tenais à dire : j'ai la fièvre. Et c'est pourquoi j'aime la peinture des Delaunay, pleine de soleils, de ruts, de violences. Mme Delaunay a fait un si beau livre de couleurs, que mon poème est plus trempé de lumière que ma vie. Voilà ce qui me rend heureux.

Il n'y a pas de frontière entre la poésie et le monde : le poétique est dans une pratique vivante de la représentation du monde. Le poétique est donc lié à la représentation subjective du contemporain. Le poète a pour tâche de mettre en scène ce qui, pour lui, représente « l'esprit d'une époque », pour reprendre le titre de la première partie de Moravagine. Il s'agit bien de l'esprit d'une époque et non de ses objets, le rythme du train ou encore la vitesse et non le train ou la prouesse technique, la symbolique des objets contemporains et non leur description. Les « images-associations » sont modernes, au sens baudelairien du terme, dans la mesure où elles représentent le monde contemporain, où elles en saisissent la symbolique. Le poétique, c'est l'invention d'une symbolique d'aujourd'hui dans laquelle l'innovation formelle est seconde ; dans la mesure où elle rend seulement perceptible le contemporain.

B. Cendrars permet de faire le lien entre l'épique, ou plutôt la « valeur épique » stevensonienne, et le « moderne » baudelairien. Dans « Victor Hugo's Romances », R.-L. Stevenson définit la « valeur épique » comme ce qui est en deçà du langage

(analytique)¹¹⁴ et qui n'existe que dans une pratique poétique du récit, autrement dit dans la perception du légendaire. Le « moderne » baudelairien qui situe l'art dans une synthèse entre historique et poétique, entre « la modernité, [...] le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable¹¹⁵ » contient déjà en partie la proposition, non paradoxale, de l'épique contemporain. B. Cendrars, comme tous les écrivains d'aventure, se contente d'élargir le cadre de référence de la réflexion baudelairienne de la représentation artistique à la représentation du monde, du poétique au légendaire.

Le légendaire permet de formuler un autre rapport au « moderne » dans lequel se dessine une fonction du poétique. B. Cendrars déplace, verbe neutre, aucunement synonyme de « dépasse », la notion de « moderne » : le « moderne » n'est pas à chercher dans une évolution historique ou événementielle des conventions formelles, mais il s'agit uniquement d'un point de vue parfaitement subjectif sur la réalité contemporaine, créé par le biais de contrastes. Le « moderne » est un voyage dans la légende du présent. Il ne s'agit plus d'écrire La Légende des siècles, l'histoire de l'Humanité par les événements qu'elle a traversés, par les récits qui ont traversé le temps, mais de toucher du doigt que notre perception de la réalité construit une symbolique du présent et que le récit poétique est le lieu, par excellence, où percevoir cette construction. Il ne s'agit pas de recréer une légende du passé au présent en écrivant la vie de Jeanne d'Arc, soit en l'« historicisant », soit en la « fictionnalisant », et de faire ainsi de la pucelle d'Orléans un point de vue sur

¹¹⁴ R.-L. Stevenson, « Les Romans de Victor Hugo », Essais sur l'art de la fiction, *op. cit.*, p. 144-145.

¹¹⁵ Charles Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne », dans Œuvres complètes, vol. 1, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1975.

la France contemporaine. A travers « la petite Jeanne de France », B. Cendrars propose de retrouver la présence de la légende dans le récit : il s'extrait ainsi d'une pratique idéologique du récit légendaire et fait le saut dans une pratique véritablement poétique de la création. Dans chaque légende du présent, le poète emmène le lecteur dans un voyage aux confins des pratiques populaires de la représentation, c'est-à-dire aux portes de la création artistique. Le poète, selon B. Cendrars, donne au lecteur la possibilité de percevoir les fondements de nos pratiques du récit du monde ainsi que leurs limites.

4.3.2 L'élasticité de la représentation (épique) et la poétique de l'imaginaire

Si le contemporain ne peut être représenté par la description de ses objets, cela n'empêche pas les objets d'être symboliques de leur époque. La Tour Eiffel, le Transsibérien, l'aéroplane, l'automobile, ou encore les nouvelles activités, telles que le sport, tout autant que les moyens d'expression inédits, tels que la radio et le cinéma, participent de « l'esprit d'une époque ». Autour de ces « événements » se façonne l'imaginaire tant individuel que collectif « du présent », une interprétation symbolique du monde qui est, par ailleurs, le seul moyen de donner un sens à la réalité. On assiste à l'émergence d'un autre point de vue sur l'imaginaire, qui n'apparaît plus comme opposé à la représentation de la réalité contemporaine ou comme la persistance « inconsciente » du passé dans la représentation contemporaine, mais comme intimement lié à la possibilité même de se représenter le présent. L'expérience de la réalité contemporaine passe par la construction d'un imaginaire du présent. Mais comment et par quels moyens construire une symbolique du présent qui soit encore perceptible par les futurs lecteurs ?

En 1944, B. Cendrars publie ses Poésies complètes qui vont Du Monde entier à Au Cœur du monde. A ce lieu de notre réflexion, ces titres n'ont plus guère besoin d'explication ; ils apparaissent simplement en parfaite adéquation avec la conception cendrarsienne du rapport entre la poésie et le monde. Publié en 1919, la même année que Du Monde entier, recueil qui réunit les trois poèmes épiques, les Dix-neuf poèmes élastiques ont été écrits pour la plupart avant la guerre, en 1913 et 1914. Leur rédaction est contemporaine de celle de « Le Panama », dernier long poème cendrarsien et, en quelque sorte, aboutissement d'une « formule ». Or, B. Cendrars a horreur des « formules », qu'il considère comme « un système emmerdant ». Pour lui, tout l'intérêt de la création artistique réside dans cette exploration permanente qui s'apparente à une mise en danger. B. Cendrars reproche à A. Rimbaud son silence¹¹⁶, d'avoir abandonné au moment où il aurait fallu tout recommencer : « [...] Rimbaud s'est tu. C'est bien le seul tort qu'il ait eu et le seul reproche que je lui fasse. Un homme fort oublie son passé. Il aurait dû revenir, se taire encore ou se remettre à écrire, mais alors tout autre chose¹¹⁷. »

Pour B. Cendrars, le travail du poète consiste à inventer sans cesse les moyens de dire « le présent ». Dans la tétralogie, il mettra là encore au point une formule qui finira par « l'ennuyer profondément ». Entre les poèmes et la tétralogie, il aura exploré le roman, avec L'Or, et tenté de reprendre cette formule dans des projets qui resteront au stade d'esquisses comme John Paul Jones ou l'ambition ou L'Argent ou la mirobolante histoire de Jim Fisk. Rhum, reportage commandé par Vu, roman écrit à l'arraché avec

¹¹⁶ A partir de 1945, période qui coïncide avec l'avènement de la « formule » de l'autobiographie romancée qui évolue tout au long de la tétralogie, B. Cendrars revient souvent sur le silence de Rimbaud. Voir plus particulièrement *Sous le signe de Villon*, mais aussi les lettres à Henry Miller et les entretiens avec Michel Manoll.

¹¹⁷ B. Cendrars, *Sous le signe de François Villon, Tout autour d'aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 166. Voir aussi dans *Blaise Cendrars – Henry Miller, correspondance, 1934-1979 : 45 ans d'amitié*, établie et présentée par Miriam Cendrars, Paris, Denoël, 1995.

l'aide de Nino Frank, sonne le glas de la formule déjà parfaitement aboutie de L'Or. Si L'Or n'a pas eu de suite heureuse, il a cependant ouvert la porte aux « romans-romans », à Moravagine qui peinait à prendre forme et, dans la foulée, à Dan Yack, tous deux participant d'un même élan qui ne durera pas. Souvent envisagé comme un échec par les critiques, l'abandon d'une formule n'a pas lieu d'être dramatisé¹¹⁸. Pour B. Cendrars, le recommencement, plutôt que le renouvellement, participe intégralement de l'activité créatrice. Il ne s'agit pas de changer de point de vue sur les principes de la réalité, de l'être, du temps : la profondeur du présent comme le « je » impersonnel sont au cœur de tous les récits cendrarsiens. Ces clefs de voûte sont simplement pensées « à nouveau », c'est-à-dire depuis ailleurs, depuis un autre « à présent ». L'incroyable diversité de l'œuvre cendrarsienne trouve ici une explication, une unité dans le mouvement qui permet de rendre compte des bouleversements symboliques, c'est-à-dire de l'historicité du présent.

Dans «Les Pâques» et la « Prose », la réflexion prend la forme de la légende épique, autrement dit le poème est une contemplation dont on reconnaît l'objet, et non le sujet, par sa forme, déjà annoncée dans les titres¹¹⁹. Dans les Dix-neuf Poèmes élastiques, le changement de formule réside avant tout dans la longueur des poèmes. En effet, tandis

¹¹⁸ C'est tout particulièrement le cas en ce qui concerne Rhum, qui marquerait une crise, l'échec d'un projet romanesque et expliquerait partiellement l'inachèvement de projets comme John Paul Jones ou l'ambition ou L'Argent, la mirobolante aventure de Jim Fisk. Le Désir du roman (Paris, Honoré Champion, « Cahiers Blaise Cendrars », n°6, 1999) de Michèle Touret est, à ce sujet, particulièrement représentatif d'une dramatisation de l'abandon d'une formule envisagée comme une rupture dans l'évolution de l'œuvre. Ainsi « Rhum, le dernier acte d'une série de romans, marque quant à lui ce que maintenant on peut qualifier d'aboutissement dans une mise en forme esthétique de la réalité, puisque nous le lisons rétrospectivement comme clôture d'une série ; mais, déjà, à l'époque, il marquait sans aucun doute pour Cendrars une ligne frontalière et peut-être une impasse de ce point de vue. » (p. 156.)

¹¹⁹ B. Cendrars porte généralement ses œuvres pendant plusieurs années. L'exemple le plus célèbre est L'Or auquel il pense sérieusement pendant dix ans et qu'il finit par écrire en six semaines. Interrogé par M. Manoll (entretien n°4) sur comment il écrit ses poèmes, B. Cendrars répond que c'est « une incubation très longue, tout un travail inconscient qui doit se faire. Je trouve d'abord un titre. »

que les premiers poèmes oscillent entre douze et vingt pages, la plupart des dix-neuf poèmes ne dépassent pas les trois pages. Entre les poèmes « épiques » et « élastiques », on constate une continuité dans l'emploi du procédé des « images-associations » évoqué plus haut. Le passage d'une formule à l'autre va de pair avec la mise en avant d'une qualité de la représentation toujours présente dans les poèmes, et plus généralement dans les textes de B. Cendrars : l'élasticité. Le caractère élastique de la représentation est donc un autre moyen de penser le poétique par sa fonction dans la représentation.

Mais le poétique n'apparaîtra que dans le contraste entre les caractères élastique et circonstanciel du poème. En effet, les Dix-neuf Poèmes élastiques se referment sur une « notule d'histoire littéraire » qui requalifie les « poèmes élastiques » en « poèmes de circonstance ». La notule présente les poèmes élastiques ainsi : « Nés à l'occasion d'une rencontre, d'une amitié, d'un tableau, d'une polémique ou d'une lecture, les quelques poèmes qui précèdent appartiennent au genre si décrié des poèmes de circonstance¹²⁰. » L'étymologie de « circonstance », *circumstare* ou « se tenir debout autour », est en adéquation avec la démarche cendrarsienne (et plus généralement aventureuse) de perpétuel déplacement d'un point de vue à un autre. L'emploi singulier de « circonstance », plus rare que celui pluriel, privilégie bien sûr un point de vue sur le poème et sur son caractère élastique. Tandis que « circonstances » tend à renvoyer à la particularité d'un fait, d'un événement, d'une situation, « circonstance » renvoie à ce qui constitue ou caractérise le moment présent ou une occasion particulière. Mais B. Cendrars reprend aussi la formule de Goethe qui confie à Eckermann que « [s]es poèmes sont tous des poèmes de circonstance », des poèmes qui ont un ancrage dans

¹²⁰ B. Cendrars, Du Monde entier, *op. cit.*, p. 106. La « notule d'histoire littéraire » s'applique à tous les poèmes écrits entre 1912 et 1914.

l'irréductible diversité du monde. La notule oriente la réflexion sur le caractère « élastique » vers la circonstance d'avènement du poème, autrement dit l'élasticité aurait à voir avec une réflexion sur un rapport au temps de la création.

Dans ces dix-neuf poèmes, la question se pose de ce qui, dans le présent, constitue un intérêt pour l'avenir, de ce qui dans le circonstanciel, le personnel, le contemporain, est amené à perdurer, à rendre compte de la légende du « passé ». Nous construirons notre analyse autour du quinzième poème élastique, « Fantômas », écrit en mars 1914, dans lequel les enjeux de la circonstance du poème sont tout particulièrement prégnants :

« Fantômas »

Tu as étudié le grand-siècle dans l'*Histoire de la Marine française* par

Eugène Sue

Paris au Dépôt de la Librairie, 1835,

4 vol. in-16 jésus

Fine fleur des pois du catholicisme pur

Moraliste

Plutarque

Le simultanément est passéiste

Tu m'as mené au Cap chez le père Moche au Mexique

Et tu m'as ramené à Saint-Petersbourg où j'avais déjà été

C'était bien par là

On tourne à droite pour aller prendre le tramway

Ton argot est vivant ainsi que la niaiserie sentimentale de ton cœur qui
beugle

Alma mater Humanité Vache

Mais tout ce qui est machinerie mise en scène changement de décors, etc.
etc.

Est directement plagié de Homère, ce Châtelet

Il y a aussi une jolie page

« ...vous vous imaginiez monsieur Barzum, que j'allais

« tranquillement vous permettre de ruiner mes projets,

« de livrer ma fille à la justice, vous aviez pensé cela ?...

« allons ! sous votre apparence d'homme intelligent, vous

« n'étiez qu'un imbécile... »

Et ce n'est pas mon moindre mérite que de citer le roi des voleurs

Vol. 21, le Train perdu, p. 367

Nous avons encore beaucoup de traits communs

J'ai été en prison

J'ai dépensé des fortunes mal acquises

Je connais plus de 120.000 timbres-postes tous différents et plus joyeux

que les N° N° du Louvre

Et

Comme toi

Héraldiste industriel

J'ai étudié les marques de fabrique enregistrées à l'Office international des
Patentes internationales

Il y a encore de jolis coups à faire

Tous les matins de 9 à 11.

Si l'on suit la « notule », il semble bien que la polémique au cœur du poème est née de l'emploi du terme « simultané » appliqué à la « Prose » et au cours de laquelle B. Cendrars est accusé d'avoir plagié Henri-Martin Barzun. Une lecture d'hier, contemporaine de la publication des poèmes, peut sans doute relever la pique lancée à Barzun dans le passage choisi de Fantômas. Par le biais des mots de Fantômas, B. Cendrars règle son compte, une fois pour toutes, à une polémique qui ne fera pas date dans l'histoire littéraire. Mais, quel lecteur d'aujourd'hui connaît encore Barzun et entend la circonstance historico-littéraire qui a donné naissance au poème ? En fait, vu d'aujourd'hui, la connaissance du contexte littéraire déplace le lieu d'appréhension du poème. Pour être plus précis, la connaissance acquise déplace le lieu de la réflexion de la perception de l'imaginaire du présent à celle d'un savoir sans nous renseigner sur ce en quoi consiste le caractère élastique de la représentation poétique.

Cette polémique oubliée, le poème reste, de nos jours, parfaitement lisible.

L'élasticité est peut-être à chercher dans cette capacité de la représentation à contenir, et à contraster, plusieurs points de vue sur le présent qui ferait alors basculer la circonstance d'avènement du poème du côté de la lecture et serait donc dépendante de la capacité du lecteur à participer à ce qui s'apparente à une construction collaborative entre le poète et

le lecteur. L'élasticité aurait donc à voir avec le présent de la lecture, qui devient aussi celui de la représentation. Elle serait donc un point de vue sur la création qui envisagerait la représentation par la multiplicité des possibles de la lecture dans le temps, du point de vue de la réception. En effet, la circonstance d'avènement du poème est à localiser ailleurs, dans le déplacement, pour ne pas dire dans l'effacement, de la querelle de personnes devant le personnage romanesque de Fantômas. La circonstance de l'avènement du poème est moins la polémique avec Barzun que le phénomène Fantômas. Né en 1911 de la collaboration de Pierre Souvestre et de Marcel Allain, Fantômas, le « maître du crime », déferle dans le paysage romanesque populaire, avec 32 volumes entre septembre 1911 et septembre 1913, et obtient un succès immédiat. Fantômas suscite l'intérêt général, bien au-delà du cadre limité du roman populaire. Et B. Cendrars ne sera d'ailleurs pas le seul poète ou écrivain à être enthousiasmé par le personnage, C. Leroy cite aussi Apollinaire, Max Jacob, Desnos, auxquels j'ajoute P. Mac Orlan et tous les écrivains qui s'intéressent à la littérature populaire et au récit épique. Les romans seront très vite adaptés au cinéma par Louis Feuillade qui, entre 1913 et 1914, réalise cinq films¹²¹. Fantômas est, en 1914, une légende du présent, un phénomène dans le cadre du roman, et non un personnage, qui incarne « l'esprit d'une époque ». B. Cendrars affirme à plusieurs reprises que Fantômas a inspiré le personnage de Moravagine.

Dans son poème, B. Cendrars reprend l'accusation de plagiat dont il fait l'objet dans la querelle avec Barzun pour la déplacer vers Fantômas. Le détour par le roman

¹²¹ Les Fantômas de Feuillade ont eu une influence sur le développement du cinéma français. Ils ont tracé une voix médiane entre le réalisme des frères Lumière et la poésie de Méliès qui s'apparente au réalisme irréel qui caractérise tous les écrivains d'aventure. Pour plus de détails sur le Fantômas de L. Feuillade, je renvoie à Louis Feuillade. Maître du cinéma populaire de Francis Lacassin et de Patrice Gauthier (Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 486, 2006) mais aussi à la thèse d'Annabel Audureau, Fantômas : un mythe moderne au croisement des arts (thèse de doctorat sous la direction de Alain-Michel Boyer, Université de Nantes, 2007, 3 vol.)

populaire permet d'ouvrir une nouvelle perspective sur le plagiat et de basculer de l'infiniment petit, le contexte personnel et littéraire, à l'infiniment grand, le vaste champ du récit épique depuis Homère. En effet, il inscrit Fantômas dans le prolongement direct du poème épique : « Tout ce qui est machinerie mise en scène changement de décors, etc. etc. / Est directement plagié de Homère, ce Châtelet ». Dans la distance temporelle qui sépare les deux récits, il fait apparaître la constance de l'épique d'un récit à l'autre. Le romanesque est l'épique d'aujourd'hui, l'un se reconnaît dans l'autre : ils sont de toujours un lieu commun du récit en vers comme en prose. B. Cendrars en profite au passage pour faire du « plagiat » une des lois de constance du récit. Mais les deux récits ne se confondent pas, et donc se distinguent l'un de l'autre, dans l'emploi de la langue, d'un « argot vivant ». Sous l'égide de l'épique s'articule un rapport entre poème et roman ou plus précisément entre romanesque et poétique. Le poétique apparaît comme ce qui met en abyme le romanesque, lui redonne vie et qui s'apparente à une « photographie verbale » du pittoresque d'une langue contemporaine. Dans le poème ci-dessus, la « photographie verbale » est signalée au cœur du poème de B. Cendrars par l'insertion d'un extrait d'une « jolie page » de Fantômas dûment signalée.

B. Cendrars emploie le terme de « photographie verbale » dans « Document », texte d'introduction qu'il ajoute à Documentaires, recueil de poèmes qui, lors de sa première publication, portait le titre de Kodak (1924). Dans ce texte, il reproduit la lettre que lui avait adressée la firme Kodak, lors de la première parution du recueil, dans laquelle la compagnie américaine exigeait qu'à l'avenir le titre ne fasse en aucun cas référence à la marque. Dans l'édition des Poésies complètes (1944) chez Denoël, B. Cendrars explique à son lecteur le choix du nouveau titre :

Qu'importe un titre. La poésie n'est pas dans un titre mais dans un fait, et comme en fait ces poèmes, que j'ai conçus comme des photographies verbales, forment un documentaire, je les intitulerai dorénavant Documentaires. Leur ancien sous-titre. C'est peut-être aujourd'hui un genre nouveau¹²².

La signification de « photographie verbale » en rapport à Documentaires sera élucidée quelques années plus tard par Francis Lacassin. Suivant une piste de recherche ouverte par B. Cendrars dans L'Homme foudroyé, F. Lacassin a démontré que la plupart des poèmes qui constituent Kodak : Documentaires sont en partie taillés aux ciseaux dans le roman-feuilleton de Gustave Le Rouge, Le Mystérieux Docteur Cornélius (1912-1913). La « photographie verbale » va bien au-delà du simple collage ou de la volonté ponctuelle de faire admettre à un ami, en l'occurrence G. Le Rouge, qu'il est, lui aussi, poète. La « photographie verbale » est une technique cendrarsienne déjà ouvertement employée dans « Fantômas » et que l'on retrouve à l'autre bout de l'œuvre jusque dans la tétralogie où la technique est poussée à l'extrême dans Le Lotissement du ciel avec des chapitres entiers de citations d'autres livres, comme dans « Fantômas ». Cette technique nous intéresse tout particulièrement dans le cas de « Fantômas » et de Kodak : Documentaires dans la mesure où elle sert à mettre en valeur le poétique dans le romanesque et donc à comprendre le lien entre l'épique et le poétique.

La « photographie verbale » n'est pas une photographie d'un usage de la langue copiée sur le réel, aucun réalisme ou naturalisme linguistique, mais d'un usage de la langue dans le roman populaire, autrement dit de l'usage de la langue dans une pratique

¹²² Blaise Cendrars, Du Monde entier, Paris, Gallimard, 1988, p. 133.

épique du récit. Dans son étude sur Kodak, F. Lacassin a parfaitement montré les libertés que B. Cendrars a prises avec le texte de G. Le Rouge : la « photographie verbale » n'est pas une reproduction à l'identique. En fait, abordé du point de vue formel, comme collage, montage ou même court-métrage du roman de Le Rouge, Kodak n'a que peu d'intérêt. En revanche, la « photographie verbale » localise la circonstance d'avènement du poétique où on ne l'attendait pas, dans un usage de la langue trouvé dans le roman populaire, autrement dit en dehors du périmètre de la Littérature et de la Poésie. Dans Kodak : Documentaires, le poème apparaît comme un lieu qui fait naître des contrastes dans lesquels le poétique surgit au cœur du cliché romanesque. Ainsi, dans « West », poème sur lequel s'ouvre le recueil, l'espace du poème dévoile les ressorts « épiques », les lieux communs du roman populaire, dont se dégage une certaine poésie :

WEST

I. Roof-garden

Pendant des semaines les ascenseurs ont hissé hissé des caisses des caisses
de terre végétale

Enfin

A force d'argent et de patience

Des bosquets s'épanouissent

Des pelouses d'un vert tendre

Une source vive jaillit entre les rhododendrons et les camélias

Au sommet de l'édifice l'édifice de briques et d'acier

Le soir

Les waiters graves comme des diplomates vêtus de blanc se penchent sur
 le gouffre de la ville
 Et les massifs s'éclairent d'un million de petites lampes versicolores
 Je crois madame murmura le jeune homme d'une voix vibrante de passion
 contenue
 Je crois que nous serons admirablement ici
 Et d'un large geste il montrait la large mer
 Le va-et-vient
 Les fanaux des navires géants
 La géante statue de la Liberté
 Et l'énorme panorama de la ville coupée de ténèbres perpendiculaires et
 de lumières crues
 [...]

Par le biais de la « photographie verbale », B. Cendrars démontre que la poésie ne réside pas dans une pratique de la langue qui serait spécifique à la poésie, c'est-à-dire à un genre, mais qu'elle est à chercher dans l'interdépendance entre le romanesque et le poétique. Dans l'exemple ci-dessus, le poétique naît du cliché romanesque tout autant qu'il le fait apparaître : les « photographies verbales » exhibent, dans un poème, le pittoresque de la langue du roman populaire. Dans « Roof-garden », le poétique ne surgit pas de l'exhibition des lieux communs, mais dans l'espace immense que le poète ouvre entre les lieux communs. L'orchestration de cet isolement des clichés dessine, par contraste, le caractère impersonnel de la langue dans le roman populaire. Pied de nez au désir flaubertien du roman, ici le caractère impersonnel de la langue n'est pas le fruit

d'une recherche formelle, mais l'indispensable amorce à la création poétique et à la mise en branle de l'imaginaire du lecteur. En effet, réduit aux dimensions du poème, le roman de G. Le Rouge, comme d'un autre, reste une collection de clichés, en l'absence de la participation active de l'imaginaire du lecteur à la création du récit et à l'avènement du poétique. Dans Kodak, le poème crée un espace dans lequel le caractère impersonnel de la langue romanesque résonne et la perception de cet écho renvoie le lecteur à une pratique de l'imaginaire encore d'actualité dans les romans populaires de son époque, tout autant qu'il actualise une pratique de l'imaginaire de toutes les époques. Le poétique émerge d'un usage impersonnel de la langue dont la fonction première est d'ouvrir l'espace du récit à l'imaginaire de tous les lecteurs. Le poétique n'est pas dans le poème, mais dans un rapport au cliché romanesque, c'est-à-dire à l'imaginaire.

Le caractère élastique du poème est une autre facette du poétique et de sa fonction dans la représentation. Le caractère élastique de la représentation réside dans une économie maximale du récit réduit à ses archétypes qui déplace le lieu de la création poétique vers une pratique de l'imaginaire à laquelle la lecture donne lieu. L'épique est une poétique de l'imaginaire qui crée un récit élastique qui s'articule autour de clichés romanesques à peine esquissés, qui sont autant d'amorces à partir desquelles l'imaginaire du lecteur travaille à la création d'une image toute personnelle. Le poétique naît de cette pratique de l'imaginaire au creux d'une représentation élastique qui prévoit l'espace pour l'imaginaire du lecteur, d'hier comme d'aujourd'hui, et lui permet ainsi, s'il le souhaite, de réfléchir à la fonction de l'imaginaire dans la création poétique.

Le poétique est aussi dans le roman, ainsi que le démontrera magistralement B. Cendrars dans L'Or. Il libère ainsi la poésie, comme le roman, des genres en

redémontrant l'unité du poétique et du romanesque dans l'imaginaire du poète comme du lecteur. Ainsi, on trouve dans L'Or :

Chapitre VII

27

Rêverie. Calme. Repos.

C'est la paix.

Non. Non. Non. Non. Non. Non. Non. Non. Non : C'est l'or.

C'est l'or.

Le rush.

La fièvre de l'or qui s'abat sur le monde.

La grande ruée de 1848, 49, 50, 51 et qui durera quinze ans.

SAN FRANCISCO !¹²³

Dans sa préface à L'Or, F. Lacassin cite un extrait de « La Tour Eiffel sidérale », dans lequel B. Cendrars revient sur son roman : « [...] j'ai publié L'Or chez Grasset, un livre auquel je pensais depuis dix ans, un manuscrit quasi abandonné et auquel je ne travaillais que par intermittence, une histoire merveilleuse que je me mis tout à coup à élaguer et à dépouiller pour en faire une histoire vraie [...] »¹²⁴ » Publié tout juste un an après Kodak : Documentaires, L'Or met en pratique cette économie maximale du récit dans laquelle poétique et romanesque sont indissociables, dans laquelle l'épique renaît dans la confiance en l'imaginaire du lecteur, en son pouvoir créatif. Le caractère impersonnel de l'épique réside dans le romanesque tandis que la subjectivité est à chercher du côté d'une poétique de l'imaginaire, de la forme toute personnelle de chaque imaginaire.

¹²³ Blaise Cendrars, L'Or, *op.cit.*, p. 79.

¹²⁴ préface à l'édition Folio, p. VII.

La participation du lecteur à la création de la représentation apporte une résolution quant aux questions d'interprétation par rapport aux circonstances. Les circonstances de la poésie, c'est la création d'une représentation vivante, d'une collaboration entre un poète et un lecteur. L'élasticité est la condition pour le lecteur de percevoir sa participation à la création et de faire l'expérience d'une liberté trouvée dans la représentation d'une subjectivité partagée. L'élasticité, c'est une rencontre entre deux imaginaires : l'imaginaire d'un lecteur entre en contact avec celui du poète et au voisinage de ce contact se crée des contrastes qui n'ont finalement pour but non pas de mener à un savoir sur le monde, à connaître les détails de la querelle du Simultané et la pique que « Fantômas » contient envers Barzun, mais de découvrir un autre rapport au récit poétique, à la création artistique et à la représentation du présent. Se représenter le présent revient à se lancer dans une contemplation de l'imaginaire.

L'oralité, contemporaine, du récit épique est probablement à chercher dans ce dialogue du lecteur avec l'imaginaire bien plus que dans une quelconque pratique orale du récit ou dans sa capacité à produire un récit écrit « mimétique » de pratiques orales. L'oralité, comme poétique de l'imaginaire, est une constante du récit épique que l'on ait à faire à une littérature orale ou écrite : elle réside dans une création spontanée et collaborative.

CONCLUSION

Plus que tout autre écrivain d'aventure, Blaise Cendrars, peut-être parce qu'il est avant tout poète, abolit, avec une désopilante facilité, les frontières entre poésie et roman, entre Littérature et Histoire, pour recréer un lieu commun de l'épique où tous les termes se répondent. Performance de l'imaginaire, l'épique est une mystique qui permet de participer du principe de l'être, du temps, de la réalité, de la littérature.

L'épique est un rapport au monde qui ne dépend pas de la Littérature, mais de la Vie : il fait écho au point de vue éthique stevensonien sur la représentation. Mais B. Cendrars se distingue de l'écrivain écossais en en faisant le seul point de vue viable pour appréhender le chaos de la réalité. La « mythomanie » du poète n'est pas à entendre autrement que comme la volonté de participer à la création du monde, qui n'existe pas en dehors d'un effort de symbolisation, et donc de contemplation. Citons en exemple une lettre à J. H. Lévesque, dans laquelle B. Cendrars corrige son ami quant aux origines de la croix, autrement dit quant à l'origine du symbole. Dans cette citation, il est clair que le poète invente le symbolisme de la croix. En fait, ce qui lui importe ce n'est pas la véracité des faits, par ailleurs, invérifiables dans la mesure où ils remontent aux origines du monde, mais la beauté du geste de la création :

Or la croix se compose de deux bâtons, dont voici l'origine : à l'origine la découverte du feu fut vraisemblablement le frottement de deux bâtons, l'un moins grand, de bois tendre, couché horizontalement sur le sol et maintenu à ses extrémités par les pieds ; l'autre en bois dur, beaucoup plus long, maintenu par une bout par le thorax ou l'épaule perpendiculairement sur le premier et agissant par l'autre bout par frottement rotatif accéléré,

mû à son centre par les deux mains actives de l'opérant jusqu'à ce que la chaleur, la fumée, les étincelles, la flamme jaillissent. Cette découverte a été le salut de l'humanité primitive aussi a-t-elle produit sur l'esprit humain une impression ineffaçable. depuis la nuit des temps l'humanité n'a cessé de vénérer comme un signe divin l'image de l'instrument primitif d'où l'homme a fait jaillir le feu, deux bâtons croisés. L'opération ne se faisant pas sans brûlures, dont les cicatrices étaient sacrées ; d'où les tatouages et, plus tard ; les ornements symboliques des prêtres, etc., etc.¹²⁵.

L'épique est une mystique de l'aventure où le savoir se fond dans la création individuelle, et donc aléatoire, de l'homme à travers l'histoire collective de ses symboles.

B. Cendrars partage avec P. Mac Orlan, et nombre d'écrivains de leur génération, la conscience aiguë de vivre la fin d'une époque. Tandis que P. Mac Orlan se fait le mémorialiste d'un « décor sentimental » que la Grande guerre a définitivement relégué au passé tout autant qu'il donne des formes de cette nouvelle sensibilité d'après-guerre, B. Cendrars se lance dans la création débridée d'une symbolique du présent dans laquelle seule compte la jouissance de la création, la possibilité d'une communion possible entre deux imaginaires. Contrairement à P. Mac Orlan qui fait toucher du doigt l'inquiétude qui naît de la conscience du symbolique, B. Cendrars, à l'instar de R.-L. Stevenson, croit que la fonction première du poète est de partager la jouissance qui découle du « pouvoir plastique de l'imaginaire¹²⁶ » : le reste relève de la liberté du lecteur.

¹²⁵ Blaise Cendrars, *J'écris. Écrivez-moi*, *op. cit.*, p. 187 (lettre du 03/05/43).

¹²⁶ Je reprends l'expression de M. Le Bris dans son introduction aux *Essais sur l'art de la fiction* (*op. cit.*, p. 23).

CONCLUSION

L'aventure, c'est le point de vue de l'imaginaire sur le réel. D'un écrivain à l'autre, nous avons démontré l'universalité de ce lieu commun qui permet d'aborder la littérature comme une pratique de l'imaginaire, parmi d'autres, et non comme une pratique institutionnelle indépendante, autrement dit comme un fait anthropologique, et non littéraire. Aperçue dans le prolongement d'autres pratiques contemporaines, comme universelles, la littérature écrite est une manifestation historique et, en ce sens, ponctuelle, des fonctions cognitives, sociales et politiques d'une pensée de l'image comme en images.

Le lieu commun est un procès au cours duquel se (re)crée une dynamique de rapports. Derrière cette pensée, au premier abord paradoxale, se dessine une pensée de la différence dans la ressemblance, de la continuité dans la contiguïté, c'est-à-dire une pensée en mouvement. Le lieu commun est un moyen créatif de plonger au fond de l'inconnu, de repartir non pas d'un savoir de contenu mais de principe pour appréhender le monde par sa représentation. Loin d'être une critique d'opposition à une systématisation des savoirs, il ouvre, sans prétention, la porte à un rapport autre à la cognition qui ne relève pas de la maîtrise et/ou de la thésaurisation des contenus, et donc de l'érudition, pour reprendre l'image stevensonienne, mais de la perception des contenus par leur forme, entendue comme création « inconsciente » de l'imaginaire. Le pouvoir plastique de l'imaginaire est le principe de la création du monde, et non exclusivement de l'art, qui donne lieu à une performance, tout à fait ponctuelle et individuelle, de l'universel. En ce sens, l'aventure est l'image la plus exacte de ce qu'est le lieu commun.

A travers le lieu commun, il ne s'agit pas de créer la forme universelle d'une idée – de concevoir les émotions individuelles dans une représentation analytique –, mais de toucher du doigt les formes émotionnelles possibles d'une idée – de concevoir individuellement la perception par le biais d'une représentation synthétique. L'universel ne s'appréhende pas par la construction d'un outil abstrait, mais par la participation historique du sujet aux émotions humaines, participation qui ne peut être perçue que dans une construction rétrospective à partir d'une image, autrement dit d'une manifestation du travail de l'imaginaire. L'image n'a pas de sens en elle-même : elle crée un espace où le spectateur peut se saisir des contenus en tentant de reproduire l'interprétation de ses sens. La création, en général, relève donc du mimétisme perceptuel, c'est-à-dire d'un réalisme de principe.

L'image ne donne lieu à une performance que si le spectateur devient créateur de sa subjectivité. En effet, la forme ne peut être perçue que dans la reconstruction contingente d'une sensualité individuelle. Outil perceptuel à la disposition de chacun, l'image est un instrument d'optique, la « longue-vue » stevensonienne, qui permet d'apercevoir sa subjectivité là où on ne l'attendait pas, comme on ne l'attendait pas. Le pouvoir plastique de l'imaginaire est le point de départ à partir duquel concevoir non pas le sujet, mais un rapport individuel à la réalité de sa subjectivité.

Dans la mise en scène de son imaginaire individuel, le créateur (se) donne la possibilité de saisir le collectif qui le constitue, autrement dit de donner corps, aléatoirement, et non absolument, au collectif. La performance est un travail de désincarnation et de réincarnation, de dessaisissement et de ressaisissement moins du sujet par et en lui-même qu'elle ne permet à un individu, à un moment donné, de toucher

du doigt l'impersonnalité de sa subjectivité. L'individu peut ainsi toujours reprendre la mesure de sa subjectivité à l'échelle de l'humanité ou encore envisager son historicité du point de vue de l'universel. La subjectivité impersonnelle est une pensée universelle de l'être dont la forme coïncide avec le sujet : le vivant.

Cette subjectivité impersonnelle ne peut être perçue, par soi-même comme par les autres, que dans l'art du créateur à conter l'imaginaire en partage – autre image centrale à Treasure Island qui contraste fortement avec le décompte et le partage du trésor de Flint -. Le conteur, quel que soit le médium choisi, a pour tâche de rendre simultanément perceptible le fabuleux, ou encore le romanesque, dans les usages individuels et inconscients des représentations collectives et le poétique dans la reconnaissance individuelle du collectif dans une représentation. Dans ce mouvement entre romanesque et poétique se dessine la poétique de l'imaginaire ou encore l'art de la fable.

L'artiste se distingue des autres créateurs, que nous sommes tous, par sa prise en charge volontaire de l'héritage commun et, en cela, est un passeur. A l'exemple de l'aède, il construit une mémoire universelle du présent à travers une voix assez compréhensive pour pouvoir accueillir, l'espace d'une représentation, toutes les subjectivités de la communauté librement formée autour d'elle. Lieu commun de l'humanité présente, cette voix impersonnelle est donc nécessairement amonale. Mémemorialiste de l'imaginaire de son époque, l'artiste aventureux tend avant tout à son interlocuteur les moyens de percevoir la présence de l'espace dans le temps. La dimension politique de l'art réside dans la transmission du principe de la création du monde, qui permet la résonance de la mémoire collective dans l'individuelle.

Du point de vue de l'épique contemporain, la responsabilité individuelle, du conteur comme de l'auditeur, envers la communauté ne relève pas de l'engagement idéologique mais de la contemplation de l'imaginaire collectif, seule garantie d'un rapport pacifique à la représentation. La république (des arts), au sens étymologique de « chose publique », existe dans une re-présentation symbolique de la réalité, fruit de la création collaborative d'au moins deux imaginaires. L'épique contemporain n'est pas un humanisme - et cela est peut-être mieux ainsi - mais une pratique de l'imaginaire à fleur d'humain tout autant qu'une conception « moderne », au sens de démocratique, de l'art. En effet, les artistes d'aventure proposent à celles et ceux qui le souhaitent de toucher du doigt le principe fondateur de la communauté humaine, également partagé entre tous, dont il revient à chacun d'apprendre à se servir créativement. Ils remettent en jeu le trésor de l'imaginaire, libre ensuite à chacun de joindre sa voix au chant de l'équipage.

« Métaphysique décorative » pour P. Mac Orlan, « mystique » pour B. Cendrars, l'art aventureux, comme pensée en images, permet au plus grand nombre de participer du principe de l'être, du temps, de la réalité et c'est précisément en cela qu'il nous offre une vision généreuse et optimiste de l'homme, de la Vie, tels qu'ils sont perceptibles, vision indispensable en ces « Temps Modernes » de guerre des représentations, d'hier comme d'aujourd'hui. Base commune à partir de laquelle chaque écrivain, ainsi que nous l'avons montré, repart et doit créer un « art nouveau », parce qu'en art tout est encore, et toujours, possible.

En cette fin de dix-neuvième siècle, R.-L. Stevenson et M. Schwob ont pour priorité de recréer un lieu commun de la littérature, un espace alternatif où exercer sa sensibilité (littéraire), un espace où se lancer dans une pratique débridée et jouissive de la

représentation synthétique. Pour P. Mac Orlan et pour B. Cendrars, du cœur d'une Grande guerre réelle tout autant que symbolique, la question du lieu commun de la subjectivité se pose de manière urgente et bien au-delà du cadre de la littérature.

M. Schwob et P. Mac Orlan partagent le même rapport (thématique) à la représentation de la vie imaginaire par l'inquiétude, signe d'une retenue envers le lecteur qu'ils laissent aux portes de son imaginaire face à ses responsabilités, c'est-à-dire confronté au choix de créer une image personnelle ou bien de se laisser contaminer par le spectacle de la terreur. En revanche, chez R.-L. Stevenson et B. Cendrars, il y a une volonté de créer des lieux de jouissance accessibles au plus grand nombre. Avec eux, le lecteur peut, à peu de frais, se lancer à toute vitesse sur les rails de l'imaginaire d'un autre. Dans les personnages de Long John Silver, du Maître de Ballantrae, de Moravagine ou du « je » impersonnel de la *Prose* comme des biographies romancées, les deux poètes illustrent le caractère parfaitement amoral du pouvoir plastique de l'imagination : la responsabilité de l'écrivain est de produire une représentation vivante de l'imaginaire ; celle du lecteur ne regarde que lui.

Nous pourrions continuer, encore longtemps, à croiser les regards entre ces deux générations d'écrivains mais peut-être est-il plus intéressant, pour conclure ce travail, de nous tourner vers le présent et vers ceux qui revendiquent leur appartenance au « groupe sanguin » de l'aventure. Dans le contexte français, c'est essentiellement parmi les auteurs et dessinateurs de bande dessinée que l'on trouve les écrivains d'aventure : Joann Sfar, David B., Christophe Blain, Emmanuel Guibert, pour n'en citer que quelques-uns. Véritable communauté d'auteurs pour qui importe moins l'originalité formelle que la nécessité de donner forme à un imaginaire, que le plaisir de joindre sa voix au chant de

l'équipage et de participer à la création collective d'une pensée en images. Passeurs de mémoire dans laquelle se fond littérature et histoire, ils ont une réjouissante confiance en l'intelligence sensible du lecteur et ouvrent, sans complexes, les portes de l'imaginaire toutes grandes sur le réel.

BIBLIOGRAPHIE

1. ŒUVRES LITTÉRAIRES

1.1. Corpus

1.1.1 Robert Louis Stevenson

The Works of Robert Louis Stevenson. Eds. Lloyd Osbourne et Fanny Stevenson.
Tusitala Edition. 35 vols. Londres : Heinemann, 1923-1927.

New Arabian Nights, vol. 1. 1882.

Treasure Island, vol. 2. 1883.

More New Arabian Nights, vol. 3. 1885.

Prince Otto, vol. 4. 1885.

The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde, vol. 5. 1886.

Fables, Other Stories and Fragments, vol. 6.

Kidnapped, Being Memoirs of the Adventures of David Balfour, vol. 6. 1886.

Catriona, a Sequel to « Kidnapped », vol. 7. 1893.

The Merry Men and Other Tales, vol. 8. 1887.

The Black Arrow, a Tale of the Two Roses, vol. 9. 1888.

The Master of Ballantrae, a Winter's Tale, vol. 10. 1889.

The Wrong Box, vol. 11. 1889.

The Body Snatcher, vol. 11. 1884.

The Wrecker, vol. 12. 1892

Island Nights' Entertainments, vol. 13. 1893.

The Misadventures of John Nicholson, vol. 13. 1887.

The Ebb-tide, a Trio and Quartette, vol. 14. 1894.

The Story of a Lie, vol. 14. 1879.

Weir of Hermiston, vol. 16. 1896.

Some Unfinished Stories, vol. 16.

An Inland Voyage, vol. 17. 1878.

Travels with a Donkey in the Cevennes, vol. 17. 1879.

In the South Seas, vol. 20. 1896.

Poems : A Child's Garden of Verses, vol. 22. 1885.

Virginibus Puerisque and Other Essays in Belles Lettres, vol. 25. 1881.

Familiar Studies of Men and Books, vol. 27. 1882.

Essays, Literary and Critical, vol. 28. 1823.

Memories and Portraits, vol. 29. 1887.

L'Esprit de l'aventure. Présenté de Michel Le Bris, traduit par Isabelle Py. Paris : Phébus, coll. « D'Ailleurs », 1994.

Essais sur l'art de la fiction. Edition établie et présentée par Michel Le Bris, traduit par France-Marie Watkins et Michel Le Bris. Paris : Payot, « Documents », 1992.

Henry James and Robert Louis Stevenson : a Record of Friendship and Criticism. Edité et présenté par Janet ADAM-SMITH. Londres : Rupert Hart-Davis, 1948.

1.1.2. Marcel Schwob

Œuvres. Ed. Sylvain Goudemare. Paris : Phébus, coll. « Libretto », 2002.

Cœur double. 1891.

Le Roi au masque d'or. 1892.

Vies imaginaires. 1896.

Le Livre de Monelle. 1894.

Mimes. 1893.

La Croisade des enfants. 1896.

Spicilège. 1896.

1.1.3. Pierre Mac Orlan

Œuvres complètes. Ed. Gilbert Sigaux. 23 vols. Evreux : Cercle du bibliophile, 1969-71.

L'Ancre de miséricorde, vol. 1. 1941.

Le Quai des brumes, vol. 1. 1927.

La Cavalière Elsa, vol. 2. 1921.

La Vénus internationale, vol. 2. 1923.

Le Chant de l'équipage, vol. 3. 1918.

La Bandera, vol. 3. 1931.

Montmartre, vol. 4. 1945.

Les Bandes suivi de Parades abolies, La Couronne de Paris, La Coiffe de la couronne, vol. 4. 1947.

La Tradition de minuit, vol. 5. 1930.

Le Carrefour des trois couteaux, vol. 5. 1946.

Le Nègre Léonard et maître Jean Mullin, vol. 6. 1920.

Malice, vol. 6. 1923.

Quartier réservé, vol. 6. 1932.

A l'Hôpital Marie-Madelaine, vol. 6. 1924.

Le Fantastique, vol. 6. 1926.

Villes, vol. 7. 1929.

Mémoires : Montmartre, Rouen, Souvenirs de Picarde et d'Artois, Brest, Londres, Villes rhénanes, Hambourg, Rome, Tunisie, vol. 7. 1928-1933.

La Seine, vol. 7. 1927.

Marguerite de la nuit, vol. 8. 1925.

Le Bal du Pont du Nord (La nuit de Zeebrugge), vol. 8. 1934.

Entre deux jours, vol. 8. 1937.

Poésies documentaires complètes, vol. 9. 1954.

Chansons pour accordéon, vol. 9. 1953.

Mémoires en chansons, vol. 9. 1965.

Les Pattes en l'air, vol. 10. 1911.

Contes de la pipe en terre, vol. 10. 1914.

Les Bourreurs de crâne, vol. 10. 1917.

Sous la lumière froide, vol. 11. 1926.

La Pension Mary Stuart, vol. 11. 1958.

Port d'eaux mortes, vol. 11. 1926.

Docks, vol. 11. 1927.

Les Feux de Batavia, vol. 11. 1926.

Mademoiselle Bambù, vol. 11. 1950.

Filles et ports d'Europe, vol. 11. 1932.

Père Barbançon, vol. 11. 1948.

Ann de Saint-Jean, vol. 11. 1968.

Masques sur mesure, vol. 12-1. 1937.

Le Cirque, vol. 12-1. 1923.

Le Rugby et ses paysages sentimentaux, vol. 12-1. 1968.

Masques sur mesure, vol. 12-2. 1937.

Courbet, vol. 12-2. 1951.

Félicien Rops, vol. 12-2. 1928.

Picasso, vol. 12-2. 1929.

Vlaminck, vol. 12-2. 1947.

Gus Bofa, vol. 12-2. 1930.

Chas Laborde, vol. 12-2. 1951.

Les Livres de Dignimont, vol. 12-2. 1927.

Germaine Krull, vol. 12-2. 1931.

André Planson, vol. 12-2. 1954.

Belleville-Ménilmontant, vol. 12-2. 1954.

Pays-Bas, vol. 12-2. 1965.

Flore et faune, vol. 12-2. 1963.

La Maison du retour écœurant, vol. 13. 1912.

Dinah Miami, vol. 13. 1928.

Le Tueur n°2, vol. 13. 1935.

Le Rire jaune, vol. 14. 1914.

La Bête conquérante, vol. 14. 1920.

La Clique du café Brebis, vol. 14. 1919.

Petit Manuel du parfait aventurier, vol. 14. 1920.

Propos d'infanterie, Les Poissons morts [1917], La Fin [1917], Devant la Meuse [1934], vol. 15. 1936.

Verdun, vol. 15. 1935.

U-713 ou les gentilshommes d'infortune, vol. 15. 1917.

Dans les tranchées, vol. 15. 1939.

Le Bataillon de la mauvaise chance, un civil chez les joyeux, vol. 16. 1933.

Le Camp Domineau, vol. 16. 1937.

Le Bataillonnaire, vol. 17. 1919.

Légionnaires, vol. 17. 1930.

Rues secrètes, vol. 18. 1934.

Nuits aux bouges, vol. 18. 1929.

Les Pirates de l'avenue du Rhum, vol. 18. 1925.

Les Clients du Bon Chien Jaune, vol. 18. 1926.

A Bord de l'« Etoile-Matutine », vol. 19. 1920.

Les Jours désespérés, vol. 19. 1921.

Les Soldats, vol. 19. 1932-1944.

Les Voisins, vol. 1924.

La Petite cloche de la Sorbonne, vol. 20. 1959.

Le Mémorial du petit jour, vol. 20. 1955.

La Lanterne sourde. 1953. suivi de Le Livre de la guerre de cent ans. 1921. La Chanson des rues. 1939. L'Argot des rues. L'Argot et la poésie. 1952. L'Argot dans la littérature. 1958. Histoires montmartroises. 1919. Images de Paris. 1951. vol. 21.

Les Dés pipés ou les Aventures de Miss Fanny Hill, vol. 22. 1951.

François Villon, vol. 22. 1945.

L'Echarpe de suie, vol. 22. 1947.

Picardie, roman des aventures du sergent Saint-Pierre et de Babet Molina, vol. 23. 1943.

Sous la croix blanche, bandes et régiments de l'Ancien Régime, vol. 23.

Autour du Chant de l'équipage, Genève, Editions Belles Lettres, 1973.

Préfaces :

« Préface ». La Merveilleuse histoire de Pierre Schlemihl ou l'homme qui a perdu son ombre. Par Adelbert von Chamisso. Paris : Editions de la Banderolle, 1921.

« Préface ». Le Frère-de-la-Côte. Par Joseph Conrad. Paris : Club du livre du mois, 1957.

« Préface ». La Vie et les Aventures étranges et surprenantes de Robinson Crusoé de York, marin. Par Daniel Defoe. Paris : Henri Jonquières et Cie, 1926. 3 vols.

« Préface ». La Lumière qui s'éteint. Par Rudyard Kipling. Paris : Les Amis du Club du livre du mois, 1958.

« Préface ». Les Aventures d'Arthur Gordon Pym. Par Edgar Allan Poe. Paris : Editions de la Bibliothèque mondiale, 1956.

« Introduction ». Le Cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde. Par Robert Louis Stevenson. Paris : Union générale d'éditions, 1976.

« Candide et les hommes de 1918 ». Candide, ou l'Optimisme. Par Voltaire. Paris : J. Meynial, 1922.

« Visages de l'aventure ». Cuirasse d'écume. Par Armel de Wismes. Paris : Le Livre contemporain, 1957.

Entretiens :

J'ai une goutte de sang anglais dans les veines. Interview avec Hugues Desalle. Disques culturels français, coll. « Français de notre temps ».1970.

Huit jours avec Pierre Mac Orlan. Entretiens radiophoniques avec Gilbert Sigaux. France Culture. 1966.

1.1.4. Blaise Cendrars

Tout Autour d'aujourd'hui. Ed. Claude Leroy. 15 vols. Paris : Denoël, 2001-2005.

Poésies complètes [1944] : avec 41 poèmes inédits, vol. 1.

L'Or : la merveilleuse histoire du général Johann August Suter, vol. 2. 1925.

Rhum : la vie secrète de Jean Galmot, vol. 2. 1931.

L'Argent : histoire mirobolante de Jim Fisk, vol. 2. 1969.

Hollywood, vol. 3. 1937.

L'ABC du cinéma, vol. 3. 1926.

Une Nuit dans la forêt, vol. 3. 1929.

Dan Yack, vol. 4. 1929.

L'Homme foudroyé, vol. 5. 1945.

Le Sans-nom, vol. 5.

La Main coupée, vol. 6. 1946.

La Main coupée (1918), vol. 6.

La Femme et le soldat, vol. 6.

Moravagine, vol. 7. 1926.

La Fin du monde filmée par l'ange Notre-Dame, vol. 7. 1919.

L'Eubage, aux antipodes de l'unité vol. 7. 1926.

Histoires vraies, vol. 8. 1938.

La Vie dangereuse, vol. 8. 1938.

D'Oultermer à indigo, vol. 8. 1940.

Bourlinguer, vol. 9. 1948.

Anthologie nègre, vol. 10. 1921.

Petits contes nègres pour enfants blancs, vol. 10. 1928.

Comment les blancs sont d'anciens noirs, vol. 10. 1930.

La Création du monde, vol. 10. 1923.

Aujourd'hui, vol. 11. 1931.

Jéroboam et la sirène, vol. 11. 1979.

Sous le signe de François Villon, vol. 11. 1952.

Le Brésil, vol. 11. 1952.

Trop, c'est trop, vol. 11. 1957.

Le Lotissement du ciel, vol. 12. 1949.

Emmène-moi au bout du monde, vol. 14. 1956.

Blaise Cendrars vous parle, vol. 15. 1952.

Qui êtes-vous ?, vol. 15. 1950.

Le Paysage dans l'œuvre de Léger, vol. 15. 1956.

J'ai vu mourir Fernand Léger, vol. 15. 1959.

Correspondances :

Blaise Cendrars – Henry Miller. Correspondance 1934-1979 : 45 ans d'amitié. Edition établie et présentée par Miriam Cendrars. Paris : Denoël, 1995.

J'écris, écrivez-moi. Correspondance Blaise Cendrars-Jacques-Henry Lèvesque (1924-1959). Correspondance établie et présentée par Monique Chefedor. Œuvres complètes. Vol. 9. Paris : Denoël, 1991.

Entretiens :

En Bourlinguant avec Blaise Cendrars. Entretiens radiophoniques avec Michel Manoll. France culture. Paris. 1950.

1.2. Autres textes littéraires

Allais, Alphonse. Œuvres anthumes. 1887-1897. Paris : R. Laffont, 1989.

Barbusse, Henri. « Le Feu ». 1916. Les Grands Romans de 14-18. Paris : Presses de la Cité, « Omnibus », 1994.

Benjamin, René. Gaspard. 1915. Paris : L'Archipel, 1998.

Chadourne, Louis. Carnets 1907-1925. Paris : Editions des Cendres, 1994.

---. Journal d'un homme tombé de la lune : récits. Paris : Editions des Cendres, 1987.

---. L'Inquiète Adolescence. 1920. Paris : Editions des Cendres, 1995.

---. Le Maître du navire. 1919. Tours : Louis Scheer, 2002.

---. Le Pot au noir. 1922. Paris : La Table Ronde, coll. « La Petite Vermillon », 1994.

---. Terre de Chanaan. 1921. Paris : Fayard, 1938.

Chamisso, Adelbert von. Peter Schlemihl. 1813. Paris : José Corti, coll. « Romantique », 1994.

Chesterton, Gilbert Keith. The Club of Queer Trades. 1905. Hertforshire : Wordsworth Editions, coll. « Wordsworth Classics », 1995.

Céline, Louis-Ferdinand. Voyage au bout de la nuit. 1932. Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1952.

Coetzee, John Maxwell. Boyhood: Scenes from Provincial Life. Londres : Vintage, 1998.
 ---. Disgrace. Londres : Vintage, 1999.
 ---. Elizabeth Costello. New York : Penguin Books, 2003.
 ---. Waiting for the Barbarians. Londres : Sacker Warburg, 1980.
 ---. Youth. Londres : Vintage, 1988.

Conrad, Joseph. Almayer's Folly. 1895. Londres : Penguin Books, coll. « Penguin Modern Classics », 1988.
 ---. Heart of Darkness. 1899. Londres : Penguin, 1994.
 ---. Lord Jim. 1900. Londres : Penguin Books, coll. « Penguin Classics », 2000.
 ---. Nostromo : a Tale of the Seaboard. 1904. Londres : Penguin Books, 1980.
 --- et F.M. Hueffer. Romance, A Novel. 1903. New York : Doubleday, Page & co, 1926.

Defoe, Daniel. Robinson Crusoë. 1719. New York : Bantam, 1981.
 ---. Histoire générale des plus fameux pirates. 1724. 2 vols. Paris : Phébus, « Libretto », 1990.

Delteil, Joseph. Les Poilus. 1929. Paris : Grasset, 1986.

Dorgelès, Roland. « Les Croix de bois ». 1919. Les Grands Romans de 14-18. Paris : Presses de la Cité, « Omnibus », 1994.

Drieu La Rochelle, Pierre. La Comédie de Charleroi. 1934. Paris : Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1996.

Garrel, Nadèjda. Au Pays du Grand Condor. Paris : Gallimard, coll. « Folio Junior », 1998.
 ---. Dans les forêts de la nuit. Paris : Gallimard, coll. « Folio Junior », 1995.
 ---. Giovanna ou le miracle des eaux. Paris : Gallimard, 1998.
 ---. Ils reviennent. Paris : Mercure de France, 2002.
 ---. La Peau du ciel. Paris : Gallimard, 1994.
 ---. Les Princes de l'exil. Paris: Gallimard, coll. « Folio Junior », 2000.

Genevoix, Maurice. Ceux de 14. 1949. Paris : Presses de la cité, coll. « Omnibus », 1998.

Giraudoux, Jean. Lecture pour une ombre. Paris : Emile-Paul frères, 1917.
 ---. Suzanne et le Pacifique. 1922. Paris : Grasset, 1980.

Gourmont, Remy de. Le Latin mystique. 1892. Monaco : Editions du Rocher, 1990.
 ---. Une Nuit au Luxembourg. 1906. Croix Blanche : Ubacs, coll. « Collection Poche », 1988.

- Hearn, Lafcadio. Chita. 1889. Traduit de l'anglais et présenté par Patrice Repusseau. Paris : Mercure de France, 1993.
- Hugo, Victor. L'Homme qui rit. 1869. Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2002.
 ---. La Légende des siècles. 1859. Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 2002.
 ---. Ruy Blas. 1838. Paris : Pocket, coll. « Classique », 1999.
- Kessel, Joseph. L'Armée des ombres. 1943. Paris : Pocket, 2003.
 ---. La Rose de Java. 1937. Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2000.
 ---. L'Equipage. 1923. Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2006.
- Kipling, Rudyard. Kim. 1901. Londres : Penguin Books, coll. « Penguin Popular Classics », 1994.
 ---. « La France en guerre ». 1915. Œuvres complètes. Vol. 4. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001.
- Mainard, Dominique. Leur Histoire. Paris : Joëlle Losfeld, 2002.
 ---. Le Grand Fakir. Paris : Joëlle Losfeld, 2002.
 ---. Le Grenadier. Paris : Gallimard, 1997.
- Malraux, André. La Voie royale. 1930. Paris : La Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche », 1989.
 ---. La Condition humaine. 1933. Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1997.
- Melville, Herman. Moby Dick. 1851. Londres : Penguin Books, 1992.
- Michaux, Henri. Œuvres complètes. Vol. 1. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.
- Mirbeau, Octave. Le Jardin des supplices. 1899. Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1991.
- Poe, Edgar Allan. The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket. 1838. Londres : Penguin Books, coll. « Classics », 1999.
 ---. The Fall of the House Usher and Other Writings. 1839. Londres : Penguin Books, 2003.
- De Quincey, Thomas. Confessions of an English Opium-Eater. 1822. Oxford : Oxford University Press, 1998.
 ---. Justice sanglante. 1838. Traduit par Claire Cayron. Paris : Corti, 1995.
 ---. Klosterheim. 1832. Traduit de l'anglais et préfacé par Liliane Abensour. Paris : J. Corti, 1997.
 ---. On Murder Considered as One of the Fine Arts. 1827. Oxford : Oxford University Press, 2006.
 ---. La Roue du malheur. 1837. Paris : Corti, 1995.
 ---. Théorie de la tragédie grecque. 1890. Traduit de l'anglais par Liliane Abensour et Ann Grieve. Paris : Le Promeneur-Quai Voltaire, 1989.

Sand, Georges. Consuelo. 1842. Paris: Phébus, coll. « Libretto », 1999.

T'Serstevens, Albert. Sept parmi les Hommes. Paris : Albin Michel, 1919.

---. L'Appel de l'aventure. 1942. Paris : Fasquelle, 1953.

---. L'Or du Cristobal. 1936. Paris : Albin Michel, 1948.

Trelawney, Edward John. Mémoires d'un gentilhomme corsaire. 1831. Paris : Phébus, « Libretto », 2001.

Verne, Jules. L'Île mystérieuse. 1875. Paris : La Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche », 2005.

---. L'Oncle Robinson. Paris : La Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche », 2001.

---. Vingt mille lieues sous les mers. 1870. Paris : La Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche », 1976.

---. Le Tour du monde en quatre-vingt jours. 1873. Paris : La Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche », 1976.

---. Les Tribulations d'un chinois en Chine. 1879. Paris : La Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche », 2004.

1.3. **Bandes dessinées**

B. David. L'Ascension du Haut Mal. 6 vols. Paris : L'Association, coll. « Eperluette », 1996-2003.

---. Les Chercheurs de trésor. 2 vols. Paris : Dargaud, coll. « Poisson pilote », 2003-2004.

---. La Lecture des ruines. Paris : Dupuis, coll. « Aire Libre », 2001.

---. Babel. 2 vols. Paris : Vertige Graphique, coll. « Ignatz », 2004-2006.

---. Le Jardin armé. Paris : Futuropolis, 2006.

B. David et Emmanuel Guibert. Le Capitaine écarlate. Paris : Dupuis, coll. « Aire libre », 2000.

B. David et Joann Sfar. Urani. Paris : Dargaud, coll. « Poisson Pilote », 2000.

Blain, Christophe. Isaac le pirate. 6 vols. Paris: Dargaud, coll. « Poisson pilote », 2001-2005.

Bofa, Gus. Malaises. 1930. Paris : La Machine, coll. « On verra bien », 1997.

---. Slogans. 1940. Paris : Cornelius, coll. « Victor », 2002.

---. Synthèses littéraires et extra-littéraires. 1923. Paris : Cornelius, coll. « Victor », 2003.

Eisner, Will. The Contract with God and Other Tenements Stories. Princeton (Wis.) : Kitchen Sink Press, 1985.

---. Fagin, the Jew. New York : Doubleday, 2003.

---. The Plot, the Secret Story of the Protocols of the Elders of Zion. Introduction par Umberto Eco. New York : W.W. Norton & Company, 2005.

---. La Valse des alliances. Paris : Delcourt, 2001.

Giroud, Franck. Le Décalogue. 10 vols. Grenoble : Glénat, 2001-2003.

Larcenet, Manu. Une Aventure rocambolesque de Vincent Van Gogh, La ligne de front. Paris : Dargaud, coll. « Poisson Pilote », 2004.

Mattoti, Lorenzo (dessinateur). Docteur Jeckyll and Mr Hyde. Paris : Casterman, 2001.

---. Pour Vanity. Paris : Albin Michel, 2001.

Pratt, Hugo. Ann of the jungle. Paris : Casterman, 1978.

---. La Ballade de la mer salée. Paris : Casterman, 1989.

---. Les Celtiques. Paris : Casterman, 1980.

---. Corto Maltese. Paris : Casterman, 1973.

---. Corto Maltese en Sibérie. Paris : Casterman, 1979.

---. Les Ethiopiennes. Paris : Casterman, 1978.

---. La Fable de Venise. Paris : Casterman, 1984.

---. Les Helvétiques. Paris : Casterman, 1988.

---. L'Île au trésor. Introduction par Antonio Faetti. Paris : Casterman, 1988.

---. La Maison dorée de Samarkand. Paris : Casterman, 1986.

---. Mu. Paris : Casterman, 1992.

---. Les Scorpions du désert. Paris : Casterman, 1977.

---. Tango. Paris : Casterman, 1987.

Seiter, Roger et Cyril Bonin (dessinateur). Fog. 7 vols. Paris : Casterman, 1999-2006.

Sfar, Joann. Le Chat du Rabbin. 6 vols. Paris: Dargaud, coll. « Poisson pilote », 2002-2006.

---. Grand Vampire. 7 vols. Paris: Delcourt, 2001-2005.

---. Klezmer. 2 vols. Paris: Gallimard, coll. « Bayou », 2005-2006.

---. Paris-Londres. Paris: Dargaud, coll. « Roman BD », 1998.

---. Pascin. Paris: L'Association, coll. « Ciboulette », 2005.

---. Le Petit monde du Golem. Paris: L'Association, coll. « Ciboulette », 1998.

---. Petit Vampire. 7 vols. Paris: Delcourt jeunesse, 1999-2005.

---. Le Professeur Bell. 5 vols. Paris: Delcourt, 1999-2006.

Sfar, Joann et Christophe Blain. Socrate, le demi-chien, Héraclès. Paris: Dargaud, coll. « Poisson pilote », 2002.

---. Socrate, le demi-chien, Ulysse. Paris: Dargaud, coll. « Poisson pilote », 2004.

Sfar, Joann et Emmanuel Guibert. Les Olives noires. 3 vols. Paris: Dupuis, coll. « Repérages », 2001-2003.

Spiegelman, Art. Maus : A Survivor's Tale. New York : Pantheon Books, 1986.

---. Maus II : A Survivor's Tale: And Here my Troubles Begin. New York : Pantheon Books, 1991.

---. In the Shadow of No Towers. New York : Pantheon Books, 2004.

Tardi, Jacques. C'était la Guerre des tranchées. Paris : Casterman, 1983.

---. Adieu Brindavoine suivi de La Fleur au fusil. Paris : Casterman, 1974.

---. Trou d'obus. Epinal : Imagerie Pellerin, 1984.

2. CRITIQUE LITTÉRAIRE

2.1. Critiques sur les auteurs du corpus

2.1.1. Textes critiques sur Robert Louis Stevenson

Chesterton, Gilbert Keith. Robert Louis Stevenson. Paris : L'Age d'homme, 1994.

Davidson, Guy. « 'Ancient Appetites' : Romance and Desire in Robert Louis Stevenson ». Australian Studies Journal 1 (1997) : 60-70.

Graff, Marc-Ange. « Le Poète est un lecteur (Pessoa, Stevenson, Larbaud et quelques autres) ». Revue de Littérature Comparée 67:2 (1993) : 243-266.

Jackson, Davis. « Treasure Island as a late Victorian adult's novel ». Victorian Newsletter 72 (1987) : 8-32.

Kiely, Robert. Robert Louis Stevenson and the Fiction of Adventure. Cambridge (Mass.) : Harvard U.P., 1964.

Le Bris, Michel. Pour Saluer Stevenson. Paris : Flammarion, 2000.

Mac Orlan, Pierre. « Préface ». L'Île au Trésor. Par R.-L. Stevenson. Trad. Déodat Serval. Evreux : Le Cercle du Bibliophile, 1970.

Managaldo, Gilles et Jean-Pierre Naugrette, éd. Robert Louis Stevenson et Conan Doyle: aventures de la fiction : actes du colloques de Cerisy. Rennes : Terre de Brumes, 2003.

Mann, Davis. « Stevenson's method in Treasure Island: « the old romance retold » », Essays in Literature, 9.2 (1982): 180-193.

Menikoff, Barry. Robert Louis Stevenson : Tales of the Prince of Storytellers. Evanston (Ill.) : Northwestern University Press, 1993.

Naugrette, Jean-Pierre. L'Aventure et son double. Paris : Presses de l'École Normale Supérieure, coll. « Off-shore », 1987.

---. Lectures aventureuses. La Garenne-Colombes : Espace Européen, 1990.

---. « Lectures de/dans Treasure Island ». L'Espace littéraire dans la littérature et la culture anglo-saxonnes. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995.

- Nabokov, Vladimir. Austen, Dickens, Flaubert, Stevenson. Paris : Stock, 1999.
- Sutton, Max. « Jim Hawkins and the faintly inscribed reader in Treasure Island ». Cahiers Victoriens et Edouardiens 40 (1994) : 37-47.
- Renault, Patrick. « Introduction ». L'Île au Trésor. Par R.-L. Stevenson. Paris : Bernard-Lacoste, 1994.
- Sandison, Alan. Robert Louis Stevenson and the Appearance of Modernism. New York : Saint Martin's Press, 1996.
- Swearigen, Roger G. The Prose writings of Robert Louis Stevenson. Hamden : Connecticut, Archon Books, 1980.
- Veeder, William et Gordon Hirsch, édés. Dr Jekyll and Mr Hyde after One Hundred Years. Chicago : University Press of Chicago, 1988.

2.1.2. Textes critiques sur Marcel Schwob

- Berg, Christian et Yves Vadé, édés. Marcel Schwob, d'hier et d'aujourd'hui. Seyssel : Champ Vallon, coll. « Essais », 2002.
- De Meyer, Bernard. Marcel Schwob, conteur de l'imaginaire. Berne : Peter Lang, 2004.
- Europe 925 (2006). Numéro Spécial : Marcel Schwob.
- Fabre, Bruno. « Remy de Gourmont et Marcel Schwob ». Remy de Gourmont. Paris : L'Herne, 2003, p. 288-295.
- Gefen, Alexandre. Vies imaginaires : le récit autobiographique comme genre littéraire aux dix-neuvième et vingtième siècles. Thèse de doctorat sous la direction de Jean-Yves Tadié. Université de Paris IV-Sorbonne, 2003.
- Goudemare, Sylvain. Marcel Schwob ou les vies imaginaires. Paris : Le Cherche midi, 2000.
- Granger, Sabrina. « Marcel Schwob ou l'art d'écrire en peintre ». Larevuedesressources.org ref. du 28 septembre 2006. Disponible sur : <http://www.larevuedesressources.org/>
- Jutrin, Monique. Marcel Schwob : « Cœur double ». Lausanne : Editions de l'Aire, 1982.
- Lhermitte, Agnès. Palimpseste et merveilleux dans l'œuvre de Marcel Schwob. Paris : Honoré Champion, 2002.

---, « Le Fonctionnement symbolique du paysage dans Le Roi au masque d'or ». Paysages Romantiques. Etudes réunies et présentées par Gérard Peylet. Bordeaux : Talence, Université Michel-de-Montaigne, 2000, p. 419-430.

Rabau, Sophie. « Inventer l'auteur, copier l'œuvre ». Fiction d'auteur ? : le discours biographique sur l'auteur de l'Antiquité à nos jours. Paris : Champion, 2001, p. 97-115.

Trembley, Georges. Marcel Schwob, faussaire de la nature. Genève : Droz, 1969.

Ziegler, Robert. « Marcel Schwob and the *fin-de-siècle* flight from time ». French Review 53 (1983) : 688-695.

---, « A Chaudes Larmes: creativity and loss in Schwob's Vies imaginaries ». Dalhousie French Studies 33 (1995) : 71-82.

2.1.3. Textes critiques sur Pierre Mac Orlan

Baines, Roger W. « Inquiétude » in the Work of Pierre Mac Orlan. Amsterdam : Rodopi, 2000.

Baritaud, Bernard. Pierre Mac Orlan, sa vie, son temps. Genève : Droz, 1992.

Besson, Ferny. « Portrait de Mac Orlan ». Revue des deux mondes 5 (1982) : 31-42.

Bloch, Adèle. « Pierre Mac Orlan's Fantastic Vision of Modern Times ». Modern Language Quaterly 24 (1963) : 191-196.

Blondeau, Philippe. « Rire jaune et humour noir : le fantastique grotesque chez Mac Orlan ». Otrante 15 (2004) : 73-86.

Cros, Roger. « Pierre Mac Orlan et le Romantisme moderne ». The French Review (mai 1934) : 445-457.

Guillaume, Isabelle. « Le mythe du Hollandais volant chez Pierre Mac Orlan ». Le Lieu dans le mythe. Presses universitaires de Limoges, 2002, p. 263-277.

Hewitt, Nicolas. « Pirates, Adventurers and their Limitations: Pierre Mac Orlan and the English Literary Tradition ». Franco-British Studies 3 (1987) : 41-54.

Lacassin, Francis. « Une île au trésor sans trésor, sans perroquet et sans espoir », préface à A Bord de l'Etoile Matutine. Par Pierre Mac Orlan. Paris : Gallimard, Folio, 1983.

Lamy, Jean-Claude. L'Aventurier immobile. Paris : Albin Michel, 2002.

Les Cahiers Pierre Mac Orlan. Par Comité des Amis de Pierre Mac Orlan, Municipalité de Saint-Cyr-sur-Morin. 12 vols. Paris : Le Dilletante, 1990-1996.

Marineau, Hélène. « Le Chant de l'équipage : représentation de la guerre et guerre de la représentation ». A Graduate Journal of French and Francophone Studies 6 (2005-2006) <http://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/eqx6_index_image.html>

Tomas, Ilda. Ombres et lumières. Grenade : Universidad de Granada, 1995.

2.1.4. Textes critiques sur Blaise Cendrars

Bessière, Jean. « Le Roman d'un homme illustre ou l'incontestable de l'historique et du fictif ». Récit et Histoire. Ed. Jean Bessière. Paris : P.U.F., 1984.

Cendrars, Miriam. Blaise Cendrars : la vie, le verbe, l'écriture. Paris : Balland, 1993.

Chefdor, Monique. La Fable du lieu : études sur Blaise Cendrars. Paris : L'Harmattan, 1999.

Dites-nous, Monsieur Blaise Cendrars, réponses aux enquêtes littéraires de 1919 à 1957. Recueillies, annotées et préfacées par Hughes Richard. Paris : Editions Rencontre, 1969.

Epstein, Jean. La Poésie d'aujourd'hui. Un nouvel état d'intelligence. Lettre de Blaise Cendrars. Paris : Editions de la Sirène, 1921.

La Guerre et la paix dans les lettres françaises : de la Guerre du Rif à la Guerre d'Espagne : 1925-1939, actes du colloque universitaire international tenu au C.N.R.S. de Meudon-Ballerai et à l'U.E.R. des lettres et sciences humaines de Reims du 17 au 19 mars 1983. Reims: Presses universitaires de Reims, 1983.

Leroy, Claude, éd. Blaise Cendrars. 20 ans après. Paris : Klincksieck, 1983.

---, éd. Blaise Cendrars et la guerre, actes du colloque international, Péronne, 11-13 octobre 1991. Paris : A. Colin, 1995.

Parrot, Louis. Blaise Cendrars. Une étude par Louis Parrot. Paris : P. Seghers, 1948.

Renard, Paul. « Autour de Jean Galmot : le roman d'aventures au début du XXème siècle ». Roman 20-50 : Revue d'Etude du Roman du XXème 22 (1996) :159-167.

Le Roman du poète : Rilke, Joyce, Cendrars. Textes réunis par Pierre Brunel. Bordeaux : Cazaubon, 2004.

- Touret, Michèle. Blaise Cendrars, le désir du roman : 1920-1930. Paris : Champion, 1999.
- , éd. Cendrars au pays de Jean Galmot : roman et reportage. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 1998.
- , « Moravagine : roman d'aventures ou roman aventureux ? ». Cendrars aujourd'hui : présence d'un romancier. Paris : Lettres Modernes, 1977.
- T'Serstevens, Albert. L'Homme que fut Blaise Cendrars. Présenté par Alexandre Nouvel. Paris : Arléa, 2004.

2.2. Textes critiques sur l'aventure

- Bellet, Roger, éd. L'Aventure dans la littérature populaire au XIXème siècle. Lyon : Presses de l'université de Lyon, 1985.
- Boyer, Alain-Michel et Daniel Couégnas, eds. Poétiques du roman d'aventures. Nantes : Editions Cécile Defaut, coll. « Horizons comparatistes », 2004.
- Caillois, Roger. « Le paradoxe du trésor ». Cases d'un échéquier. Paris : Gallimard, 1970.
- Derive, Jean, éd. L'Epopée, unité et diversité d'un genre. Paris : Karthala, 2002.
- Fraser, Robert. Victorian Quest Romance Stevenson, Haggard, Kipling and Conan Doyle. Plymouth : Northcote House, Writers and Their Work, 1998.
- Green, Martin. Dreams of Adventure, Deeds of Empire. Londres : Routledge, 1979.
- . Seven Types of Adventure Tale: an Etiology of a Major Genre. University Park (Pa.) : The Pennsylvania State University, 1991.
- Guillaume, Isabelle. Le Roman d'aventure depuis L'Île au Trésor. Paris : L'Harmattan, 1999.
- Lapouge, Gilles. Les Pirates : forbans, flibustiers, boucaniers et autres gueux de mer. Paris : Phébus, « Libretto », 2001.
- Le Bris, Michel. Le Grand dehors. Paris : Payot, 1992.
- Letourneux, Matthieu. Poétique du roman d'aventures entre civilisation et sauvagerie : 1860-1920. 2 vols. Thèse de doctorat sous la direction Pierre Brunel. Université Paris IV-Sorbonne, 2001.
- , « Les Méaventures d'un genre. Evolution du roman d'aventures de 1920 à 1950 », Le Rocamboles 17 (2001) : 21-58.
- Martin, J.-P. et F ; Suard, eds. L'Epopée : mythe, histoire et société. Paris : Centre des Sciences de la Littérature, Université Paris X-Nanterre, Littérales n°19, 1996.

- O'Neill, Kevin. André Gide and the *Roman d'Aventure*, The History of a Literary Idea in France. Sydney : Sydney University Press, 1969.
- Pratt, Hugo. Le Désir d'être inutile. Souvenirs et réflexions. Paris : Robert Laffont, 1991.
- Putnam, Walter. L'Aventure littéraire de Joseph Conrad et d'André Gide. Saratoga : ANMA Libri, coll. « Stanford French and Italian Studies », 1990.
- Quint, David. Epic and Empire : Politics and Generic Form from Virgil to Milton. Princeton (N.J.) : Princeton University Press, 1993.
- Rivière, Jacques. « Le Roman d'aventure ». La Nouvelle Revue Française 53, 54, 55 (mai, juin, juillet 1913).
- Sandison, Alan. The Wheel of Empire ; A Study of the Imperial Idea in Some Late Nineteenth and Early Twentieth Century Fiction. New York : Saint Martin's Press, 1967.
- Serres, Michel. Jouvences sur Verne. Paris : Editions de Minuit, 1974.
- Tadié, Jean-Yves. Le Roman d'aventures. Paris : PUF, 1982.
- Thibaudet, Albert. « Le Roman de l'aventure ». Réflexions sur le roman. Paris : Gallimard, 1938.
- West, Rusell. « Jim et Lafcadio ». Bulletin des Amis d'André Gide 23 (1995) : 293-302.
---. Conrad and Gide : Translation, Transference and Intertextuality. Amsterdam-Atlanta (Ga.) : Rodopi, 1996.
- White, Andrea. Joseph Conrad and the Adventure Tradition. Cambridge : Cambridge University Press, 1993.

2.3. Autres textes critiques

- Aubert, Anne Catherine. Accusation et représentation dans la prose narrative française du dix-neuvième siècle. Thèse de doctorat sous la direction d'Uri Eisenzweig. Rutgers, The State University of New Jersey, 2002.
- Audureau, Annabel. Fantômas : un mythe moderne au croisement des arts. 3 vols. Thèse de doctorat sous la direction de Alain-Michel Boyer. Université de Nantes, 2007.
- Borges, Jorge Luis. L'Art de poésie. Traduit de l'anglais par André Zavriew, préface d'Hector Bianciotti. Paris : Gallimard, coll. « Arcades », 2002.
---. Conférences. Traduit de l'espagnol par Françoise Rosset. Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1985.

- . Enquêtes suivi de Entretiens. Traduit de l'espagnol par Paul et Sylvia Bénichou. Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1986.
- Caillois, Roger. Approches de l'imaginaire. Paris : Gallimard, 1970.
- . Les Cahiers de Chronos. Paris : Editions de la Différence, 1991.
- Carassus, Emilien. « Avant Le Feu, trois articles de Barbusse sur la guerre ». Europe 483-484 (1969) :192-206.
- Citti, Pierre. La Mésintelligence. Essais d'Histoire de l'intelligence française du Symbolisme. Saint Etienne : Editions des Cahiers intempestifs, 2000.
- Derral, André. « La Part du fantastique dans Voyage au bout de la nuit : Mac Orlan et Céline ». Roman 20-50 17 (1994) : 83-96.
- Field, Frank. Three French Writers and the Great War (Studies in the Rise of Communism and Fascism). Cambridge : Cambridge University Press, 1975.
- Hommage à René Benjamin. Paris : P. Lanauve de Tartas, 1949.
- Jones, Tobin H. « Mythic Vision and Ironic Allusion; Barbusse's Le Feu and Zola's Germinal ». Modern Fiction Studies (a critical quarterly published by the Purdue University department of English) 28.2 (1982): 215-228.
- Goux, Jean-Joseph. Les Faux-Monnayeurs du langage. Paris : Galilée, 1984.
- Hewitt, Nicolas. Les Maladies du Siècle, The Image of Malaise in French Fiction and Thought in the Inter-war Years. Hull : Hull University Press, 1988.
- . « Montmartre and « Inquiétude » in the Interwar Novel : Dorgeles and Mac Orlan ». Essays in French Literature 37 (2002) : 45-61.
- King, Jonathan. « Barbusse's Le Feu and the crisis of social realism ». The First World War in fiction: a collection of critical essays. Ed. Holger Kelin. New York : Harper and Row, 1977, p. 43-57.
- Lacassin, Francis. Mémoires. Sur les chemins qui marchent. Monaco : Editions du Rocher, 2006.
- et Patrice Gauthier. Louis Feuillade. Maître du cinéma populaire. Paris : Gallimard, coll. « Découvertes », 486, 2006.
- Lang, Andrew. Adventures Among Books. Londres : Longmans, Green & Co, 1911.
- Louis-Ferdinand Céline. Paris : L'Herne, coll. « L'Herne », 1963.
- Mellier, Denis et Luc Ruiz, éd. Dramaxes de la fiction policière, fantastique et d'aventures. Saint Cloud : ENS Editions Fontenay/Saint Cloud, 1995.

- Milkovitch-Rioux, Catherine et Robert Pickering, éd. Ecrire la guerre. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, 2000.
- Mitterrand, Henri. Zola, L'Histoire et la fiction. Paris : PUF, coll. « Ecrivains », 1990.
- Mauclair, Camille. « Le Roman de demain ». La Revue du Palais 1 (1898) : 156-177.
- Mercier, Alain. « Baudelaire, Apollinaire et « l'esprit nouveau » selon Louis Chadourne ». Bulletin baudelairien 16 (1981) : 13-14.
- O'Brien, Edward A.. « Laugh ? I nearly died. » a comparative study of humour and ideology in Gaspard (1915) and Le Feu (1916). Journal of European Studies, vol. 31.3-4 (2001) : 329-412. Numéro spécial : Humour as a Strategy of War.
- Raimond, Michel. La Crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt. Paris : José Corti, 1966.
- Relinger, Jean. « Préface ». Le Feu. Par Henri Barbusse. Paris : Flammarion, 1965.
---. Henri Barbusse, écrivain combattant. Paris : PUF, 1994.
- Tonnet-Lacroix, Eliane. Après-guerre et sensibilité littéraire (1919-1924). Paris : Publication de la Sorbonne, 1991.
- Wolf, Nelly. Le Peuple dans le roman français de Zola à Céline. Paris : PUF, 1990.
- Zeraffa, Michel. Roman et société. Paris : PUF, 1976.

3. PHILOSOPHIE, HISTOIRE, THEORIE

3.1. Textes philosophiques

- Burke, Edmond. Recherche Philosophique sur L'Origine de nos idées du sublime et du beau. Avant propos, traduction et notes de Baldine Saint-Girons. Paris : Vrin, « Textes philosophiques », 1998.
- Deleuze, Gilles. Logique de la sensation. Paris : Editions de la Différence, 1981.
---. Qu'est-ce que la philosophie. Paris : Minuit, 1991.
- Jankélévitch, Vladimir. L'Aventure, l'ennui, le sérieux. Paris : Aubier-Montaigne, coll. « Présence de la pensée », 1963.
- Rancière, Jacques. L'Inconscient esthétique. Paris : Galilée, 2001.
---. Le Partage du sensible : esthétique et politique. Paris : La Fabrique, 2000.
- Saint-Girons, Baldine. Le Sublime de l'Antiquité à nos jours. Paris : Desjonquères, 2005.

3.2. Histoire

- Audoin-Rouzeau, Stéphane et Annette Becker. 14-18, Retrouver la guerre. Paris : Gallimard, 2003.
- Becker, Annette. La Guerre et la foi : de la mort à la mémoire. Paris : Armand Colin, 1994.
 --- « 14-18, Ecrire la guerre ». Magazine littéraire 378 (1999) : 48-50.
- Becker, Jean-Jacques. La France en guerre (1914-1918). Bruxelles : Complexe, 1988.
 ---. La Grande Guerre. Paris : PUF, 2004.
 ---. 1917 en Europe, l'année impossible. Bruxelles : Complexe, 1997.
 --- et Jay Winter, éd. Guerre et cultures : 1914-1918. Paris : Armand Colin, 1994.
- Corbin, Alain et *al.*, éd. L'Invention du XIXe siècle, I : Le XIXe siècle par lui-même (littérature, histoire, société). Paris : Klincksieck, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999.
- Corbin, Alain et *al.*, éd. L'Invention du XIXe siècle, II : Le XIXe siècle au miroir du XXe. Paris : Klincksieck, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002.
- Cru, Jean Norton. Du témoignage. Paris : Allia, 1997.
 ---. Témoins : essai d'analyse et de critiques des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928. Nancy : Presses universitaires de Nancy, 1993.
- Fussell, Paul. The Great War and Modern Memory. London : Oxford University Press, 1975.
- Gueno, Jean-Pierre et Yves Laplume, éd. Paroles de Poilus : lettres et carnets du front, 1914-1918. Paris : Librio, 2001.
- Hobsbawm, Eric et Terence Ranger, éd. The Invention of Tradition. Cambridge : Cambridge University Press, 1983.
- Venayre Sylvain. La Gloire de l'aventure. Genèse d'une mystique moderne 1850-1940. Paris : Aubier, coll. « Historique », 2002.
- White, Hayden. « Historicism, History and the Figurative Imagination ». Tropics of discourse. Baltimore: John Hopkins University Press, 1978.

3.3. Théorie

- Amossy, Ruth. « *Ethos* at the crossroads of Disciplines ». Poetics today 22 :1 (2001): 1-24.

- Amossy, Ruth et Anne Herschberg-Pierrot. Stéréotypes et clichés; langue, discours, société. Paris : Nathan Université, 128, 1997.
- Amossy, Ruth, et Elisheva Rosen. Le Discours du cliché. Paris : SEDES-CDU, 1982.
- Bakhtine, Mihail Mihailovic. Epopée et roman, l'étude du roman, questions de méthodologie. Paris : Edition de la Nouvelle critique, coll. « Recherches internationales à la lumière du marxisme », 1973.
- . Esthétique et théorie du roman. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1993.
- Barthes, Roland, et *al.* Littérature et réalité. Paris : Seuil, coll. « Points essais », 1982.
- Cohn, Dorrit. Le Propre de la fiction. Traduit de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 2001.
- . La Transparence intérieure : mode de représentation de la vie psychique dans le roman. Traduit de l'anglais par Alain Bony. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1981.
- Compagnon, Antoine. Les Cinq paradoxes de la modernité. Paris : Seuil, 1990.
- . Les Anti-modernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 2005.
- Dubois, Jacques. Les Romanciers du réel : de Balzac à Simenon. Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 2000.
- Debreuille, Jean-Yves. « La Littérature et sa théorie dans Les Faux Monnayeurs ». Les Genres insérés dans le roman, Actes du colloque international du 10 au 12 décembre 1992. Ed. Claude Lachet. Lyon : Université Jean Moulin, Lyon III, 1992, p.243-253.
- Duncan, Ian. The Modern Romance and Transformation of the Novel: the Gothic, Scott and Dickens. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Dufays, Jean-Louis. Stéréotype et lecture. Liège : Mardaga, 1994.
- Eco, Umberto. Lector in fabula. Paris : Grasset et Fasquelle, 1985.
- . Les Limites de l'Interprétation. Paris : Grasset et Fasquelle, 1992.
- Frye, Northrop. L'écriture profane, essai sur les structures du romanesque. Paris : Circé, Bibliothèque critique, 1998.
- Genette, Gérard. Figures I. Paris : Seuil, 1966.
- . Palimpsestes. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1982.
- . Seuils. Paris : Seuils, coll. « Poétique », 1987.
- Goulet, Alain, éd. Le Littéraire : Qu'est-ce que c'est ?. Caen : Presses Universitaires de Caen, 2002.

- Goux, Jean-Paul. La Fabrique du continu. Paris : Champ Vallon, 1989.
- Hamon, Philippe. Du Descriptif. Paris : Hachette supérieur, 1993.
---. Texte et idéologie. Paris : PUF, 1984.
- James, Henry. Literary Criticism. Essays on Literature ; American Writers ; English Writers. Edité par Leon Edel, vol.1. New York : Literary Classics of the United States, coll. « The Library of America », 1984.
- Jenny, Laurent. La Parole singulière. Paris : Belin, 1980.
- Jouve, Vincent. L'Effet personnage dans le roman. Paris : PUF, 1992.
- Lejeune, Philippe. Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1997.
---. Le Pacte autobiographique. Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 1996.
- Madelenat, Daniel. L'Epopée. Paris : PUF, 1986.
- Pavel, Thomas. La Pensée du Roman. Paris : Gallimard, coll. « NRF Essais », 200.
---. Univers de la fiction. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1988.
- Raimond, Michel. La Crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt. Paris : José Corti, 1966.
---. Le Roman. Paris : Armand Colin, coll. « Cursus », 1988.
- Ricoeur, Paul. Temps et récit. 3 vols. Paris : Seuil, 1983-1985.
- Robert, Marthe. Roman des origines et origines du roman. Paris : Grasset, 1992.
- Samoyault, Tiphaine. Excès du roman. Paris : Maurice Nadeau, 1999.
---. L'Intertextualité. Mémoire de la littérature. Paris : Nathan, Université, 128, 2001.
---. Littérature et mémoire du présent. Nantes : Editions Pleins feux, 2001.
---. La Montre cassée. Paris : Verdier, coll. « Chaoïd », 2004.
- Sarraute, Nathalie. L'Ere du soupçon. Paris : Gallimard, 1956.
- Schaeffer, Jean-Marie. Pourquoi la fiction ?. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1999.
---. Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?. Paris : Seuil, 1989.
- Todorov, Tzvetan. Introduction à la littérature fantastique. Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 1976.
- Watt, Ian. The Rise of the Novel. Los Angeles : University of California Press, 1957.
- Zola, Emile. Le Roman expérimental. Paris : G. Charpentier, 1880.

4. ICONOGRAPHIE

- Delaunay, Robert. Nature morte portugaise ou Symphonie colorée, 1915-1916, huile sur toile. Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Reproduit dans Robert et Sonia Delaunay, texte de Danielle Molinari. Paris : Nouvelles éditions françaises, 1987, p. 101.
- , La Tour Eiffel, 1926, huile sur toile. Musée d'Art moderne, Centre Georges Pompidou. Reproduit dans Robert et Sonia Delaunay, texte de Danielle Molinari, Paris : Nouvelles éditions françaises, 1987, p. 137.
- Eberle, Matthias. World War I and the Weimar Artists: Dix, Grosz, Beckmann, Schlemmer. New Haven : Yale University Press, 1985.
- Grosz, George. Die Welt ist ein Lunapark. Dreieich : A; Melzter, 1977.
- . Ecce Homo. Paris : Herscher, 1980.
- Ingres, Jean-Auguste-Dominique. Vierge à l'hostie, 1841, huile sur toile. Musée Pouchkine, Moscou. Vierge à l'hostie, 1866, huile sur toile. Musée Bonnat, Bayonne. Madame Leblanc, 1923, huile sur toile, Metropolitan Museum of Art, New York. Reproduit dans Ingres, texte de Georges Vigne. Paris : Citadelles et Mazenod, 1995, p. 230 et 251.
- . Exposition Ingres. Paris : Musée du Louvre, 24 février-15 mai 2006.
- Exposition Klimt, Schiele, Moser, Kokoscka: Vienne 1900. Paris : Grand Palais, 5 octobre 2005-23 janvier 2006.
- Kapoor, Anish. Exposition. Londres: Hayward Gallery, 1998.
- Klimt, Gustav. Exposition Klimt: les papiers érotiques. Paris : Fondation Dina Vierny-Musée Maillol, 9 mars-30 mai 2005.
- Léger, Fernand. Les Disques, 1918, huile sur toile. Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Reproduit dans Fernand Léger, catalogue raisonné de l'œuvre peint, 1903-1919, établi par Georges Bauquier. Paris : Adrien Maeght Editeur, 1990, p. 269.
- Matisse, Henri. La Danse Barnes, 1931, huile sur toile. Paris, Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou. Reproduite dans Matisse de la couleur à l'architecture de René Percheron et Christian Brouder. Paris : Editions Citadelles & Mazenod, 2002.
- Othoniel, Jean-Michel. La chaise aux porteurs et Les Étoiles de la Fée bleue, 2005, verre. Reproduits dans Le Petit Théâtre de Peau d'Âne, Pierre Loti, Jean-Michel Othoniel. Rochefort-sur-Mer : Mairie de Rochefort-sur-Mer, 2005, p. 93 et 100.
- . Exposition Dessins (1996-2006). Paris : Galerie Emmanuel Perrotin, 18 mars-29 avril, 2006.

Rothko, Mark. Exposition Mark Rothko. Paris : Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 13 janvier-18 avril, 1999.

Vieira da Silva, Maria Helena. Exposition. Paris : Fondation Dina Vierny-Musée Maillol, 3 mars-19 juin 1999.

CURRICULUM VITA

Hélène Marineau

Education

- 1999-2007 Department of General and Comparative Literature, Université Paris 8 (Vincennes à Saint-Denis) and Department of French, Rutgers, The State University of New Jersey
Ph.D. Dissertation : « Le Concept d'aventure dans la prose narrative française du vingtième siècle, » *mention très honorable*. Directors : Tiphaine Samoyault (Paris 8) and Richard Serrano (Rutgers)
- 2002-2003 Université Paris 8 (Vincennes à Saint-Denis)
Diplôme d'études approfondies (D.E.A.) Texte-Imaginaire-Société
Thesis : « La Notion d'aventure dans Treasure Island, » *mention très bien*, Director: Tiphaine Samoyault.
- 1997-1998 Université Paris 3 (Sorbonne Nouvelle)
Maîtrise de littérature et de civilisation anglaises et américaines
Thesis : « The Concept of recycling in Thomas Pynchon's The Crying of Lot 49, » *mention très bien*. Director: Patrick Badonnel.
- 1995-1997 University of Pittsburgh
Master of Arts in French
- 1991-1994 Université François Rabelais de Tours
Licence de civilisation et de littérature anglaises et américaines, *mention assez bien*.

Experience

- Summer 2002 Teaching Assistant, Summer Program in Paris, Rutgers, The State University of New Jersey.
- 2000-2002 Teaching Assistant, French 101, 102, 132, Department of French, Rutgers, The State University of New Jersey.
- 1997-1999 French as a Second Language Teacher, France.
- 1995-1997 Teaching Assistant, French, Department of French and Italian, University of Pittsburgh.

Publication

- « Le Chant de l'équipage : guerre de la représentation et représentation de la guerre », Equinoxes, A Graduate Journal of French and Francophones Studies 6 (2005-2006)
<http://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/Issue%206/EQX6_Marineau.html>