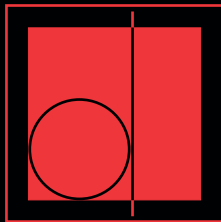


ÉTUDES LITTÉRAIRES

L'aventure comme possibilité. Le roman français
de la première moitié du XX^e siècle

Hiver 2013

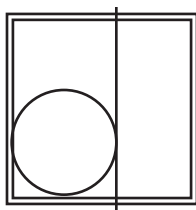


UNIVERSITÉ LAVAL

ÉTUDES LITTÉRAIRES

ÉTUDES LITTÉRAIRES

L'AVENTURE COMME POSSIBILITÉ.
LE ROMAN FRANÇAIS DE LA PREMIÈRE
MOITIÉ DU XX^e SIÈCLE



UNIVERSITÉ LAVAL

COMITÉ DE RÉDACTION

■ Anne-Marie Fortier, directrice ■ Alain Beaulieu, Université Laval ■ Hélène Cazes, University of Victoria ■ Emilia Deffis, Université Laval ■ Pascale Fleury, Université Laval ■ Danielle Forget, Université d'Ottawa ■ Monique Moser-Verrey, Université de Montréal ■ Guillaume Pinson, Université Laval ■ Éric Van der Schueren, Université Laval ■ Matthieu Fortin et Myriam Dumais-Desrosiers, adjoints à la rédaction.

COMITÉ CONSULTATIF

■ Mieke Bal, Université d'Amsterdam ■ Caroline Bayard, McMaster University ■ Neil Bissoondath, Université Laval ■ Mireille Calle, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle ■ Patrick Dandrey, Université de Paris IV ■ François Dumont, Université Laval ■ Laurent Jenny, Université de Genève ■ Clive Thomson, University of Western Ontario.

■ Adresser la correspondance et les manuscrits à : *Études littéraires*, Département des littératures, Faculté des lettres, Université Laval, Québec (Québec), Canada, G1V 0A6. Téléphone : 418 656-7844 ■ Télécopieur : 418 656-2991
Adresse électronique : revueel@lit.ulaval.ca ■ Site Internet : www.etudes-litteraires.ulaval.ca
■ Édition numérique : www.erudit.org/revue/etudlitt/ ■ Facebook : facebook.com/etudeslitt

■ Membre associé de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP : www.sodep.qc.ca) et de l'Association canadienne des revues savantes (ACRS : www.calj-acrs.ca) ■ *Études littéraires* est publiée sous l'égide du Département des littératures de l'Université Laval et avec l'aide du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

Les textes n'engagent que la responsabilité de leurs signataires ■ La revue *Études littéraires* est indexée dans *Repère*, dans la *Bibliographie der Französischen Literatur* d'Otto Klapp et dans le *MLA*.

Abonnement annuel : contactez-nous, voir à la fin de ce numéro.

Vente au numéro : voir bon de commande à la fin de ce numéro.

Abonnement institutionnel à la version numérique : www.erudit.org/revue/etudlitt
pour un individu : contactez-nous, voir coordonnées à la fin de ce numéro.

© 2013 Université Laval

Tous droits réservés. Imprimé au Canada

Dépôt légal — 3^e trimestre 2013

Bibliothèque nationale du Québec

ISSN 0014-214X ISBN 2-920949-51-9

Maquette : Richard Ouellette

Infographie : Sophie Robichaud

Impression : Marquis Imprimeur inc.

Diffusion en France et en Europe :
Presses de l'Université Paris-Sorbonne
Maison de la recherche
28, rue Serpente
75006 – Paris
pups.paris-sorbonne.fr

SOMMAIRE

L'AVENTURE COMME POSSIBILITÉ. LE ROMAN FRANÇAIS DE LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XX^e SIÈCLE

CE DOSSIER A ÉTÉ PRÉPARÉ
SOUS LA DIRECTION DE MATHIEU BÉLISLE

PRÉSENTATION

7

Études

LA POSSIBILITÉ CONTRAINTE : LE POIDS DES DÉTERMINISMES

JEAN-FRANÇOIS CHASSAY

L'aventure est-elle possible ? De la protogénétique dans
la littérature française au tournant du siècle

27

MAXIME PRÉVOST

Arsène Lupin hors jeu. Maurice Leblanc et le « complexe de Holmes »

41

L'AVENTURE RÊVÉE OU LE PLAISIR DE LA PROCURATION

CHRISTOPHE PRADEAU

L'état d'aventure

55

IVANNE RIALLAND

« Je serai trappeur, mineur... » Aventuriers sans aventures
et voyageurs en chambre dans les romans de Philippe Soupault

67

L'AVENTURE, ENTRE LE DÉSIR ET L'INVOLONTAIRE

MAXIME DECOUT

Contre une littérature de l'épuisement : *Solal* ou l'ivresse de l'aventure 81

PEDRO PARDO JIMÉNEZ

Vies parallèles des hommes insignifiants, par Marcel Aymé 93

LA POSSIBILITÉ AU RISQUE DE LA DÉRÉALISATION

MATHIEU BÉLISLE

L'aventure vécue comme possibilité : l'exemple de *Loin de Rueil*
de Queneau 103

VÉRONIQUE SAMSON

« [L]a vie ne se rejoignait pas à elle-même » : le possible comme
voie de sortie du roman dans *Un balcon en forêt* de Julien Gracq 119

Analyse

PIERRE-OLIVIER BOUCHARD

Lecture et écriture de l'objet : la géographie imaginaire
chez Balzac et Butor 133

Notices sur les collaborateurs et collaboratrices

Résumés / *Abstracts*



Présentation¹

MATHIEU BÉLISLE

*À la mémoire du Roman d'aventure (1913)
de Jacques Rivière, paru il y a cent ans*

L'émergence de la notion de possibilité

Chez les Anciens, la possibilité se définit comme la capacité d'une chose à accomplir la ou les fonctions qui sont les siennes. Elle est conçue comme partie intégrante de sa nature, comme ce qu'elle « peut » être. Dans l'ordre matériel, ce principe est illustré par l'exemple classique — on le trouve notamment chez Aristote — d'une graine dont on dit qu'elle contient virtuellement un arbre, qu'elle « est » un arbre attendant l'heure de sa réalisation, une réalité à l'état de latence. Les Anciens hésitent à appliquer la notion de possibilité à l'être humain, réputé faillible et inconstant, ou alors ils la réservent à des êtres d'exception — un héros, un sage — dont le statut et les réalisations leur paraissent offrir quelque garantie. La possibilité n'a que faire de la faiblesse et de la variation ; elle s'accorde à des situations maîtrisées ou alors à des âmes capables de connaître avec précision l'étendue de leurs moyens : « C'est se faire fort, écrit Montaigne, de savoir jusques où va la possibilité² ». Bref, la possibilité n'a pas pour les Anciens un caractère hypothétique : puissance irrésistible, elle doit nécessairement survenir, sans quoi c'est la conception même de la réalité qui risquerait de se trouver remise en cause.

Bien qu'elle n'ait pas disparu, cette conception ancienne est passablement éloignée de l'expérience moderne. Depuis Leibniz au moins, la possibilité relève davantage de l'ordre des « vérités contingentes », c'est-à-dire de ce qui peut, ou non, se produire, selon les circonstances et le jeu du libre arbitre. Cette nouvelle acception de la possibilité témoigne d'une triple évolution : 1) sa définition se « fragilise » et se problématise, l'expérience de la possibilité étant désormais indissociable d'une forme d'incertitude. On ne peut en effet déterminer à l'avance laquelle des possibilités va se réaliser — pour autant, bien entendu, qu'on puisse les connaître et les soupeser toutes. La possibilité ne se présente plus comme une propriété des êtres et des choses, mais elle apparaît plutôt comme l'ensemble des hypothèses qui

1 Ce dossier est réalisé dans le cadre d'un projet de recherche sur les arts du roman (groupe TSAR, Université McGill), dirigé par Isabelle Daunais.

2 Michel de Montaigne, « C'est folie de rapporter le vrai et le faux à notre suffisance », *Essais*, édition d'Emmanuel Naya, Paris, Gallimard (Folio classique), 2009, Livre I, chap. 27, p. 202.

accompagnent leur développement et leur progression et dont la très vaste majorité est appelée à demeurer à l'état potentiel. 2) Cet ensemble d'hypothèses n'est pas fixe ou prédéterminé ; il est plutôt appelé à se recomposer et à se redéfinir sans cesse. Son nombre est donc, à strictement parler, incalculable, dans la mesure où il repose au moins autant sur les qualités de l'objet ou de l'individu concerné que sur l'infinie variété des circonstances qui affectent sa trajectoire. 3) Enfin, à l'échelle humaine, la possibilité jouit dans la modernité d'une forme de démocratisation. Elle n'est plus réservée à une élite réputée moins faillible et s'ouvre à l'homme ordinaire, qui porte la conscience des possibles et peut en faire couramment l'expérience. En somme, elle se banalise, chaque individu étant désormais susceptible de pouvoir compter sur un éventail de possibilités qui se trouvent en réserve de sa vie.

C'est pour l'essentiel à une telle conception que souscrivent les écrivains qui, dans les premières décennies du XX^e siècle, voient dans la possibilité non seulement un thème spéculatif de grand intérêt, mais un moyen nouveau de définir l'expérience humaine et de comprendre la trajectoire individuelle. Le possible, écrit Marielle Macé, qu'il soit « ordre mental et catégorie du devenir, création de l'esprit et modalité affective », désigne

une pensée des formations vitales qui domine toute une époque, de Bergson à Sartre en passant par Rivière, Gide ou Valéry, mais aussi, dans un tout autre registre, par le surréalisme (jusqu'à Julien Gracq, dont le lexique et l'imaginaire critiques sont pour ainsi dire les mêmes que ceux de Thibaudet) et les avant-gardes intellectuelles³.

Pour ces écrivains, parmi lesquels il faut aussi compter Borges, Musil et Proust, la possibilité s'apparente à une ouverture, à une indétermination qui se nourrissent de la conviction que la réalité vécue ne recouvre pas la totalité de l'expérience, qu'un « supplément » d'existence, qu'une ou des voies « autres » se trouvent à la portée de ceux qui disposent de suffisamment de volonté, de mobilité, de présence ou de chance pour y accéder. Voilà ce qui permet au narrateur de *L'Homme sans qualités* (1930) de Musil d'affirmer, dans un passage célèbre, que

s'il y a un sens du réel, et personne ne doutera de son droit à l'existence, il doit bien y avoir quelque chose que l'on pourrait appeler le sens du possible. L'homme qui en est doué, par exemple, ne dira pas : ici s'est produite, va se produire, doit se produire telle ou telle chose ; et quand on lui dit d'une chose qu'elle est comme elle est, il pense qu'elle pourrait aussi bien être autre. Ainsi pourrait-on définir simplement le sens du possible comme la faculté de penser tout ce qui pourrait être « aussi bien », et de ne pas accorder plus d'importance à ce qui est qu'à ce qui n'est pas⁴.

Qu'est-ce qui explique l'apparition d'une telle conception de la possibilité et surtout, l'importance qu'elle revêt aux yeux des écrivains (pour ne rien dire des mathématiciens et physiciens) de cette époque ? La première piste d'explication

3 Marielle Macé, « Thibaudet et "le sens des possibles" », *Littérature*, vol. 2, n° 146 (2007), p. 35.

4 Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, traduit de l'allemand par Philippe Jaccottet, Paris, Éditions du Seuil, 1956 [1930], t. 1, p. 17.

concerne la prise de conscience de l'*indétermination relative du présent* — et partant, de ce qui est à venir. Au tournant du XX^e siècle, la notion de hasard s'impose de plus en plus dans la compréhension des phénomènes matériels et humains. Certes, les scientifiques et les écrivains du XIX^e siècle ont déjà accepté en principe l'importance du hasard, mais ils n'en ont pas compris ou tiré toutes les conséquences. Les positivistes ont tendance à le considérer comme une simple variable dont on peut, dans des conditions idéales, maîtriser le cours et les effets, alors que les déterministes ne lui accordent somme toute qu'un rôle négligeable en regard de la loi du milieu et de la toute-puissante hérédité dont le fonctionnement ne semble guère laisser de place à l'incertitude. Pour leur part, les écrivains ont tendance à doter le hasard d'une personnalité, à en faire une sorte de divinité séculière appelée à prendre le relais de Dieu ou de la fatalité. Pour les uns, note Erich Köhler dans une étude pénétrante⁵, le hasard se présente comme une force heureuse, créatrice — pensons à Balzac qui voit dans le hasard « le plus grand romancier du monde⁶ » —, alors que pour d'autres, comme les Goncourt et Zola (mais on peut remonter jusqu'au Jean-Jacques des *Confessions*, qui se désole que le hasard l'ait fait naître dans la roture), il représente une volonté mauvaise qui brime les individus et les condamne au malheur. Suivant une telle conception du hasard, l'existence continue d'obéir au dessein d'une forme de transcendance — certes d'une transcendance « inférieure » mais d'une transcendance tout de même — dont les attributs personnels assurent aux événements qui ponctuent la vie humaine une certaine cohérence.

Or le nouveau siècle conçoit plutôt le hasard comme une force anonyme, immanente, qui intervient à tout moment sans obéir à un sens particulier ni à un souci de cohérence, une force capable de modifier le cours de ce qui était prévu, d'aller à l'encontre des plus puissants déterminismes et de multiplier les « moments de bifurcation », c'est-à-dire ces moments où la trajectoire d'un individu ou d'une chose peut se trouver modifiée par les circonstances ou les décisions apparemment les plus anodines⁷. Dans l'ordre de l'infiniment petit, les anciennes conceptions mécanistes sont battues en brèche par les travaux sur la mécanique quantique et

5 Erich Köhler, *Le Hasard en littérature. Le Possible et la nécessité*, traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz-Messmer, Paris, Klincksieck, 1986.

6 Honoré de Balzac, « L'Avant-propos de la Comédie humaine » [en ligne], 1842, [visualiseur. bnf.fr/Visualiseur?O=NUMM-101394].

7 L'expression fait évidemment songer à la nouvelle de Borges, « Le jardin aux sentiers qui bifurquent », parue en 1941 (*Fictions*, traduit de l'espagnol par Roger Caillois et Pierre Verdevoye, Paris, Gallimard, 1957). L'expression vient cependant de *La Promesse de l'aube* de Romain Gary (Paris, Gallimard, 1960). L'auteur y fait état de l'expérience d'un « moment de bifurcation ». Pendant l'Occupation allemande, au moment de prendre l'avion avec des camarades aviateurs censés rejoindre les forces de la Résistance en Angleterre, on informe Gary, sur le tarmac de l'aéroport de Bordeaux, qu'il est demandé au téléphone. C'est sa mère qui veut lui faire ses adieux et lui prodiguer ses ultimes recommandations. Gary informe ses camarades qu'il prendra le prochain vol. Pendant qu'il parle à sa mère, le jeune Gary voit l'avion qu'il devait prendre décoller et piquer aussitôt du nez pour s'écraser au bout de la piste. Résultat : tous meurent, sauf lui évidemment, dont le hasard a voulu que sa mère le rejoigne à la dernière seconde à une époque où les communications étaient passablement compliquées. La vie et la carrière qu'il mènera ensuite peuvent être vues comme relevant tout entières de cette expérience décisive, comme la mise en œuvre d'une possibilité qui n'aura tenu — c'est le cas de le dire — qu'à un fil.

le mouvement brownien. On découvre que les particules de l'atome obéissent à un mouvement aléatoire impossible à prévoir avec certitude : l'indétermination engendrée par un paramètre (par exemple la vitesse ou la position) en raison de l'indétermination d'un autre, est inscrite dans leur réalité même⁸. Du côté de la philosophie, Henri Bergson voit dans la conscience humaine le domaine qui échappe le mieux à la prévision, celui qui conserve la plus grande liberté vis-à-vis du jeu des déterminations. À ceux qui croient que l'esprit humain fonctionne avec la même constance qu'un mécanisme de pendule, Bergson rétorque qu'il existe entre des états de conscience successifs non seulement une différence de position, mais « une différence de qualité⁹ », qui fait que l'on échouera toujours à déduire l'un d'eux de ceux qui le précèdent. Le traitement que Freud met au point obéit à la même logique : l'exercice de l'association libre, qui permet à ses patients d'exprimer toutes leurs pensées sans souci de cohérence ni de logique, se sert du fonctionnement aléatoire du langage et de la pensée pour révéler au patient les motifs et les obsessions qui agissent en lui de manière souterraine.

Il se dégage de ces diverses propositions l'image d'un monde plus imprévisible qu'auparavant, en proie à une certaine désorientation, sinon au désordre, une image que les événements qui marquent la première moitié du siècle ne font que renforcer. L'expérience de la Grande Guerre inaugure en effet une ère de cataclysmes sans précédent, que personne n'avait vu venir et dont nul n'aurait pu imaginer ni la force ni l'ampleur (certains historiens définissent la période qui va du début de la Première Guerre jusqu'à la fin de la Seconde comme la « guerre de Trente et un Ans¹⁰ »), expérience qui met à mal la croyance en une marche continue vers le Progrès et qui, plus fondamentalement, remet en cause l'idée que l'histoire suive une direction et ait un sens. Cette débâcle spectaculaire rend perplexe : à quelle « loi », à quelle logique obéissent les événements ? Peut-on encore penser que la marche de l'histoire puisse être rendue intelligible par les récits que nous en faisons ? Si les écrivains continuent de parler de l'histoire des grandes civilisations en termes de destin, de progrès et de déclin, ils le font de plus en plus sur le mode de l'hésitation et de la nostalgie — pensons par exemple à la *Crise de l'esprit* (1919) de Valéry —, tandis que des membres de l'avant-garde, tels que Joyce et les surréalistes et des écrivains mineurs (Colette, Radiguet, Morand, Delteil), renoncent à la représentation de la longue durée au profit d'un certain « présentisme », s'employant à rendre compte, avec des trésors d'imagination, ou bien de la succession désordonnée des états mentaux qui peuplent le monde des rêves et hantent la conscience en éveil,

8 Voir Michel Meyer, *Comment penser la réalité ?*, Paris, Presses universitaires de France, 2005, p. 11 et p. 76-87. À propos du mouvement brownien, voir Jean-Pierre Kahane, « Le mouvement brownien. Un essai sur les origines de la théorie mathématique », dans Michèle Audin (dir.), *Matériaux pour l'histoire des mathématiques au XX^e siècle*, Paris, Société mathématique de France (Séminaires et congrès, vol. 3), 1998, p. 123-155.

9 Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, 1970 [1889], p. 144.

10 Voir par exemple Eric J. Hobsbawm, *L'Âge des extrêmes. Le Court vingtième siècle (1914-1991)*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999 [1994], p. 63.

ou alors de héros jouisseurs qui, comme l'écrit Mauriac à propos des personnages de Morand, sont entièrement « soumis à l'instinct du moment¹¹ ».

Dans ces conditions, peut-on encore envisager sérieusement d'élever la trajectoire humaine à la hauteur d'un destin, de prétendre qu'elle obéit à un sens, qu'elle procède d'une volonté et d'une prescience ? Même le destin d'exception, auquel les écrivains du XIX^e siècle accorderont tant de valeur, s'inspirant notamment du parcours spectaculaire de Napoléon, n'est peut-être, somme toute, que le résultat d'un assemblage d'événements fortuits et de moments de bifurcation au cours desquels le sort aura été plus que favorable. Comme le constate Isabelle Daunais dans un commentaire consacré à la *Théorie du roman* (1919) de Lukács¹², l'existence humaine ne semble plus faire corps avec un dessein prévu, organisé, voulu — par la Providence, par le milieu, par l'hérédité, ou par quelque « force » la guidant comme de l'extérieur —, mais apparaît comme le produit d'une série de coïncidences, de hasards qui font prendre conscience à l'individu que sa vie pourrait ou aurait pu se dérouler autrement, qu'elle pourrait prendre un autre visage, que la voie qu'il emprunte n'est peut-être qu'une simple variante ou version possible de son existence.

La seconde piste d'explication concerne les transformations profondes — sociales et politiques — que connaît l'Occident tout au long du XIX^e siècle, transformations qui conduisent à l'affaiblissement du lien communautaire et à la montée de l'individualisme. L'essor des libertés individuelles et de la vie démocratique, l'urbanisation grandissante et la naissance de la consommation de masse, le développement des médias et des réseaux d'échange, la vitesse des communications qui transportent les corps et fascinent les esprits, toutes ces transformations — qui connaissent il est vrai un recul temporaire pendant les grandes années du fascisme — rendent les individus plus libres et plus mobiles qu'à aucun autre moment dans l'histoire humaine, des individus dont le parcours peut à tout moment changer de direction en raison de *la multiplication des rencontres et des occasions de choisir*. Le parcours d'une vie se trouve désormais confié à la gouverne de chaque individu qui, comme Proust le fait dire à son narrateur Marcel admirant le pilote d'un avion en train de prendre son envol, voit ouvertes devant lui « toutes les routes de l'espace, de la vie¹³ ». En littérature, on assiste à l'émergence d'une figure nouvelle, celle du déraciné. C'est l'époque des héros « célibataires¹⁴ », ces personnages de Rodenbach, de Huysmans et de Gide qui tentent de soustraire leur vie à toute influence extérieure en combattant

11 François Mauriac, *Le Roman*, Paris, L'Artisan du livre, 1928, p. 20.

12 Isabelle Daunais, « De la vie idéale aux vies possibles », *Itinéraires LTC*, année 2010, n° 1 « Vies possibles, vies romanesques », dossier préparé par Marielle Macé et Christophe Pradeau, p. 19-30.

13 Dans le quatrième tome de la *Recherche*, Proust écrit : « Cependant, l'aviateur sembla hésiter sur sa voie ; je sentais ouvertes devant lui — devant moi, si l'habitude ne m'avait pas fait prisonnier — toutes les routes de l'espace, de la vie » (*Sodome et Gomorrhe*, préface d'Antoine Compagnon, Paris, Gallimard (Folio), 2007 [1923], p. 417).

14 Voir Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Jacques Dubois, Jeannine Pâque, *Le roman célibataire. D'À rebours à Paludes*, Paris, José Corti, 1996.

les liens qui les unissent à leur milieu naturel, historique et social. C'est aussi l'époque des héros de la « conscience malheureuse¹⁵ », les personnages d'Aragon, de Mann et de Martin du Gard qui vivent à l'écart de leur milieu et se soustraient aux attentes qui pèsent sur eux pour répondre à leur désir d'authenticité. Pour ces personnages, parmi lesquels il faut aussi compter ceux de Kafka, de tels liens semblent se trouver abolis d'emblée. Loin de vivre cette absence de liens comme une privation ou un drame, écrit Thomas Pavel, ils y voient simplement l'occasion d'une mise en disponibilité :

« Jeté » dans le monde, l'homme ne s'appuie ni sur la transcendance, ni sur une force législative découverte à l'intérieur de soi-même, ni sur l'héritage historique ou biologique. Il est l'être appelé à s'inventer lui-même, sans le bénéfice d'un idéal normatif assigné à lui une fois pour toutes¹⁶.

Cette multiplication des occasions de choisir ne signifie pas nécessairement que les personnages font des choix effectifs, c'est-à-dire des choix qui se traduisent par des actions concrètes et qui ont un effet mesurable sur le réel, sauf peut-être celui — inaugural dans certains cas — de rompre avec leur milieu et de vivre dans une sorte d'exil volontaire. De fait, pour plusieurs, cette ouverture illimitée semble plutôt avoir un effet paralysant : loin de se mettre en mouvement et de parcourir le monde, les personnages se contentent le plus souvent de demeurer au carrefour des possibles, d'en contempler la diversité dans le confort de leur demeure et d'imaginer ce qu'il adviendrait de leur vie si à tout hasard ils décidaient d'emprunter telle ou telle voie. En un sens, c'est peut-être l'absence de contrainte qui pose problème, c'est-à-dire le fait que plus rien — aucune pression ni attente ni force extérieures — ne vient rendre telle possibilité plus attrayante ou nécessaire que telle autre. C'est ce qui explique l'abondance étonnante de personnages qui vivent tout par la pensée et qui s'emploient avec énergie à en suivre le cours, à en épouser le mouvement. Que l'on pense au *Monsieur Teste* de Valéry, modèle du genre, mais également aux héros de la conscience, que nous évoquions plus tôt, qui ne « profitent » guère de leur liberté pour agir, mais se contentent le plus souvent de rêver, de spéculer, de se remémorer. Cela dit, l'invention du personnage, si elle se détache souvent du monde concret (ou ne s'en sert que comme point de départ), n'en demeure pas moins remarquable. Les cas de bovarysme se multiplient. En effet, nombreux sont ceux qui excellent à se projeter dans la vie des autres, qu'ils vivent en imagination et par l'entremise des souvenirs¹⁷. L'autre devient non plus celui qui s'oppose et se

15 Voir Philippe Chardin, *Le roman de la conscience malheureuse. Svevo, Gorki, Proust, Mann, Musil, Martin du Gard, Broch, Roth, Aragon*, Genève, Droz, 1982.

16 Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003, p. 357-358.

17 Jules de Gaultier, *Le Bovarysme. Essai sur le pouvoir d'imaginer*, Paris, Mercure de France, 1902 [1892], p. 217. Si le bovarysme est d'abord considéré comme une forme de pathologie signalant un excès d'empathie et d'identification, Marielle Macé estime qu'il a contribué à faire « de la lecture un espace de resubjection, où ce n'est pas un pur mouvement de participation psychologique qui domine, mais une capacité à s'altérer imaginativement » (Marielle Macé, « Après le bovarysme. Présentation », *Revue LHT* [en ligne], « Après le bovarysme », dossier publié le 1^{er} février 2012, [<http://www.fabula.org/lht/9/index.php?id=390>]).

distingue absolument de soi-même, mais celui que « je » pourrais être dans l'une ou l'autre des aventures hypothétiques qui accompagnent mon existence.

Retrouver le sens de l'aventure

L'hypothèse que souhaite explorer ce dossier est celle de la rencontre décisive et féconde, dans la première moitié du XX^e siècle, entre la possibilité et l'aventure. Nul doute, la conscience et l'expérience de la possibilité influent considérablement sur la conception de l'intrigue et des personnages et sur les rapports que ceux-ci entretiennent avec eux-mêmes et avec le monde qui les entoure. Dans certains romans, on peut même avancer que cette expérience et cette conscience « sont » l'aventure, qu'elles en constituent l'essence ou le fondement au point de se confondre avec elle. Cette conscience et cette expérience permettent en outre au roman de trouver des solutions à la crise qu'il traverse, de le relancer en lui ouvrant des territoires nouveaux.

La rencontre entre la possibilité et l'aventure survient au moment où le roman — surtout en France — est traversé par de profondes remises en question. Les premières décennies du siècle marquent en effet pour le roman une période de crise, que l'étude canonique de Michel Raimond a bien documentée¹⁸, crise qui se traduit principalement par la remise en cause de l'héritage réaliste. Certains écrivains s'interrogent sur la forme ou la nature du roman à écrire, alors que d'autres vont jusqu'à se demander s'ils doivent encore en écrire — ou s'ils peuvent même le faire sans y perdre leur authenticité —, tant les doutes sont grands au sujet de sa capacité à rendre compte des réalités nouvelles. C'est le cas de Gide, qui refuse pendant longtemps de conférer à l'un de ses livres l'appellation de roman, comme s'il voulait se soustraire à une exigence trop lourde à porter¹⁹, de Larbaud, passionné de vitesse et de voyage, qui se livre à des expérimentations inédites et qui estime pouvoir trouver du côté du monologue intérieur la voie la plus prometteuse²⁰, de Valéry, qui dénonce les facilités d'un genre ayant renoncé à une véritable recherche esthétique pour se contenter de formules toutes faites (la fameuse « Marquise »...) et bientôt, de toute l'avant-garde surréaliste, dont on connaît la violence avec laquelle elle instruira le procès du roman réaliste, jugé bourgeois et passéiste.

À l'instar des romanciers, les critiques sont bien conscients que le roman traverse une période de crise. Dans le sillage d'une tradition inaugurée à la fin du XIX^e siècle par Jules Huret, les enquêtes sur l'état du genre et son avenir se multiplient — pensons à celles de Gaston Picard par exemple²¹ — où chacun est appelé à livrer son diagnostic et à proposer des solutions. D'autres cherchent à offrir

18 Michel Raimond, *La Crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années 1920*, Paris, José Corti, 1966.

19 Jusqu'à la parution des *Faux-Monnayeurs*, en 1925, son « premier roman », dédié à Roger Martin du Gard, Gide préfère les appellations de *sotie*, de *livre*, de *récit*.

20 À la lecture d'un roman de Dujardin, Larbaud préfère parler d'une « œuvre d'imagination », capable de se substituer au roman tel qu'il s'écrit (Valéry Larbaud, « Édouard Dujardin », *Ce vice impuni, la lecture. Domaine français*, Paris, Gallimard, 1941 [1924], p. 25).

21 Voir Olivier Parenteau, « Vous rangez-vous du côté des pommes ou du côté des poissons ? », *L'Atelier du roman*, n° 46 (2006), p. 33-39.

à l'imagination romanesque de nouveaux débouchés. C'est le cas de Léon Bopp, qui se livre à une entreprise pour le moins originale, lui qui après avoir raconté les aventures d'un romancier en quête d'une matière et d'une forme nouvelles (et qui livre périodiquement au lecteur le fruit de ses recherches), propose un essai, *Esquisse d'un traité du roman*, où il tente de dresser avec méthode l'inventaire de tous les romans possibles²².

Tous les commentateurs, y compris les plus en vue, s'inquiètent de voir l'esthétique romanesque se figer dans l'imitation du canon réaliste et dans l'étude de cas, des tendances en vogue depuis la fin du XIX^e siècle. À leurs yeux, le risque est grand de voir les romanciers se contenter de formules toutes faites, de l'écriture d'une œuvre infiniment répétée moyennant quelque variation nouvelle. Bref, ils craignent de voir le genre sombrer dans une prévisibilité et un académisme contraires à l'esprit de recherche et d'aventure devant présider à la création artistique. Albert Thibaudet s'en prend notamment aux conceptions esthétiques de Paul Bourget, à qui il reproche son style didactique et sa tendance à construire l'intrigue autour d'un noyau théorique qui fait que l'on aperçoit d'emblée le résultat. Il estime que ses romans, en dépit de leurs indéniables qualités de composition, se contentent trop souvent de la mise en application d'un système qui dénature la réalité ou la rend trop lisse, trop « logique ». Soucieux d'opposer aux modèles plus conventionnels des œuvres qui s'en distinguent, Thibaudet cherche ailleurs, particulièrement dans les littératures russe et anglaise, des occasions d'échange et de renouvellement. L'abondance des sous-catégories qu'il propose dans sa pratique critique (il parlera entre autres de roman domestique, de roman catholique, des romans de l'intellectuel, du plaisir, de la douleur, des âmes, et ainsi de suite) atteste tout autant de sa volonté de témoigner de la diversité des pratiques que de la provoquer et de l'encourager.

Thibaudet s'impatiente notamment de la trop grande place occupée en France par ce qu'il appelle le « roman romanesque », c'est-à-dire un roman où l'analyse psychologique et les préoccupations morales et philosophiques l'emportent sur l'action proprement dite. Il déplore le fait que l'aventure — et avec elle l'action, le mouvement, la tension — se présente toujours en France avec « l'odor di femina plus qu'avec celle de l'embrun et du large », que les héros, plutôt que d'être « tendus uniquement vers l'action » comme c'est le cas dans le roman anglais, finissent trop souvent par tomber dans le lyrisme et les bons sentiments. Sans verser dans de tels excès, *Le Grand Meaulnes* n'en demeure pas moins, aux yeux de Thibaudet, un « roman de l'aventure romanesque », c'est-à-dire un roman où l'aventure est « contaminée » par le romanesque dans la mesure où elle retraite peu à peu dans

22 Voir Léon Bopp, *Jacques Arnaut et la Somme romanesque*, Paris, Gallimard, 1933, et *Esquisse d'un traité du roman*, Paris, Gallimard, 1935.

l'ordre de la vie intérieure : « l'aventure romanesque de Meaulnes vient du dedans et non du dehors, est donnée par l'effet de l'imagination naturelle²³ ».

C'est à la manière d'un préambule théorique au *Grand Meaulnes* que Jacques Rivière fait paraître, en 1913, *Le Roman d'aventure*²⁴, un essai qui témoigne de la recherche fiévreuse qui anime cette époque et des changements importants qui ont cours. Rivière prend acte des réalités nouvelles, de la manière dont elles s'incarnent, et à défaut d'envisager nommément l'aventure comme possibilité, il jette les bases d'un « nouveau » roman suffisamment souple, ouvert et audacieux pour en traduire l'expérience. Dans son éloge de l'aventure, on trouve exprimées cette conscience de l'indétermination du présent et cette impression de mobilité et de liberté que nous évoquions plus tôt :

À droite — ou bien est-ce 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 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 l'aimant va les toucher²⁵.

L'aventure telle que la conçoit Rivière ne correspond pas à un parcours prédéfini ni ne se plie à des conventions — comme c'est souvent le cas du roman d'aventure traditionnel — mais se présente simplement comme une mise en disponibilité à l'égard de ce qui « advient » (du latin *ad venire*). Il insiste sur le « plaisir d'être au milieu des événements » et « au milieu des hommes », sur le plaisir « d'être quelqu'un à qui quelque chose arrive²⁶ ».

L'ambition de Rivière est immense. Loin de penser que son « roman d'aventure » doive prendre place dans le répertoire toujours grandissant des sous-catégories romanesques, l'auteur cherche à faire du roman et de l'aventure des termes inséparables, à faire du roman tout entier une marche sincère et passionnée vers l'inconnu. Et c'est d'abord l'écriture même du roman qui doit redevenir une aventure, c'est-à-dire une expérience de découverte où l'écrivain, plutôt que de s'appuyer sur ce qu'il sait déjà, doit accepter de tout remettre en jeu. Il oppose au modèle de

23 Albert Thibaudet, « Le roman de l'aventure » (1919), dans *Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard, 1938, p. 77-78. La réticence des écrivains français à écrire des romans d'aventures à la manière de Stevenson et Conrad est bien connue. À titre d'exemple, voici ce qu'en dit Mauriac, qui y voit un genre inférieur : « Ce que l'on a appelé le renouveau du roman d'aventures nous apparaît, en effet, comme un effort pour se frayer ailleurs une voie ; puisque leur faisaient défaut les drames de la conscience humaine, des écrivains se sont rabattus sur les péripéties, les intrigues extraordinaires qui tiennent le lecteur haletant » (François Mauriac, *Le Roman*, op. cit., p. 21-22).

24 L'essai paraît en trois livraisons successives dans la *Nouvelle Revue française*, n^{os} 53-54-55, de mai à juillet 1913.

25 Jacques Rivière, *Le Roman d'aventure*, postface d'Alain Clerval, Paris, Éditions des Syrtes, 2000 [1913], p. 28.

26 *Ibid.*, p. 27.

l'écrivain pleinement conscient de ses moyens et soucieux de prouver la validité d'une thèse, celui de l'écrivain aveugle, maladroit, « mais d'une maladresse pleine de suc et de force », débordé par une œuvre dont il a perdu de vue la direction, une œuvre qui n'aura certes pas « cette belle composition rectiligne », mais « où l'action, comme dans un milieu saturé, sans autre invitation que celle de la température, éclate à la fois en vingt endroits différents²⁷ », un écrivain dont l'œuvre est capable de faire sentir le mouvement, le changement, la progression, bref, de faire voir et sentir la tension qui existe entre ce qui a eu lieu et ce qui va arriver.

La redéfinition de la notion d'aventure conduit à une formidable extension de son domaine, qui lui permet de s'inscrire dans le courant du roman « romanesque » (dont Thibaudet fait état) tout en la renouvelant. À l'aventure vécue dans le monde concret, Rivière ajoute en effet celle qui se déroule dans la conscience, là où la liberté et l'imagination trouvent un espace de prédilection. À côté d'une aventure concrète, faite d'actions et de mouvement, il y a place pour un « roman psychologique d'aventure » : « L'aventure, c'est la forme de l'œuvre plutôt que sa matière ; les sentiments, aussi bien que les accidents matériels, y peuvent être soumis²⁸ ». Ce qui intéresse Rivière, c'est la « lente préparation » des actions, mystérieuse et souterraine, ce sont les aléas de la vie intérieure, ses développements spontanés, ses brusques revirements et ses métamorphoses :

Nous sommes à l'intérieur de chaque personnage ; nous sommes enfermés avec lui, nous n'avons aucune vue sur lui ; nous grandissons avec lui et nous sentons en nous les nœuds, les craquements et les aises subites de sa croissance ; nous avons devant nous ce même mur, cette même ignorance de l'avenir qu'il éprouve lui-même, nous repoussons sans cesse du front la même cloison qu'il repousse du sien. [...] Nous ne connaissons sur lui que les jugements qu'il porte sur lui-même et qui naturellement ne dépassent jamais son présent. Aussi changeons-nous aussi souvent d'opinion à son sujet qu'il en change lui-même. [...] Ces tâtonnements, ces espoirs, ces facilités et derechef ces obscurités plus grandes, n'est-ce pas une véritable aventure que nous courons avec le personnage, et en lui²⁹ ?

« Avec le personnage, et en lui » : c'est-à-dire à la fois dans le monde matériel où il s'engage dans l'action et interagit avec autrui, et dans la vie intime, où ses sentiments, ses désirs et son imagination trouvent un lieu où se déployer. Certes, pour Rivière, le sujet de l'aventure se déplace, agit, mais ce n'est pas tant dans un désir de gagner ou de vaincre quelque chose que pour mieux « recevoir » ou « percevoir », depuis un lieu idéal, l'aventure à venir.

On le voit, l'aventure ainsi que la conçoit Rivière se développe aussi bien dans l'ordre de la vie matérielle que dans l'espace sans bornes de la vie intérieure. Dès lors, pourquoi ne serait-elle pas vécue en imagination ? Pourquoi le personnage devrait-il se contenter d'une aventure concrète alors qu'il peut aussi bien se glisser dans la peau d'un autre et la vivre par procuration ? Pourquoi la vie du personnage ne serait-elle pas, à l'instar de ce que dira Alain-Fournier à propos de lui-même

27 *Ibid.*, p. 59.

28 *Ibid.*, p. 69.

29 *Ibid.*, p. 70-71.

dans une lettre à Rivière, faite des « bribes de millions d'autres vies partagées, puis arrêtées ou manquées, puis reprises³⁰ » ? Et pourquoi l'écrivain se satisferait-il d'écrire ses romans en s'inspirant de ce qu'il a vécu alors qu'il peut, comme le propose Thibaudet, créer son œuvre « avec les directions infinies de sa vie possible³¹ » ? Le déplacement de l'aventure du côté de la pensée et de l'imagination ne signifie pas que les personnages se désintéressent du monde réel, qu'ils le désertent ou renoncent à y jouer un rôle, mais simplement qu'au milieu de l'action et du mouvement où ils sont engagés, ils connaissent des éclipses, profitent d'échappées leur permettant de se soustraire aux bornes trop étroites de leur vie afin d'inventer, à partir des données que leur offre le monde concret — l'exemple d'autrui, un souvenir jusque-là oublié —, une autre histoire, une autre existence, et que s'ouvre ainsi pour eux un ordre nouveau, celui des possibles.

Dans les romans de la première moitié du XX^e siècle, l'aventure comme possibilité est le plus souvent envisagée depuis un point de vue subjectif, qu'il s'agisse de celui du narrateur ou d'un personnage, et elle se présente sous les dehors d'une activité spéculative ou fantasmatique. Cette activité se produit généralement dans un temps présent où le narrateur ou le personnage : 1) songe de manière rétrospective à ce qui aurait pu se produire (réécriture, réinvention du passé), 2) envisage simultanément, c'est-à-dire plus ou moins en même temps qu'il est engagé dans une action, des voies parallèles ou complémentaires à la voie sur laquelle il est lancé ou 3) explore de manière prospective, c'est-à-dire en se tournant vers l'avenir, les différentes voies qui s'offrent à lui. En vertu d'une imagination exceptionnellement libre et mobile, en contrepartie de laquelle il a souvent dans le monde concret un pouvoir d'action limité, le sujet se projette dans le souvenir de mondes ou de temps perdus, vit l'aventure par procuration, trouvant dans la rencontre d'autrui l'occasion d'explorer des virtualités qui permettent à une multitude d'embryons imaginaires de se développer et de cohabiter les uns avec les autres. La vie du personnage se trouve ainsi enrichie, « augmentée » d'autres vies qui se déclinent comme autant de projections et de variantes possibles.

Une autre manière de penser les rapports entre l'aventure et la possibilité consiste à les envisager comme participant d'un même mouvement. Puisqu'elle constitue ou représente ce qui est « à venir », c'est-à-dire ce qui demeure encore à l'état de virtualité et qui trouvera bientôt l'occasion de s'actualiser, l'aventure se définit comme le produit d'une tension, d'une attente, d'une « élation vers l'éventuel³² », pour reprendre l'expression de Julien Gracq, qui est sans doute le romancier chez qui cette conception se trouve formulée avec le plus d'acuité. Ici, la possibilité et l'aventure s'unissent et se confondent à la condition expresse qu'elles ne soient jamais entamées, que la porte de l'armoire aux possibles ne soit jamais vraiment ouverte, à peine entrebâillée. L'aventure et la possibilité se présentent dès

30 Alain-Fournier, « Lettre à Rivière » (21 mars 1906), dans Jacques Rivière et Alain-Fournier, *Une amitié d'autrefois. Lettres choisies*, avant-propos d'Alain Rivière, Paris, Gallimard, 2003, p. 124.

31 Albert Thibaudet, « Le roman de la destinée » (1920), dans *Réflexions sur le roman*, op. cit., p. 105.

32 Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980, p. 95.

lors moins comme des valeurs ayant le pouvoir de prendre forme dans le monde concret que comme des idéaux sans cesse repoussés aux confins de l'horizon du personnage ou du narrateur, si bien que le mystère, l'inconnu qu'elles recèlent demeurent pour ainsi dire intacts.

Les articles qui suivent portent sur des romans français de la première moitié du XX^e siècle qui témoignent chacun à leur manière de la rencontre entre la possibilité et l'aventure. Quels sont les effets sur la vie du personnage de l'expérience et de la conscience de la possibilité ? En quoi la composition de l'intrigue se trouve-t-elle modifiée ? Quel profit le roman en tire-t-il et à quels nouveaux « problèmes » se trouve-t-il confronté ? En quoi cela change-t-il la manière de concevoir l'aventure, de représenter le temps et l'espace et de définir la réalité ? Et qu'est-ce que cette rencontre permet de montrer ou d'apprendre au sujet de l'existence humaine ?

Les deux premières études de ce dossier abordent le cas d'œuvres qui, en raison notamment de l'importance qu'elles accordent aux théories positivistes et déterministes ou de leur attachement à une définition plus traditionnelle de l'aventure, évoquent des personnages et des univers où la possibilité semble soumise à de lourdes contraintes. Dans une étude consacrée à des romans de Villiers-de-L'Isle-Adam (*Tribulat Bonhomet*, 1887) et de Paul Bourget (*Les Gestes*, 1901), Jean-François Chassay montre que l'aventure est en effet difficile à concevoir dans un monde où l'identité et le parcours d'un personnage se trouvent entièrement contenus dans son hérédité, où l'expérience de l'autre, plutôt que d'ouvrir sur l'inconnu, se trouve réduite à un exotisme de surface qui prend appui sur des théories scientifiques soucieuses de ne pas ébranler l'ordre établi. Bien que le personnage jouisse d'une faculté spéculative lui permettant d'envisager la possibilité, il ne parvient jamais à se défaire des conceptions déterministes qui en réduisent considérablement l'éventail et en compliquent l'exercice. À propos du héros de Villiers-de-L'Isle-Adam, Chassay montre que la découverte ou l'examen de la possibilité opère en fait contre sa volonté :

Pour Tribulat Bonhomet, il n'y a pas de sentiers qui bifurquent, pour paraphraser Borges, et il n'y a qu'une manière de penser. La dimension fantastique [...] exacerbe l'idée que pour un scientifique comme Bonhomet, l'aventure comme possibilité s'impose *malgré lui*.

La contrainte que le personnage d'Arsène Lupin exerce sur son créateur Maurice Leblanc relève d'une logique analogue : si l'éventail des possibilités du roman policier s'inscrit dans une relation étroite avec l'esprit positiviste, il se trouve plus particulièrement ici sous l'emprise d'un héros qui a pris le dessus sur le romancier. Comme Sherlock Holmes vis-à-vis de son célèbre auteur, Lupin semble en effet être parvenu à vivre de sa vie propre, sans égard pour la volonté de son créateur. L'étude de Maxime Prévost montre la nature hautement paradoxale d'une telle situation. Car si d'une part l'expérience de Leblanc se rapproche de celle d'un écrivain qui verrait les événements, les développements surgir en dépit de lui-même, suivant

une voie qu'il n'aurait pas prévue, c'est-à-dire d'un écrivain vivant l'écriture comme une véritable aventure, cette expérience se trouve aussi à le réduire au même état d'impuissance que les personnages qu'il a créés dans le but exprès de remplacer le célèbre cambrioleur. Dans ce que Prévost appelle la « Trilogie de la Grande Guerre », Arsène Lupin apparaît à la fois comme le seul être capable de se mesurer à l'aventure et comme celui qui a confisqué l'expérience de la possibilité.

L'un des apports les plus décisifs de l'essai de Jacques Rivière consiste dans l'égalité de valeur qu'il établit entre l'aventure vécue dans le monde concret et l'aventure qui résulte de l'activité spéculative du personnage. Il jette des bases à partir desquelles l'aventure pourra se dédoubler et se démultiplier, dans l'écart qui se dessine entre la vie réelle et la vie rêvée. C'est l'avis de Christophe Pradeau qui, dans son étude, suggère de voir dans *Le Grand Meaulnes* (1913) d'Alain-Fournier le déploiement d'une imagination infiniment mobile, qui ne s'embarrasse d'aucune frontière et consacre le triomphe de l'aventure rêvée. L'aventure conçue comme un état n'a en effet pas besoin de se concrétiser, mais se déploie plutôt dans les « lentes dérives de la rêverie, les courts-circuits de l'association d'idées, l'outre-monde des rêves, et les labyrinthes de la mémoire », écrit Pradeau. Le roman d'Alain-Fournier permet aussi de mettre en évidence les lignes de tension qui traversent la pensée de Rivière. Comment résoudre, par exemple, la contradiction apparente entre l'appel du critique à faire un roman tourné vers le présent et l'avenir, attentif à « ce qui advient », et la tendance marquée de François Seurel — et, bientôt, du Marcel de Proust, lui aussi protagoniste et narrateur du roman qu'il habite — à préférer à l'action et à la vie présente la remémoration des temps passés ? C'est pourtant dans la tension entre l'avenir et le passé que réside la force du roman d'aventure : pour qu'un événement s'impose à la mémoire, suggère Pradeau, il doit d'abord être décrit et vécu dans l'intensité de l'instant, là où l'intellection n'a pas encore pris le relais des sentiments.

C'est peut-être parce qu'ils connaissent trop bien leur propre vie, qu'ils l'ont vidée de tout mystère, que les personnages de Philippe Soupault, auxquels Ivanne Rialland consacre son article, se lancent sur la voie de la rêverie. Comme François Seurel, dans *Le Grand Meaulnes*, ils semblent préférer à l'aventure réelle l'aventure vécue par procuration. Mais alors que pour Seurel l'imagination enrichit et rehausse la vie réelle en lui conférant la valeur du mythe, dans le cas des personnages de Soupault, elle pallie simplement un vide situé au cœur d'un personnage incapable, faute de désir ou d'énergie, de se lancer dans l'action. En ce sens, on peut dire que pour ces personnages, l'aventure vécue comme possibilité s'apparente à une sorte de « bovarysme », leur permettant de réaliser à travers autrui ce qu'ils sont eux-mêmes incapables de réussir. Rialland montre que, dans les années 1920, cet « autre » prend le plus souvent chez le romancier les traits de l'étranger, plus précisément ceux du « nègre », qui incarne, à l'opposé d'un Européen fatigué, entré en décadence, l'idéal d'un homme capable, tout entier plongé dans « la fulgurance de l'instant ».

Maxime Decout montre qu'Albert Cohen cherche à sortir de l'impasse relative dans laquelle le roman de la conscience malheureuse avait placé le personnage des années 1920. Dans *Solal*, son premier roman paru en 1930, Cohen explore de manière extensive le domaine de l'aventure, en cherchant à réaliser une synthèse

entre l'aventure concrète et l'aventure intérieure. Il tente « le pari risqué d'un récit qui voudrait maintenir ensemble toutes les formes possibles de l'aventure », écrit Decout. Aventures sociale et identitaire, aventure de la séduction et de la passion, aventure du sacrifice et de la rédemption, *Solal* se situe à la croisée de toutes les traditions, de tous les héritages, qu'il s'agit moins de reconduire fidèlement que de refonder dans ce que l'on pourrait considérer comme une œuvre « totale ». Si le parcours étonnant de Solal témoigne de la « volupté suprême de la conscience qui consiste en une certaine possession des possibles³³ », pour reprendre les mots de Thibaudet, il témoigne aussi de l'écart douloureux — et parfois fatal — qui sépare la vie rêvée de la vie réelle. En définitive, seul l'exercice de la parole semble permettre à l'œuvre cohénienne de combler l'écart entre ces deux formes d'aventure, ce qui expliquerait, selon Decout, que la part du discours réservée au personnage ne cesse de grandir d'un roman à l'autre au détriment de l'action proprement dite.

Par son goût pour l'irréalisme bouffon, l'œuvre de Marcel Aymé tire parti de l'impossible réconciliation entre l'aventure rêvée et l'aventure concrète. La plupart de ses récits permettent en effet d'opposer les deux formes d'aventure en soumettant le personnage, sans égard pour la vraisemblance, à une expérience qui transforme son existence : un nain se met à grandir le jour de ses trente-cinq ans, un petit fonctionnaire découvre qu'il a le pouvoir de traverser les murs, un homme d'apparence banale se trouve gratifié d'un visage d'une grande beauté. On le voit, chez Aymé, les possibilités explorées défient la logique la plus élémentaire, entraînant le personnage dans une voie qu'il n'a pas prévue et dont il ne maîtrise ni le cours ni la direction. Le personnage ayméen se trouve toujours aux prises avec une possibilité qu'il n'a pas choisie et qui s'impose à lui de l'extérieur. Or, constate Pedro Pardo Jiménez, si l'expérience a tout pour séduire le lecteur, elle entraîne chez le personnage une réaction de méfiance, voire de rejet : la concrétisation d'une vie possible suscite des questions, provoque des accidents auxquels le personnage ne semble guère préparé. C'est pourquoi — et cette réaction n'est pas sans rappeler celle de Tribulat Bonhomet — il se prend ironiquement à rêver d'un retour à l'existence routinière, à ce que l'on pourrait considérer comme le contraire de l'aventure. Pour le personnage ayméen, l'expérience de la possibilité apparaît donc comme une menace « susceptible d'élargir la casuistique déjà instable de l'imprévu ». Aux yeux de Pardo Jiménez, l'œuvre d'Aymé constitue rien de moins qu'une « récusation de l'aventure comme idéal d'existence ».

Si dans les romans de Marcel Aymé l'expérience de la possibilité est combattue par des personnages qui refusent tout écart vis-à-vis d'une existence routinière, dans les romans de Queneau les personnages épousent la possibilité au point d'en oublier le monde réel. Dans *Loin de Rueil* (1944), roman auquel Mathieu Bélisle consacre son étude, la possibilité devient en fait plus forte que la réalité ; plutôt que de la compléter, elle l'écarte ou la supprime avec pour résultat que le héros, Jacques L'Aumône, ne jouit pas d'un enrichissement qui viendrait de l'addition des possibles. Le personnage « abdique » plutôt à chaque occasion une identité pour une

33 Albert Thibaudet, *Trente ans de vie française. Le Bergsonisme*, Paris, Gallimard (NRF), 1923, t. 1, p. 94.

autre, jusqu'à se perdre lui-même ou, du moins, jusqu'à ce qu'il ne soit plus rien d'autre qu'une image, dès lors moins un personnage qu'un dispositif. Le roman de Queneau est ainsi l'occasion d'exploiter le potentiel d'un roman et d'un personnage en mettant en évidence le fourmillement des possibles et de s'interroger sur leur nature et leur valeur. Que faire de toutes les existences « irréalisées », de tous les fantômes de ces vies possibles qui nous accompagnent et ne cessent de rappeler à quel point notre vie, notre seule vie, se campe à l'intérieur de bornes étroites ? En même temps qu'il en consacre le triomphe, Queneau montre aussi les limites de l'exploration de la possibilité : l'éloignement vis-à-vis de la réalité concrète risque en effet de faire perdre au personnage toute consistance, de le condamner à une forme de déréalisation.

Enfin, Véronique Samson montre que Julien Gracq ne saurait éviter ni même combattre cette déréalisation. Cela est particulièrement évident dans *Un balcon en forêt* (1958), œuvre qui marque pour Gracq la sortie hors du roman. Comme les héros de la conscience — notamment ceux de Proust, d'Alain-Fournier et de Soupault —, l'aspirant Grange ne montre guère d'aptitude à se lancer sur la voie de l'aventure vécue. Mais son repli sur la vie intérieure ne lui permet pas, à la différence de ces derniers, de se lancer en imagination dans l'exploration des vies possibles ou rêvées. « L'imagination du personnage apparaît à la fois prolifique, puisqu'elle lui permet d'échapper en esprit à ce qui vient, et stérile, puisqu'elle ne le conduit jamais ailleurs », écrit Samson. Cette double impasse force le personnage à demeurer « au carrefour des possibles », sans jamais que l'un d'eux puisse s'actualiser. Une telle conception de la possibilité nous ramène à l'une des distinctions que nous proposons plus tôt : chez Gracq, la possibilité, tout comme l'aventure d'ailleurs, apparaît comme un point sans cesse repoussé à l'horizon du personnage, comme ce qui ne saurait jamais s'actualiser.

Références

- BALZAC, Honoré de, « L'Avant-propos de la Comédie humaine » [en ligne], 1842, [visualiseur. bnf.fr/Visualiseur?O=NUMM-101394].
- BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Presses universitaires de France, 1970 [1889].
- BERTRAND, Jean-Pierre, Michel BIRON, Jacques DUBOIS, Jeannine PÂQUE, *Le roman célibataire. D'À rebours à Paludes*, Paris, José Corti, 1996.
- BORGES, Jorge Luis, *Fictions*, traduit de l'espagnol par Roger Caillois et Pierre Verdevoye, Paris, Gallimard, 1957.
- BOPP, Léon, *Esquisse d'un traité du roman*, Paris, Gallimard, 1935.
- , *Jacques Arnaut et la Somme romanesque*, Paris, Gallimard, 1933.
- CHARDIN, Philippe, *Le roman de la conscience malheureuse. Svevo, Gorki, Proust, Mann, Musil, Martin du Gard, Broch, Roth, Aragon*, Genève, Droz, 1982.
- GARY, Romain, *La promesse de l'aube*, Paris, Gallimard, 1960.
- GAULTIER, Jules de, *Le Bovarysme. Essai sur le pouvoir d'imaginer*, Paris, Mercure de France, 1902 [1892].
- GRACQ, Julien, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980.
- HOBSBAWM, Eric J., *L'Âge des extrêmes. Le Court Vingtième Siècle (1914-1991)*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999 [1994].
- KAHANE, Jean-Pierre, « Le mouvement brownien. Un essai sur les origines de la théorie mathématique », dans Michèle AUDIN (dir.), *Matériaux pour l'histoire des mathématiques au XX^e siècle*, Paris, Société mathématique de France (Séminaires et congrès, vol. 3), 1998, p. 123-155.
- KÖHLER, Erich, *Le Hasard en littérature. Le Possible et la nécessité*, traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz-Messmer, Paris, Klincksieck, 1986.
- LARBAUD, Valéry, *Ce vice impuni, la lecture. Domaine français*, Paris, Gallimard, 1941 [1924].
- MACÉ, Marielle, « Thibaudet et "le sens des possibles" », *Littérature*, vol. 2, n° 146 (2007), p. 20-35.
- MAURIAC, François, *Le Roman*, Paris, L'Artisan du livre, 1928.
- MEYER, Michel, *Comment penser la réalité ?*, Paris, Presses universitaires de France, 2005.
- MONTAIGNE, Michel de, *Essais*, édition d'Emmanuel Naya, Paris, Gallimard (Folio classique), 3 vol., 2009.
- MUSIL, Robert, *L'Homme sans qualités*, traduit de l'allemand par Philippe Jaccottet, Paris, Éditions du Seuil, 1956 [1930].
- PAVEL, Thomas, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003.
- PARENTEAU, Olivier, « Vous rangez-vous du côté des pommes ou du côté des poissons ? », *L'Atelier du roman*, n° 46 (2006), p. 33-39.
- PROUST, Marcel, *Sodome et Gomorrhe*, préface d'Antoine Compagnon, Paris, Gallimard (Folio), 2007 [1923].

RAIMOND, Michel, *La Crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années 1920*, Paris, José Corti, 1966.

RIVIÈRE, Jacques, *Le Roman d'aventure*, postface d'Alain Clerval, Paris, Éditions des Syrtes, 2000 [1913].

RIVIÈRE, Jacques et ALAIN-FOURNIER, *Une amitié d'autrefois. Lettres choisies*, avant-propos d'Alain Rivière, Paris, Gallimard, 2003.

THIBAUDET, Albert, *Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard, 1938.

———, *Trente ans de vie française. Le Bergsonisme*, Paris, Gallimard (NRF), 1923.

ÉTUDES



L'aventure est-elle possible ? De la protogénétique dans la littérature française au tournant du siècle

JEAN-FRANÇOIS CHASSAY

*Les alcooliques sèment à pleine vésicule les enfants du samedi,
de la Noël et du 14 juillet, dégénérés redoutables, graines d'infirmes,
de phtisiques, de bandits, d'anarchistes et de religieux¹.*

En 1883, le célèbre statisticien anglais Francis Galton propose une définition du terme « eugénisme » :

Science de l'amélioration de la race, qui ne se borne nullement aux questions d'unions judicieuses, mais qui, particulièrement dans le cas de l'homme, s'occupe de toutes les influences susceptibles de donner aux races les mieux douées un plus grand nombre de chances de prévaloir sur les races moins bonnes².

L'eugénisme s'impose comme un phénomène de résistance : il faut éviter les mélanges qui appauvriraient le sang des êtres supérieurs. L'esprit de la chose, cependant, remonte à plusieurs décennies. Depuis les réflexions sur la supériorité de la « race blanche » chez Joseph Gobineau dès 1855, le discours sur la dégénérescence est une constante. La découverte des thèses de Mendel en 1900, plus de trente ans après leur publication, ne suffit pas à remettre en question le déterminisme sévissant chez nombre de médecins, hygiénistes, biologistes, qui croient nécessaire une épuration pour « sauver la race ». Il se passe en réalité, dans les dernières décennies du siècle, deux séries de phénomènes simultanés à propos desquels il faudrait être naïf pour croire qu'une frontière étanche les sépare. D'une part, des enjeux d'ordre politique :

1 Charles Binet-Sanglé (médecin et psychologue), *Le Haras humain*, Paris, Albin Michel, 1918, p. 30.

2 *Inquiries into Human Faculty and its Development*, London, Macmillan and Co, 1883, cité et traduit par Catherine Bachelard-Jobard, *L'eugénisme, la science et le droit*, Paris, Presses universitaires de France, 2001, p. 32.

colonialisme, impérialisme, racisme spectaculaire – mis en spectacle, comme dans le cas des zoos humains ; d'autre part, des enjeux d'ordre scientifique alors que se développent de nouvelles disciplines et que d'autres se surspécialisent. Dans l'esprit des travaux de Comte, les sciences se veulent de plus en plus positivistes, objectives et la Vérité est un concept qui ne pose pas de problèmes. Pourtant, les effets idéologiques des enjeux politiques viennent sans cesse interférer dans les sciences – surtout les sciences du vivant – de manière d'autant plus dangereuse qu'ils apparaissent comme leur angle mort. Anthropologie, ethnologie, psychologie sont pensées du point de vue d'une grande bourgeoisie blanche qui ne remet pas en question sa supériorité culturelle. Au XIX^e siècle, on voyage, on explore, on découvre, mais d'une certaine manière, comme pour les sciences du vivant, la prédétermination s'impose. L'aventure provoque bien un certain exotisme, mais il ne s'agit pas d'un choc, d'une remise en question ontologique. C'est d'un point de vue supérieur qu'on découvre et intègre les races inférieures dans une hiérarchie où la figure dominante reste le blanc caucasien de la classe bourgeoise, ce que personne ne remet en question en Occident. Alors que l'aventure pourrait (devrait ?) être un élan vers l'inconnu, l'inattendu, offrant d'immenses possibilités, elle apparaît plutôt comme un exotisme – s'approcher des peuplades indigènes aussi bien que des classes populaires – confortant la classe dominante dans ses idées reçues.

Dans un tel contexte, l'aventure comme possibilité peut-elle faire sens ? Peut-on sérieusement *envisager* l'aventure ? Ou alors, justement, face à ce déterminisme, une imagination débordante reste-t-elle la seule façon de répondre à son siècle ? L'aventure serait une façon d'y échapper. Reste à voir si c'est possible. Et surtout, dans la perspective où la science impose sa vision des choses : comment.

Cet article examine deux fictions qui récupèrent le propos médical et hygiéniste au tournant des XIX^e et XX^e siècles pour le transformer en une véritable aventure de la dégénérescence, soit en collant à ce discours, soit en s'en servant pour mieux le détourner. J'analyserai une *novella* de Paul Bourget puis plus longuement l'étrange livre de Villiers de L'Isle-Adam, *Tribulat Bonhomet*.

Les Faux-monnayeurs de Gide, publié en 1925, se déroule à la fin du XIX^e siècle. La métaphore du bétail est limpide dans les propos d'un personnage :

Que l'homme ait tant fait pour obtenir des races superbes de chevaux, de bétail, de volailles, de céréales, de fleurs, et que lui-même, pour lui-même, en soit encore à chercher dans la médecine un soulagement à ses misères, dans la charité un palliatif, dans la religion une consolation, et dans les ivresses l'oubli. C'est l'amélioration de la race, à laquelle il faut travailler. Mais toute sélection implique la suppression des malvenus, et c'est à quoi notre chrétienne de société ne saurait se résoudre. Elle ne sait même pas prendre sur elle de châtrer les dégénérés ; et ce sont les plus prolifiques. Ce qu'il faudrait, ce ne sont pas des hôpitaux, c'est des haras³.

Ces lignes synthétisent un discours tenu par une partie de l'élite au tournant du siècle. Comparons ce texte avec un extrait de *La Sélection humaine* du médecin Charles Richet, écrit en 1912 :

De même que l'homme a pu perfectionner des espèces animales, de même il pourra, s'il veut s'en donner la peine, perfectionner sa propre espèce. [...] Lorsqu'il s'agira de la race jaune, et, à plus forte raison, de la race noire, pour conserver, et surtout pour augmenter notre puissance mentale, il faudra pratiquer non plus la sélection individuelle, comme avec nos frères les Blancs, mais la sélection spécifique, en écartant tout mélange avec les races inférieures. [...] Après l'élimination des races inférieures, le premier pas dans la voie de la sélection, c'est l'élimination des anormaux. [...] La sélection ne sera efficace que si elle est sévère, et la sévérité, c'est l'élimination des mauvais. Or les mauvais ne vont pas disparaître de leur plein gré : il faudra donc une autorité pour les éliminer de la société humaine⁴.

Charles Richet remporte en 1913 le prix Nobel de physiologie pour ses recherches sur l'anaphylaxie. Médecin réputé, membre de l'Académie de médecine, c'est « loin d'être un marginal : c'est un mondain, qui fréquente le salon de la comtesse de Noailles et écrit pour Sarah Bernhardt⁵ ». Le discours de Richet a une influence importante, à cause de la réputation de son auteur, et paraît révélateur de propos nombreux tenus au tournant du siècle.

Le XIX^e siècle ne connaissait pas la génétique. On émettait des hypothèses sur l'hérédité qui paraissent aujourd'hui aberrantes. Pour Galton, les classes sociales possèdent des qualités propres, transmises de manière héréditaire. Les différences de classe s'expliquent biologiquement. On peut parler d'une forme inédite de racisme :

Tout l'effort de l'eugénisme sera alors de référer ces distinctions socialement visibles à leurs motivations biologiques héréditaires, invisibles mais tenues pour bien réelles. [...] Aussi est-ce un racisme « savant », qui détecte l'imperceptible. Il faut voir les différences biologiques cachées, au lieu de surestimer la portée des distinctions biologiques apparentes⁶.

Les concepts de dégénérescence, de race et d'hérédité fondent le discours eugéniste. Et depuis des décennies, on cherche à contrecarrer la dégénérescence en cours. En 1857 paraît le *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine et des causes qui produisent ces variétés maladives* du Dr Augustin Morel. Le livre de 700 pages fait le point sur la question. Ce concept vient donc du discours médical, mais en déborde au long du siècle.

« Dégénérescence », ce mot de spécialiste sorti du champ clos de la médecine pour tomber, à la fin du XIX^e siècle, dans le domaine public, a, par rapport à « décadence », ce petit *plus* de docte et de sérieux que lui confère (sic) son

4 Cité par Catherine Bachelard-Jobard, *L'eugénisme, la science et le droit*, op. cit. p. 45.

5 Anne Carol, *Histoire de l'eugénisme en France*, Paris, Éditions du Seuil (L'univers historique), 1995, p. 169.

6 Jean-Paul Thomas, *L'eugénisme*, Paris, Presses universitaires de France (Que sais-je ?), 1995, p. 47.

aura scientifique et ses deux syllabes supplémentaires. Aussi l'emploiera-t-on abondamment, et à tout propos⁷.

Au livre de Morel répond, en 1894, la *Dégénérescence* de Max Nordau. Le mot fait toujours recette. Publié en allemand en 1892, le livre traduit en deux tomes compte plus de 1000 pages. La célérité avec laquelle on l'a traduit laisse croire à un engouement pour le sujet.

Nordau indique dès le départ l'orientation qui sera la sienne. Pour résumer : « tenter de fonder une sociologie de l'art sur une médicalisation des normes esthétiques⁸ ». Pour lui,

[l]es dégénérés ne sont pas toujours des criminels, des prostitués, des anarchistes ou des fous déclarés ; ils sont maintes fois des écrivains et des artistes. Mais ces derniers présentent les mêmes traits intellectuels [...] que les membres de la même famille anthropologique qui satisfont leurs instincts malsains avec le surin de l'assassin ou la cartouche du dynamiteur, au lieu de la satisfaire avec la plume ou le pinceau⁹.

Son objectif : proposer une critique scientifique qui juge les œuvres d'après les éléments psychophysiologiques qui leur ont donné naissance.

La longue dédicace rend hommage au criminologue italien Cesare Lombroso, auteur de *L'homme de génie*, paru en 1877, traduit en 1889 et préfacé par un Charles Richet enthousiaste. Eugéniste, Lombroso fait du génie une maladie héréditaire dérivée de l'épilepsie. Lui-même s'inspire des travaux du psychiatre Jacques-Joseph Moreau, auteur du traité *Du hachisch et de l'aliénation mentale* en 1845 portant sur les liens entre talent artistique et maladie mentale. Il récidive en 1859 en publiant *La Psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire ou de l'influence des névropathies sur le dynamisme intellectuel*. Son fils Paul, également psychiatre, suivra ses pas. Bien d'autres noms pourraient s'ajouter à cette liste. Comme pour l'ensemble des recherches sur l'hérédité à l'époque, c'est en fonction d'une norme bourgeoise que la science affirme ses positions.

En réalité, la crise du signe, plus largement la crise de la représentation qui caractérise les doctrines esthétiques de la deuxième moitié du siècle est donc interprétée non seulement comme un symptôme évident de la dégénérescence de l'art et de l'organisme même des artistes, mais encore comme une mise en cause des valeurs à partir desquelles [...] une société affirme légitimement son organicité¹⁰.

Il résulte de ce tableau rapidement brossé un processus de mise à l'écart et de normalisation qui, dans la fiction, parfois appuie le discours médical, parfois le détourne. D'autant plus que, selon la force du délire de certains penseurs et chercheurs, le spectre du dégénéré varie à l'infini pour inclure, dans les cas les

7 Anne Carol, *Histoire de l'eugénisme en France*, op. cit., p. 87.

8 Jean-Louis Cabanès, « Nordau lecteur de Lombroso : une filiation encombrante », *Publif@rum* [en ligne], n° 1, 2005, [<http://www.farum.it/publifarumv/n/01/pdf/Cabanès.pdf>].

9 Max Nordau, *Dégénérescence*, Paris, Alcan, 1894, t. 1, p. V-VI.

10 Jean-Louis Cabanès, « Nordau lecteur de Lombroso : une filiation encombrante », art. cit.

plus spectaculaires, parmi les tares à stigmatiser et les procréateurs à rejeter, les diabétiques et les gros mangeurs inactifs, les trop grands et les trop petits, les souffreteux et les onanistes, les paresseux et les épileptiques. Née du côté de la médecine, la dégénérescence intéresse les biologistes, les démographes, les sociologues, les idéologues et selon les points de vue, tout ce qui se signale comme une déviance peut devenir signe de dégénérescence. Autant de possibilités qui s'ouvrent à l'imagination des écrivains. Mais peut-on plonger dans l'aventure quand la science semble affirmer, objectivement, que tout est déjà prévu ?

Ce déterminisme ostensible, on le retrouve dans de nombreux textes qui situent leur action dans le monde ouvrier. Pensons à *Charlot s'amuse* de Paul Bonnetain ou aux *Sœurs Vatard* de Huysmans où le mépris à l'égard du prolétariat repose sur une hérédité implacable. Mais le phénomène se manifeste dans des textes mettant en scène d'autres classes sociales.

Dans « Les Gestes¹¹ », Paul Bourget veut montrer qu'on n'échappe pas à une mauvaise hérédité. Le texte se décline en trois temps. Le lecteur a d'abord droit au dépit de madame Izelin face à sa fille Marthe : tout indique qu'elle possède les traits héréditaires détestables de son père. Or, le jeune Lucien Salvan, fils d'un médecin spécialiste des maladies nerveuses (il n'a pas hérité du regard clinique du paternel), s'est entiché de cette fille qui possède comme son géniteur l'art de la simulation, « cet affreux défaut, cette absence de vérité, cet éternel cabotinage ». (168) Ne pouvant supporter que ce pauvre garçon revive le calvaire qu'elle a vécu avec son mari maintenant décédé, madame Izelin éloigne sa fille du jeune homme en l'entraînant dans un long voyage en Italie. Le garçon les rattrape à Naples, ne pouvant souffrir l'absence de Marthe. Madame Izelin écrit à une amie pour lui expliquer la situation et rappeler les défauts de sa fille dans une lettre ressemblant à un monologue adressé à un analyste.

Dans la deuxième partie, Lucien croise mère et fille, comme par hasard, à Pompéi. Convaincue de l'amour de Lucien, madame Izelin lui donne rendez-vous pour lui parler. Dans cette dernière partie, elle explique que le mariage qu'il envisage est une mauvaise idée. Pour le convaincre, elle le cache derrière un rideau et fait venir Marthe dans sa chambre. En entendant la conversation, il comprend « ce qu'il y avait en elle de si volontaire et de si factice », « il sentait tout d'un coup cette jolie voix *parler faux*, et cela lui faisait mal ». (225) Dépit, il comprend l'hypocrisie de Marthe, remercie madame Izelin d'avoir dévoilé le mauvais fond de sa fille et s'enfuit. Il l'a échappé belle.

La lecture psychanalytique est aisée : cette femme voit dans sa fille les défauts troublants de son mari et dans un gendre potentiel qu'elle aime comme un fils les qualités de « victime » qui ont été les siennes. Son amour pour le garçon déborde de l'esprit maternel et, dans les ruines de Pompéi, Marthe a beau jeu de dire à Lucien

11 Paul Bourget, *Monique ; Les gestes ; Reconnaissance. Trois récits de guerre*, Paris, Plon-Nourrit, 1901. Les citations renvoient à cette édition.

que sa mère est jalouse de ses succès. La lecture biologique se révèle toutefois plus intéressante. On croit d'abord que le regard que porte madame Izelin sur sa fille est pure projection, obsession paranoïaque liée au mari hypocrite qui l'a tant fait souffrir : « Tout à l'heure, elle avait l'air de s'intéresser à ma santé. Si quelqu'un l'avait vue [...] me demander, avec ces yeux, avec cette voix : "Qu'as-tu, maman ?", il aurait cru qu'elle était inquiète, qu'elle m'aimait... » (167). Simple inversion de l'amour d'une mère qui, d'ordinaire, ne peut voir les défauts de sa fille et ici ne verrait qu'eux ? Pourtant, tout lui donne raison. « Cette mère qu'elle affectait tant d'aimer » (169) voit clair dans son jeu. Son impression sera corroborée par Lucien qui n'en revient pas de son hypocrisie. À l'expression « bon sang ne saurait mentir » correspond ici l'expression « mauvais sang ne saurait mentir ». C'est bien de sang dont il s'agit, d'une transmission directe du père à la fille. Le narrateur ne laisse pas de doute au lecteur : « Par quelle magique puissance de double vue la jeune simulatrice avait-elle compris ce que le jeune homme attendait d'elle et quel personnage il lui fallait adopter pour achever de l'ensorceler ? » (201-202) Les formules de ce type sont nombreuses à propos d'une jeune fille dont le visage est « libre de toute comédie [quand] elle ne se savait pas observée ». (196)

Le mot « dégénérescence » n'apparaît pas, mais le triste mari est présenté, dans la lettre écrite par madame Izelin, comme le modèle d'une « affreuse dégradation ». (175) D'un point de vue scientifique, Galton affirme que les classes sociales possèdent des qualités propres transmises de manière héréditaire. Imposer des « croisements » conduit aux pires catastrophes. À travers la position subjective d'une femme dévastée, Bourget arrive aux mêmes conclusions :

J'ai trop éprouvé, par l'exemple de son père, combien était sage la vieille coutume qui voulait que l'on se mariât dans son milieu, avec une égalité absolue de fortune et d'origine. Si M. Izelin n'avait pas été le fils d'une femme noble qui s'était crue déclassée par son union [...], aurait-il eu ce déséquilibre qu'a augmenté son mariage avec moi, lui, le demi-artiste, tout voisin de l'aristocratie ; moi, la fille du commerçant, si voisine du peuple ? »(179)

Poser la question, c'est y répondre. L'erreur aura été de ne pas respecter sa classe. Le père en a souffert et la maladie qui en découle se transmet dans sa descendance. Le texte de Bourget n'a pas la violence de ceux publiés par certains auteurs qui s'attaquent au dogme de la dégénérescence. Pourtant, « Les Gestes » expose deux notions fortes liées à l'eugénisme fin-de-siècle : « l'implacabilité et le pessimisme. Un glissement s'opère ; l'hérédité n'est pas susceptible de transmettre tel ou tel caractère [...] : elle le fait systématiquement¹² ».

Bourget fait preuve de commisération envers sa protagoniste, parce qu'elle souffre. « C'est par horreur de cet étalage mensonger [de mon mari] que j'ai pris cette habitude de réserve que vous m'avez tant reprochée, cette difficulté à me raconter, cette aversion pour toute émotion montrée » (174), écrit-elle à sa correspondante. Les preuves des immenses défauts de sa fille restent assez minces, mais croyons une *mater dolorosa* qui a appris de ses erreurs et à qui on ne la fera plus. Plongée

dans les discours propres à la classe bourgeoise qui est la sienne, madame Izelin se projette dans l'aventure potentielle de son possible gendre, imaginant à sa place les affres de sa vie future. Ce faisant, son imagination ne va pas très loin, puisqu'elle calque platement le discours médical de son époque, étalant sa propre aliénation. Cette possibilité ne repose pas sur une hypothèse (qui serait davantage scientifique) mais sur une Vérité (qui a tout d'une croyance).

La dégénérescence de l'esprit est aussi produite par des phénomènes sociaux. « Les médecins [...] passent aisément du diagnostic pathologique à l'analyse sociologique ; stigmates individuels et stigmates collectifs sont indissociables : c'est la fréquence des premiers qui alimente les seconds¹³. » Est-ce en pensant à ces médecins pétris de certitudes que Villiers de L'Isle-Adam écrit *Tribulat Bonhomet*¹⁴ ? Supposons-le. Centré sur le personnage éponyme, le livre s'ouvre sur trois courts textes qui « indiquent, à grands traits, l'intime de son individu », selon un « Avis au lecteur ». Ensuite le personnage prend la parole dans *Claire Lenoir*, un roman fantastique.

Le médecin Tribulat Bonhomet est rationaliste et ancré dans le positivisme. Les nouvelles qui ouvrent le livre présentent trois facettes du personnage. « À force de compulsurer des tomes d'Histoire naturelle, notre illustre ami, le docteur Tribulat Bonhomet avait fini par apprendre que “le cygne chante bien avant de mourir” » (3) lit-on au début du « Tueur de cygnes ». Le « docteur » ne se contente pas de pratiquer, c'est un chercheur. Défenseur du positivisme, il le présente d'une manière ampoulée : « Les mystères de la science positive ont eu, depuis l'heure sacrée où je vins au monde, le privilège d'envahir les facultés d'attention dont je suis capable, souvent même à l'exclusion de toute préoccupation humaine. » (50)

Le chant du cygne l'apaise quand les déceptions de la vie lui donnent l'impression qu'autour de lui n'existe que le bruit, « du “Wagner” ». (3) Quand on sait l'admiration, d'une part, que Baudelaire vouait à Wagner et, d'autre part, l'admiration de Villiers pour l'auteur des *Fleurs du mal*, prince des modernes, ce rejet du compositeur par Bonhomet situe le personnage d'entrée de jeu du côté des ignares.

Ce premier texte donne surtout des indications de l'aspect dément du personnage qui, à la fin d'une nuit passée à écouter les cygnes, en tue quelques-uns pour entendre leur chant d'agonie. Il les écoute en murmurant « Qu'il est doux d'encourager les artistes ! » (9). « Le rationnel docteur », « ce preux moderne » (10), assassin d'artistes, donne la nette impression de s'opposer à la Modernité défendue par les poètes de la génération de Villiers – il lui tord le cou.

Dans « Motion du D^r Tribulat Bonhomet touchant l'utilisation des tremblements de terre », le médecin s'insurge, à la suite d'un séisme en Italie ayant fait de nombreuses victimes, contre le fait que certains se servent de tels phénomènes pour plonger le siècle finissant dans l'obscurantisme. Les artistes se situent à l'épicentre de ce mouvement réactionnaire :

13 *Ibid.*, p. 95.

14 Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, *Tribulat Bonhomet*, Paris, Tresse & Stock, 1887. Les citations viennent de cette édition.

Le plus révoltant de l'aventure est que maints gens, tolérés, dans nos grands centres, on ne sait trop à quel titre – (à celui d'« artistes » je crois ?) – ont l'air, pour gouailler le Progrès, de s'autoriser de ces calamiteuses fumisteries de notre étoile, prétextant que ces aveugles oscillations des couches terraquées de l'Italie démontrent l'ingérence, en nos affaires, de Puissances secrètes, espiegles et nuisibles. (19)

Face à ces « Puissances secrètes » défendues par « ces vils aligneurs de mots » (20), le Progrès doit agir. En l'occurrence, renvoyer les artistes qui croient au pouvoir des forces mystérieuses de la nature vers la nature. Il s'agirait de les réunir dans un lieu où les risques d'une catastrophe naturelle sont grands, pour qu'ils disparaissent. La géologie au service de la disparition de ceux qui critiquent le Progrès.

Après les artistes, « Le Banquet des éventualistes » offre une hypothèse pour se débarrasser d'une autre engeance, le prolétariat. Lors de ce banquet présidé par Bonhomet, « d'urgentes questions bio-sociologiques » (28) furent débattues et sans surprise surgit, au détour d'une phrase, le nom d'Herbert Spencer, maître du darwinisme social. On ne s'étonne pas que son nom soit suivi de déclarations de peur des bourgeois présents contre la violence potentielle provoquée par « l'irritation des nécessiteux » (29), « ce [...] Prolétariat sur les plaies duquel nous ne pouvons, hélas !, que gémir ». (35-36) Devant les craintes de ses commensaux, Bonhomet réagit avec calme. Il suffit de laisser le pauvre dans une misère qui le pousse à boire. L'alcool bu sans retenue réduit sa nuit de sommeil, donc sa force morale et physique. Exit, alors, la violence :

[P]our une capitale, en quinze ans, une fluctuation des plus inoffensives d'environ trois cent mille chassieux, plus ou moins ataxiques, à cervelles vidées, aux cœurs avachis, – et dont la plupart céderaient, pour une absinthe, le revolver ou l'explosif octroyé, – comme un Chinois sa femme pour une pipe d'opium. (34)

Voilà qui rassure les bourgeois.

Le « bon docteur » cristallise le discours des positivistes eugénistes, jusqu'à la caricature : sans cœur sinon sadique (les cygnes massacrés), promouvant le rejet des anormaux et des asociaux, jusqu'à leur destruction pour le bien de la société (les artistes symbolisent cette dégénérescence), stigmatisant un prolétariat méprisé, dont on a peur et qu'on veut avilir davantage pour lui enlever toute velléité de violence. Preuve qu'il a de la suite dans les idées, Bonhomet explicite sa conception scientifique du laissé-pour-compte : « Le Peuple ?... certes, personne ne le chérit plus que moi ; mais de même que ma fonction est de le plaindre, la sienne est de souffrir. » (161) Nous n'y pouvons rien. Après tout, « [l]a science, la véritable Science, est inaccessible à la pitié : où en serions-nous sans cela ? » (61) À cela s'ajoute une touche de racisme, le prolétaire délinquant rappelant les sentiments d'un Chinois pour sa femme (en racontant dans *Claire Lenoir* les péripéties de ses voyages, il comparera les Africains à des singes). Le profil de Bonhomet est cerné. Il peut maintenant prendre la parole pour raconter l'étrange histoire de Claire Lenoir.

Dépréciée au XIX^e siècle, l'œuvre de Buffon apparaissait à maints positivistes comme trop littéraire, un adjectif honni. Bonhomet se situe dans le droit fil de ces

scientifiques pour qui la valeur d'un texte tient à sa transparence et à sa clarté. Ainsi du cas qu'il présente :

Maintenant, [...] ce ne sont pas des lauriers purement "littéraires" que je brigue. En vérité, s'il est un objectif, un non-moi, que je méprise au-delà même des expressions licites à la langue d'un mortel élégant, je puis dire que ce sont les "Belles-Lettres" et leurs suppôts ! »(44)

L'ironie tient à ce que, d'une part, Bonhommet ne cesse d'user d'un style fleuri ; d'autre part, son rapport à la science, qu'il l'accepte ou non, le place davantage du côté du voyant rimbaldien que de la froide objectivité : « La réalité devient alors visionnaire – et je sens que, le microscope à la main, j'entre de plain-pied dans le domaine des Rêves !... » (52) Tel est pris qui croyait prendre. D'une certaine manière, Bonhommet va subir dans sa vie ce formidable oxymore que révèle le mot « science-fiction ». Entre le rêve et la réalité, la fiction et la science, s'engouffrent des possibilités qu'il ne peut concevoir parce qu'elles contredisent l'idée qu'il se fait du monde. La pensée n'est qu'un corridor étroit. Lui qui croit en une science positiviste, coupée des contingences du réel, s'expliquant rationnellement et objectivement, il va être plongé dans une aventure qui n'a rien de prévisible. Une aventure dans laquelle il sera emporté et qui le détruira, parce qu'il lui manque l'imagination pour supporter les « possibles » que le réel peut offrir. Pour Tribulat Bonhommet, il n'y a pas de sentiers qui bifurquent, pour paraphraser Borges, et il n'y a qu'une manière de penser. La dimension fantastique de « l'affaire Claire Lenoir » exacerbe l'idée que pour un scientifique comme Bonhommet, l'aventure comme possibilité s'impose *malgré lui*.

Tribulat Bonhommet, comme Galton, est voyageur et explorateur. Sur un bateau en route vers la Bretagne, il rencontre le lieutenant Henry Clifton qui lui avoue son amour pour une femme, hélas mariée, atteinte d'une maladie qui lui fait perdre peu à peu la vue. Bonhommet reconnaît Claire Lenoir, qu'il a lui-même présentée à son meilleur ami, Césaire, trois ans plus tôt. En Bretagne, il se rend chez le couple. Une longue discussion philosophique entre les deux hommes, au cours de laquelle Claire intervient, n'a pas de suite : Césaire Lenoir meurt subitement d'une attaque d'apoplexie, apparemment à cause d'une erreur médicale stupide de Bonhommet. Celui-ci reprend ses voyages. Un an plus tard, par hasard, dans une auberge, il retrouve Claire : elle est à l'agonie. Alors que le médecin vient d'apprendre par une lettre que Clifton a été décapité par un sauvage lors d'une expédition en Océanie, Claire lui avoue avoir « péché » avec le jeune lieutenant. Elle croit que son mari l'a appris *après sa mort* et a décidé de se venger. Elle affirme l'avoir vu se dresser dans son cercueil pour la maudire. Quelque temps après la mort de Césaire, elle a fait un rêve au cours duquel ce dernier ressemble à un sauvage des îles et tranche la tête de Clifton. Dans son agonie, elle brise ses lunettes, crie qu'elle voit son mari s'approcher pour la tuer, puis meurt. Le médecin met ces dernières phrases sur le compte du délire. Soudain il se souvient d'un article lu selon lequel on a prouvé, scientifiquement, que la rétine des animaux enregistre la dernière image vue avant leur mort. Utilisant un ophtalmoscope, il scrute l'œil de Claire et voit, avec épouvante, un homme noir avec une tête sanglante dans les mains. Cet

homme possède le faciès de Césaire. Soudainement, les fondements de l'existence de Bonhomet s'écroulent :

Et la Science, la souriante vieille aux yeux clairs, à la logique un peu trop *désintéressée*, à la fraternelle embrassade, me ricanait à l'oreille qu'elle n'était, elle aussi, qu'un leurre de l'Inconnu qui nous guette et nous attend. (266)

C'est suffisant pour le rendre fou.

Comme le titre du roman le plus célèbre de Villiers, *L'Ève future*, Claire Lenoir propose un oxymore. En cette fin de siècle où les esprits positivistes croyaient naïvement que l'humanité connaîtrait bientôt tous les mystères de la nature, la clarté scientifique allait s'obscurcir. Les travaux de Mendel, la relativité d'Einstein et bientôt la physique quantique viendront complexifier le tableau.

Le titre de cette histoire apparaît comme une métaphore des tensions entre la science objective expliquant rationnellement le monde et des mystères qui échappent à notre compréhension, le débat entre Tribulat Bonhomet et Césaire Lenoir en offrant la démonstration philosophique. Il renvoie aussi au nom du personnage éponyme et à son identité complexe.

Claire Lenoir est un texte porté par une représentation (et une métaphore) du regard. Menacée de cécité, Claire voit jusqu'à sa mort. Elle passe le relais à Bonhomet *aveuglé* par ce qu'il découvre sur sa rétine, puisque ces images lui font perdre ses repères : « la Science, la souriante vieille *aux yeux clairs* », lui déclare qu'elle n'est qu'un leurre et qu'il ne pourra échapper à l'inconnu. À la manière d'Orphée, Bonhomet fait l'erreur de tourner son regard où il ne le fallait pas. Comme cela se produit « très souvent cette représentation de la vue s'accompagne de son contraire, soit de l'image d'un aveuglement¹⁵. » La clarté diaphane de la connaissance s'assombrit, ce dont les premiers mots du texte prévenaient le lecteur : « La chaîne des événements ténébreux que je vais prendre sur moi de retracer... » (41) Le positivisme était déjà en échec.

Ainsi, il y a l'œil, porteur du sens de la vue et qui a une réalité biologique, la vision tournée vers l'au-delà et la voyance rimbaldivienne, voie vers l'imaginaire. Pour Bonhomet pourtant, le regard ne peut être que prosaïque, porté par la figure du Progrès, tourné vers un avenir meilleur. Cette critique du positivisme qui passe à travers le médecin, figure prétentieuse porteuse de la Vérité et incapable de douter, propose aussi une lecture de la dégénérescence, d'une décadence fin-de-siècle qui prend à revers l'espoir d'un monde en évolution. Dans ce texte où la misogynie affleure (comme toujours chez Villiers), Claire Lenoir en devient le symptôme.

Fille unique de négociants, cette belle jeune fille de 20 ans lorsque Bonhomet la rencontre possède deux tares. D'abord, cette faible vue qui la condamne, selon le verdict des médecins, à une cécité précoce. À une époque où le port des lunettes est rare, elle en a une paire « dont les énormes verres bleuâtres – ronds comme des écus de six livres, – cachaient presque ses sourcils et le haut de ses pommettes pâles ». (91) C'est dire que l'état de dégénérescence de sa vue ne manque pas d'être *visible*. Par ailleurs, Bonhomet la décrit ainsi : « l'os frontal était malheureusement

assez large, et [il] décelait une capacité cérébrale inutile et nuisible chez une femme ». (78) Cette capacité cérébrale masculine en fait un être anormal. Elle possède quelque chose de contre nature, signe de décadence. Ces tares physiques reflètent son état moral : elle finit par suivre *aveuglément* ses tendances naturellement mauvaises et trompe son mari. Le châtiment ne se fait pas attendre : « cette moribonde en deuil et en lunette » (!) est devenue un « spectre », « les ravages causés sur [son] visage » signalent que cette jeune femme est « comme brusquement vieillie ». (233) Bonhomet examine sa rétine en se souvenant de cet article de journal portant sur les yeux des animaux au moment de leur mort. Certes, nous sommes des mammifères. Mais l'article parle de moutons, de bœufs, d'agneau, d'animaux de boucherie. En tant que femme adultère, Claire Lenoir se trouve ravalée à ce niveau.

Le vernis de culture s'effrite rapidement, car cette culture bourgeoise cache des tares qui conduisent à la dépravation. Lors du débat philosophique, le médecin attend une réponse de Claire qui tarde à venir : « Je me sentais observé par ses pénétrantes et inquisitoriales prunelles – dont ses lunettes me dérobaient l'expression maudite. » (170-171) Pourquoi maudite ? Utilisation de l'adjectif péjoratif par frustration, parce qu'il ne peut voir ses yeux, « fenêtres de l'âme » ? Ou parce qu'il anticipe sur ce que son regard cache – et dont il aura confirmation un an plus tard – la duplicité de cette femme qui a trompé son mari ? Clifton lui a révélé peu de choses sur le pont du bateau, mais suffisamment pour qu'un esprit sagace devine. Ainsi, Claire, miroir opaque, cacherait dans son regard les images d'un mensonge dont les effets se révéleront sur sa rétine à sa mort.

Que cache un individu ? Trop de choses pour un esprit chez qui « la Science [suffit] pour éclaircir l'énigme du monde ». (172) Césaire Lenoir se tourne vers Bonhomet, « attachant sur [s]es yeux ses prunelles étincelantes » et l'exhorte à répondre à une question : « pourriez-vous me dire si *l'être extérieur, apparent, que vous nous offrez*, qui se manifeste à nos sens, est réellement *celui que vous savez être en vous* ? » (197) Cette question, il se la pose aussi. Bonhomet avait prévenu le lecteur. Malgré son amitié, il devait admettre que Césaire Lenoir

était un homme à systèmes sombres et à tempérament vindicatif. Il avait quelque chose d'égaré, de rudimentaire, dans les traits fondamentaux. Il prétendait, en riant sous son nez de Canaque, qu'il y avait en lui du *vampire velu*. Ses plaisanteries infatuées roulaient le plus souvent sur l'anthropophagie. (122-123)

Lenoir tombe dans cette sauvagerie, propre à l'anthropophage, par-delà la mort en assassinant Clifton : « Le *fantastique* indigène [...] disparaissait, dans l'étouffement, en agitant par les cheveux, en son poing levé tout droit, la tête sanglante qu'il avait l'air de montrer victorieusement aux étoiles. » (228)

La dimension fantastique de cette scène ne masque pas pour autant le nihilisme qui s'en dégage. Il faut peu pour que l'individu retourne dans le corps de la bête et la bourgeoisie n'a pas à donner de leçons à un prolétariat bestialisé. Les images apparaissant sur la rétine de Claire Lenoir indique qu'elle a régressé à l'état d'animal de boucherie, permet de découvrir la bestialité de son mari, ce qui rend fou le grand esprit positiviste qu'est Tribulat Bonhomet. *Happy end...*

Tribulat Bonhomet est un livre qui ne manque pas d'ironie. Bien que parcourant le monde, le médecin positiviste donne l'impression de faire des voyages sans grande signification. L'aventurier ne dit pas grand-chose de narrativement intéressant sur ses aventures. Son plus grand voyage, souvent laborieux, apparaît d'ordre intellectuel, comme le démontre l'interminable conversation philosophique qu'il entretient avec Césaire. Sa plus grande équipée, la plus téméraire, il la vivra par procuration. Ou plutôt, il la *verra* par procuration, à travers l'œil de Claire Lenoir. Aventure fantastique, vision débordant des limites de la compréhension de Bonhomet. Porté par l'oxymore contenu dans le nom de sa protagoniste, on pourrait dire que le livre entier repose sur une « tension oxymoronique » : une possibilité impossible, un événement indiscutable qui en même temps ne peut avoir eu lieu, parce que la science ne saurait l'admettre. Madame Izelin, dans le texte de Bourget, se retrouve apaisée parce qu'elle a suivi avec applications les normes que la science de son temps lui impose. Elle s'est projetée dans l'aventure potentielle d'un homme qui risquait une vie cauchemardesque. À sa fille, elle préfère les préceptes de la science sur l'hérédité, qu'elle accepte les yeux fermés. C'est au contraire en *ouvrant les yeux* – doublement : les siens et ceux du cadavre de Claire Lenoir – que Tribulat Bonhomet devient fou. Il voit se dérouler une narration en images que la science de son temps n'admet pas. Aventure fantastique, certes, sans ancrage dans le réel. Métaphoriquement pourtant, Villiers voit juste. Obtus, engoncés dans leurs certitudes, une foule de médecins et de biologistes, d'hygiénistes n'imaginaient pas le développement de leur science en dehors d'étroits schémas idéologiques. La scène que voit Tribulat Bonhomet lorsqu'il se projette dans les images produites par Claire Lenoir ne répond pas à sa logique scientifique. Mais peut-on imaginer ce que Richet penserait s'il pouvait se projeter dans les images d'aujourd'hui et qu'il voyait des Noirs avoir une parfaite égalité de droits avec ses « frères les Blancs » ? Il pourrait devenir fou lui aussi.

Si le texte de Bourget se contente de reproduire, à travers une histoire d'amour conventionnelle, les idéologies produites par la bourgeoisie de son temps à travers la parole scientifique, Villiers de L'Isle-Adam montre comment la fiction peut déplacer des enjeux scientifiques, les critiquer et en montrer les apories. Dans les deux cas, cela se fait dans la projection d'une aventure possible. Dans le premier, une femme se convainc de ce qu'elle ne peut voir, mais imagine avec certitude ; dans le second, un homme refuse de croire ce qu'il voit et son manque d'imagination, par obstination positiviste, le rend fou. Mais Mendel saura bientôt se faire entendre à travers ses textes. L'aventure n'a pas dit son dernier mot.

Références

- BACHELARD-JOBARD, Catherine, *L'eugénisme, la science et le droit*, Paris, Presses universitaires de France, 2001.
- BINET-SANGLÉ, Charles, *Le Haras humain*, Paris, Albin Michel, 1918.
- BOURGET, Paul, *Monique ; Les gestes ; Reconnaissance. Trois récits de guerre*, Paris, Plon-Nourrit, 1901.
- CABANÈS, Jean-Louis, « Nordau lecteur de Lombroso : une filiation encombrante », *Publif@rum* [en ligne], n° 1, 2005, [<http://www.farum.it/publifarumv/n/01/pdf/Cabanes.pdf>].
- CAROL, Anne, *Histoire de l'eugénisme en France*, Paris, Éditions du Seuil (L'univers historique), 1995.
- GIDE, André, *Les Faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard (Folio), 1972.
- NORDAU, Max, *Dégénérescence*, Paris, Alcan, 1894.
- OUELLET, Pierre, *Voir et Savoir*, Candiac, Éditions Balzac, 1992.
- THOMAS, Jean-Paul, *L'eugénisme*, Paris, Presses universitaires de France (Que sais-je ?), 1995.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste de, *Tribulat Bonhomet*, Paris, Tresse & Stock, 1887.



Arsène Lupin hors jeu. Maurice Leblanc et le « complexe de Holmes »

MAXIME PRÉVOST

Interviewé par un journaliste en 1933, Maurice Leblanc lance : « Presque en dehors de moi, ce démon d'Arsène Lupin a pris ma plume ». De cette plainte, Jacques Derouard rapproche d'autres citations du même tonneau : « Je ne peux plus m'en débarrasser. Il s'assied à mon bureau en même temps que moi. Je suis devenu son ombre, je lui obéis¹ ». Cet « auteur éclipsé² » qui était un grand admirateur de Maupassant aura ainsi créé son propre Horla. Maurice Leblanc est en effet l'un de ces (rares) auteurs destinés, avec plus ou moins de résignation, à s'effacer au profit d'un mythe de sa création, son « fantasma personnel », pour le dire avec Cornélius Castoriadis, possédant « suffisamment de cohérence fonctionnelle pour être sanctionné par la collectivité³ ». « La gloire du personnage qu'il a créé ne lui laisse qu'une notoriété mineure et dérivée », écrit François George : « En un mot, Maurice Leblanc était un possédé, et Arsène Lupin était sa maladie⁴. »

Ce phénomène de possession présente plusieurs similarités profondes avec le cas de Sherlock Holmes, qui en était lui-même venu à hanter son créateur. Nous aurons donc souvent affaire à lui au cours du présent article, pour jeter un éclairage révélateur sur la relation entre Maurice Leblanc et son « voleur national⁵ ». Pierre Bayard nomme « complexe de Holmes » cette propension qu'ont les créateurs de mythes à se sentir fragilisés, voire menacés, par leurs créatures⁶. Pendant la Grande Guerre, ce complexe mène Leblanc à créer une trilogie romanesque — *L'Éclat d'obus* (1916),

-
- 1 Jacques Derouard, *Maurice Leblanc, Arsène Lupin malgré lui*, Paris, Librairie Séguier, 1989, p. 383. Cf. cette autre citation rapportée à la même page : « C'est dur, il me suit partout. Il n'est pas mon ombre, je suis son ombre ».
 - 2 François George, *La Loi et le phénomène*, Paris, Christian Bourgois, 1978, p. 11.
 - 3 Cornélius Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Éditions du Seuil (Points essais), 1975, p. 218.
 - 4 François George, *La Loi et le phénomène*, op. cit., p. 12.
 - 5 C'est ainsi que Maurice Leblanc appelle le cambrioleur dans *Arsène Lupin contre Herlock Sholmès*, Paris, Librairie générale française (Le Livre de poche), 1963 [1908], p. 15.
 - 6 Pierre Bayard, *L'Affaire du chien des Baskerville*, Paris, Éditions de Minuit (Paradoxe), 2008, p. 124 : « Je propose d'appeler "complexe de Holmes" la relation passionnelle conduisant certains créateurs ou certains lecteurs à donner vie à des personnages de fiction et à nouer avec eux des liens d'amour ou de destruction ».

Le Triangle d'or (1918) et *L'Île aux trente cercueils* (1919) — marquée par la quasi-absence de son héros, lequel cède le pas à d'autres personnages auxquels la possibilité de l'aventure sera offerte, mais comme à contrecœur : Arsène Lupin, qui ne met jamais sa propre vie en jeu et, intervenant comme un *deus ex machina*, n'intègre jamais véritablement le fil de l'aventure, jette cependant une ombre démesurée sur les autres personnages du cycle, notamment sur le Paul Delroze de *L'Éclat d'obus*, le Patrice Belval du *Triangle d'or* et le Stéphane Maroux de *L'Île aux trente cercueils*, auxquels échappe la gloire complète de la geste héroïque. Le présent article cherche à comprendre pourquoi Maurice Leblanc tente de soustraire Arsène Lupin à l'aventure, sans pour autant doter ses autres personnages des mêmes possibilités d'action.

Un héros antipathique ?

Umberto Eco voyait en Arsène Lupin un « surhomme réactionnaire⁷ », un « “professeur d'énergie” nationaliste sans scrupule⁸ » ; on se rappelle en outre qu'aux dires de Sartre, Arsène Lupin, doit « sa force herculéenne, son courage narquois, son intelligence bien française à notre déculottée de 1870⁹ ». C'est dire que ce héros est censé incarner les vertus françaises, lesquelles, selon Maurice Leblanc, tiennent en grande partie à la gaieté, à l'art de la répartie, à la théâtralité pleinement revendiquée. Tel est le jugement que porte sur lui Herlock Sholmès, pour sa part représentant romanesque de l'*ethos* britannique : « C'est le seul reproche que j'adresse à Lupin... un peu trop d'enfantillage... La galerie compte trop pour lui... Il y a du Gavroche dans cet homme¹⁰ ! ». Lupin, en somme, est un personnage que l'on peut à bon droit trouver antipathique : un poseur, un bavard prétendument comique qui plastronne sans cesse. On en vient à se demander s'il est toujours à la hauteur des ingénieuses intrigues et des atmosphères évocatrices qui le mettent en valeur. Comme plusieurs admirateurs d'Arsène Lupin, François George affectionne particulièrement les premiers romans de la série, notamment *L'Aiguille creuse* et *813*, signalant toutefois que, « [...] à mesure qu'on avance dans l'œuvre, ces bonheurs [de lecture] s'espacent. Sous la plume même de Leblanc, Lupin se met à ressembler par avance à ce qu'en feront les adaptations cinématographiques : cette fois, il n'est plus qu'un fantôme¹¹ ». Sans doute faut-il garder à l'esprit que le Lupin post-*813*, tout comme le Sherlock Holmes d'après « The Final Problem » de 1893, est un revenant : les deux personnages ont trouvé la mort, l'un par suicide, se jetant des falaises de Capri, l'autre tombant dans les chutes de Reichenbach lors d'un combat corps à corps avec le professeur Moriarty. Tout semble indiquer que ces deux morts fictives marquent un point de rupture dans les relations entre les créatures de papier et leurs créateurs, ces mises à mort et ces résurrections signalant le point à partir

7 Umberto Eco, *De Superman au Surhomme*, traduction de Myriem Bouzaher, Paris, Grasset (Le Livre de poche/Biblio essais), 1993, p. 8.

8 *Ibid.*, p. 23.

9 Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, Paris, Gallimard (Folio), 1964, p. 97.

10 Maurice Leblanc, *Arsène Lupin contre Herlock Sholmès*, *op. cit.*, p. 87.

11 François George, *La Loi et le phénomène*, *op. cit.*, p. 32.

duquel les personnages sont devenus indépendants des écrivains, leur existence dans l'imaginaire collectif les ayant rendus invincibles.

On sait en effet que Conan Doyle, jugeant que la popularité de Sherlock Holmes condamnait à l'obscurité ses écrits appartenant selon lui « aux plus hautes sphères de la littérature », mais porté à succomber à la « tentation des prix élevés », résolut, pour faire taire les sirènes du commerce qui le détournaient de sa vocation artistique, de mettre à mort son limier dans l'ultime nouvelle du recueil *The Memoirs of Sherlock Holmes*¹². Il s'ensuivit un véritable traumatisme collectif, auquel l'auteur ne put demeurer insensible : en 1902, il publie *The Hound of the Baskervilles*, roman dont l'action est antérieure à la mort de Holmes. Bientôt, succombant une fois pour toutes à la pression populaire et à l'appât du gain, il fera tout bonnement renaître son détective qui, apprend-on dans la première nouvelle du recueil *The Return of Sherlock Holmes* (1905), avait jugé opportun de se faire passer pour mort pendant quelques années, tandis qu'il méditait incognito auprès du Dalaï-Lama. Entre cette première et cette seconde existence, il y a donc le gouffre de la mort, sinon celui de l'oubli, gouffre que la critique tend à occulter. Or, précisément, Pierre Bayard tient compte de ce gouffre, au point de mettre en doute la compétence du détective mal-aimé de son créateur : tout se passe comme si Conan Doyle « n'avait jamais véritablement accepté la résurrection de son héros », et comme si, « contraint par son éditeur et son public de lui redonner vie, il ne le faisait qu'à contrecœur¹³ ». Cette hypothèse est d'autant plus captivante que les écrits de Conan Doyle sur le spiritisme et le paranormal peuvent légitimement porter le lecteur à penser que l'auteur considérait son personnage rationaliste et terre à terre comme une caricature de l'esprit positiviste, pour lequel les véritables mystères de l'existence devaient à jamais rester lettre morte. Voulant s'assurer de demeurer célèbre et crédible, Conan Doyle continue de livrer les enquêtes de Sherlock Holmes qu'on lui réclame, mais afin de convertir son renom à l'avantage de la cause spirite — que son détective ne pourrait que bafouer. Pierre Bayard, qui, dans un bel exemple de « critique policière », s'attarde au détail d'une enquête prétendument magistrale, constate que la compétence de Sherlock Holmes n'est pas au-dessus de tout soupçon, ce qui, une fois le paradoxe de surface écarté, n'aurait rien d'étonnant. Après tout, dès le roman fondateur, Conan Doyle s'amuse de l'ignorance et du manque de culture de son détective pour tout ce qui ne relève pas de la criminologie (on apprend ainsi dans *A Study in Scarlet*, en 1887, que Holmes ignore que la terre tourne autour du soleil). De même, pour quiconque connaît l'esprit chevaleresque et la courtoisie de Conan Doyle¹⁴, la misogynie de Sherlock Holmes est suspecte : il est clair que l'alter ego de l'auteur dans l'univers holmésien est le docteur Watson, que le limier ne

12 Sur la mort et la résurrection de Sherlock Holmes, voir Maxime Prévost, « La signature de l'homme d'honneur. Considérations sur Conan Doyle et Pierre Bourdieu », *@analyses* [en ligne], vol. 1, n° 1 (hiver 2006) « Héroïsme et littérature. Portrait de l'homme de lettres en héros », [http://www.revue-analyses.org/document.php?id=38], et « Conan Doyle et l'aventure de la mort fictive », *L'Inconvénient*, n° 47 (novembre 2011), p. 39-49.

13 Pierre Bayard, *L'Affaire du chien des Baskerville*, op. cit., p. 126.

14 Caractéristiques constitutives du Conan Doyle romanesque auquel donne vie Julian Barnes dans son roman *Arthur & George* (Londres, Vintage, 2005).

cesse pourtant d'humilier et de prendre en défaut, manière d'objectiver les relations troubles qu'entretiennent l'écrivain et son personnage.

Chronique d'un mythe annoncé

Ce n'est pas par hasard que la destinée de Maurice Leblanc et d'Arsène Lupin reflète celle du romancier et du détective britanniques. En 1905, Maurice Leblanc avait relevé le défi de l'éditeur Pierre Lafitte, acceptant de créer pour le périodique *Je sais tout* un personnage incarnant les qualités nationales et pouvant servir de locomotive à la revue, tout comme le faisait Sherlock Holmes pour *The Strand*. C'est très explicitement que l'éditeur invitait l'auteur à créer un personnage qui exercerait sur le lectorat français le même ascendant que le célèbre limier de Baker Street sur celui de la Grande-Bretagne, puisque la nouvelle initiale « L'Arrestation d'Arsène Lupin », qui paraît en juillet 1905 dans la sixième livraison de *Je sais tout*, répond à une demande présentée comme une faveur personnelle : celle de créer « quelque chose dans l'esprit qui vaut au *Strand Magazine* anglais le succès que l'on sait, grâce à Sherlock Holmes¹⁵ ». Défi relevé et mission accomplie, Maurice Leblanc, tout comme Conan Doyle et, bientôt, Simenon et Hergé, se trouve captif de son succès : l'auteur qui aspirait à devenir le successeur de Maupassant et la gloire du naturalisme tardif se verra contraint, pour répondre aux demandes du public, de créer sans cesse de nouvelles aventures d'Arsène Lupin, personnage mille fois mis à mort, mille et une fois né de ses cendres¹⁶. Pierre Lafitte, désireux de battre le fer pendant qu'il était chaud et sensible au bruit causé par la première nouvelle de Lupin, conçoit ainsi un texte publicitaire, chronique d'un succès annoncé, qui paraît dans la dixième livraison de la revue (le 15 novembre 1905) :

Les Aventures d'Arsène Lupin

Dans son prochain numéro (numéro de Noël), *Je sais tout* commencera la publication d'une œuvre sensationnelle, appelée à un retentissement énorme : les surprenantes, mystérieuses, inattendues, originales et passionnantes aventures du génial escroc Arsène Lupin, dont l'habileté et la chance infernale dépassent tout ce que nous savions jusqu'ici des tours de force les plus extraordinaires des grands aventuriers.

L'opinion publique s'intéressera prodigieusement à cette série et concevra une sorte d'admiration horrifiée pour cet homme extraordinaire qui tire si invraisemblablement parti des moindres événements, pour son inspiration lumineuse et napoléonienne, pour les infaillibles ressources qu'il met en œuvre dans le but de faire collaborer tous ceux qui l'entourent à ses magistrales et criminelles entreprises.

15 Voir André-François Ruaud, *Les Nombreuses vies d'Arsène Lupin*, Lyon, Les Moutons électriques éditeur, 2005, p. 108.

16 Voir *ibid.*, p. 109 : « Il souffrira beaucoup de ce qu'il jugeait une déchéance littéraire... Lui qui rêvait de devenir un nouveau Maupassant fut reconnu comme "le Conan Doyle français", une sorte d'esclave d'Arsène Lupin ».

À chacune des aventures d'Arsène Lupin, qui sera désormais un des titres les plus célèbres de la littérature contemporaine et assurera légitimement à son créateur, M. Maurice Leblanc, la gloire d'un Conan Doyle français, se rapportera un concours qui attachera plus puissamment encore l'intérêt du lecteur à la miraculeuse série de ses hauts faits¹⁷.

Dès sa conception, Arsène Lupin se veut par ailleurs un héros résolument français, c'est-à-dire un personnage synthétisant les qualités nationales comme Sherlock Holmes symbolise le flegme, le courage et la perspicacité britanniques (ce programme deviendra d'autant plus manifeste dès le deuxième opus de la série : « Arsène Lupin contre Herlock Sholmès... la France contre l'Angleterre... Enfin, Trafalgar sera vengé¹⁸ ! »). Malgré le programme fixé par Lafitte, Leblanc ne se doute pas qu'il vient de créer un personnage qui l'occupera pour le reste de son existence ; comme il l'observera : « On ne crée pas un personnage à force de travail, de réflexion et de tâtonnements. C'est une éclosion spontanée, que l'on n'aperçoit qu'après la Floraison¹⁹ ». Tout se passe comme si le personnage, « éclosion spontanée » échappant en grande partie à la volonté consciente de celui même qui lui donne vie, se servait de son auteur pour naître. Désormais, pour Maurice Leblanc et son personnage, l'aventure n'est pas une possibilité, mais une nécessité.

Ces personnages littéraires qui deviennent mythiques font souvent à leurs créateurs l'effet d'un diable sorti de sa boîte — et désormais impossible à contenir²⁰. Pour justifier l'exécution de son illustre personnage, Conan Doyle écrit : « Si je ne tue pas Holmes, c'est lui qui me tuera » : « Formule, écrit Pierre Bayard, qui ne fait pas seulement de Holmes un empêcheur d'écrire, mais une sorte de double menaçant, qui, à l'instar du Horla de Maupassant, se serait emparé de son psychisme²¹ ». On notera toutefois que, touché par la mort de Conan Doyle (survenue le 7 juillet 1930), Maurice Leblanc écrira, dans les *Annales politiques et littéraires* du 1^{er} août de la même année, un article à sa mémoire qui, par l'éloge qui y est fait du roman populaire, se lit comme une forme de réconciliation avec son destin personnel : « Celui qui vient de mourir n'est pas près de mourir dans la mémoire des hommes²² ». Sherlock Holmes, ajoute-t-il, « fait partie du cortège des figures précises et des silhouettes familières qui évoluent autour de nous. [...] Créer un type, ne fût-ce qu'un seul, ne pensez-vous pas que ce soit la marque de quelque souffle intérieur²³ ? ». Naturellement, la relation d'amour et de haine devait perdurer, puisqu'en 1933, dans un entretien accordé à René Trintzius pour le *Journal de Rouen*, il dit n'être « pas en encore revenu » de la destinée de son personnage : « Ce brigand a pris possession de ma vie, et parfois je le regrette²⁴ ».

17 *Ibid.*, p. 227.

18 Maurice Leblanc, *Arsène Lupin contre Herlock Sholmès*, *op. cit.*, p. 66.

19 Cité dans Jacques Derouard, *Maurice Leblanc, Arsène Lupin malgré lui*, *op. cit.*, p. 267.

20 Telle est l'idée de départ de l'intéressant roman de Fabrice Bourland, *Le Fantôme de Baker Street*, Paris, 10/18 (Grands détectives), 2008.

21 Pierre Bayard, *L'Affaire du chien des Baskerville*, *op. cit.*, p. 119.

22 Voir Jacques Derouard, *Maurice Leblanc, Arsène Lupin malgré lui*, *op. cit.*, p. 498.

23 *Ibid.*, p. 499.

24 *Ibid.*, p. 528.

La trilogie de la Grande Guerre

Tout comme Conan Doyle, Leblanc cherchera à s'affranchir du héros qui a fait sa gloire, même après lui avoir fait rater sa sortie, c'est-à-dire son suicide. Il explorera notamment la voie relativement nouvelle du roman d'anticipation scientifique ou, dans la terminologie d'alors, « roman d'aventure scientifique » (*Les Trois Yeux*, 1919 ; *Le Formidable Événement*, 1920 ; *Dorothée, danseuse de corde*, 1923) ; il créera un personnage de détective, Jim Barnett (dont il se résout finalement à faire un avatar de Lupin) ; il écrira même de la littérature érotique (*L'Image de la femme nue*, 1934 ; *Le Scandale du gazon bleu*, 1935). Surtout, il tentera d'évincer Arsène Lupin de sa propre série. Cette dernière stratégie, pour le moins curieuse, a donné lieu à ces trois romans saisissants qui constituent ce que nous pourrions appeler la trilogie de la Grande Guerre, romans qui nous intéresseront au cours des prochaines pages.

Nous n'entrerons pas dans les détails de l'intrigue de ce roman très patriotique qu'est *L'Éclat d'obus*, lequel parut en feuilleton dans *Le Journal* à partir de septembre 1915 puis en volume l'année suivante. Leblanc prend un intérêt particulier à ce roman intimement lié à la destinée nationale, et demande à son éditeur de le publier dans les mêmes conditions que les livres de la série Lupin, même si ce personnage n'y apparaît pas. Le 3 mars 1916, prévoyant, il écrit à Lafitte : « Je crois que tu seras de mon avis : le faire entrer plus tard dans la série des Lupin. Il suffira d'y introduire Lupin si peu que ce soit. C'est facile²⁵ ». Cette « introduction minimale » occupera trois pages du chapitre IV de la deuxième partie du roman, à partir de l'édition Lafitte de 1923²⁶. Paul Delroze y explique à son comparse Bernard d'Andeville que les révélations décisives à partir desquelles il est parvenu à échafauder tous ses plans subséquents pour défaire le perfide major Hermann lui avaient été transmises, alors qu'il était hospitalisé, par un homme mystérieux qui avait « une moustache fine, un air d'énergie, et un sourire très doux²⁷ ». Cet homme, en qui tant Delroze que le lecteur reconnaissent rapidement Arsène Lupin (« Mais Arsène Lupin est mort », lui dit Bernard ; « Oui, je sais, il passe pour mort, mais sait-on jamais avec un pareil type²⁸ ! »), félicite le protagoniste pour son courage et son adresse, mais souligne sans ménagement ses insuffisances : « Il vous manque évidemment quelques dons spéciaux qui vous permettraient d'arriver plus vite au but. Vous ne saisissez pas bien les rapports entre les événements, et vous n'en faites pas jaillir les conclusions

25 Voir la notice de Jacques Derouard dans Maurice Leblanc, *Les Aventures extraordinaires d'Arsène Lupin*, Paris, Omnibus, 2004, vol. II, p. 8.

26 La publicité de Lafitte présentait ainsi l'affaire : « Arsène Lupin ne joue dans le présent roman qu'un rôle épisodique. Mais son intervention est si efficace, et les événements se déroulent si docilement dans l'ordre indiqué par lui, que la série de ses aventures extraordinaires ne serait pas complète si l'on n'y insérait pas ce livre, où l'on retrouve d'ailleurs à chaque page son influence personnelle, sa manière d'agir et la marque de son esprit ingénieux » (cité dans Jacques Derouard, *Maurice Leblanc, Arsène Lupin malgré lui*, op. cit., p. 460).

27 Maurice Leblanc, *L'Éclat d'obus*, Paris, Librairie générale française (Le Livre de poche), 1970 [1916], p. 184.

28 *Ibid.*, p. 186. « Est-ce que je suis de ceux qui meurent, moi ? », demandait déjà Lupin dans *L'Aiguille creuse* (voir François George, *La Loi et le phénomène*, op. cit., p. 81).

qu'ils comportent²⁹ ». Il reproche en somme à ce personnage, pourtant conçu par Leblanc pour symboliser l'énergie et l'héroïsme de la nation³⁰, et qui dans la première version du roman parvient sans aide à percer le secret du souterrain traversant la frontière franco-allemande, de ne pas être Arsène Lupin.

Le Triangle d'or parut en feuilleton dans *Le Journal* de mai à juillet 1917, puis en livre au mois d'avril 1918. La première partie du roman ressemble à *L'Éclat d'obus* pour la double raison que les événements de la guerre sont liés à l'intrigue (le héros, ou « quasi-héros », Patrice Belval, a perdu une jambe au combat) et qu'Arsène Lupin en est absent. Le capitaine Patrice Belval, épris de son infirmière Coralie, s'y fait le porte-parole de la nation éclopée (« Il faut que l'on sache bien que les mutilés de cette guerre ne se considèrent pas comme des parias, des malchanceux et des disgraciés, mais comme des hommes absolument normaux. Eh oui, normaux ! Une jambe de moins ? Et après³¹ ? »). Malgré son infirmité qui semble conçue pour faire de lui un symbole tant des souffrances que de la vaillance de la nation, Patrice Belval donne l'impression, au cours de cette première partie, d'être un héros à la hauteur des aventures qu'il devra surmonter : « Esprit ingénieux, actif, sans vocation spéciale, mais apte à tout ce qui exige de l'initiative et de la résolution, plein d'idées, sachant vouloir et sachant exécuter³² », il rappelle d'une certaine manière ce « professeur d'énergie » qu'est Arsène Lupin. Toutefois, au fur et à mesure que l'intrigue progresse et que les obstacles se corsent, Belval, quoique courageux, droit et énergique, se révèle parfois humain, trop humain : venant à la rescousse de Coralie, il tente de se lancer à la poursuite de ses agresseurs, enjambant le balcon et descendant le long des treillis. « Mais, lit-on, à cause de sa jambe, Patrice eut du mal à descendre » ; après s'être « empêtr[é] dans les barreaux d'une échelle renversée³³ », il arrive trop tard. Éprouvant des problèmes de mobilité, Patrice Belval arrive à la conclusion que, même sur le plan intellectuel, il accuse sur ses adversaires un retard difficilement surmontable. Certes, la force brute de son fidèle comparse sénégalais Ya-Bon lui est acquise, mais est-ce suffisant ? « Je me demande si je suis de taille à lutter contre de tels adversaires. [...] Hein, qu'en dis-tu, suis-je de force », demande-t-il à Ya-Bon, pour rapidement conclure : « Non, ce qu'il faudrait pour débrouiller une pareille affaire, c'est un type exceptionnel et qui réunisse toutes les qualités. Enfin, un bonhomme comme on n'en voit pas³⁴ ». À cette description, le Sénégalais songe à Arsène Lupin, qu'il prétend bien connaître, au point d'affirmer que les rumeurs de sa mort sont grandement exagérées et qu'il est en mesure de lui envoyer un appel à l'aide. Et l'aide providentielle de Lupin viendra effectivement, une fois que, ayant épuisé toutes ses ressources et toute son énergie, Patrice Belval, prisonnier avec sa bien-aimée Coralie d'une maison dont toutes les issues sont « bouchées par des

29 Maurice Leblanc, *L'Éclat d'obus*, op. cit., p. 185.

30 Voir *ibid.*, notamment p. 26 : « De haute taille, bien découplé, les cheveux noirs rejetés en arrière, la face un peu maigre, le menton volontaire, il donnait une impression de force et d'énergie ».

31 Maurice Leblanc, *Le Triangle d'or*, Paris, Librairie générale française (Le Livre de poche), 1968 [1918], p. 27-28.

32 *Ibid.*, p. 37.

33 *Ibid.*, p. 112.

34 *Ibid.*, p. 114.

blocs de pierre accumulés et cimentés³⁵ », attend la suffocation que provoquera la respiration d'un gaz diabolique :

Ils se turent, les doigts toujours entrelacés, assis sur un large divan. Ils s'imprégnaient peu à peu du grand calme qui se dégage des événements que l'on considère pour ainsi dire comme accomplis et qui est de la résignation, de la soumission aux forces supérieures. Des natures comme les leurs ne se révoltent plus lorsque l'ordre du destin est manifeste, et qu'il n'y a plus qu'à obéir et à prier³⁶.

Cet abandon à la mort et aux forces du destin marque l'entrée en scène d'Arsène Lupin, plus fort que la mort, comme on sait, personnage pour lequel l'aventure n'est pas une simple possibilité, mais une occasion toujours renouvelée de prouver sa supériorité essentielle sur le tout-venant des mortels.

Reprenant l'idée de Vladimir Jankélévitch selon laquelle « [l]a mort est le précieux épice de l'aventure³⁷ », Jean-Yves Tadié écrit :

Un roman d'aventures n'est pas seulement un roman où il y a des aventures ; c'est un récit dont l'objectif premier est de raconter des aventures, et qui ne peut exister sans elles. 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 pas³⁸.

Qui plus est, « le roman d'aventures est celui de la peur. À celle du lecteur répond le courage du héros. C'est donc une peur délicieuse parce que transférée et surmontée³⁹ ». Véritable héros de roman d'aventures, Arsène Lupin est un personnage qui ne peut pleinement exister sans faire valoir son courage. Le lecteur peut compter sur ce personnage pour surmonter la peur symbolique à laquelle le confronte l'intrigue. À l'inverse, les personnages auxquels Leblanc donne vie durant la Grande Guerre doivent surmonter plusieurs périls, mais avec l'intense désir de renouer avec une vie paisible. Il s'agit de personnages pour lesquels l'aventure n'est pas souhaitée, parce qu'ils ne sont jamais certains de triompher, à l'image de la nation déchirée par la guerre. Il s'agit, somme toute, de personnages peu rassurants, et comme tels peu compatibles avec la logique mythique (à savoir non naturaliste) du roman d'aventures. Comme Paul Delroze, Patrice Belval est un héros de moindre envergure qu'Arsène Lupin, et, partant, inepte à l'évincer de sa propre série, pour cette raison qu'il est trop humain pour l'univers héroïque dont Maurice Leblanc cherche en vain à s'évader. La tentation du naturalisme refait ainsi surface dans sa production de la

35 *Ibid.*, p. 164.

36 *Ibid.*, p. 184.

37 Vladimir Jankélévitch, *L'Aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Aubier, 1963, p. 23.

38 Jean-Yves Tadié, *Le Roman d'aventures*, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige), 1982, p. 5. Cf. Mathieu Letourneux, *Le Roman d'aventures, 1870-1930*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2010, p. 19, qui relève dans le roman d'aventures « la place centrale attribuée à l'action violente qui fait courir au héros un risque de mort ou au moins un péril physique ».

39 Jean-Yves Tadié, *Le Roman d'aventures*, *op. cit.*, p. 86.

Grande Guerre, mais sans qu'il puisse s'y livrer de manière conséquente. Tout se passe donc comme si le personnage de Patrice Belval était conçu pour symboliser moins les souffrances de la nation que l'impossibilité dans laquelle se trouve son créateur de se passer de son trop célèbre gentleman cambrioleur. Une fois secouru, et en présence de son sauveur, Belval voit son insuffisance confirmée au plus profond de sa conscience :

L'ahurissement de Patrice se changea tout à coup en une violente émotion. Dans l'aventure terrible où il se trouvait engagé, et où, jusque-là, subissant la volonté implacable de l'ennemi, il n'avait guère connu que la défaite et les affres d'une mort toujours menaçante, il advenait soudain qu'une volonté plus puissante surgissait en sa faveur. Et, brusquement, tout se modifiait. Le destin semblait changer de direction, comme un navire qu'un bon vent imprévu amène vers le port⁴⁰.

L'intervention providentielle d'Arsène Lupin, alias don Luis Perenna, doit cependant être brève : il ne peut s'éloigner des missions secrètes qu'il mène au bénéfice de la France que pour quarante-huit heures. Ces deux jours lui seront, on s'en doute, suffisants pour démêler tous les fils de l'intrigue, Patrice Belval, « subissa[n]t l'influence de cet homme étrange » et « se reconnaissa[n]t incapable d'agir sans son assistance⁴¹ », étant désormais condamné à jouer un rôle de second plan. Lupin ira même, avec « ce calme un peu narquois et cet air d'en savoir toujours davantage qui irritaient Patrice⁴² », jusqu'à narguer ce héros qui n'a pas su le supplanter dans les pages de sa propre série : « Ah ! Mon capitaine, je regrette presque de m'être mêlé de cette affaire. Avant mon arrivée, vous étiez autrement fort... et quelque peu clairvoyant⁴³ ». N'est pas Lupin qui veut ; même Maurice Leblanc semble obligé de le reconnaître.

Cette dynamique se poursuit de plus belle dans le roman suivant de la série, *L'Île aux trente cercueils*, publié en feuilleton, dans *Le Journal* toujours, à partir de juin 1919 et qui paraîtra en volume la même année, mais dont l'action se déroule en 1917. Plus que toute autre aventure de Lupin, ce roman illustre ce « changement de climat, qui vire à l'horreur et même à l'épouvante » que relève François George dans la progression de la série⁴⁴. Cet hommage au roman gothique est cette fois construit autour d'une héroïne qui, comme celles d'Ann Radcliffe, est plongée « dans un monde de cauchemars où les événements se succède[n]t en dehors de toute logique et sans aucun lien les uns avec les autres⁴⁵ » : l'aventure n'est pas pour elle une possibilité, mais une question de survie : ce à quoi elle ne peut échapper, ce qu'elle affronte à son corps défendant. Captive de la sinistre île de Sarek dont les

40 *Ibid.*, p. 195.

41 *Ibid.*, p. 211-212.

42 *Ibid.*, p. 245.

43 *Ibid.*, p. 236.

44 « L'intervention d'Arsène Lupin, souvent tardive et marginale, ne parvient guère à réintroduire la distance faite d'ironie et de légèreté à laquelle nous avons été habitués » (François George, *La Loi et le phénomène*, op. cit., p. 33).

45 Maurice Leblanc, *L'Île aux trente cercueils*, Paris, Librairie générale française (Le Livre de poche), 1969 [1919], p. 57.

derniers habitants ont été abattus sous ses yeux, elle est pourchassée par des ennemis invisibles, qui agissent dans le noir et le mystère. Comme toujours chez Leblanc, l'intrigue est la fois complexe et captivante. Qu'il suffise ici de dire que Véronique d'Hergemont aborde l'île aux trente cercueils dans l'espoir d'y retrouver son fils François, aujourd'hui adolescent, dont elle est séparée depuis plusieurs années. Microcosme malsain, cette île a été abandonnée de ses hommes, partis pour la guerre. François habite l'île élevé par son grand-père et, surtout, par un personnage qui jouera un rôle important dans la suite des choses — ou plus précisément qui manquera d'y jouer un rôle important : un précepteur nommé Stéphane Maroux, « un brave garçon [...], un mutilé de la guerre, décoré sur toutes les coutures, et réformé à la suite d'opérations internes⁴⁶ ». Ce jeune homme, qui aime depuis plusieurs années Véronique à distance et dans l'anonymat, et qui se révélera à elle dans leur captivité commune sur l'île, est décrit comme une « figure douce, aux traits réguliers, aux cheveux blonds, rejetés en arrière, au front large et pâle », à savoir comme une « figure un peu féminine⁴⁷ ». C'est dire que ce personnage par ailleurs honorable manque de cette énergie virile qui caractérise Arsène Lupin ; sur l'échelle de l'énergie, il arrive loin derrière Patrice Belval, même. En effet, confronté aux côtés de Véronique aux épreuves que leur réservent l'infâme Vronski et ses comparses, il affiche une résolution moindre que celle de sa compagne : « Pour que nous soyons sauvés l'un et l'autre, Stéphane, doit-elle lui rappeler, il faut avant tout du calme⁴⁸ ». Contrairement à Patrice Belval qui, défait par le destin, s'abandonne à son sort après une lutte énergique, mais en dernière analyse futile, n'eût été de l'intervention de Lupin, Véronique refuse d'abandonner la partie, comprenant instinctivement que tous les espoirs de son fils, mais aussi ceux de son pâle prétendant, reposent sur ses épaules : « Si Véronique avait été seule, elle eût eu un de ces mouvements de défaillance auxquels sa nature, pour vaillante qu'elle fût, ne pouvait se soustraire devant l'acharnement du destin⁴⁹ ». Mais, en face de Stéphane, qu'elle « press[ent] plus faible, et certainement épuisé par sa captivité⁵⁰ », elle refuse de céder tant au découragement qu'à la panique. Contrairement à elle, Stéphane, qui sait être allé au bout de ses ressources personnelles, est atteint d'un « désespoir sans bornes » ; ses yeux deviennent « mouillés de larmes » et il s'abandonne aux pleurs⁵¹. On le voit, il commence à être temps qu'Arsène Lupin arrive. Pourtant, celui-ci ne fera irruption qu'aux deux tiers du roman, une fois que le sinistre Vronski sera lui-même sorti de l'ombre. Immédiatement, il devient clair que ce roman se conclura sur une lutte entre deux surhommes, l'un français, l'autre allemand (« toi, tu es plus qu'un Boche, tu es un Superboche⁵² ! »), celui-ci devant naturellement s'incliner aux mains de celui-là. Désormais, Véronique, Stéphane Maroux, le jeune François et son chien Tout-Va-Bien seront des spectateurs passifs de l'aventure (littéralement : ils vont

46 *Ibid.*, p. 36.

47 *Ibid.*, p. 110.

48 *Ibid.*, p. 112.

49 *Ibid.*, p. 113.

50 *Id.*

51 *Ibid.*, p. 130.

52 *Ibid.*, p. 231.

rejoindre le capitaine Patrice Belval et Coralie, ces quasi-héros évincés du roman précédent, dans le sous-marin personnel d'Arsène Lupin, le Bouchon de cristal). Une fois l'aventure terminée et les ennemis dûment châtiés, une fois le calme rétabli, Arsène Lupin prend la parole pour clore le roman sur une diatribe ironique au sujet de son irruption dans l'intrigue. Au chien de François, qui a effectivement secouru les personnages à différents moments du récit un peu comme le fera Milou chez Hergé, Lupin lance :

Seulement, vois-tu, exquis Tout-Va-Bien, si j'étais romancier et chargé de raconter l'histoire de l'île aux trente cercueils, je me soucierais peu de l'affreuse vérité, et je te donnerais un rôle beaucoup plus important. Je supprimerais l'intervention de ce raseur et de ce phraseur de don Luis [Perenna, alias Arsène Lupin], et c'est toi qui serais le sauveur intrépide et silencieux. C'est toi qui lutterais contre le monstre abominable ; c'est toi qui déjouerais ses machinations, et qui, à la fin, par la grâce de ton merveilleux instinct, punirais le vice et ferais triompher la vertu. Et ce serait beaucoup mieux ainsi, puisque nul mieux que toi, délicieux Tout-Va-Bien, ne serait capable de nous montrer, par mille preuves plus convaincantes les unes que les autres, que dans la vie tout s'arrange et que tout va bien⁵³...

La trilogie de la Grande Guerre se termine ainsi sur ce que l'on peut à bon droit interpréter comme un double aveu auctorial : celui de la volonté de se passer d'Arsène Lupin, mais celui aussi de l'impossibilité de le faire, les personnages censés le remplacer se révélant incapables de suivre ses traces.

La réconciliation avec le mythe

Vittorio Frigerio l'écrivait : « Il y a sans doute de meilleures façons d'apprendre ce qu'a été la Première Guerre mondiale que de lire *L'Éclat d'obus* ou *Le Triangle d'or*. Mais on pourrait estimer qu'il y a de pires façons d'aborder le sujet de son effet psychologique profond sur la population française que de lire *L'Île aux trente cercueils*⁵⁴ ». « C'est la guerre qui a permis la mise en œuvre, dans le silence et dans la sécurité, de crimes conçus, préparés, exécutés par un monstre. En temps de paix, les monstres n'ont pas le temps d'aller jusqu'au bout de leurs rêves stupides⁵⁵ », lance Lupin à la fin du roman, reprenant l'idée annoncée par le narrateur dans le prologue : « la guerre a compliqué l'existence au point que des événements qui se passent en dehors d'elle, comme ceux dont le récit va suivre, empruntent au grand drame quelque chose d'anormal, d'illogique et, parfois, de miraculeux⁵⁶ ». C'est dire à quel point la destinée de Lupin est liée à celle de sa nation. Aux grands maux historiques les grands remèdes symboliques, semble dire Leblanc. Lupin est nécessaire à la nation. « Sans Lupin la France aurait-elle gagné la guerre ? On peut

53 *Ibid.*, p. 282-284.

54 Vittorio Frigerio, *Les Fils de Monte-Cristo. Idéologie du héros de roman populaire*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2002, p. 290.

55 Maurice Leblanc, *L'Île aux trente cercueils*, *op. cit.*, p. 283.

56 *Ibid.*, p. 8.

se le demander⁵⁷. » Cette boutade est à lier à l'observation de Francine Marill-Albérès selon laquelle « [à] partir de la [P]remière [G]uerre mondiale, Lupin cesse d'être un cambrioleur dilettante pour devenir un redresseur de torts⁵⁸ ». Ici, les cheminements de ces deux mythographes que sont Maurice Leblanc et Arthur Conan Doyle se croisent à nouveau.

Conan Doyle en savait long sur le refus de l'aventure, lui qui, après avoir vainement tué son détective, avait consenti à le ressusciter, mais en déclinant ses vertus au passé, puisque le Sherlock Holmes contemporain de l'écriture est devenu, apprend-on dans *His Last Bow*, un retraité se consacrant à l'étude et à l'apiculture⁵⁹. Toutefois, la Grande Guerre le sort de son ataraxie : bien qu'il eût depuis plusieurs années refusé « the most princely offers to take up various cases », Holmes, explique Watson, ne peut demeurer inactif face au péril allemand⁶⁰. Sa destinée est ainsi, une fois encore, parallèle à celle de Lupin. Les mythes encombrants, qui tombent dans les chutes de Reichenbach ou se jettent des falaises de Capri, peuvent et doivent reprendre du service lorsque la patrie est menacée. L'Allemagne aura eu le mérite d'insuffler une nouvelle vie à deux personnages synthétisant les prétendues vertus britanniques et françaises. Toute réaction n'est pas négative ni sans mérite. Les destins guerriers de Sherlock Holmes et d'Arsène Lupin montrent ainsi que pour certains personnages, l'aventure est davantage une nécessité qu'une possibilité. Tout se passe en somme comme si tant Conan Doyle que Leblanc avaient été forcés de constater, en temps de crise, que leurs personnages appartenaient à la collectivité, et avaient fait de leurs auteurs des serviteurs de leur nation, qu'ils l'aient souhaité ou non. Par le fait même, la distance qui sépare ces mythes modernes des autres personnages créés par leurs auteurs est en quelque sorte objectivée. En effet, les Paul Delroze, Patrice Belval et Stéphane Maroux de la fiction rappellent trop douloureusement, par leur impuissance, qu'en temps de guerre, le destin de la nation devient pour le moins incertain, malgré les discours triomphants que l'on composera de manière rétrospective sur le déroulement des opérations. Selon Mathieu Letourneux, le roman d'aventures propose un récit « qui se pense tout entier dans son altérité avec la

57 Maurice Dubourg, « Arsène Lupin témoin de son temps et de l'histoire », *Europe*, n° 604-605 (août-septembre 1979), p. 17.

58 Francine Marill-Albérès, *Le Dernier des dandies, Arsène Lupin. Étude de mythes*, Paris, Nizet, 1979, p. 21.

59 Arthur Conan Doyle, « Preface », dans *His Last Bow*, Londres, John Murray and Jonathan Cape, 1974 [1917], p. 13 : « The friends of Mr. Sherlock Holmes will be glad to learn that he is still alive and well, though somewhat crippled by occasional attacks of rheumatism. He has, for many years, lived in a small farm upon the downs five miles from Eastbourne, where his time is divided between philosophy and agriculture. » Cf. la nouvelle donnant son titre au recueil, p. 208 : « "But you had retired, Holmes. We heard of you as living the life of a hermit among your bees and your books in a small farm upon the South Downs." / "Exactly, Watson. Here is the fruit of my leisured ease, the magnum opus of my latter years." He picked up the volume from the table and read out the whole title, *Practical Handbook of Bee Culture, with some Observations upon the Segregation of the Queen*. "Alone I did it. Behold the fruit of pensive nights and laborious days, when I watched the little working gangs as once I watched the criminal world of London." »

60 *Id.* : « The approach of the German war caused him, however, to lay his remarkable combination of intellectual and practical activity at the disposal of the Government ».

réalité de tous les jours » : « Ainsi le dépaysement ne se résume pas aux effets de couleur locale et à une volonté de satisfaire le goût du lecteur pour l'extraordinaire, il inscrit le récit dans un écart systématique avec le quotidien : non seulement le décor est inaccoutumé, mais les personnages sont excentriques ou exceptionnels⁶¹ ». Les destinées d'Arsène Lupin et de Sherlock Holmes montrent bien que ce besoin d'un personnage exceptionnel, qui s'oppose symboliquement à l'incertitude et à la douleur vécues au quotidien par une bonne partie du lectorat, est particulièrement intense en temps de guerre.

Dès le premier chapitre du roman faisant suite à la trilogie de la Grande Guerre, *Les Dents du tigre* (1920), Maurice Leblanc instaure les paramètres d'une réconciliation avec son personnage qui a tout l'air d'être définitive, réconciliation placée sous le signe du « mythe français ». En effet, Leblanc y lie explicitement la destinée de son « voleur national » à celle de trois mythes modernes créés par Alexandre Dumas, à savoir le plus grand mythographe français. Ce chapitre s'intitule « D'Artagnan, Porthos et Monte-Cristo », trois personnages dont Lupin condenserait les qualités essentielles, aux dires du commandant comte d'Astrignac. Celui-ci a développé, à la Légion étrangère, une amitié avec don Luis Perenna, « celui que ses camarades appelaient Arsène Lupin, mais que ses chefs appelaient tout court : *le héros*, celui dont nous disions qu'il était brave comme d'Artagnan, fort comme Porthos [...] et mystérieux comme Monte-Cristo⁶² ». La conclusion de ce roman s'inspire pour sa part directement de celle de *His Last Bow* :

Il [Lupin] habite aujourd'hui le village de Saint-Maclou, parmi les vallons gracieux qui descendent vers les rives de l'Oise. Qui ne connaît sa très modeste maison, teintée de rose, ornée de volets verts, entourée d'un jardin aux fleurs éclatantes ? Le dimanche, on s'y rend en partie de plaisir, dans l'espérance de voir à travers la haie de sureaux, ou de rencontrer sur la place du village, celui qui fut Arsène Lupin. [...] En dehors [...] de ses vieux livres de morale et de philosophie qu'il a retrouvés avec tant de plaisir, il cultive son jardin. Ses fleurs le passionnent, il en est fier. On n'a pas oublié le succès obtenu, à l'exposition d'horticulture, par le triple œillet alterné de rouge et de jaune qu'il présenta sous le nom d'« œillet d'Arsène »⁶³.

Ces mythographes que sont Arthur Conan Doyle et Maurice Leblanc auront compris que les héros aspirent tous au repos, sans pour autant qu'une retraite définitive puisse leur être accordée avant qu'ils n'échouent sur les rives de l'oubli, longtemps après la mort de leur créateur. Sherlock Holmes et Arsène Lupin auront ainsi enseigné à leurs auteurs que la dépossession et la postérité sont plus intimement liées qu'on ne serait porté à le croire.

61 Mathieu Letourneux, *Le Roman d'aventures*, *op. cit.*, p. 20.

62 Maurice Leblanc, *Les Dents du tigre*, Paris, Librairie générale française (Le Livre de poche), 1969 [1920], p. 24.

63 *Ibid.*, p. 442-443.

Références

- BARNES, Julian, *Arthur & George*, Londres, Vintage, 2005.
- BAYARD, Pierre, *L’Affaire du chien des Baskerville*, Paris, Éditions de Minuit (Paradoxe), 2008.
- BOURLAND, Fabrice, *Le Fantôme de Baker Street*, Paris, 10/18 (Grands détectives), 2008.
- CASTORIADIS, Cornélius, *L’Institution imaginaire de la société*, Paris, Éditions du Seuil (Points essais), 1975.
- CONAN DOYLE, Arthur, *His Last Bow*, Londres, John Murray and Jonathan Cape, 1974 [1917].
- DEROUARD, Jacques, *Maurice Leblanc, Arsène Lupin malgré lui*, Paris, Librairie Séguier, 1989.
- DUBOURG, Maurice, « Arsène Lupin témoin de son temps et de l’histoire », *Europe*, n° 604-605 (août-septembre 1979), p. 12-20.
- Eco, Umberto, *De Superman au Surhomme*, traduction de Myriem Bouzaher, Paris, Grasset (Le Livre de poche/Biblio essais), 1993.
- FRIGERIO, Vittorio, *Les Fils de Monte-Cristo. Idéologie du héros de roman populaire*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2002.
- GEORGE, François, *La Loi et le phénomène*, Paris, Christian Bourgois, 1978.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L’Aventure, l’ennui, le sérieux*, Paris, Aubier, 1963.
- LEBLANC, Maurice, *Arsène Lupin contre Herlock Sholmès*, Paris, Librairie Générale Française (Le Livre de poche), 1963 [1908].
- , *Les Aventures extraordinaires d’Arsène Lupin*, Paris, Omnibus, 2004.
- , *Les Dents du tigre*, Paris, Librairie générale française (Le Livre de poche), 1969 [1920].
- , *L’Éclat d’obus*, Paris, Librairie générale française (Le Livre de poche), 1970 [1916].
- , *L’Île aux trente cercueils*, Paris, Librairie générale française (Le Livre de poche), 1969 [1919].
- , *Le Triangle d’or*, Paris, Librairie générale française (Le Livre de poche), 1968 [1918].
- LETOURNEUX, Mathieu, *Le Roman d’aventures, 1870-1930*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2010.
- MARILL-ALBÉRÈS, Francine, *Le Dernier des dandies, Arsène Lupin. Étude de mythes*, Paris, Nizet, 1979.
- PRÉVOST, Maxime, « Conan Doyle et l’aventure de la mort fictive », *L’Inconvénient*, n° 47 (novembre 2011), p. 39-49.
- , « La signature de l’homme d’honneur. Considérations sur Conan Doyle et Pierre Bourdieu », *@naïses* [en ligne], vol. 1, n° 1 (hiver 2006) « Héroïsme et littérature. Portraits de l’homme de lettres en héros », [<http://www.revue-analyses.org/document.php?id=38>].
- RUAUD, André-François, *Les Nombreuses vies d’Arsène Lupin*, Lyon, Les Moutons électriques éditeur, 2005.
- SARTRE, Jean-Paul, *Les Mots*, Paris, Gallimard (Folio), 1964.
- TADIÉ, Jean-Yves, *Le Roman d’aventures*, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige), 1982.



L'état d'aventure

CHRISTOPHE PRADEAU

*Il y a un mystérieux chemin, quelque part, entre les ronces, et les
premiers pas qu'on y fait mènent tout de suite à l'avenir.*

Jacques Rivière

« Et déjà je l'imaginai, la nuit, enveloppant sa fille dans un manteau, et partant avec elle pour de nouvelles aventures¹. » La dernière phrase du roman d'Alain-Fournier, si souvent citée, si manifestement amie de la mémoire, refuse à Augustin Meaulnes la faculté de s'établir. En faisant de la mobilité une qualité constitutive du personnage, elle en fait le dépositaire de ce que Jacques Rivière appelle « l'état d'aventure ». On sait que Rivière fait paraître *Le Roman d'aventure* dans la *NRF*, en trois livraisons, de mai à juillet 1913, et que le roman de son beau-frère et ami est prépublié dans la même revue, la même année, de juillet à novembre, avant de faire l'objet d'une édition en volume chez Émile-Paul. Dans l'intention de Rivière, l'essai, dont la dernière partie est mitoyenne des premiers chapitres du roman — le sommaire du numéro de juillet 1913 conjoignant les deux textes —, préface ou, pour mieux dire, annonce *Le Grand Meaulnes*, mais sans jamais le nommer. C'est au lecteur qu'il revient de parfaire le dispositif, de raccorder le roman d'Alain-Fournier au « roman nouveau » défini par Rivière, façon très subtile, pleine de détours, d'envelopper *Le Grand Meaulnes* dans l'effet d'aura d'une prophétie². *Le Roman d'aventure* s'affirme d'emblée *en attente* : il annonce l'avènement prochain d'une potentialité du genre romanesque ; des œuvres doivent *advenir* — c'est le sens étymologique du mot

1 Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*, édition établie par Tiphaine Samoyault, Paris, GF-Flammarion, 2009, p. 233.

2 Pour une histoire minutieuse de la publication de ces deux livres, voir Auguste Anglès, *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue française*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des Idées), 1978-1986, t. 3 « Une inquiète maturité. 1913-1914 », p. 64-131. Anglès écrit, à propos du numéro de juillet 1913 : « [S]ur la couverture de la *NRF* les noms des deux beaux-frères, l'essayiste semblant préfacer le romancier, voisinaient, et à la première page du roman de l'adieu à l'adolescence figurait la dédicace : "À ma sœur Isabelle" » (p. 82).

aventure comme le rappelle Rivière³ — qui délivreront le présent, en le soustrayant à l'ombre portée du symbolisme. La posture critique de Rivière est celle d'un scrutateur de l'avenir ; le roman qu'il appelle de ses vœux est tout entier futur, non seulement parce qu'il n'existe qu'en puissance, mais aussi parce que, tel qu'il l'imagine, il sera tout entier tendu vers l'avenir et comme affronté à lui. L'essai de Rivière doit son allant, son urgence, à la conviction d'être *dans* l'événement, sur la bascule du temps. Il est porté par un sentiment auroral, par la certitude d'être sur une ligne de crête, à l'un de ces instants où la nécessité s'impose de rebaptiser le présent. Le symbolisme ne peut plus être le nom de l'époque, car « quelque chose a bougé⁴ » ; un mouvement, « commencé depuis quelques années déjà⁵ », longtemps inaperçu, a modifié le paysage, bousculé l'ordre des années et des mondes. Rivière en fait le constat, le symbolisme n'est plus accordé au pas de l'époque ; il est devenu aussi historique que le romantisme ; les hommes et les femmes de 1913 sont désormais impuissants à se reconnaître en lui. Parce que le passé n'oblige plus, il convient de s'en détourner pour se tourner résolument vers l'avenir : « [I]l y a un mystérieux chemin, quelque part, entre les ronces, et les premiers pas qu'on y fait mènent tout de suite à l'avenir⁶ ». Le présent est gros d'une littérature nouvelle dont Rivière postule les qualités comme un très exact négatif de celles de la littérature symboliste. Le genre cardinal du mouvement symboliste était la poésie ; c'est au roman qu'il incombe désormais de remplir cette fonction, d'être le genre autour duquel s'édifie la littérature, depuis lequel on la pense, on en écrit l'histoire⁷. Une formule ramasse en elle tous les aspects divers de cette relance, de ce renversement d'une littérature dans son contre-type : « L'écrivain symboliste était en état de mémoire ; [le romancier nouveau] sera, lui, en état d'aventure⁸ ». L'expression, et c'est un point décisif, virtualise l'aventure. Être *en état d'aventure* n'implique pas, en effet, de mener la vie d'un homme d'action, de s'embarquer à bord d'un baleinier, d'affronter, aux commandes d'un Farman, les trous d'air, les maelströms invisibles des couloirs de haute altitude de la cordillère des Andes, ou d'explorer le cœur des ténèbres ; on peut être en état d'aventure tout en fréquentant la salle de classe du Cours supérieur de Sainte-Agathe, les allées du jardin du Luxembourg ou des Champs-Élysées, en déambulant dans les couloirs du Grand-Hôtel de Balbec ou en prenant le thé à la terrasse d'un hôtel de Saas-Fée. L'aventure ainsi conçue s'accommode assez aisément du quotidien le plus trivial ; c'est une façon d'être disponible, une disposition à accueillir l'événement ou à être attentif aux changements à vue du possible ; aussi

3 Jacques Rivière, *Le Roman d'aventure*, dans *Études (1909-1924). L'Œuvre critique de Jacques Rivière* à La Nouvelle Revue française, édition établie par Alain Rivière et préfacée par Alix Tubman-Mary, Paris, Gallimard (Les Cahiers de la NRF), 1999. « L'aventure, c'est ce qui advient » (p. 341).

4 *Ibid.*, p. 307.

5 *Id.*

6 *Ibid.*, p. 308.

7 Sur la notion de genre cardinal et le passage de la littérature en régime romanesque, voir Christophe Pradeau, « La littérature *depuis* le roman », dans Vincent Debaene, Jean-Louis Jeannelle, Marielle Macé, Michel Murat (dir.), *L'histoire littéraire des écrivains*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2013, p. 139-164.

8 Jacques Rivière, *Le Roman d'aventure*, *op. cit.*, p. 334.

bien l'aventure est-elle susceptible de se nicher dans le moindre recoin du réel : rien au monde n'est assez étroitement prosaïque pour qu'on puisse le dire impropre à la floraison de l'aventure ou rétif par nature à l'appel de la démesure. Mais, et le constat est de plus de conséquences encore, que l'aventure soit conçue comme un état implique surtout qu'elle s'intériorise : elle relève moins de l'action que de la réflexion ; son lieu propre n'est pas tant l'océan ou les forêts primordiales que les lentes dérives de la rêverie, les courts-circuits de l'association d'idées, l'outre-monde des rêves, et les labyrinthes de la mémoire. De fait, la formule de Rivière est trompeuse et semble placer la mémoire du côté de la littérature révolue ; la faculté n'est pas en cause mais l'usage qui en est fait. Deux des trois grands livres que la tradition critique associe avec le plus de constance au manifeste de Rivière, deux des trois romans dans lesquels on a pu voir une réponse à l'attente de l'essayiste — *Le Grand Meaulnes* et *À la recherche du temps perdu* — se révèlent être, chacun selon ses modalités propres, des épopées de la mémoire. Le troisième, *Les Faux-Monnayeurs*, est aux deux premiers ce que *la Batrachomyomachie* est à *l'Iliade* et *l'Odyssée*, une critique en acte de l'héroïsme des possibles.

Le texte du *Grand Meaulnes* ne dit pas qu'Augustin est reparti par les chemins, abandonnant, pour longtemps ou pour toujours, la Sablonnière, son ami François Seurel, et le couple enfin réaccordé, Frantz et Valentine, qui s'établit, aux dernières pages du roman, au terme de longs mois de quête, et au prix de la mort d'Yvonne de Galais, dans la maison du chemin de Préveranges. On est libre, après tout, refusant de faire sien le pressentiment du narrateur, d'*imaginer* que Meaulnes restera à la Sablonnière, agrippé aux épaves de la Fête étrange, dominé qu'il semble être par un sentiment de fidélité superstitieuse au génie du lieu. C'est le scénario auquel s'est rallié Guillaume Orgel dans son roman *La Nuit de Sainte-Agathe*⁹, présenté comme une « suite » du *Grand Meaulnes* : Augustin y fonde et y administre une compagnie d'aviation et il s'y remarie avec une jeune femme en qui il reconnaît la petite fille qui triompha jadis, sur une vieille jument blanche, des courses couronnant la Fête étrange¹⁰. L'idée est belle de faire d'Augustin l'un des pionniers de l'aviation ; c'est choisir dans le répertoire des rôles historiques, parmi ceux disponibles en ces premières décennies du « Siècle des nuages¹¹ », le mieux accordé à une figure évasive comme celle du « grand gars » de Sainte-Agathe, qui pénètre, sans l'avoir prémédité, dans le temps de l'aventure, un beau matin de décembre, en prenant

9 Guillaume Orgel, *La Nuit de Sainte-Agathe*, préface d'Alain Rivière, Paris, Le Cherche midi, 1992.

10 Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*, op. cit., p. 78.

11 C'est le titre d'une fresque romanesque de Philippe Forest (Gallimard, 2010), qui place le XX^e siècle sous le signe de la conquête du ciel.

les rênes de la voiture de la Belle-Étoile¹². Il n'en demeure pas moins que le geste est transgressif ; il fixe, assigne, solidarise ; il enferme dans les contours d'une aventure collective un personnage qui refuse de s'accomplir dans la forme d'une vie, dont l'existence aspire manifestement à s'évader hors de ses contours. Rivière rappelle, dans l'essai qu'il consacre à son ami, en 1922, huit ans après la disparition du romancier, aux premiers jours de la guerre, qu'Alain-Fournier fut bouleversé de découvrir dans l'œuvre de Benjamin Constant une confidence qu'il s'appliqua aussitôt à lui-même : « Je ne suis peut-être pas tout à fait un être réel¹³. » De toute évidence, le mot qualifie tout autant, sinon mieux, son personnage. En ce sens, *l'état d'aventure* serait à la vie ce que l'état gazeux est à la matière, une manière d'être rebelle à la dynamique cohésive des formes. Si l'on a souvent vu dans *Le Grand Meaulnes* — défaut, si défaut il y a, racheté, et au-delà, par le charme que chacun lui reconnaît — un roman d'une composition aussi bancroche que la démarche de son narrateur coxalgique¹⁴, c'est sans doute que le roman d'Alain-Fournier s'efforce de représenter quelque chose comme *l'état critique*, ce moment limite qui voit le liquide s'élever à la subtilité furtive du gaz. Augustin se doit, pour rester fidèle à son aventure, pour persévérer dans *l'état d'aventure*, de disparaître. Et c'est être infidèle à Alain-Fournier que d'imaginer les « nouvelles aventures » du Grand Meaulnes. Celui-ci n'est en rien l'un de ces personnages qui appellent ou supportent la réitération. La Fête étrange fait corps avec sa vie ; le temps qui reste, et son tohu-bohu de « nouvelles aventures », n'a d'autre fonction que d'entretenir autour de la silhouette d'Augustin la lumière poudreuse d'une aura.

Le texte n'omet rien de ce qui doit être dit : l'abstraction d'un pluriel généralisant — les « nouvelles aventures » — suffit à représenter la suite indéterminée des mois et des années, le temps que projette, en avant de soi, à la façon d'une ombre portée, l'épilogue du roman. Si le dernier mot du *Grand Meaulnes* revient à l'aventure, si le roman ouvre devant les pas de son protagoniste le grand large de « nouvelles aventures », l'avenir dans lequel le roman s'abolit, comme un fleuve dans l'océan, est tout entier contenu dans la seule, l'unique aventure, celle dont procède tout le reste, la seule qui demande à être racontée. Pour le dire autrement, l'avenir

12 La Belle-Étoile est le nom de la ferme dont Meaulnes emprunte la voiture pour aller accueillir les grands-parents du narrateur à la gare de Vierzon. Le nom de cette ferme prend toute sa valeur rimbaldeenne dans une réminiscence rêveuse du chapitre X de la deuxième partie : « Ah ! ils filaient autrement que cela les nuages, lorsque j'étais sur la route, dans la voiture de la Belle-Étoile » (Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*, op. cit., p. 131).

13 « Cette confidence de Benjamin Constant, le jour où il la découvrit, Alain-Fournier en fut profondément bouleversé ; tout de suite il s'appliqua la phrase à lui-même et il nous recommanda solennellement, je me rappelle, de ne jamais l'oublier, quand nous aurions, en son absence, à nous expliquer quelque chose de lui » (Jacques Rivière, « Alain-Fournier » [NRF, décembre 1922], dans Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*, suivi de *Miracles*, édition établie par Alain Rivière et Daniel Leuwers, Paris, Classiques Garnier, 1986, p. 3).

14 « Je n'avais guère été, jusqu'alors, courir dans les rues avec les gamins du bourg. Une coxalgie, dont j'ai souffert jusque vers cette année 189..., m'avait rendu craintif et malheureux. Je me vois encore poursuivant les écoliers alertes dans les ruelles qui entouraient la maison, en sautillant misérablement sur une jambe » (Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*, op. cit., p. 17).

sur lequel ouvre l'épilogue a toutes les apparences d'un passé. Tel est d'ailleurs le paradoxe constitutif du *Grand Meaulnes* : le futur s'y transforme sournoisement en passé, de telle sorte que l'aventure ne peut jamais s'y dire au présent ; elle suppose, pour se déployer, un travail de remémoration, un processus aussi difficileux et embarrassé qu'une anamnèse ; plus décisivement encore, l'aventure n'en finit pas de faire retour sur elle-même, se relançant et s'assombrissant d'un même mouvement, au fur et à mesure qu'elle se déplace du monde de l'action vers celui de la mémoire. C'est la raison pour laquelle le protagoniste se dédouble, que l'aventure d'Augustin est racontée, patiemment reconstituée, par son ami François Seurel. Le dispositif énonciatif contribue à démesurer l'événement, à distordre les distances, à croiser et recroiser sentes, traverses, chemins creux, clôtures de saules et grands-routes, à dramatiser les hésitations au carrefour, le franchissement des échaliers, élevant ainsi les quelques lieues qui séparent Sainte-Agathe du Vieux-Nancay à la hauteur héroïque d'un labyrinthe. Le roman est tout sauf naïf et thématise ce processus de mythification. Quand François a la faiblesse, après le départ d'Augustin, de raconter l'aventure de la Fête étrange, ses compagnons, « en bons villageois que rien n'étonne », loin de s'émerveiller, réduisent l'événement à sa nature triviale : « C'était une noce, quoi¹⁵ ! » Le labyrinthe que Meaulnes s'est épuisé à arpenter, dans l'espoir de retrouver le chemin du Domaine, est ramené à l'étroitesse répertoriée d'un *pays* : « Le château ? On trouverait certainement des gens du pays qui en ont entendu parler. [...] "Il aurait dû, ajoute l'un d'eux, nous en parler et nous montrer son plan au lieu de confier cela à un bohémien !..."¹⁶. » Pour que la poignée de kilomètres séparant Sainte-Agathe du Vieux-Nancay aient pu faire figure de grand large aux yeux d'Augustin et de François, il fallait pour cela qu'ils y mettent du leur, qu'ils entretiennent en eux l'aventure, qu'ils la protègent contre les curiosités démystificatrices. On comprend dès lors l'obstination d'Augustin à garder le secret, sa répugnance à raconter son escapade. Il a conscience, et Alain-Fournier avec lui, que son aventure a la fragilité des constructions mentales. Selon le regard que l'on portera sur elle, la Fête étrange fera figure de paradis perdu ou passera pour des noces quelque peu extravagantes, ultime folie d'une vieille famille qui se sera ruinée en excentricités pour satisfaire les tocs d'un enfant gâté.

Quand il s'agit de décrire *l'état d'aventure*, Rivière semble emprunter ses mots à Alain-Fournier, ou, mieux, à Augustin Meaulnes la dramaturgie de sa quête, l'emmêlement labyrinthique de sentiers qui entrouvre devant le jeune homme le chemin du Domaine mystérieux, avant, une fois la Fête finie, de se refermer derrière lui en ronciers, espaçant brutalement le Domaine, image inoubliable, fascinante, mais, dans le même temps, reléguée dans la brume onirique des souvenirs incertains, d'obscur réminiscences, corrodée par l'amertume sournoise du sentiment d'irrévocable. Chez Rivière, ce ne sont pas les personnages mais le romancier qui est *en état d'aventure* ; l'aventure n'est pas un matériau thématique mais une manière d'être, une façon d'habiter sa création, de se situer dans son ouvrage :

15 Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*, op. cit., p. 136.

16 *Id.*

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 la 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 lui¹⁷.

Le romancier *en état d'aventure* progresse dans son œuvre à la façon d'Augustin dans les sentiers profonds de Sologne. Nulle part, il ne lui est possible de s'orienter, en grimpant sur un talus, en prenant de la hauteur. Il ne peut s'abstraire d'une œuvre qui l'enveloppe comme un milieu ; il ne peut s'en éloigner pour l'embrasser du regard, pour en dresser une vue à vol d'oiseau, la ramener à l'épure d'une carte. Une formule résume ce sentiment : le romancier vit dans une « sorte d'intimité aveugle [...] avec ses imaginations¹⁸ ». Comme le Grand Meaulnes, il ne peut se quitter, s'éloigner de lui-même, abandonner son point de vue pour un autre. Si Augustin avait parlé de son aventure, il se serait épargné bien des détours. Plus d'une bonne volonté à Sainte-Agathe aurait pu lui indiquer le chemin de la Sablonnière. Mais son aventure aurait dès lors cessé d'en être une. Le romancier prévoyant qui met en fiche, dresse des plans, établit des feuilles de route, renonce à l'aventure, pour la simple raison que « l'aventure, c'est [...] ce qu'on n'attendait pas¹⁹ ». « Un roman d'aventure, ajoute encore Rivière, c'est le récit d'événements qui ne sont pas contenus les uns dans les autres. À aucun moment on n'y voit le présent sortir tout fait du passé ; à aucun moment le progrès de l'œuvre n'est une déduction. Chaque chapitre s'ouvre en excès sur le précédent [...]»²⁰. » L'essai de Rivière, on le voit, est moins une esthétique qu'une éthique du roman. Il cherche avant tout à définir le juste état de création, la meilleure façon pour un romancier de se comporter vis-à-vis de ses imaginations, celle qui sera le mieux à même d'accomplir le propre du genre. Le romancier authentique est celui qui écrira dans un corps à corps avec l'avenir, qui renoncera à prévoir, qui saura rester disponible à l'inattendu, aux rencontres de hasard, quitte à mettre en danger les équilibres formels de son œuvre : c'est le prix à payer pour que ses personnages s'imposent à tous et à chacun et vivent dans les mémoires. Or, un roman « ne ser[ai]t à rien sinon à ceci qu'on s'en souvienn[e] toujours²¹ ». La tension que s'impose le roman, qui doit, s'il veut réaliser la vocation du genre, s'écrire à la pointe extrême du présent, au contact de l'avenir, impératif catégorique qui implique un renoncement à la perfection formelle, se résout et s'accomplit dans la mémoire ; elle trouve sa récompense dans la capacité qui est la sienne à créer des personnages mémorables. À l'inverse, les créations du poète symboliste, parce que celui-ci se veut « en état de mémoire », parce qu'il s'applique à fixer des émotions, sont aussi labiles que des rêves :

17 Jacques Rivière, *Le Roman d'aventure*, op. cit., p. 334-335.

18 *Ibid.*, p. 336.

19 *Ibid.*, p. 341.

20 *Id.*

21 *Ibid.*, p. 338.

Le même poème qui, une fois, nous a touchés d'une émotion infiniment fine et précise et qui nous a paru contenir tout un mystérieux aspect de notre âme et du monde, il se peut que, le relisant quelque temps après, nous le trouvions vide, froid, désert et mort comme une maison abandonnée. Nous ne pouvons même plus comprendre quelle sorte de plaisir il nous donnait ; car on n'imagine pas les sentiments qu'on n'a plus. Ces vers, ce sont des cailloux sortis de l'eau où ils brillaient : on ne revoit même plus leur couleur par la pensée. Quelque chose s'est envolé d'entre les lignes, et justement parce que c'était quelque chose qui n'était qu'entre les lignes²².

Écrire « en état de mémoire », c'est concevoir des livres mobiles, inconstants, des livres couleur du temps, et qui, dès lors, donnent prise à la déception, au déni de reconnaissance, à la non-coïncidence de soi à soi, tant il est vrai qu'on ne rejoint jamais tout à fait son souvenir. La déception du lecteur, qui ne reconnaît pas l'émotion attachée à une page aimée, est semblable à celle de Meaulnes prenant conscience de la distance infranchissable qu'il y a du Domaine mystérieux à La Sablonnière : le même domaine mais tout autre, le souvenir altéré d'un enchantement. L'« état d'aventure » relève d'un autre régime de la mémoire : parce que « le roman d'aventure » invente une nouvelle forme d'héroïsme, il n'est pas, malgré ses longueurs, ses embrouillaminis, du côté du mémoriel mais du côté du mémorable, autrement dit du côté de la mémoire collective ; il appartient à l'ordre des souvenirs partagés, pérennes, transmissibles. L'une des fonctions de François Seurel est de représenter le lecteur, ce que le roman attend du lecteur : qu'il fasse siens les souvenirs du Grand Meaulnes, qu'il reçoive en partage « son étrange aventure²³ », qu'elle s'impose à lui comme un événement qui fasse époque dans sa vie.

On a plus d'une fois signalé la coïncidence. L'un des chapitres du *Grand Meaulnes* a pour titre : « À la recherche du sentier perdu ». Le roman d'Alain-Fournier et le premier tome d'*À la recherche du temps perdu* paraissent le même mois de novembre 1913. On ne peut manquer, relisant *Le Grand Meaulnes*, de superposer les deux titres. Le chapitre neuvième de la deuxième partie — il fait exception dans ce roman presque uniformément hivernal, et comme étoilé de givre — baigne dans l'euphorie légère d'une matinée de printemps. Le narrateur, enfin délivré des entraves de la coxalgie, y emboîte le pas au Grand Meaulnes, quoiqu'à distance, avec retard, non sans lui avoir laissé le soin de prendre les devants : « Pour la première fois me voilà, moi aussi, sur le chemin de l'aventure²⁴. » Dans l'espoir de trouver « le chemin du manoir perdu²⁵ », François pousse son escapade jusqu'à « la maison de Baladier »,

22 *Ibid.*, p. 315.

23 Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*, op. cit., p. 44.

24 *Ibid.*, p. 137.

25 *Ibid.*, p. 126.

autrement dit jusqu'aux limites du petit monde de Sainte-Agathe²⁶. De même que Combray a son viaduc marquant la limite des « pays chrétiens²⁷ », sa source de la Vivonne, aussi inaccessible que l'entrée des Enfers²⁸, Sainte-Agathe a, en guise de colonnes d'Hercule, sa « maison du garde » ; comme Combray, quoique de façon plus discrète, avec moins d'ampleur, avec une force de conviction bien moindre, Sainte-Agathe se donne à la fois pour un village typifié et pour une mythologie. Le sentier perdu n'a pas de place dans cette géographie mythique ; il lui est extérieur ou, à tout le moins, tangent ; il est postulé, espéré, situé, par hypothèse, aux limites extrêmes du pays. François ne peut faire fond sur ses souvenirs pour identifier un chemin qu'il ne connaît que par ouï-dire ; il n'a d'autre choix pour s'orienter que de repasser en lui les souvenirs d'Augustin. Le sentier perdu ne l'est pour lui que dans la mesure où il a fait sien l'aventure du Grand Meaulnes. Le personnage que nous accompagnons n'est pas celui pour qui le sentier est *son* passé, mais celui pour qui il existe par créance. C'est, en apparence, une différence essentielle entre le roman proustien et celui d'Alain-Fournier. En apparence seulement, si l'on considère que la quête du Narrateur est incessamment dramatisée par la question de la créance. Nul homme n'est une île. Le roman proustien en fait la démonstration avec l'éclat que l'on sait : le « moi » est multiple, mobile, hanté, autant dire constitué, par d'autres que soi. *La Recherche* met en œuvre deux grands ressorts dramatiques : les incertitudes taraudantes de la jalousie, qui annexent à la vie de Swann le passé d'Odette, à celle de « Marcel » le passé d'Albertine, « être de fuite » plus insaisissable encore qu'Augustin Meaulnes ; et l'incertitude plus insidieuse, en apparence moins cruelle, mais en vérité plus vertigineuse encore, de la réalité de nos admirations : ce livre que je repose dans la bibliothèque, qui m'a fait trembler, sangloter, « son lot ici-bas » est-il, comme je l'ai cru, tout le temps que je le lisais, « de contenir l'univers et la destinée », ou bien, oublié, délaissé, refroidi, « d'occuper une place fort étroite dans la bibliothèque du notaire, entre les fastes sans prestige du *Journal de modes illustré* et de *La Géographie d'Eure-et-Loir*²⁹ ». Toute vie s'annexe d'autres vies, par l'amour et par l'admiration. C'est l'une des grandes leçons d'*À la recherche du temps perdu*, qui n'a de cesse de conjoindre jusqu'à les confondre ces deux cœurs battants de l'existence, de les réunir dans une même interrogation sur la réalité de nos passions :

J'essayais un jour de prendre un livre, un roman de Bergotte que j'avais particulièrement aimé. Les personnages sympathiques m'y plaisaient beaucoup,

26 « Les années passées, lorsque nous arrivions à l'entrée du bois, nous disions toujours, en montrant un point de lumière tout au bout de l'immense allée noire : "C'est là-bas la maison du garde ; la maison de Baladier." Mais jamais nous n'avions poussé jusque-là. Nous entendions dire quelquefois, comme s'il se fût agi d'une expédition extraordinaire : "Il a été jusqu'à la maison du garde" » (*ibid.*, p. 138).

27 Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, dans *À la recherche du temps perdu* [désormais *RTP*], édition établie par Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1987-1989, t. 1, p. 113.

28 *Ibid.*, p. 169.

29 Marcel Proust, « Journées de lecture », dans *Contre Sainte-Beuve*, édition établie par Pierre Clarac et Yves Sandre, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1971, p. 171.

et, bien vite, repris par le charme du livre, je me mis à souhaiter comme un plaisir personnel que la femme méchante fût punie ; mes yeux se mouillèrent quand le bonheur des fiancés fut assuré. « Mais alors, m'écriai-je avec désespoir, de ce que j'attache tant d'importance à ce qu'a pu faire Albertine je ne peux pas conclure que sa personnalité est quelque chose de réel qui ne peut être aboli, que je la retrouverai un jour pareille au ciel, si j'appelle de tant de vœux, attends avec tant d'impatience, accueille avec des larmes le succès d'une personne qui n'a jamais existé que dans l'imagination de Bergotte, que je n'ai jamais vue, dont je suis libre de me figurer à mon gré le visage³⁰ ! »

Le « sentier perdu » du *Grand Meaulnes* réactualise l'antique métaphore du « chemin de la vie », de la même façon que les hésitations aux carrefours d'Augustin évoquent l'apologue du choix d'Hercule³¹. En le donnant à la fois comme passé et comme futur, le roman fait du « sentier perdu » l'emblème de la tension qui constitue en héros les aventuriers méditatifs du possible, appliqués à se ressaisir de leur vie, à solidariser la multiplicité vertigineuse des passés-présents de l'existence. À bien des égards, la métaphore du chemin n'est plus appropriée et s'éprouve comme une survivance à l'âge des possibles, dont elle est impuissante à représenter la complexité topologique. Proust la réinvente en la transposant dans un milieu plus propre à emblématiser *l'état d'aventure* :

Je fus aussi ému que pouvait l'être un Grec qui voyait pour la première fois un demi-dieu. Je pleurais aussi, car j'étais prêt à pleurer du moment que j'avais reconnu que le bruit venait d'au-dessus de ma tête — les avions étaient encore rares à cette époque — à la pensée de ce que j'allais voir pour la première fois c'était un avion. [...] Cependant l'aviateur sembla hésiter sur sa voie : je sentais ouvertes devant lui — devant moi si l'habitude ne m'avait pas fait prisonnier — toutes les routes de l'espace, de la vie ; il poussa plus loin, plana quelques instants au-dessus de la mer, puis prenant brusquement son parti, semblant céder à quelque attraction inverse de celle de la pesanteur, comme retournant dans sa patrie, d'un léger mouvement de ses ailes d'or il piqua droit vers le ciel³².

La surprise vertigineuse que provoque la vision d'un corps comme libéré de la pesanteur, capable d'inverser les lois de la physique en piquant vers le ciel, s'épanouit en euphorie, euphorie de voir, invisibles mais présentes en puissance, révélées par la liberté souveraine de l'avion, « toutes les routes de la vie ». Le romanesque des possibles ne peut imaginer la vie comme un espace latéralisé, où la question du choix se pose comme une alternative entre le droit chemin et le dévoiement, entre la droite et la gauche, un espace préalablement orienté par des routes, dramatisé par des carrefours, engagé dans un répertoire de tracés, avec ses habitudes, ses coutumes, ses fidélités, qui obligent. Il l'imagine comme un milieu, un englobant infiniment plus complexe, où chaque point de l'espace est susceptible

30 Marcel Proust, *Albertine disparue*, dans *RTP*, t. 4, p. 121.

31 Voir notamment Erwin Panofsky, *Hercule à la croisée des chemins*, traduit de l'allemand par Danièle Cohn, Paris, Flammarion (Idées et Recherches), 1999 [1930].

32 Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, dans *RTP*, t. 3, p. 417.

de faire carrefour. On pense à cette nouvelle de Borges, où il apparaît que le plus subtil des dédales ne saurait être celui dont s'enorgueillit le roi de Babylone, avec ses escaliers innombrables et ses lourdes portes de bronze, mais bien plutôt « le cœur du désert³³ », l'infirmité, la houle insidieuse des dunes. Le romanesque des possibles imagine la vie à la démesure de ces espaces infinis — ciel, océan, désert — où les routes ne sont pas tracées mais dynamiques, chemins qui marchent, lignes aériennes ou océaniques, marche lente des caravanes... Lorsque, parvenu au terme de son roman d'apprentissage, alors que le temps de l'aventure est près de se refermer, sur le point, nouveau Jacob, de combattre avec l'ange, le Bernard Profitendieu des *Faux-Monnayeurs* médite sur un banc du Jardin du Luxembourg :

Mais Bernard ne regardait pas le jardin ; il voyait devant lui l'océan de la vie s'étendre. On dit qu'il est des routes sur la mer ; mais elles ne sont pas tracées, et Bernard ne savait quelle était la sienne³⁴.

Un récit peu connu de Georges Bernanos, *Une Nuit*, l'un de ses premiers essais romanesques, probablement écrit au tout début des années 1920, a pour protagoniste un jeune Français de vingt-cinq ans, « trop tôt riche et orphelin », « venu d'un trait des bords de la Seine à ceux du Guadarrama » pour y mener « une vie d'aventures³⁵ ». Aux premières pages de la nouvelle, le personnage lutte, pour s'ouvrir un chemin dans « l'immense désert d'arbres³⁶ » de la forêt primordiale. Il y assistera, dans une cabane de bois construite au centre d'une ancienne zone de défrichement, un agonisant sans âge. Homme des bois, illettré, l'homme revendique une ascendance française — il serait le fils d'un bagnard en fuite de Cayenne —, ascendance dont il s'autorise, non sans violence, pour exprimer son mépris à l'égard des sauvages, au premier rang desquels sa jeune compagne indienne, qu'il accuse, non sans raison, de l'avoir empoisonné :

Sans doute, je ne sais ni lire ni écrire [...] et cependant je n'ignore pas que notre peuple est un grand peuple, supérieur à tous les autres, qui a vaincu les Anglais et coupé la tête même à son roi Napolion. Quelle ville peut être comparée à Parisse, je te demande, et mon père était né dans une autre belle cité qui se nomme San Tropez³⁷.

33 Jorge Luis Borges, « Les deux Rois et les deux Labyrinthes », *L'Aleph*, dans *Œuvres complètes*, édition de Jean-Pierre Bernès, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1993, p. 644-645.

34 André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, dans *Romans et Récits*, édition établie par Pierre Masson, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2009, t. 2, p. 332.

35 Georges Bernanos, *Une Nuit*, dans *Œuvres romanesques*, édition établie par Albert Béguin, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1961, p. 18-19.

36 *Ibid.*, p. 17.

37 *Ibid.*, p. 31.

La nouvelle, qui s'était ouverte sur l'image d'un sol en putréfaction, se referme sur la mort d'un homme dans la mémoire duquel achève de se décomposer l'image d'une patrie perdue, réduite à une poignée de reliques, les plus absurdes, les plus triviales, un homme qui serre sur son cœur, comme on le ferait d'une Bible, le livre sacré de ses origines, le seul livre qu'il tienne de son père, dont le titre s'impose aux yeux du protagoniste, à la dernière page du récit, comme la plus cruelle des dérisions : *Mille et une blagues à faire en société, suivi de cent manières de gagner l'apéro*, par Jean Loustic³⁸. L'outrance de ce récit, et jusqu'à ses maladroites, lui donne, assez paradoxalement, la valeur d'une épure. *Une Nuit* met à nu le ressort de tout un pan du roman européen de la première moitié du XX^e siècle : d'*Au cœur des ténèbres* (1906) à *Voyage au bout de la nuit* (1932), l'aventure par excellence, c'est celle de l'homme blanc s'affrontant à la sauvagerie primordiale des terres vierges et y découvrant, en lieu et place de la liberté ou des fêtes de l'Eldorado, un cul-de-sac. C'est le sort du Vincent Molinier des *Faux-Monnayeurs*, qui, remontant la Casamance, avec sa maîtresse lady Griffith, bascule dans le meurtre et la folie³⁹. Son histoire est racontée par Gide avec une affectation de désinvolture, une distance parodique, donnée à deviner plutôt que racontée d'ailleurs, crayonnée en marge du roman, comme une façon d'inclure dans celui-ci, pour mémoire, sous la forme d'une vignette, un emblème du roman d'aventure — l'expression devant être comprise ici au sens le plus communément reçu de l'expression : un roman où prime l'action — mais peut-être aussi d'un état révolu de l'aventure. Il est revenu aux hommes de l'entre-deux-guerres d'achever l'aventure millénaire du décroisement du monde et de découvrir, dans le même temps, la tristesse des Tropiques. Le héros des *Faux-Monnayeurs* ne saurait être, en aucune façon, Vincent Molinier mais Bernard Profitendieu, qui, aux premières pages du roman, se déclare en état d'aventure, avec des mots qui font écho, *cum grano salis*, à ceux de l'essai de Rivière :

Dans un instant, se dit-il, j'irai vers mon destin. Quel beau mot : l'aventure !
Ce qui doit advenir. Tout le surprenant qui m'attend. Je ne sais si d'autres sont
comme moi, mais dès que je suis réveillé, j'aime à mépriser ceux qui dorment.
Olivier, mon ami, je partirai sans ton adieu. Houst ! Debout, valeureux Bernard !
Il est temps⁴⁰.

38 *Ibid.*, p. 37.

39 André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 453.

40 *Ibid.*, p. 214-215. Voir la note n° 3.

Références

- ALAIN-FOURNIER, *Le Grand Meaulnes*, édition établie par Tiphaine Samoyault, Paris, GF-Flammarion, 2009.
- , *Le Grand Meaulnes*, suivi de *Miracles*, édition établie par Alain Rivière et Daniel Leuwers, Paris, Classiques Garnier, 1986.
- ANGLÈS, Auguste, *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue française*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des Idées), 1978-1986, t. 3 « Une inquiète maturité. 1913-1914 », p. 64-131.
- BERNANOS, Georges, *Œuvres romanesques*, édition établie par Albert Béguin, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1961.
- BORGES, Jorge Luis, *Œuvres complètes*, édition de Jean-Pierre Bernès, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1993.
- FOREST, Philippe, *Le Siècle des nuages*, Paris, Gallimard, 2010.
- GIDE, André, *Romans et Récits*, édition établie par Pierre Masson, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2 vol., 2009.
- ORGEL, Guillaume, *La Nuit de Sainte-Agathe*, préface d'Alain Rivière, Paris, Le Cherche midi, 1992.
- PANOFKY, Erwin, *Hercule à la croisée des chemins*, traduit de l'allemand par Danièle Cohn, Paris, Flammarion (Idées et Recherches), 1999 [1930].
- PRADEAU, Christophe, « La littérature depuis le roman », dans Vincent DEBAENE, Jean-Louis JEANNELLE, Marielle MACÉ, Michel MURAT (dir.), *L'histoire littéraire des écrivains*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2013, p. 139-164.
- PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, édition établie par Pierre Clarac et Yves Sandre, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1971.
- , *À la recherche du temps perdu*, édition établie par Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 4 t., 1987-1989.
- RIVIÈRE, Jacques, *Le Roman d'aventure*, dans *Études (1909-1924). L'Œuvre critique de Jacques Rivière* à La Nouvelle revue française, édition établie par Alain Rivière et préfacée par Alix Tubman-Mary, Paris, Gallimard (Les Cahiers de la NRF), 1999, p. 307-350.



« Je serai trappeur, mineur... » Aventuriers sans aventures et voyageurs en chambre dans les romans de Philippe Soupault

IVANNE RIALLAND

D énonçant la littérature d'évasion dans le *Traité du style*, Aragon vitupère celui qui a été exclu en novembre 1926 du surréalisme, « M. Philippe Soupault, qui fait depuis un nombre croissant d'années de la littérature avec le verbe *partir*¹ ». Depuis son premier roman, *Le Bon apôtre*, paru en 1923, il n'est en effet pas un roman de Soupault qu'on ne puisse analyser à l'aune de ce verbe, qu'il faudrait toutefois conjuguer bien plus souvent sous une forme négative ou subjonctive qu'à l'indicatif. Ces romans-témoignages, comme les qualifie l'écrivain², sont le miroir d'une génération inquiète, celle du « nouveau mal du siècle », pour reprendre l'expression forgée par Arland en 1924³, dont François Mauriac, à la suite de Benjamin Crémieux, reconnaît la marque dès *Le Bon apôtre*⁴. Dans ces romans, les personnages d'aventuriers ne manquent pourtant pas, modèles pour le narrateur qui, presque toujours immobile, retrace leur geste, semblant doubler et interroger la figure matricielle du départ de Rimbaud, qui fascine Soupault comme tant d'autres poètes de sa génération. L'aventurier authentique, qu'incarne de façon paradigmatique le *nègre*, se révèle finalement opaque, parce qu'absolument autre : c'est que pour trouver cette liberté que Soupault appelle à chaque page de ses

1 Louis Aragon, *Traité du style*, Paris, Gallimard (L'imaginaire), 2004 [1928], p. 80. S'ensuit un long développement sur la fascination des écrivains pour l'aventure et l'évasion, auxquelles est assimilé le suicide.

2 À propos d'*En joue !*, Soupault écrit dans le deuxième volume des *Mémoires de l'oubli* : « ce "roman" qui, comme tous mes pseudo-romans, était un témoignage » (*Mémoires de l'oubli* (1923-1926), Paris, Lachenal & Ritter, 1986, p. 134). Plus haut, il qualifie *Le Bon apôtre* de « témoignage » (p. 80) et *À la dérive* de « roman-témoignage » (p. 90).

3 Marcel Arland, « Sur le nouveau mal du siècle », *La Nouvelle revue française*, n° 125, 1^{er} février 1924, p. 149-158.

4 « Il n'a pas échappé en effet à M. Benjamin Crémieux que *Le Bon apôtre* est une œuvre-type où se trahit le nouveau "mal du siècle" : la crise de la personnalité » (François Mauriac, « *Le Bon apôtre*, par Philippe Soupault », *La Nouvelle revue française*, n° 122, 1^{er} novembre 1923, cité par Lydie Marie Lachenal, « Préface », Philippe Soupault, *Le Bon apôtre*, op. cit., p. 15).

voeux⁵, il faudrait soulever la chape d'ennui et d'indifférence et retrouver un désir dont l'Occident déclinant a épuisé les sources — le thème du « déclin de l'Occident », expression popularisée par l'ouvrage de Spengler, hante la littérature des années vingt. L'aventure dans les romans de Soupault n'est ainsi pas la quête d'un Graal mais l'épreuve de la force pure du désir : elle se confond avec le mouvement et un rapport au temps, éliminant passé et avenir. Cette aventure inaccessible au *nègre blanc*⁶ que se rêve Soupault, celui-ci peut tâcher d'écrire à son école, recueillant dans le sillage de ses élus l'intensité d'instant qu'il faut apprendre à laisser dans leur isolement, sans les dissoudre dans le flot de la prose narrative.

« J'ai rêvé que je vivais⁷ »

Après une introduction résumant la trajectoire de Jean X... et interrogeant sa portée, *Le Bon apôtre* s'ouvre sur une anecdote à valeur symbolique :

Un hurlement. Un chien renversé et coupé en deux par une automobile. Une flaque de sang. Deux amis regardaient cette tache rouge sur la chaussée. [...] C'était leur première émotion commune. L'un acceptait joyeusement, l'autre un peu douloureusement, mais presque avec indifférence⁸.

Dans cette différence émotionnelle s'inscrit le dispositif de ce roman biographique : l'indifférent, Philippe Soupault, interroge le mystère de Jean X... qui, seul, par la fascination qu'il exerce sur lui, paraît à même de l'(é)mouvoir. Nombre des romans de Soupault naissent de ce différentiel presque électrique entre une figure mouvante et un narrateur-auteur indifférent que l'aventurier de passage entraîne un moment dans son sillage. Si l'on peut considérer *Les Dernières nuits de Paris*, paru en 1928, comme la réplique de Soupault à *Nadja*⁹, la prostituée Georgette, qui enseigne elle aussi au narrateur à repérer et à interpréter les signes, est d'abord provocatrice d'un mouvement, le roman s'ouvrant sur la promenade que le narrateur fait à sa suite : « Elle se leva, et moi en même temps qu'elle ; je marchais à ses côtés sur le boulevard Saint-Germain [...] ¹⁰. » À la différence de *Nadja*, elle s'exprime très peu et, comme son frère Octave, elle est avant tout une silhouette que l'on suit. Incarnation d'un authentique mystère, elle paraît absolument nécessaire à la bande

5 Voir par exemple ce cri dans son texte autobiographique, *Histoire d'un blanc* : « Liberté que je veux, Liberté dont je suis malade et qui me torture et qui me tue comme la soif, je voudrais une fois au moins dans ma vie apercevoir ton visage » (Philippe Soupault, *Histoire d'un blanc*, Paris, Gallimard (L'imaginaire), 2003 [1927], p. 45).

6 « Ce n'est pas en vain que mes cheveux sont frisés, que mes pommettes sont saillantes, que mes lèvres sont épaisses et mes épaules trop larges. J'ose vous ressembler lorsque je vis » (Philippe Soupault, *Le Nègre*, Paris, Gallimard (L'imaginaire), 1997 [1927], p. 32).

7 Philippe Soupault, *Le Cœur d'or*, Paris, Grasset, 1927, p. 257.

8 Philippe Soupault, *Le Bon apôtre*, *op. cit.*, p. 29.

9 Le roman de Soupault relate les promenades du narrateur dans un Paris nocturne, théâtre de scènes mystérieuses dans lesquelles la prostituée Georgette et son frère Octave, un marin assassin et la bande de Volpe (masque de Breton) jouent les rôles principaux.

10 Philippe Soupault, *Les Dernières nuits de Paris*, Paris, Gallimard (L'imaginaire), 1997 [1928], p. 7.

de Volpe, ces « aventuriers sans aventures¹¹ » brocardés par le narrateur, qui « pour chasser [l'ennui], [...] poursuivaient le mystère et créaient des fantômes¹² ».

Cet ennui n'est pas l'absence circonstancielle d'aventure : il signifie l'incapacité profonde des personnages à s'y abandonner, plongés qu'ils sont dans une immobilité qui résiste à un mouvement réduit, dans leur cas, à une agitation nerveuse. *En joue !* propose le cas le plus exemplaire de cette impuissance, et ce, dès la mise en scène fictionnelle de son écriture. À la fin de l'« avant-propos » du *Voyage d'Horace Pirouelle*, en effet, le narrateur accompagne Pirouelle en partance pour le Groenland à la gare et connaît un profond sentiment de solitude et de découragement. Il précise : « Si je raconte complaisamment et avec abondance la soirée de ce jour c'est qu'il me semble que la vie d'Horace Pirouelle serait incomplète si je ne parlais pas de son absence¹³. » Or cette soirée coïncide avec l'invention d'un personnage, Julien¹⁴, le héros d'*En joue !*, surgissant de la sorte de l'absence même de l'aventurier noir. Ils semblent partager tous deux ce goût de « l'acte gratuit » dont le souhait ponctue en épigraphes répétées le *Voyage d'Horace Pirouelle*¹⁵. Mais les actes de Julien ne sont qu'agitation : « Il a la manie de faire plusieurs choses à la fois. “Je suis vivant”, répond-il à chaque instant et, pour le prouver, il s'agite¹⁶. » Ce qui manque à Julien, pourtant « taill[é] pour l'action¹⁷ », est la capacité à désirer : « Je fuis les grands désirs, ceux qu'on ne peut satisfaire. Je m'éloigne doucement, je ferme les yeux, et ils passent comme des archanges. Il me reste les chatouillements et ces piquûres d'insectes qui font du mal et du bien¹⁸. » De ce fait, sa mobilité se réduit à une nervosité :

Il ne sait pas partir. Il ne sait pas rester, il part, il revient, il est là, il est ailleurs.
« J'ai eu raison de partir. Je pars toujours. C'est une façon comme une autre de revenir. [...] Je m'ennuie¹⁹. [...] »

Sans désir, le déplacement ne parvient pas à provoquer le dépaysement²⁰ ni à libérer le personnage de lui-même : « Il est parti, mais quelqu'un le poursuit, quelqu'un qui est lui et qui le guette à chaque défaillance [...] »²¹. » La seule échappatoire possible est le suicide, sur lequel s'achève l'ouvrage. Ce drame de l'absence de désir est rejoué dans *Le Cœur d'or* en 1927, version augmentée d'un précédent roman, *Corps perdu*, publié l'année précédente. Dans les deux cas, l'histoire, racontée à la première personne, repose sur la rencontre par l'écrivain d'une femme, Françoise, qui s'apprête à s'embarquer pour l'Afrique. Décidé à l'imiter, il la suit à son insu

11 *Ibid.*, p. 110. Soupault se moque là du groupe surréaliste.

12 *Id.*

13 Philippe Soupault, *Voyage d'Horace Pirouelle*, Paris, Lachenal & Ritter, 1983 [1925], p. 19.

14 « Tout à coup un de ces visages me dicta un nom : “Julien...” » (*ibid.*, p. 20).

15 « Un seul acte gratuit, s.v.p. PHILIPPE SOUPAULT » (*ibid.*, p. 23). La prière est répétée et amplifiée à chaque chapitre, p. 40, 45, 58, 67 et 75.

16 *En joue !* (1925, rééd. revu par l'auteur 1979), Paris, Lachenal & Ritter, 1984, p. 15.

17 *Ibid.*, p. 164.

18 *Ibid.*, p. 123.

19 *Ibid.*, p. 188.

20 « Rien ne sut l'étonner, il ne fut jamais dépaycé » (*ibid.*, p. 196).

21 *Ibid.*, p. 190.

jusqu'au port de B*** où ils se rencontrent à nouveau, mais il renonce finalement au voyage et rentre à Paris. *Corps perdu* et *Le Cœur d'or* présentent ainsi à nouveau le dispositif duel liant un narrateur-écrivain à une figure aventurière. Si, dans *Le Nègre* ou *Le Bon apôtre*, l'accent est mis sur la figure observée, dans ce cas au contraire celle-ci n'est qu'une apparition fugace, dont l'inconsistance exhibée est le prétexte à une longue méditation de l'écrivain, en laquelle consiste presque tout le livre tant l'anecdote y est réduite. L'histoire d'amour que semble promettre le début avorte aussitôt, le désir pour la femme étant remplacé par un désir de voyages : « Françoise s'en va, elle va prendre le train dans quelques heures. [...] Je pense, je pense à mon désir de voyager et non au désir que je m'accuse de ne pas avoir pour cette femme²². » Ce désir de voyages est un désir de rupture avec soi-même — « Je pars, et c'est non seulement une ville que je voudrais quitter, mais le passé, une vie tissée de souvenirs²³ » — qui se révèle inopérant : non seulement le narrateur ne part pas pour l'Afrique, mais le livre consiste en une longue suite de souvenirs, une « analyse perpétuelle », encore amplifiée dans la version de 1927²⁴. C'est l'écriture elle-même qui s'oppose de la sorte à la possibilité du départ, parce qu'elle est *inventaire* alors qu'il est renouveau :

Je pars. C'est un refrain, un beau refrain qui est aussi une rengaine.

Les inventaires toujours les mêmes !

Je suis devant moi-même et je regarde ce personnage qui s'agite. Il faut que je refasse toute la route pour retrouver mon point de départ mais surtout pour me rendre compte que je ne suis jamais parti. [...]

Recueillir et non cueillir. Conserver. Je désire être un voyageur sans bagage et n'est-ce pas pour cela que je laisse derrière moi des souvenirs²⁵.

Et le narrateur de déclarer : « Mémoire. Mémoire. Mon ennemie quotidienne, ma terreur²⁶. » Le véritable départ, à l'image de celui de Rimbaud, doit coïncider avec un silence pour rompre la chaîne des jours, s'arracher à la causalité quotidienne et détruire l'ancien moi. Écrire en effet, c'est relier, se souvenir, expliquer ce qui doit garder l'opacité d'un acte gratuit : « faire de la littérature avec le verbe *partir* », comme le reproche Aragon à Soupault, rend le départ impossible.

22 Philippe Soupault, *Le Cœur d'or*, *op. cit.*, p. 55.

23 *Ibid.*, p. 114.

24 Dans *Corps perdu* en 1926, la référence à *Adolphe* dans l'épigraphe de la première partie met en exergue cette impossibilité de la rupture et souligne son déplacement de la rupture amoureuse à l'incapacité à voyager : « J'ai voulu peindre dans *Adolphe* une des principales maladies morales de notre siècle, cette fatigue, cette incertitude, cette absence de force, cette analyse perpétuelle qui place une arrière-pensée à côté de tous les sentiments et qui par là les corrompt dès leur naissance... Benjamin Constant » (*Corps perdu*, Paris, Au sans pareil, 1926, p. 2). L'épigraphe de la deuxième et dernière partie lie la maladie de l'analyse au souvenir : « Votre souvenir sera comme de la cendre. Job » (*ibid.*, p. 59). Dans *Le Cœur d'or*, l'épigraphe de Constant est remplacée par un texte de Soupault insistant sur l'identité à soi et la solitude, et s'ajoute une troisième partie, sans épigraphe.

25 Philippe Soupault, *Le Cœur d'or*, *op. cit.*, p. 119-120.

26 *Ibid.*, p. 249. À la fin du *Bon apôtre*, Philippe Soupault s'excuse de même auprès de Jean X : « Mes souvenirs sont des filets dont je ne puis m'échapper », (*Le Bon apôtre*, *op. cit.*, p. 179).

À la dérive

Si le départ de Jean X... pour le Canada s'accompagne d'une lettre adressée à Philippe Soupault, Jean y précise d'emblée : « Les raisons de mon départ, je ne les connais pas. Elles sont comme les battements de mon cœur²⁷. » La lettre est suivie par l'envoi d'une carte postale depuis le Canada, où aux « quelques mots²⁸ » que Philippe Soupault ne reproduit pas se substitue l'évidence énigmatique de la photographie, déjà évoquée dans l'avant-propos du roman : « C'était la photographie d'un homme très grand, très fort, devant une petite maison de bois. Vêtu très simplement, un sourire sur les lèvres, une pipe à la bouche. C'était Jean X...²⁹ » À cette énigme que lui oppose son ami, Soupault répond dans une lettre qui est comme l'ensemble du roman doublement inadéquate à la nature de Jean X... : il cherche à cerner l'identité de qui n'en a pas et pour cela puise dans des souvenirs qui ne peuvent par essence saisir ce qu'est une authentique rupture³⁰.

Jean X... est-il, pour autant, une véritable figure d'aventurier ? Les personnages principaux des deux premiers romans de Philippe Soupault, Jean X... et David Aubry, le héros d'*À la dérive*, partagent tous deux une particularité : leurs ruptures successives témoignent d'une fidélité à un caractère qui met étrangement hors jeu l'intensité passionnelle associée à l'aventure. Jean X... est ainsi le « bon apôtre » parce qu'il est « cet individu qui voulait à tout prix s'adapter³¹ ». Atteint de « mimétisme³² », il est un être essentiellement discontinu :

Je ne m'appelle plus Jean X... mais lundi X..., mardi X..., mercredi X... [...] Un choix n'est pas possible. En m'endormant ce soir je serai décidé ; en m'éveillant je m'étonnerai de ma décision et la jugerai absurde. Cette instabilité m'oblige à ne pas réfléchir, à ne jamais attendre qu'un désir et à obéir de toutes mes forces³³.

Alors que le caractère de Jean X... corrige l'incapacité de Philippe Soupault, du narrateur du *Cœur d'or* ou de Julien à s'oublier, celui de David Aubry est construit de même à partir d'un trait qui interdisait à l'écrivain l'aventure — ou du moins la mobilité : la faiblesse du désir. Les départs réitérés de David qui font la matière du roman se révèlent en bien des points similaires aux métamorphoses de Jean X... : ils ne relèvent pas d'un choix³⁴ et se font « sans raison, sans regret, sans remords³⁵ ». Mais à la discontinuité de Jean X... s'oppose l'extrême cohérence de la vie de David

27 *Ibid.*, p. 167.

28 *Ibid.*, p. 171.

29 *Id.*

30 « Cette carte, cette image que tu m'as envoyée je ne sais qui me l'adresse. [] Jean je veux te retrouver. Je te cherche partout. Je me souviens et je fouille dans ces années rageusement comme pour y découvrir une fleur, un ami, une clef » (*id.*).

31 *Ibid.*, p. 27.

32 *Ibid.*, p. 32.

33 *Ibid.*, p. 99-100.

34 « David Aubry cherchait une route sans pouvoir faire un choix. Il penchait la tête et allait droit devant lui, sans s'inquiéter de la direction » (Philippe Soupault, *À la dérive*, Paris, J. Ferenczi et fils (Colette), 1923, p. 9).

35 *Ibid.*, p. 20. Voir la lettre de Jean X... déjà citée : « Je n'ai ni regret ni remords. J'étouffe où je m'attache » (Philippe Soupault, *Le Bon apôtre*, *op. cit.*, p. 167).

Aubry, « image même d'un caractère³⁶ », qui se résume au seul désir de partir : « David était né pour partir ; c'était une tare, comme le génie³⁷. » Ce désir, force abstraite comparée à la pression de l'eau ou à la résistance d'un ressort³⁸, ne s'attache à aucun but autre que la mobilité :

Pour se reposer il aurait fallu attendre un but, s'arrêter devant un résultat, mais les repos et les arrêts n'étaient pour lui que des chutes ou des stations, ces périodes où son désir se gonflait, s'étirait jusqu'à faire éclater sa volonté³⁹.

Ses aventures sont une errance dont le caractère mécanique évoque la malédiction de Melmoth, l'homme errant.

Si le roman fait ainsi alterner des stases et des ruptures brusques qui ne paraissent qu'accessoirement dépendre de la volonté de David Aubry, celui-ci est cependant animé par un refus — celui du passé :

Il ne comparait rien. Seule l'illusion du déjà-vu l'exaspérait, et lorsque trop longtemps un regard ou la lumière d'un paysage le limitait, il réagissait violemment, brisant tout, ce qui fixait ou risquait de fixer une étape de sa vie⁴⁰.

Mais son manque d'adhésion au présent l'empêche de percevoir la singularité et le condamne à cette *illusion du déjà-vu* :

De nouvelles rues, de nouveaux visages passaient devant ses yeux ; mais il ne les voyait plus. Leur forme ou leur couleur lui restituait un visage déjà vu, une rue déjà traversée ; il n'y distinguait plus que les traits communs⁴¹.

Alors que, pour lui, « [s]e souvenir était une souffrance, relier était douloureux⁴² », sa mobilité ne peut le faire échapper au même, jusqu'à ce que sa vieillesse se confonde avec une manie du souvenir qui substitue aux voyages la recherche d'une cohérence — « David liait les jours en gerbes⁴³ » — et du « secret de son éternelle poursuite⁴⁴ » : le ressort du désir usé, il rejoint la figure du narrateur-écrivain à qui il raconte ses aventures au crépuscule de sa vie. De celle-ci, un seul épisode se détache, finalement : l'aventure de l'assassin Samuel dont David n'est qu'un acteur marginal. La description de la scène de crime par les détectives, écoutée à la fois par David et Samuel que le hasard a placés dans le même compartiment de train, est d'une minutie exceptionnelle dans le roman qui souligne l'attention de David : « Il voyait tout ce sang [...]. Il imaginait le crime lent et raffiné [...]. Tous les détails

36 Philippe Soupault, *À la dérive*, *op. cit.*, p. 10.

37 *Ibid.*, p. 12.

38 « Cette vie ne s'épuisait que pour reprendre de la force plus abondamment comme un jet d'eau ; un obstacle se présentait, elle se butait, le ressort se tendait, la force s'accumulait et le renversait brusquement » (*ibid.*, p. 11).

39 *Ibid.*, p. 12.

40 *Ibid.*, p. 73.

41 *Ibid.*, p. 28.

42 *Ibid.*, p. 72.

43 *Ibid.*, p. 184.

44 *Ibid.*, p. 185.

se pressaient devant ses yeux, tout rouges, tout humides encore⁴⁵. » Son rôle de spectateur lui permet soudain de sortir de lui-même⁴⁶ et d'adhérer passionnément au monde : « [...] devenu simplement un spectateur, il se passionnait pour une destinée⁴⁷. » Le paradoxe de David Aubry est bien que le désir qui l'habite lui interdit l'intensité de l'instant en le projetant sans cesse, comme le narrateur du *Cœur d'or*, du passé au futur, sans que le présent jamais s'impose ou résiste. La scène du jeu de dés y est en cela exemplaire : le hasard, loin de s'opposer au désir, s'identifie si complètement avec lui que les gains ou les pertes s'accordent à la force de la volonté de David⁴⁸. Au contraire, face à l'énigme qu'est l'autre — « Il s'efforçait de comprendre Samuel. [...] Mais David ne pouvait se mettre à sa place⁴⁹ » — David parvient à ressaisir le réel, la vie de Samuel suscitant le même mot que celle de Jean X... : « La volonté de Samuel et ce sang-froid qu'il estimait supérieur à sa propre volonté l'émerveillait⁵⁰. » Ni la légèreté de Jean X... ni le désir abstrait de David ne permettent de rendre au présent sa saveur : le goût de vivre semble devoir être nourri par un désir mimétique, Samuel jouant vis-à-vis de David Aubry le rôle que celui-ci occupe vis-à-vis du narrateur du roman. L'intensité passionnelle de l'aventure vécue, réservée à quelques êtres d'exception, est alors convertie en une fascination qui bouleverse l'écriture narrative.

« Sa vie m'émerveillait⁵¹ »

Contre une mobilité masquant l'impossibilité de vivre au présent — celle de Julien, ou de David Aubry — l'aventure véritable est une rupture qui dissipe à la fois le passé et l'avenir, produisant de ce fait une narration fragmentée. Si l'écriture de soi immobilise, parce qu'elle alourdit la chaîne des souvenirs, que toute narration, parce qu'elle relie et explique, empêche d'échapper à la malédiction du *déjà-vu*, l'aventure vient redonner à la trame romanesque comme au réel leur densité poétique.

L'aventurier ne raconte guère ses propres aventures, déléguées à un témoin immobile. Lorsqu'il écrit, sa prose prend la forme fragmentée du journal : c'est le cas du *Voyage d'Horace Pirouelle* ou du journal de Jean X... qui ponctue *Le Bon apôtre*. Mais tandis que les notes de Pirouelle forment un journal de bord relatant ses actions avec sécheresse, le journal de Jean X... s'apparente plutôt à un journal intime analysant ses états d'âme, et son objectif est de ce fait proche de la narration de Philippe Soupault. Ce qui diffère est d'abord le système temporel, le présent du discours s'opposant au passé de la reconstitution, et ce caractère fragmenté, inhérent au genre, mais que renforce le choix de Philippe Soupault de n'en donner que des extraits. Certaines périodes cruciales manquent, mettant en échec la tentative

45 *Ibid.*, p. 88.

46 « [...] il s'était vraiment oublié et il revivait intensément, plus facilement cette période de sa vie parce que pendant ces quelques journées il était un spectateur et non l'acteur » (*ibid.*, p. 104).

47 *Ibid.*, p. 100.

48 *Ibid.*, p. 50-54.

49 *Ibid.*, p. 99.

50 *Id.*

51 Philippe Soupault, *Le Bon apôtre*, *op. cit.*, p. 25.

de reconstitution de la vie de Jean X..., en particulier les notes qui concerneraient son séjour en prison : « Malgré toutes les recherches de Philippe Soupault, il fut impossible de retrouver le journal de Jean dans sa prison. Le gardien qui le surveillait déclara qu'il ne vit jamais Jean écrire⁵². » Et de façon significative, le départ final de Jean X... coïncide avec un tarissement de l'écriture, du journal à la lettre, de la lettre à la carte postale, à laquelle succède le silence : « Soupault écrivit au Canada. Il ne reçut jamais de réponse⁵³. »

Jean X... paraît le cas unique d'un Occidental qui réussit un départ définitif⁵⁴ — et d'un écrivain qui échappe à l'écriture — après cependant une agitation qui l'apparente au personnage d'*En joue !*. Aux yeux de Soupault, l'homme noir est, lui, aventurier par essence, parce qu'étranger à l'ennui et aux souvenirs que charrie la vieille civilisation occidentale⁵⁵ :

Je songe à votre joie, ô nègres, qui préférez notre chair blanche à notre désespoir.
Nègres, c'est à vous que je pense, lorsqu'il s'agit pour moi d'étreindre des souvenirs et de les jeter au vent comme des drapeaux⁵⁶.

Les trois Noirs que l'on rencontre dans l'œuvre romanesque de Soupault, Pirouelle, Edgar Manning dans *Le Nègre* et Putnam dans *Le Grand Homme*, ont tous cette capacité à la joie et cette facilité à partir, qui les opposent dans les deux premiers cas aux narrateurs, dans le dernier à la fois à l'autre grand homme, l'industriel bourgeois, et à sa femme, Claude, incarnation de l'ennui occidental. Parmi eux, Edgar Manning apparaît comme le personnage archétypique, le nègre par excellence, qui bouleverse à la fois l'*ethos* et l'écriture du narrateur, sans parvenir toutefois à la conversion de l'Occidental en aventurier.

Comme celle de Putnam⁵⁷, l'apparition de Manning est dramatisée et préparée par un jeu d'opposition : le roman est précédé par l'histoire de Soulouque, sous le

52 *Ibid.*, p. 74.

53 *Ibid.*, p. 171.

54 Une nouvelle de Soupault témoigne de cette étrange impossibilité : dans « Le roi de la vie », le Portugais enthousiaste « qui avait décidé de quitter l'Europe où il prétendait étouffer » (p. 13) est puni de son *hybris* en attrapant la lèpre, tandis que le narrateur rentre sagement en Europe. Voir « Le roi de la vie » (1928), *Le Roi de la vie et autres nouvelles*, Paris, Lachenal & Ritter, 1992, p. 13-18. « Ce vertige », publié juste après la parution d'*À la dérive* dans la revue *Intentions*, présente de façon non problématique la transformation de l'Occidental Aubry en aventurier authentique, mais ce texte a été de fait écarté du roman (voir *Le Roi de la vie*, *op. cit.*).

55 Myriam Boucharenc rappelle, dans sa préface au *Nègre*, la vogue du jazz et de l'art africain qui marque les années vingt et la valeur régénératrice du continent noir face au « déclin de l'Occident ». Ce thème est au cœur de *Batouala, véritable roman nègre*, roman de René Maran, lauréat du prix Goncourt en 1921. Voir Myriam Boucharenc, « Préface », Philippe Soupault, *Le Nègre*, *op. cit.*, p. IV.

56 Philippe Soupault, *Le Nègre*, *op. cit.*, p. 32.

57 L'apparition du ténor noir est précédée par le portrait de l'industriel Lucien Gavard, forme antithétique de grandeur, et elle est annoncée par une campagne de publicité affichant son nom en capitales sur les murs de Paris : « PUTNAM PUTNAM PUTNAM / De grandes affiches vertes, de grandes affiches rouges hurlaient ce nom » (*Le Grand Homme*, Paris, Gallimard (L'imaginaire), 2009 [1929], p. 52).

titre « Le nègre blanc ou le mauvais exemple », et s'ouvre par un intertitre, « LE NÈGRE. IL VIT⁵⁸ », puis, à la page suivante : « C'EST LUI⁵⁹... », Edgar Manning se présente ainsi d'emblée comme un type, le « nègre noir » pourrait-on dire, qui se caractérise par l'évidence d'une existence qui n'a que faire des définitions. Le diptyque que forme le titre avec *Histoire d'un Blanc*, volume de mémoires publié par Soupault la même année et, à l'intérieur du roman, l'assassinat de la prostituée Europe par Manning disent assez la négation de l'Occident qu'incarne le nègre dont le narrateur s'efforce de saisir la silhouette. Il est certes mobile, et le roman le suit de Londres à Paris, de Paris à Barcelone et Lisbonne, mais, surtout, il vit au présent : « Rien ne le retenait, rien ne l'attirait. Le centre de sa vie était le présent, la minute même qu'il vivait⁶⁰. » À la différence de Jean X... cependant, cette adaptation au moment ne va pas de pair avec une labilité de sa personnalité : « La porte s'ouvre un jour. Il est bien le même. On lui rend sa cravate rouge et son canotier (il pleut)⁶¹. » Elle se traduit par une intensité de la perception et, à l'inverse, par un renoncement à comprendre, qui fait de Manning l'opposé des narrateurs des romans de Soupault :

Il est comparable au cavalier qui est en même temps un homme qui voit, écoute et dirige, et le cheval qui galope avec des pattes féroces. [...]

Les visages des blancs sont identiques : toujours cette angoisse dans leurs yeux, ce calcul sous les paupières, toujours ces lèvres qui remuent et ces rides sans fin, toujours ce mouvement du nez pour renifler, supputer et comprendre, toujours comprendre. [...]

Mais ces petits blancs ne voient pas qu'une route vous saisit tout à coup et vous mène où elle veut et qu'il n'y a qu'à se laisser aller gentiment, comme ça⁶².

Cette opposition est mise en scène par l'alternance des chapitres, tantôt menés à la première personne par le narrateur, tantôt à la troisième personne, en adoptant le point de vue de Manning. Le récit passe alors au présent et les notations sensorielles se multiplient :

Celui qu'on nomme l'homme à la tête de velours s'en va. Il quitte les bords tout fleuris encore de la poudre des canons, tout sonores des bavardages des mitrailleuses. Il regarde encore une fois les petites maisons vertes qui sont à l'orée de la ville et il tourne sa tête, ses yeux, ses pas vers ce grand chemin rouge [...]⁶³.

Cette répartition n'est pas systématique. Le chapitre consacré au séjour en prison de Manning s'ouvre au passé, en lien avec l'évocation de l'Europe, avant de revenir au présent : « La prison, c'est aussi l'Europe. Edgar Manning laissa le temps couler⁶⁴. » À l'inverse, la mise en contact du narrateur avec Manning génère fugacement un présent de narration :

58 Philippe Soupault, *Le Nègre*, *op. cit.*, p. 17.

59 *Ibid.*, p. 19.

60 *Ibid.*, p. 28.

61 *Ibid.*, p. 38.

62 *Ibid.*, p. 39 et 40.

63 *Ibid.*, p. 111.

64 *Ibid.*, p. 35.

[...] j'escaladais cette colline bleue et verte au sommet de laquelle Edgar avait élu domicile.

Je *monte*, portant le soleil sur mon dos, avec je ne sais quelle impatience. La chaleur me guettait à chaque croisement de rue⁶⁵.

Cette mise en contact s'accompagne également d'une intensification des sens : « J'assistai, bouche bée, au départ d'un vapeur et à la vente d'une orange, à un accident de tramway et au chaste baiser d'une fiancée⁶⁶. » À Lisbonne, sur les pas de Manning, le narrateur adopte ainsi, un moment, l'*ethos* de l'aventurier, de même que Manning peut parfois être contaminé par l'ennui européen — chute d'énergie qui s'accompagne d'une longue confession ravalant Manning au rang du narrateur : « Pour la première fois je vis la faiblesse d'Edgar qui avait succombé un instant, qui était malade de déception, qui semblait européen. Il *parlait*⁶⁷. » Ces contaminations sont toutefois temporaires, et Manning reste absolument autre, comme le souligne le narrateur dans les dernières lignes :

Je sais bien qu'en pensant à lui, qu'en essayant de définir sa puissance, je ne prouverai que ma propre faiblesse parce que je ne puis mesurer son indépendance qui est absolue. [...] Je sais bien, et cela seulement, en quoi il m'est inférieur, mais sa supériorité m'échappe. Elle me semble mystérieuse. Je ne suis qu'un blanc et je ressemble aux autres visages pâles.

LA RÉPONSE EST ÉCRITE DANS LES ÉTOILES⁶⁸.

Cette opacité du nègre interdit les tentatives d'explication qui hantent *Le Cœur d'or* ou *Le Bon apôtre* : face à lui, il ne reste plus qu'à témoigner, et à prendre acte du caractère fragmentaire d'une existence qui échappe en bonne part au narrateur tant en raison des éclipses de Manning que du mystère de ses actes. La figure du nègre rejoint là celle de la prostituée Georgette, elle aussi par essence inexplicable : « Car Georgette, pour tous, était le mystère. [...] Nul ne savait d'où elle venait et l'on ne pouvait expliquer les raisons qui l'associaient à ce groupe⁶⁹. » Tous deux ont la particularité de susciter un regard scrutateur, qui fait lever des signes dans un réel jusque-là désenchanté :

Je surpris des grimaces qui ressemblaient à des signaux. Il frappait plus longuement et plus énergiquement sur les cymbales et affirmait de la tête. Le client auquel il avait fait signe se levait quelques minutes après et se dirigeait tantôt vers la toilette, tantôt vers la sortie⁷⁰.

Ces marques de l'acointance de Manning avec un monde interlope, pour n'être pas explicitées, résistent à l'interprétation pour acquérir ce que Barthes nomme la *signifiance* :

65 *Ibid.*, p. 92. C'est moi qui souligne.

66 *Ibid.*, p. 93.

67 *Ibid.*, p. 108. C'est moi qui souligne.

68 *Ibid.*, p. 122.

69 Philippe Soupault, *Les Dernières nuits de Paris*, *op. cit.*, p. 109.

70 Philippe Soupault, *Le Nègre*, *op. cit.*, p. 47.

[...] le signifiant (le troisième sens) ne se remplit pas ; il est dans un état permanent de *déplétion* [...] ; on pourrait dire aussi, à l'opposé — et ce serait tout aussi juste —, que ce même signifiant ne se vide pas (n'arrive pas à se vider) ; il se maintient en état d'éréthisme perpétuel ; en lui le désir n'aboutit pas à ce spasme du signifié, qui, d'ordinaire, fait retomber voluptueusement le sujet dans la paix des nominations⁷¹.

Il en va de même pour le comportement de Georgette, en dépit de sa banalité. Le narrateur a beau comprendre que son énigmatique promenade nocturne n'est que la ronde monotone de la prostituée cherchant ses clients, il reste fasciné par ses déambulations, et d'autant plus que cette fascination semble n'avoir pas de cause. Tâchant de ramener Georgette à son identité triviale de fille de joie, il couche avec elle, mais cette épreuve se révèle inefficace : « [...] l'expérience tentée dans ces conditions était inutile. Impossible décidément de chasser une ombre ou de la détruire⁷². » Georgette comme Manning, absolument autres, mettent en échec les tentatives du narrateur afin de les comprendre et pour cette raison même, ils tiennent lieu de muses⁷³, leur énigme appelant une écriture renouvelée : si l'écriture analytique, psychologisante condamne à l'immobilité, le personnage de l'aventurier parvient à introduire dans la prose une densité poétique qui substitue à l'ennui des « jours liés en gerbe » la fulgurance de l'instant signifiant, du fragment, de la tache, de cette cravate rouge de Manning dont la couleur sanglante essaime de page en page du *Nègre*.

L'aventure est doublement interdite au romancier occidental, que l'écriture comme la civilisation vieillissante à laquelle il appartient empêchent de se détacher du passé et de son identité. Si *Les Frères Durandean* sont « une vengeance et une caricature⁷⁴ » de Philippe Soupault dirigées contre sa famille, le roman dénonce plus largement l'enracinement bourgeois dont la puissance empêche même le plus jeune des frères, aux velléités poétiques, d'échapper à la famille. Le roman, à valeur d'exorcisme, pose cependant question par sa facture classique, en interrogeant la complicité de la forme romanesque avec la chaîne des souvenirs : l'interrogation est au centre du *Corps perdu* et du *Cœur d'or*, qui l'aggrave en la prolongeant en amont et en aval de l'embryon d'aventure. L'aventurier, dont l'écrivain se fait le témoin émerveillé, introduit non seulement dans la prose narrative un autre rapport au monde et au temps, mais ce faisant bouleverse l'écriture en la fragmentant : au lieu de dissoudre le réel dans le souvenir et l'ennui, la prose parvient alors à lui rendre son opacité signifiante. Face aux affiliations des *Frères Durandean* avec le

71 Roland Barthes, « Le troisième sens » (1970), *Œuvres complètes*, nouv. éd. revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 2002, t. 3, p. 501.

72 Philippe Soupault, *Les Dernières nuits de Paris*, *op. cit.*, p. 67.

73 Manning est « une figure inspiratrice, une muse au masculin » (Myriam Boucharenc, « Préface », Philippe Soupault, *Le Nègre*, *op. cit.*, p. V). Dans « Ce vertige », la fascination du narrateur pour Aubry qui est le déclencheur de l'écriture se dissipe dès lors qu'Aubry parvient à lui expliquer sa vie, entraînant le tarissement de l'écriture. Voir « Ce vertige » (1923), Philippe Soupault, *Le Roi de la vie*, *op. cit.*, notamment p. 39-40, 43 et 48.

74 Philippe Soupault, *Mémoires de l'oubli*, *op. cit.*, t. 2, p. 113.

roman réaliste ou du *Cœur d'or* avec la tradition française du roman d'analyse, les collages du *Bon apôtre* et les notes qui émaillent *Le Nègre* de faits divers ou de conseils aux voyageurs paraissent une réponse narrative à la démarche aventureuse, qui disloque l'enchaînement des jours et des mots pour leur rendre leur irradiation poétique, faisant bifurquer le roman vers la poésie, seule aventure possible pour Soupault, *nègre blanc*.

Références

- ARAGON, Louis, *Traité du style*, Paris, Gallimard (L'imaginaire), 2004 [1928].
- ARLAND, Marcel, « Sur le nouveau mal du siècle », *La Nouvelle revue française*, n° 125, 1^{er} février 1924, p. 149-158.
- BARTHES, Roland, « Le troisième sens » (1970), *Œuvres complètes*, nouv. éd. revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 2002, t. 3, p. 485-506.
- MARAN, René, *Batouala, véritable roman nègre*, Paris, Albin Michel, 1921.
- MAURIAC, François, « *Le Bon apôtre*, par Philippe Soupault », *La Nouvelle revue française*, n° 122, 1^{er} novembre 1923, p. 610-612.
- SOUPAULT, Philippe, *À la dérive*, Paris, J. Ferenczi et fils (Colette), 1923.
- , *Le Bon apôtre*, Paris, Lachenal & Ritter, 1988.
- , *Le Cœur d'or*, Paris, Grasset, 1927.
- , *Corps perdu*, Paris, Au sans pareil, 1926.
- , *Les Dernières nuits de Paris*, Paris, Gallimard (L'imaginaire), 1997.
- , *En joue !*, Paris, Lachenal & Ritter, 1984 [1925].
- , *Le Grand Homme*, Paris, Gallimard (L'imaginaire), 2009 [1929].
- , *Histoire d'un blanc*, Paris, Gallimard (L'imaginaire), 2003 [1927].
- , *Mémoires de l'oubli (1923-1926)*, Paris, Lachenal & Ritter, 1986.
- , *Le Nègre*, préface de Myriam Boucharenc, Paris, Gallimard (L'imaginaire), 1997 [1927].
- , *Le Roi de la vie et autres nouvelles*, Paris, Lachenal & Ritter, 1992 [1928].
- , *Voyage d'Horace Pirouelle*, Paris, Lachenal & Ritter, 1983 [1925].



Contre une littérature de l'épuisement : *Solal* ou l'ivresse de l'aventure

MAXIME DECOUT

Au moment même où la littérature semble, avec le triomphe de *La Recherche* et d'*Ulysse*, penser l'aventure dans l'ordre du possible plus que de l'effectif, et refonder le romanesque dans les méandres de la conscience, apparaissent deux romans presque anachroniques, à rebours : *Solal* et *Mangeclous* d'Albert Cohen. Faisant du héros qu'est Solal le pivot du romanesque, ces textes tentent le pari risqué d'un récit qui voudrait maintenir ensemble toutes les formes possibles de l'aventure. Souvent héroïque, chevaleresque, mythique ou biblique, cette aventure plurielle apparaît comme une impérative nécessité, appuyée sur une synergie entre sa réalisation concrète et sa présence sous forme de virtualité. Avec ces deux romans, Cohen multiplie, pour les essayer et les mettre à l'épreuve, les modèles intertextuels de l'aventure pour en refonder les possibilités. Le romanesque foisonnant ne semble alors pas exclure, comme dans nombre d'autres récits, l'aventure imaginaire, intérieure ou symbolique. D'autant que l'aventure est toujours aussi une aventure de la pensée et de la parole, pour Solal qui se définit autant par son faire que son dire. Sujet maître de lui, qui ne cesse de s'affirmer, le héros engendre un romanesque démultiplié. C'est ce romanesque inépuisable que Cohen érige contre l'épuisement, caractéristique d'une certaine modernité qui, comme l'explique Dominique Rabaté¹, a mis en doute la parole et le sujet, à travers une voix narrative incertaine en quête d'une place au sein d'un discours qu'elle ne maîtrise plus tout à fait. Le premier roman de Cohen réalise ainsi une synthèse étonnante et novatrice de l'aventure réelle et de l'aventure intérieure et symbolique. Ce sont ces hybridations singulières qui disent que l'aventure concrète, si elle tend à être *persona non grata* au début du XX^e siècle, demeure une possibilité du roman non antagoniste de son intériorisation. *Solal* et *Mangeclous* semblent de ce fait annoncer le mariage encore plus radical de ces notions perçues comme antagonistes dans *Belle du Seigneur*, où le monologue intérieur envahit le récit sans pour autant, comme chez Joyce, évincer l'aventure romanesque.

1 Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991.

D'une aventure sociale déréglée à une aventure identitaire exacerbée

En 1930, *Solal* se présente comme un anachronique roman d'apprentissage. C'est l'ascension sociale, depuis le plus bas niveau, d'un héros aux multiples qualités, qui structure l'intrigue dans la plus pure tradition du XIXe siècle. Deux principaux modèles sont en effet convoqués : *Les Confessions* et *Le Rouge et le Noir*. Le schéma social sous-jacent est identique : un paria s'élève dans une société fermée. Julien, à plusieurs reprises, s'identifie au vicaire savoyard, comme Solal qui affirme sa filiation avec les exclus devant « la statue officielle et romaine du vagabond pisseux traqué par les officiels » (S, 107). L'arrière-plan du parcours social de Solal consonne ainsi avec celui de Julien où s'opposent les ultras de la Restauration et les libéraux. Chez Cohen, à côté de l'aristocratique famille Sarles, Maussane incarne un socialisme libéral, et c'est sur cette toile de fond que *Solal* apparaît comme un mode d'emploi de la réussite sociale. Les aventures de Solal, comme celles de Julien, s'originent de la sorte dans l'opposition de classe :

Je ne connais personne ici. Tandis qu'à Paris. À Paris je ne connais personne non plus d'ailleurs. Tu sais ce qu'il a dit votre Pascal : « Que la noblesse est un grand avantage qui, dès dix-huit ans, met un homme en passe d'être connu et respecté, comme un autre pourrait avoir mérité à cinquante ans. C'est trente ans gagnés sans peine. » Ils ont tous de l'avance. Ils ont des pères implantés ou des amis. En tout cas une patrie².

Si l'ironie dégonfle le stéréotype de la montée à la capitale, la question du mérite personnel, comme chez Rousseau et Stendhal, fonde la poétique de l'aventure. Cette aventure sociale se traduit par le franchissement successif des échelons par Solal. Sa carrière politique est fulgurante : d'abord engagé comme secrétaire (S, 151), il devient député socialiste avant qu'on ne lui propose un poste de ministre du Travail. C'est donc avec une certaine désinvolture que Cohen envisage cette ascension, bâtie en dépit de tout réalisme. Toutes les difficultés sont peu à peu écartées avec une facilité extrême, si bien que l'aventure sociale semble reléguée à l'arrière-plan et ne plus être aussi centrale qu'elle a pu l'être dans le roman d'apprentissage. La politique s'esquisse, s'essaye et s'épuise : son aventure est une possibilité qui ne pourra pas être l'unique centre de gravité du roman.

Car Solal méprise sa réussite sociale autant qu'il la désire. Il la traite avec un détachement extrême, ne pouvant jamais s'en satisfaire et provoquant sans cesse de lui-même ses chutes. C'est la rancœur de réussir qui le caractérise quand *Le Rouge et le Noir* s'achevait sur le ressentiment d'avoir échoué. Une seule règle pour Solal : « l'attrait de l'échec³ ». Un tropisme irrésistible pour le gouffre, qui vient dynamiter l'aventure sociale et sa courbe ascensionnelle rectiligne. Solal exulte et manifeste sa différence et ses excès par tous ses pores. Le jeu social ne peut chez lui qu'être passager. Plus que Julien, qui chute une seule fois lors de sa tentative de meurtre sur Mme de Rénal, Solal cultive le grand écart et ne cesse de monter et de descendre sur l'échelle sociale. Cette sinusoïde déréglée et presque folle, faisant

2 Albert Cohen, *Solal*, Paris, Gallimard (Folio), 1981 [1930], p. 139. Désormais, les références à *Solal* seront indiquées dans le corps du texte par la lettre S, suivie du numéro de la page.

3 Albert Cohen, *Belle du Seigneur*, Paris, Gallimard (Folio), 1998 [1968], p. 389.

passer Solal de la vie luxueuse à celle du paria et vice-versa, à travers un héros qu'aucun extrême ne peut satisfaire, fonde la spécificité de l'aventure romanesque telle que le récit la pense.

Et le principal facteur jouant dans ce déplacement d'accent est la judéité. C'est elle qui refonde autrement les tensions sociales et identitaires propres à Rousseau et à Stendhal. Par conséquent, le paria et l'installé deviennent des positions existentielles fondées au regard de la valorisation éthique du nomade dans la Bible et de la déconsidération du sédentaire. Si l'aventure sociale passe au second plan, c'est donc qu'elle sert de matrice à l'aventure d'une identité déchirée. Le lien entre les deux dimensions est étroit puisque, Solal le sait, pour « en être », il faut être français. « Évidemment, se dit-il, le sénateur était gentil, français, sympathique, généreux, égoïste, naïf en somme. » (S, 154) « Français », même noyé dans la masse d'autres adjectifs, relégué au rang d'une qualité comme les autres, n'en appartient pas moins à « ces portes du langage par où l'idéologie et l'imaginaire pénètrent à grands flots⁴ », que Barthes situe dans l'adjectif. Mot-signe, mot-balise, l'adjectif « français » fait saillie dans le récit de l'ascension sociale et écarte brutalement les deux battants de la question de l'origine. Lorsque Solal est naturalisé grâce à Maussane, la conséquence est identitaire plus que sociale : « Il se regarda attentivement dans la glace pour voir comment était fait un Gaulois » (S, 180). Une division entre un avant et un après. Devenir français, c'est quitter l'altérité consubstantielle du Juif pour une unification inquiétante dans le royaume de l'identique. C'est pourquoi Maussane l'avertit :

Pas d'ambiguïté. Français, uniquement français et tout ce que cela comporte. On vous jalouse, tenez-vous à carreau. Naturalisé, socialiste, demain ministre. [...] Comprenez-moi et ne me procurez pas le plaisir de lire des articles intitulés je ne sais pas moi « Les avatars familiaux du citoyen Solal », ou bien « L'oncle, les cacahouettes et le nouveau ministère Maussane ». (S, 329)

La judéité de Solal ne dérange donc pas Maussane en soi ; ce sont les répercussions dans l'opinion publique qui le gênent. Cohen souligne bien le fait qu'on peut être juif et social, tant que l'on souscrit aux canons occidentaux⁵. Le Juif « pur » en revanche est impensable. L'aventure sociale ne peut exister qu'à condition d'éteindre le Juif en soi : elle est un risque que Solal accepte seulement un temps de courir, avant, toujours, de s'en détourner.

C'est alors la honte identitaire qui devient le moteur même de la diégèse. Car ce sentiment domine Solal et résulte de la haine de sa part juive et de l'amour qu'il lui voue. Après l'échec de Saint-Germain, Solal peut en effet conclure : « Pourquoi avoir fait venir ces gens dans le souterrain ? Imbécile, il n'avait qu'à rester ministre ! Déjà pas mal. Et maintenant elle les méprisait et elle le méprisait en eux. » (S, 394) Il a honte des siens et honte d'être perçu à travers leur image : « La honte s'était emparée de toutes les régions et régnait, immobile et dévoratrice, pliant tout à sa loi, déformant toutes choses. » Ainsi le héros est-il divisé entre deux culpabilités, celle

4 Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1973, p. 25.

5 Voir à ce sujet les analyses de Norman David Thau, *Romans de l'impossible identité. Être Juif en Europe occidentale (1918-1940)*, Berne, Peter Lang, 2001.

issue de sa fidélité aux Juifs et celle issue de sa fidélité à Aude et aux Occidentaux, mutuellement exclusives : il « avait le cœur trop ardent pour pouvoir choisir entre sa femme qu'il aimait et sa race qu'il aimait » (S, 395). C'est à cause de cette division permanente que l'aventure ne peut plus être uniquement une ligne droite vers le succès, mais devient une oscillation folle où les mêmes événements se répètent en écho au gré d'un Solal qui revient sans cesse vers les siens pour mieux les quitter à nouveau, dans un mouvement que Julien ignore entièrement.

De la condamnation de la séduction à l'impossibilité de la passion

Un autre facteur de dépassement de l'aventure sociale est assurément son débordement, de tous côtés, par l'aventure amoureuse. Car, comme chez Stendhal ou dans une moindre mesure chez Rousseau, l'action en tant que telle, si elle est rythmée par la progression sociale du héros, est principalement soutenue par la passion amoureuse. Les relations de Solal avec Adrienne et Aude trouvent en effet écho dans celles de Rousseau avec Mme de Warens ou Mlle de Breil et celles de Julien avec Mme de Rênal et Mathilde. Et, dans chaque cas, l'aventure amoureuse se modèle sur les rivalités sociales. Dès la première apparition d'Aude, les pensées de Solal sont déterminées par l'aventure sociale qu'il est en train de vivre : « Il regardait cette fille, issue des possesseurs de terre. Il était le dépourvu. Tant mieux. Plus difficile le jeu, plus délicieuse la réussite. » (S, 129) La source de son élévation est son ambition personnelle qui va passer par les femmes. D'abord Adrienne, la mère, nouvelle Mme de Rênal, puis Aude la fantasque, nouvelle Mlle de la Mole⁶.

C'est ainsi la règle du désir mimétique qui relie aventure sociale et aventure amoureuse. Mais chez Cohen, la situation se renverse de manière ironique puisque c'est Aude qui en est la victime. Jalouse, elle interrompt un éloge de Solal fait par son fiancé, Jacques, éloge qui apparaissait comme une victoire du mérite personnel sur le social :

Ce qui l'agaçait le plus, c'était de voir Jacques sous le charme. Cette amitié subite et exagérée avait quelque chose de pénible. Depuis que Solal était là, Jacques faisait moins attention à elle. (S, 157)

S'esquisse ainsi une véritable rivalité amoureuse entre Aude et Jacques pour Solal. Le retournement est complet : c'est le parvenu qui, étrangement, devient le noyau focal de tous les désirs. Cette inversion fait sens : l'aventure sociale, dans ses facilités, est débordée par la thématique amoureuse. La rivalité dans la passion opère ainsi comme un catalyseur du désir de Solal et non exclusivement comme un motif social. Solal paraît en effet avoir toujours besoin d'un désir concurrent pour désirer : M. de Valdonne, Jacques de Nons ou Adrien dans *Mangeclous* et *Belle du Seigneur*. Et cela au-delà de toute idée d'ascension sociale comme le prouve l'évacuation de cette dynamique dans *Mangeclous* et *Belle du Seigneur*.

6 Pour une étude détaillée des proximités entre Cohen et Stendhal, voir Alain Schaffner, « La théorie de l'amour dans les romans d'Albert Cohen, un héritage stendhalien ? », *Cabiers Albert Cohen*, n° 5 (1995), p. 83-102, et Denise Goitein-Galperin, « Cohen, lecteur de Stendhal. Solal, Lamiel et Le Rouge et le Noir », *Cabiers Albert Cohen*, n° 3 (1993), p. 65-87.

Si le regard en arrière de Cohen sur le roman d'apprentissage ne lui a pas permis de refonder complètement sa poétique de l'aventure, c'est donc un autre modèle, plus désuet encore en ce début de XX^e siècle, qui joue : celui du roman d'amour et de chevalerie. Cet intertexte diffus parcourt l'œuvre, à travers d'implicites références à l'amour courtois comme à la chanson de geste, mais surtout à partir des actions du héros. *Le Rouge et le Noir* conjugue déjà ces deux dimensions de l'aventure. Si Julien escalade la fenêtre de Mme de Rênal puis celle de Mathilde, Solal quant à lui préfère utiliser un anachronique cheval comme moyen de séduction d'Adrienne et d'Aude. Dans les deux cas, c'est la séduction féminine qui est à l'origine des exploits les plus visibles du héros. La conquête d'une femme se mue en aventure épique, même si celle-ci demeure sous le contrôle lucide et ironique des intrusions d'auteur chez Stendhal et des pensées cyniques et désabusées de Solal chez Cohen. C'est pourquoi, répondant à un Julien Sorel qui affirme sa valeur en revêtant héroïquement les piliers de la cathédrale de Damas pour la Fête-Dieu, Solal s'illustre au cirque (S, 178-179). Le dompteur de tigres s'étant blessé, Solal lui vient au secours et soumet la bête sur la scène, acclamé par tous. Alors que dans *Le Rouge et le Noir* la scène demeure inséparable d'une lecture sociale, la scène chez Cohen est triomphe ironique de Solal devenu « Dionysos » (178) devant Aude séduite. Cohen utilise cette scène topique de la littérature d'aventure pour illustrer les réflexions précédentes de Solal sur la puissance de fascination de la force physique. La séduction, qui a fondé le romanesque, se voit de la sorte dévalorisée éthiquement : Solal ne pourra se satisfaire de cette autre aventure factice, qui est aventure du corps, de la chair et de la bête. L'épisode vaut pour une condamnation sans appel de cette aventure de la force à laquelle le héros fera tout pour renoncer⁷.

Pour sortir des restrictions d'une aventure sociale insuffisante à fonder le romanesque et d'une aventure de la séduction condamnée, Cohen n'a pas peur de plonger une fois encore dans une tradition déshéritée au XX^e siècle : celle de l'amour-passion, de *Tristan et Yseult* à *Roméo et Juliette*. Pourtant l'amour, ce fondement romanesque par excellence, s'il commande la plupart des aventures les plus éclatantes et les plus chevaleresques, ne résiste pas dans le roman hors de l'instant. Seules les conquêtes épiques de la séduction engendrent l'événement. Hors de celles-ci, c'est l'ennui qui surgit et fait barre à toute nouveauté. À Adrienne, Solal dira : « Reste six ou sept ans peut-être (...). Mais désennuie-moi. » (S, 285) *Idem* dans la vie de misère à Paris avec Aude : « Il fallait de l'inédit et il n'y avait plus d'inédit. » (S, 414) Car la vie conjugale est une vie formatée, proche de la mécanique animale et biologique qui se répète toujours à l'identique :

Et maintenant il était enfermé dans un cube avec elle. Il venait à une heure puis à huit heures pour dévorer le repas. Au milieu de la tanière, sous un lustre, il y avait des os et ils mastiquaient tous les deux. Gai gai mastiquons et brossons-nous les dents conjugalement. Et naturellement, il était tenu de la nourrir, d'apporter des viandes et des herbages et de la saillir. (S, 340)

7 Solal dénonce explicitement l'amour courtois et la chevalerie dans *Belle du Seigneur* (op. cit., p. 403), en en faisant des incarnations de la « babouinerie » et de l'amour de la force.

Des schèmes préconçus comme par instinct, voilà à quoi se résume la vie à deux pour Solal qui retrouve dans l'amour les mêmes déterminismes biologiques et physiques que dans la séduction. Le couple se révèle être une prison alors qu'il était promesse de vie avant de s'affronter à la durée. Le mythe de l'amour passion confine à l'esseulement puisque des êtres d'exception ne peuvent s'aimer dans l'absolu qu'en marge du réel et donc du social. Le premier roman de Cohen met ainsi au jour un paradoxe : l'amour résulte en partie de l'aventure sociale et engendre une coupure d'avec elle, coupure qui le condamne à s'essouffler. Tout amour chez Cohen, *Belle du Seigneur* en sera l'expression magistrale, s'annule par l'éviction de l'aventure qui l'avait engendré.

L'Odyssée de la parole : l'aventure comme possibilité

Alors, si partout dans ses réalisations concrètes, l'aventure paraît insuffisante, voire mise en échec, demeure un ailleurs où celle-ci pourra être tentée : la parole. En cela, c'est en conjuguant les modèles de la modernité, comme *La Recherche* ou *Ulysse*, avec ceux d'Homère, de Rabelais et de Dostoïevski, que Cohen ouvre la brèche à une odyssée du langage.

Celle-ci s'annonce à travers le personnage de Solal, habile rhétoricien et subtil séducteur. C'est pourquoi, au cœur des velléités de l'aventure sociale, la possibilité d'une aventure de la parole tend déjà à s'imposer. Une scène particulièrement signifiante relie ces deux dimensions : celle du dîner de Turin. Rousseau y déchiffre une devise en latin et attire sur lui l'attention de Mlle de Breil. C'est par une revanche de l'esprit sur le social que le déclassé s'impose. Julien comme Solal font à plusieurs reprises preuve de leur intelligence aiguë dans des situations qui évoquent le dîner de Turin. Concernant Julien, c'est au cours de sa première leçon aux enfants qu'il récite facilement la Bible en latin, cette langue aristocratique que Rousseau est parvenu à maîtriser. Solal, quant à lui, fait montre d'encore plus de désinvolture que Julien dans des prêches qui sont de libres interprétations du message biblique. Son éloquence n'est plus celle de Julien, inculquée, répétée et adaptée à son public. Le héros de Cohen est juif : il ne récite pas un jargon appris, mais prophétise en laissant éclater toute sa singularité d'étranger. Au tranquille latin d'église sont substituées bribes d'hébreu et citations bibliques et talmudiques, parfois travesties ou inventées, qui font effraction avec violence dans l'univers codifié et orthonormé des aristocrates protestants. Alors que Rousseau et Julien s'imposent au sein du conformisme social, Solal, lui, y triomphe en lui faisant violence par sa parole. Partout, une désinvolte éloquence déborde le savoir compassé et place la parole au cœur du romanesque.

C'est donc dans l'ordre du discours que l'aventure concrète se double d'une aventure plus virtuelle, un discours dont les proportions iront croissant dans l'œuvre de Cohen, à travers la multiplication des passages de discours indirect libre, de soliloques ou monologues où Solal ne cesse de réfléchir sur le monde plus que d'y agir. Les premiers monologues intérieurs du romancier (S, 169-171, 318-324) viennent déjà attirer l'aventure vers l'intériorité. C'est pourquoi la séduction amoureuse devient éloquentement l'un des lieux stratégiques de cette aventure de la parole, comme pour tenter de l'arracher à la sphère des corps qui la condamne. Devant Adrienne, le héros annonce : « Je vais te montrer comment on séduit une femme.

Prestidigitation. Rien dans les mains. Rien dans les poches. Rien dans les poches surtout. Je commence. » (S, 130) Rien dans l'ordre de l'action (les mains et les poches), tout est dans la bouche. C'est un véritable cours de séduction que Solal donne alors : « Un : déclaration d'amour. Bon. Fait. Assez bien. [...] Deux : suggérer que je suis aimé ; inventer histoire. On le fera en parlant ; j'ai plus d'idées à haute voix. » (S, 132) Solal insiste sur le fait que c'est dans la parole que la séduction et l'invention résident. Que le nouveau se crée dans les mots et non dans les actions. La séduction ne doit pas se faire en actes, comme au cirque. La seule séduction qui vaut est celle qui est discours sur la séduction, une séduction au second degré qui réside dans la puissance du verbe. Une structure singulière sur laquelle reposera l'immense scène de séduction d'Ariane au Ritz dans *Belle du Seigneur*.

Or, dans cet histrionisme langagier et intellectuel qui affecte Solal, nul ostracisme ne se dit : le roman propose au contraire de répandre cette odyssée à travers les thuriféraires de l'aventure verbale que sont les Valeureux. Le roman s'ouvre en effet à Céphalonie et présente très rapidement l'ensemble des cousins, dont Mangeclous et son intarissable carte de visite qui s'étend sur une page entière (S, 19-20). Les conversations des Valeureux se soldent toutes par une surenchère, par des insultes jaillissantes, usant de périphrases fleuries selon la mode orientale : « Ô fils idiot d'un père imbécile, que la lèpre t'atteigne » (S, 32). Les compères passent sans transition à des louanges tout aussi démesurées : « Loué sois-tu et que tu vives cent trois ans » (33). Libérée des carcans, la parole se réinvente sans cesse, au mépris de toutes les amarres syntaxiques ou sémantiques. C'est la bigarrure qui caractérise le langage des Valeureux. Mangeclous prise ainsi certaines afféteries comme lorsqu'il parle d'une redingote fourrée d'hermine et d'un chapeau « entouré d'idem » (S, 236). Cette préciosité s'accompagne aussi de nombreuses erreurs qui déconcertent et altèrent délibérément le langage, dans un refus des normes de la parole et de la pensée : les Valeureux emploient « exterrifié » ou « extoréfié » pour exterritorialité (S, 220), et Maoussane pour Maussane (219).

La parole devient ainsi l'objet privilégié des Valeureux si bien que l'événement ne peut être qu'événement de parole, comme l'affirme Saltiel : « Écoutez ma parole si vous voulez que je parle et si vous ne voulez pas que je parle dites-le mais si vous voulez que je parle taisez-vous ! » (S, 39) Quoi que l'on fasse, c'est la parole qui s'invite. Une parole que l'on cultive ainsi pour elle-même : « J'en parlais pour me faire la langue » (S, 45), affirme Mangeclous. Ce dernier prise tout particulièrement les entrées en matière infinies, pour lancer sans fin une parole qui ne doit que commencer, être toujours en train de naître si bien qu'il reproche à Saltiel l'interrompant d'être un « destructeur d'exorde » (89). La parole se savoure, elle assaisonne les situations et a seule le véritable goût de l'aventure : « les trois rêveurs dégustaient cette discussion » (39). « Il importait peu à ces fils d'Orient que leur conversation fût fantasque et vagabonde. L'essentiel était de deviser en fraternelle compagnie et de parler de lointains horizons. » (39) L'aventure est celle du dialogue et de la conversation : c'est elle qui vagabonde et voyage. Dès que le jeu du langage est amorcé, plus rien ne peut le brider et il cède à sa propre fascination, redoublant exponentiellement son intensité à mesure qu'il se décharge.

C'est dans cette perspective qu'il faut peut-être comprendre l'échec de l'aventure sioniste en Palestine à la fin de *Solal*, qui demeure comme un « corps étranger dans le roman⁸ ». Les Valeureux, devenus colons en Palestine, incapables d'être des agriculteurs et des combattants, ne parviennent pas à s'engager dans une aventure concrète appuyée sur un faire, comme le soulignent leurs vêtements incongrus (S, 423, 426). Mangeclous préfère couler de longues heures à se prélasser conformément à son tempérament méditerranéen et déplorer ses ampoules (430), alors que Salomon constate avec horreur qu'on se salit les mains dans ce pays (429). Cette aventure, réelle et politique, dans la sphère du corps, déroge par conséquent à la règle de l'odyssée des mots et confine à l'ennui. Ainsi Maïmon déclare-t-il :

Hé jeunes gens, que fais-je en cette terre ? Expliquez-le-moi. Suis-je chrétien pour flétrir mes ans en Palestine ? Moi il me faut des pays où l'on bouge. Suis-je un Gentil pour venir voir un mur ? Et qui me dit que ce Mur des Pleurs est authentique ? (S, 442)

Il n'y a pas assez d'allées et venues en cette contrée qu'on m'affirme chananéenne, soupira Maïmon. (S, 443)

L'aventure ne redeviendra possible qu'avec le retour de la liberté de la parole, et notamment le récit qui sera fait de l'aventure sioniste par Salomon dans *Mangeclous*⁹.

Aussi les Valeureux jouent-ils un rôle de première importance dans le renouveau de la conception de l'aventure dont *Mangeclous* résultera en grande part, refusant toute intrigue linéaire pour une accumulation de digressions fantaisistes inspirées autant de Rabelais, de Sterne que de Diderot : une aventure hors-norme et libératrice, assurément bien différente de celle du roman d'apprentissage.

L'aventure messianique comme nécessité

Reste que, avec l'accent porté sur la parole comme qualité essentielle de l'homme, c'est une véritable aventure existentielle qui se donne à lire, et qui double les modèles de l'aventure amoureuse et sociale d'une aventure mythique et symbolique. Car le modèle premier chez Cohen, qui au-delà de toutes les impossibilités de l'aventure fonde sa nécessité, est la Bible. Le déclassé ne puise pas sa force d'une ascension sociale réussie mais d'une dimension mystique et passionnelle, issue de son désir de rédemption. Les souffrances sociales comme la passion deviennent des analogues du messianisme et des réécritures de la Passion du Christ¹⁰. Si Julien n'est pas dénué d'une dimension christique, lui qui est fils de charpentier et sacrifié par une foule hostile, ce modèle chez Cohen n'est plus seulement sous-jacent, mais devient le cœur même du romanesque.

8 Alain Schaffner, *Le Goût de l'absolu. L'enjeu sacré de la littérature dans l'œuvre d'Albert Cohen*, Paris, Honoré Champion (Littérature de notre siècle), 1999, p. 123.

9 Albert Cohen, *Mangeclous*, Paris, Gallimard (Folio), 1998 [1938], p. 14-16.

10 Pour une étude plus précise des réécritures de la Passion, voir Alain Schaffner, *Le Goût de l'absolu, op. cit.*, p. 152-165 ; Denise Goitein-Galperin, *Visage de mon peuple. Essai sur Albert Cohen*, Paris, Nizet, 1982, p. 63-64 ; Carole Auroy, *Albert Cohen, une quête solaire*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996, p. 63-74 ; et Maxime Decout, *Albert Cohen : les fictions de la judéité*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 192-226.

Les chutes sociales du héros ouvrent ainsi sur des phases d'errance qui s'apparentent souvent aux dernières heures de la vie de Jésus. Le plus important n'est pas alors la concordance exacte avec la Passion mais la signification symbolique, le sens rédempteur attaché à ces épisodes, enrichis par une lecture croisée avec le Calvaire. Ce symbolisme révèle le plan supérieur dans lequel se déroule l'action et donne un caractère de destin à l'errance, de marche vers un but. C'est une dimension spirituelle qui se superpose à l'aventure concrète et c'est l'action elle-même qui est chargée de la signifier. Deux Passions structurent ainsi *Solal*, qui seront l'archétype de celles que le lecteur retrouvera dans *Belle du Seigneur*. La première a lieu après l'annulation des fiançailles par Maussane. Plein de dérégulation, Solal parcourt les rues sans but (*S*, 270-271). Ici ce sont les épisodes de souffrance et d'humiliation qui ont disparu par rapport au chemin de croix du Christ. En revanche, on constate la présence du disciple (Roboam), la force de vie puisée dans la misère des autres, et surtout, le doute lié à l'abandon par Dieu qui répond aux dernières paroles du Christ (*S*, 270) : « Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? » (*Psaumes*, 22). Une deuxième Passion se joue à la fin du roman, de manière plus développée (*S*, 449-473). Solal a été délaissé par Aude et erre à Paris puis à Saint-Germain. Toute la fin du roman est la réécriture la plus explicite de la Passion. Dans les deux cas, le héros vit une passion blessée, qui est à l'origine de son désir d'un autre amour, universel et rédempteur. Les moqueries adressées à Solal errant dans les rues l'associent alors très explicitement au Christ, une identification dont il se réclame lui-même. Le modèle de la protestation sociale, celui de Julien Sorel, fait néanmoins retour dans l'errance de Solal mais pour être mieux dépassé :

Je crache sur vous. Vaincu par vous, par votre organisation, votre système. Mais je suis supérieur à vous. Celle-ci sourit avec distinction et sentimentalité parce qu'elle vient de lâcher son soulagement dans quelque obscur recoin. Mauvais, tous mauvais. Canailles. Ils parlent de justice, d'amour, de collaborations de classes. Hypocrites. Collaborations ! Le pauvre a faim. Le riche l'aide, il mange pour le pauvre. Ils se partagent la besogne, évidemment. (*S*, 463)

L'aventure sociale revient en force, mais ce n'est qu'un éclair car, immédiatement après, Solal appelle la clémence et le pardon sur ses oppresseurs. L'aventure messianique et biblique a ainsi définitivement pris le pas sur l'aventure sociale.

Cette substitution de paradigme de l'aventure est visible dans le dénouement, organisé autour de l'émerveillement devant le vivant. Si Solal hésite alors à tuer Aude endormie, c'est qu'il hésite entre la voie de Julien Sorel et celle du Christ. Mais il est détourné du meurtre par une adhésion inconditionnelle à la vie. Il passe alors à son cou le collier d'Adrienne (*S*, 468), s'identifiant de la sorte avec la femme aimée qui est morte. Alors que Julien meurt condamné par une société qu'il défie avec morgue, Solal décide quant à lui d'aller vers une mort volontaire à travers un Calvaire librement consenti. Suivi par une foule de mendiants, il se suicide en plein air, dans un geste qui s'effectue sous les auspices paradoxaux du lumineux. Son geste, à rebours des paroles acerbes et révoltées de Julien, est une expression de joie, de douceur et d'harmonie, il est accueil de la vie et de l'avenir. Ce bonheur de la mort est magistralement illustré par une métonymie qui déplace l'arme du suicide :

c'est non la lame mais le soleil qui « pénétra d'un seul jet dans la poitrine » (S, 470). La vie entre en Solal au moment de la mort. Le suicide, chimère d'assumer à la fois le rôle du sujet et de l'objet, est un rêve parfaitement maîtrisé car Solal, toujours identifié au soleil, pénètre finalement en lui-même. En somme, Cohen renverse ici l'ontologie du suicide. Le geste de mort devient une théâtralisation de l'énergie, de l'exaltation et du dépassement de soi. Le suicide qui s'écrit est un de ces suicides que Durkheim qualifie de « suicide altruiste » où l'individu aspire « à se dépouiller de son être personnel pour s'abîmer dans cette autre chose qu'il regarde comme sa véritable essence¹¹ ». Le suicide mime la possibilité enfin réalisée d'un enracinement non plus dans le particularisme étriqué d'attaches prédéfinies ou socialement déterminées mais dans l'ivresse et le ruissellement de racines plongées à même la communauté du vivant. L'aventure individuelle s'ouvre à l'universel. Et la résurrection de Solal (S, 472-473), qui suit immédiatement sa mort, se fait refus de clore l'aventure, tandis que l'aventure sociale ou amoureuse avait pour terme leur propre échec. Au contraire, la défaite est ici relance. Comme Jésus, Solal est, selon l'expression de Pascal, « un Messie triomphant de la mort par la mort¹² ». C'est pourquoi, après cette transfiguration messianique, l'aventure est prête à toujours recommencer, contrairement à ce qui se joue dans la passion mortifère et dans l'ascension sociale : « Il était d'autres vies. Il était de nouvelles et plus royales tristesses. Des appels plus déchirants et plus nobles se faisaient entendre du côté du soleil » (S, 472). Appels, promesses, élans, Solal connaît, grâce à l'aventure symbolique, une *ek-stase* qui le pluralise et autorise la continuation perpétuelle des souffrances rédemptrices du Messie qu'il incarne :

Une pierre lancée blessa le visage du cavalier au torse nu. Le soleil illuminait les larmes du seigneur ensanglanté au sourire rebelle qui allait, fou d'amour pour la terre et couronné de beauté, vers un demain et sa merveilleuse défaite. Au ciel un oiseau royal éployait son vol. Solal chevauchait et il regardait le soleil face à face. (S, 473)

Avec un Solal « fou d'amour pour la terre » (S, 473), le cri d'agonie du Christ s'est mué en un incommensurable cri d'amour pour le monde entier. L'aventure mystique a su compléter et même transcender l'aventure sociale et amoureuse.

Tiraillements, essais et désaveux caractérisent donc les rapports complexes entre les différents modèles de l'aventure qui font de *Solal* un vaste laboratoire où une nouvelle conception du romanesque se cherche. Refusant de s'engager sur la voie d'un certain « épuisement », Cohen ne cherche jamais à rompre définitivement avec les multiples traditions de l'aventure mais cherche à les faire jouer ensemble en ouvrant à l'infini ses possibles. Et c'est avant tout à partir de modèles intertextuels

11 Émile Durkheim, *Le Suicide*, Paris, Presses universitaires de France (Bibliothèque de philosophie contemporaine), 1967, p. 243.

12 Blaise Pascal, *Pensées*, Paris, Gallimard (Folio classique), 1977, p. 175.

que le roman tente de se situer par rapport à l'aventure et de l'essayer. Cette sédimentation d'écritures diverses participe de la signification du récit où *Solal* n'est pas encore tout entier adonné à la seule passion amoureuse et au messianisme comme dans *Belle du Seigneur*. À ce titre, le roman apparaît comme un apprentissage pour le héros des valeurs centrales qui finiront par le définir tout entier. De la même manière, l'importance des Valeureux dans le texte, et de la conception singulière du récit qu'ils portent avec eux, est encore à l'essai, avant que ces personnages s'imposent comme un ferment romanesque essentiel auquel deux romans entiers, *Mangeclous* et *Les Valeureux*, seront consacrés. Balayant une diversité d'aspects, de l'aventure sociale, amoureuse à celle de la parole et du messianisme biblique, *Solal* n'exhibe donc pas une radicale et définitive refonte des codes narratifs, mais se tient sur le seuil incertain où tradition et modernité se fécondent réciproquement. Cette élaboration progressive d'un syncrétisme romanesque fait du premier roman de Cohen une étape décisive dans sa formation, avant de proposer, à travers *Mangeclous* puis *Belle du Seigneur*, deux textes plus résolument novateurs. Mais, à travers cette hésitation constante au regard de la littérature, si *Solal* se donne à lire comme le récit de plusieurs aventures en tension au sein d'un complexe édifice, il propose aussi au lecteur une autre aventure enivrante : celle d'un roman qui affronte ses possibles et se construit pas à pas au lieu de se livrer tout entier.

Références

- AUROY, Carole, *Albert Cohen, une quête solaire*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996.
- BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1973.
- COHEN, Albert, *Belle du Seigneur*, Paris, Gallimard (Folio), 1998 [1968].
- , *Mangeclous*, Paris, Gallimard (Folio), 1998 [1938].
- , *Solal*, Paris, Gallimard (Folio), 1981 [1930].
- DECOUT, Maxime, *Albert Cohen : les fictions de la judéité*, Paris, Classiques Garnier, 2010.
- DURKHEIM, Émile, *Le Suicide*, Paris, Presses universitaires de France (Bibliothèque de philosophie contemporaine), 1967.
- GOITEIN-GALPERIN, Denise, « Cohen, lecteur de Stendhal. *Solal*, *Lamiel* et *Le Rouge et le Noir* », *Cabiers Albert Cohen*, n° 3 (1993), p. 65-87.
- , *Visage de mon peuple. Essai sur Albert Cohen*, Paris, Nizet, 1982.
- PASCAL, Blaise, *Pensées*, Paris, Gallimard (Folio classique), 1977.
- RABATÉ, Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991.
- SCHAFFNER, Alain, « La théorie de l'amour dans les romans d'Albert Cohen, un héritage stendhalien ? », *Cabiers Albert Cohen*, n° 5 (1995), p. 83-102.
- , *Le Goût de l'absolu. L'enjeu sacré de la littérature dans l'œuvre d'Albert Cohen*, Paris, Honoré Champion (Littérature de notre siècle), 1999.
- THAU, Norman David, *Romans de l'impossible identité. Être Juif en Europe occidentale (1918-1940)*, Berne, Peter Lang, 2001.



Vies parallèles des hommes insignifiants, par Marcel Aymé

PEDRO PARDO JIMÉNEZ

Avec le bon sens qui lui est propre, le Petit Robert propose deux acceptions différentes pour le mot « aventure », selon qu'il est précédé de l'article indéfini ou de l'article défini. Au sens concret, « une aventure » désigne un événement – ou un ensemble d'événements – marqué par un trait imprévu ou surprenant : si l'on veut, il s'agit de cet « événement qui sort de l'ordinaire sans être forcément extraordinaire » dont parlait Sartre¹. Au sens abstrait cependant, « l'aventure » nous transporte dans un domaine imaginaire diffus où l'événementiel et l'existentiel se rejoignent par l'incorporation de certains éléments comme le risque, le hasard ou, pour parler comme Gide, la disponibilité humaine. C'est ce deuxième sens que Marcel Aymé explore de préférence. Dans son œuvre romanesque, l'aventure ne prend pas la forme d'un épisode indépendant et passager, mais celle d'un état de choses tout à fait nouveau et permanent. Elle fonctionne ainsi comme un mécanisme narratif permettant à l'auteur de mettre en parallèle l'existence quotidienne de ses personnages avec une autre vie possible, une vie nouvelle qui se présente comme une promesse ou, ce qui est plus fréquent, comme une menace.

Cette démarche apparaît déjà dans *Aller retour*, deuxième roman de Marcel Aymé (1927). On nous y raconte comment Justin Galuchey, un pauvre comptable laborieux, méprisé par ses collègues, et affligé – comme Apolline, sa femme – d'un physique peu avantageux, prend un jour conscience de la médiocrité de sa condition et décide de se révolter contre elle. Après avoir changé quelque peu son aspect extérieur, il prend de l'assurance : désinvolte et gaspilleur, il délaisse Apolline en faveur de Raymonde, jeune fille sophistiquée que Justin connaît chez son oncle Suprême et qui commence à répondre à ses avances. Tout lui sourit donc jusqu'à ce que, au cours d'un après-midi, l'oncle Suprême, qui juge son neveu indigne d'une aussi belle femme, croit devoir intervenir en montrant à ses invités – y compris Raymonde – une photo ancienne :

C'était la photographie de Justin et d'Apolline au jour de leurs noces.

Apolline, raide dans son voile de mariée, avait un sourire contraint d'une imbécillité navrante. Ses bras pendaient, un peu écartés du corps. Ses pieds chaussés de neuf étaient parallèles. La santé de Justin luisait sur la photographie.

1 Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, dans *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1981, p. 44.

Il avait ses moustaches d'antan et ses cheveux cosmétiqués que partageait une raie médiane [...]. Cela faisait un couple hébété, triste, bénéficiant de cette nuance attendrissante qui peut être au ridicule (I : 211).²

La réaction de Raymonde face à ce duo à l'apparence ingrate met fin à l'aventure de Justin :

Alors le sourire de Raymonde se changea en une crise d'hilarité qu'elle ne pouvait pas réprimer ; un rire qui vainquit Justin dans tous ses rêves nés de la veille, dans ses plus modestes aspirations. Une minute, écrasé sur son siège, il écouta fuser le rire étincelant de Raymonde, puis il se leva, eut un grand geste de désespoir et disparut sans prendre congé. (I : 211)

Ce n'est pas tout. L'expérience du héros s'avère d'autant plus humiliante qu'elle devient l'instrument dont se sert l'oncle Suprême pour illustrer le discours sur la destinée humaine qu'il tient devant ses invités juste avant l'exhibition de la photo :

Il est bien vrai que notre destin est livré aux hasards médiocres et que nous manquons souvent à être heureux par la survenue d'une circonstance infime. Mais ne pensez-vous pas qu'il existe, entre ces circonstances infimes et les individus qui en sont victimes, une relation spirituelle – M. Hurder dirait le doigt de Dieu – qui s'exprime peut-être constamment par une loi d'aptitude et où le hasard joue normalement entre des limites bien assises. Ne pensez-vous pas que l'événement ténu, qui renvoie aux calendes grecques l'heure que nous croyons proche d'être heureux, est presque toujours l'épisode suprême d'un duel secret entre nos possibilités spirituelles et ces forces étrangères que nous rêvons de soumettre pour notre bonheur ?... Cet épisode suprême est, dans la plupart des cas, révélateur de notre impuissance ou, pour mieux dire, de notre inaptitude au bonheur convoité [...]. (I, 209-210)

Deus ex machina sournois et sarcastique, l'oncle Suprême n'en évoque pas moins les deux axes autour desquels gravitent les inquiétudes métaphysiques de Marcel Aymé : le hasard et le pouvoir – si pouvoir il y a – de l'homme sur son avenir. Il faut dire sur ce point que, sans se piquer de philosophie³, l'auteur possède une vision du monde tout à fait cohérente qu'il expose plus explicitement dans ses premiers textes et que j'essaierai de résumer par la suite.

Aymé refuse tout net le fatalisme, c'est-à-dire l'idée que la destinée humaine serait fixée à l'avance par une puissance surnaturelle. Il croit au contraire que notre existence peut prendre des chemins très divers en raison de nos circonstances particulières, et que les accidents qui nous arrivent, même les plus insignifiants, peuvent avoir des conséquences définitives sur notre avenir. C'est là justement la thèse principale du troisième roman de l'auteur, *Les Jumeaux du diable* (1928) : mécontent du nombre trop grand d'élus, Satan se présente aux portes du paradis

2 Les citations des œuvres d'Aymé renvoient à l'édition de ses *Œuvres romanesques complètes* (Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade)), 3 vol., 1989-2001; désormais je n'en indiquerai que le volume (I, II, III) et la page.

3 Bien au contraire : « Je ne suis pas philosophe. Les généralités, ce n'est pas pour moi [...] » (Marcel Aymé, *Confidences et propos littéraires*, Paris, Les Belles Lettres, 1996, p. 56-57).

pour se plaindre à Dieu de tenir sa créature « engluée dans cette chose ridicule que les mortels nomment destinée » (I : 1103) et lui proposer une épreuve permettant de tester la véritable part de liberté dont dispose l'être humain. Deux hommes identiques d'âge, d'âme et d'apparence, ayant les mêmes souvenirs, apparaîtront en même temps sur la Terre sous la forme de deux naufragés, cela permettra de confirmer à quel point leurs trajectoires sont parallèles. Le résultat de l'expérience est clair : à la suite d'un petit décalage initial qui provoque une première séparation (l'un des frères avale une gorgée d'eau salée) et à quelques menus événements postérieurs, les vies respectives des jumeaux commencent à diverger assez vite pour finalement se montrer tout à fait dissemblables.

Le primat du « hasard infime⁴ », sur lequel l'œuvre postérieure de l'écrivain ne cesse d'insister⁵, exclut également l'hypothèse déterministe en faveur d'un scepticisme assez hétérodoxe. La relation cause-effet qui unit les événements de la vie, Aymé la juge incontestable mais non immuable, conditionnée qu'elle est par l'intervention – celle-ci décisive – de l'aléatoire. Elle échappe ainsi à toute tentative de prévision, ce qui fait que, déterminé ou non, notre sort reste indéterminable. Comme l'indique Ebbe Spang-Hanssen : « Par le mot de destinée, Marcel Aymé entend en tout cas une suite d'événements dont aucun ne laisse prévoir le suivant⁶ », conclusion qui fait penser presque inévitablement à la célèbre définition du roman d'aventure de Jacques Rivière : « Un roman d'aventure, c'est le récit d'événements qui ne sont pas contenus les uns dans les autres. À aucun moment on n'y voit le présent sortir tout à fait du passé [...] ». Une telle proximité n'a rien d'étonnant car, comme nous le verrons, pour Marcel Aymé, la vie, faite précisément de hasards et de revirements, est déjà une aventure.

D'ailleurs, l'avenir échappe non seulement à notre connaissance, mais aussi à notre contrôle, circonstance qui situe Aymé aux antipodes du volontarisme sartrien, pour lequel la destinée s'identifie à un choix existentiel issu de la libre volonté individuelle. Au cours de sa vie, l'homme prend certes des milliers de décisions, mais cette faculté ne le rend pas maître de son destin. À ce propos, Jean-Claude Vénier⁸ cite un passage des *Jumeaux du diable* où Louis réfléchit à son existence et à celle de son frère comme suit : « Lui non plus n'a peut-être pas choisi. [...]. Qu'est-ce que je dis "peut-être". Bien sûr qu'il n'a pas choisi, pas plus que moi » (I : 1195).

L'homme propose, mais le hasard dispose, et en général il n'est pas très indulgent envers ceux qui osent le braver. Justin Galuchey est le premier, mais non pas le seul, à faire les frais d'une loi punissant invariablement toute tentative

4 L'expression est de Jean-Claude Vénier, *L'Œuvre de Marcel Aymé, de la quête du Père au triomphe de l'Écrivain*, Paris, Aux amateurs de livres, 1990, p. 162.

5 Dans la nouvelle « La liste » (*Le Nain*), par exemple, les nombreuses filles de Noël Tournebise disparaissent à mesure que la liste de leurs noms respectifs, déjà usée, se déchire. De la même façon, dans « Le Romancier Martin » (*Derrière chez Martin*), le poète Mathieu Mathieu voit avec surprise comment son style change radicalement lorsque, ayant perdu son stylo habituel, il doit le remplacer par une plume.

6 Ebbe Spang-Hanssen, *La docte ignorance de Marcel Aymé*, Paris, Klincksieck (Bibliothèque contemporaine), 1999, p. 66.

7 Jacques Rivière, *Le roman d'aventure*, Paris, Éditions des Syrtes, 2000, p. 66.

8 Jean-Claude Vénier, *L'Œuvre de Marcel Aymé, op. cit.*, p. 165.

d'émancipation, à l'indépendance de sa portée vitale. Viennent après lui Sorbier, ce père de famille qui essaie de s'insurger contre la tyrannie de sa femme pour ne réussir qu'à se rendre ridicule devant ses concitoyens – et, partant, à renforcer sa soumission⁹ – ; et Mme Soubiron, personnage de fiction (dans la fiction) qui, pour échapper aux projets de son créateur, le romancier Martin, ne trouve d'autre moyen que de sombrer dans la folie¹⁰. La leçon à tirer de ces tristes défaites s'impose d'elle-même : il est inutile de se révolter contre un destin qui ne dépend pas de nous ; on a la vie qu'on a, et c'est à prendre ou à laisser. Bien avant, la Jouque, cette jeune paysanne brutalisée par son mari dans « Le Puits aux images », l'avait compris : la seule façon d'atteindre une autre vie est de se donner à la mort.

Aussi la plupart des personnages ayméens se montrent-ils méfiants, voire ouvertement hostiles, face à tout changement susceptible d'élargir la casuistique déjà instable de l'imprévu. Et à plus forte raison face à l'aventure, survenue d'habitude comme une encombrante expérience d'ordre surnaturel risquant de faire basculer la vie dans une direction nouvelle et inconnue. Le meilleur exemple de cette attitude nous est fourni par *La Belle image*, roman où le personnage de Raoul Cérusier vit une expérience vitale presque identique à celle de Justin Galuchey, quoique dans le sens inverse. Aymé lui-même la résume à la perfection dans le « Prière d'insérer » du livre :

Un Français d'avant 1939 [...] subit une brusque métamorphose et change de visage. Il avait l'aspect d'un homme d'affaires probe, travailleur et soupçonneux. Le voilà devenu un délicieux jeune premier, très capable de faire perdre la tête aux femmes. Ce prodige surprenant ne suffit pas à faire de lui un être mythique (on est presque fâché de le constater) et, au lieu de le jeter dans un état de délire ou simplement d'exaltation, le laisse en possession de tout son bon sens et de ses petits moyens d'homme honnête, travailleur et soupçonneux.

Ce triste héros nous conte comment il s'est pris pour (chose monstrueuse) s'accommoder du prodige et renouer avec ses habitudes d'autrefois. Il nous avoue [...] que l'univers n'a pas changé, et il apparaît clairement que rien à ses yeux n'y saurait changer rien. (III : 1809)

Loin de profiter des possibilités infinies que lui offre sa nouvelle apparence, Cérusier ne se soucie en effet que de retrouver au plus vite sa vie antérieure : femme, travail, etc. Et ce n'est pas sans raison, car, à la différence de Galuchey, il possède une très lucide conscience de ses véritables forces :

Il me restait d'abandonner femme et enfants et de tout refaire à neuf, mais je manquais d'élan. Il est dur de naître à trente-huit ans, sans prétexte ni tremplin. Je n'avais qu'un vrai désir, celui de réintégrer l'ordre normal, de ressaisir le droit de me plier à la règle commune. (III : 104)

N'ayant pas besoin de se prouver pour savoir qu'il n'est pas de taille, Cérusier ne peut rien espérer de bon d'un prodige qui ne servira qu'à certifier son impuissance

9 « La canne » (*Le Nain*).

10 « Le Romancier Martin », *op. cit.*

et à montrer qu'un homme sans aspirations peut aussi, contre sa volonté, devenir un raté :

Un instant, je pensai avec douleur au visage qui venait de me quitter. Je me reprochais de n'avoir pas su en être digne. Ma métamorphose m'apparaissait comme une aventure glorieuse, une attention providentielle que j'avais été incapable de mettre à profit. Dieu avait eu pitié [...] de l'existence insipide à laquelle j'étais voué. Il m'avait offert une chance [...] et à aucun moment je n'avais reconnu l'appel de l'aventure. (III : 114-115)

Michel Lécureur a très pertinemment rapproché¹¹ l'expérience de Cérusier de celle du Mathias Pascal de Pirandello : incapables de se débrouiller dans une nouvelle vie, l'un comme l'autre finiront par rebrousser chemin dans l'espoir de redevenir ce qu'ils étaient au début. Pascal, nous le savons, n'y parviendra pas ; sa femme s'étant remariée, il ne retrouvera plus sa place dans un univers qui autrefois lui appartenait. Pour sa part, Cérusier a plus de chance, il récupère son visage et sa vie sage, et à la fin du roman, il peut se dire : « je suis comme tout le monde et j'en suis heureux » (III : 125-126). Et Lécureur d'ajouter : « [...] la leçon est la même : nous sommes déterminés par ce que les existentialistes appelleront, quelques années plus tard, la "situation". En supprimant, ou en modifiant, certains paramètres de celle-ci, nous ne sommes plus rien¹² ».

En effet : pour l'oiseau qui ne sait pas voler, la cage n'est pas une prison, mais un refuge. Le héros – disons plutôt l'antihéros – ayméen tient à sa routine parce qu'elle lui fournit un programme prévisible qui, en plus, constitue la récompense d'un long effort personnel : « Chez Marcel Aymé », dit Spang-Hanssen, « il est parfaitement clair que le monde réel n'est pas quelque chose qui existe, mais quelque chose que les hommes construisent avec leurs habitudes et leurs valeurs acceptées¹³ ». Affirmation d'autant plus vraie que les personnages d'Aymé ont du mal à se créer une vie quotidienne, souvent à cause d'un attribut surnaturel que la société n'accepterait pas et qu'il vaut donc mieux cacher à ses voisins. Pensons par exemple au Martin de la nouvelle « Le temps mort » (*Derrière chez Martin*), cet homme qui ne vit qu'un jour sur deux. Célibataire, Martin réussit tant bien que mal à tirer parti des jours où il existe grâce à un protocole d'actions répétées lui procurant la sensation que le temps passe moins vite. À partir du moment où, contre sa volonté¹⁴, il tombe amoureux, ce protocole est délaissé en faveur d'une très brève vie de couple qui fait éprouver à Martin, pour la première fois de sa vie, une véritable souffrance. De ce fait, son appréhension du temps se transforme : « Tous les jours de son existence se

11 Cf. Michel Lécureur, « Notice », dans Marcel Aymé, *Œuvres romanesques complètes*, op. cit., vol. 3, p. 1803-1809.

12 *Ibid.*, p. 1806.

13 Ebbe Spang-Hanssen, *La docte ignorance de Marcel Aymé*, op. cit., p. 91.

14 « Un jour de septembre, Martin devint amoureux, et c'était justement l'une des choses qu'il redoutait le plus. D'habitude, quand il apercevait une jolie femme, il prenait la précaution de baisser les yeux. Mais ce matin-là, comme il se trouvait dans une boucherie de la rue Lepic, il entendit une voix d'or prononcer derrière lui : "Une petite tranche entre vingt et vingt-cinq sous", et déjà il était amoureux » (II : 725).

traînaient avec la même lenteur et il en vint à souhaiter de ne plus vivre qu'un jour par semaine et même un jour par mois » (II : 733).

La vie quotidienne est un acquis trop précieux pour le compromettre dans des projets évanescents. On a beaucoup à perdre et très peu à gagner, car l'aventure, même lorsqu'elle adopte une apparence en principe favorable, ne tient jamais ses promesses, réalité dont l'œuvre ayméenne fournit d'innombrables exemples. Ainsi, dans sa trente-cinquième année, le nain du cirque Barnaboum se met à grandir de façon subite pour, en quelques heures, devenir un bel homme ; au début il se félicite d'un prodige qui le place au rang des hommes « normaux », mais bientôt il se rend compte qu'il n'a plus de famille ni de métier, et que, seul au monde, il doit tout recommencer¹⁵. Pour sa part, le clochard Abdel vit un moment de bonheur lors de la visite nocturne que lui rend Mme Alceste, la patronne du café aux portes duquel il aime à s'installer. Cet épisode n'est pourtant que le prélude de son arrestation, réclamée par Mme Alceste elle-même lorsqu'elle découvre qu'elle a attrapé des poux¹⁶. Rappelons enfin le cas de Duperrier : « homme si pieux, si juste et si charitable que Dieu, sans attendre qu'il mourût et alors qu'il était dans la force de l'âge, lui ceignit la tête d'une auréole qui ne le quittait ni jour ni nuit¹⁷ » (III : 930). La gratitude infinie du héros se heurte à la colère de sa femme, qui, épouvantée par le qu'en-dira-t-on, exige du pauvre homme qu'il se défasse de son attribut. Pour l'amour de sa femme, Duperrier se livre successivement aux sept péchés capitaux sans succès, et finit par donner dans le proxénétisme.

Feu d'artifice éblouissant, l'aventure s'éteint vite, et parfois elle produit des dégâts irréparables. À ce propos, la carrière du « Passe-muraille¹⁸ » est très éclairante. Employé de bureau exemplaire, Dutilleul découvre un jour par hasard qu'il possède le don singulier de passer à travers les murs, faculté qui, ne répondant à aucune de ses aspirations, ne laisse pas de le contrarier. En fait :

[...] il ne l'utilisait jamais, sinon par inadvertance, étant peu curieux d'aventures et rétif aux entraînements de l'imagination. [...] Peut-être eut-il vieilli dans la paix de ses habitudes sans avoir la tentation de mettre ses dons à l'épreuve, si un événement extraordinaire n'était venu soudain bouleverser son existence (III : 334).

L'événement « extraordinaire » dont parle le narrateur est tout simplement l'arrivée d'un nouveau sous-chef de bureau qui veut renouveler les formules épistolaires employées par Dutilleul depuis vingt ans. Pour combattre cette injustice, Dutilleul consent à se servir de ses pouvoirs, mais ce premier triomphe le pousse dans une nouvelle voie :

Pourtant, il était insatisfait. [...] L'homme qui possède des dons brillants ne peut se satisfaire longtemps de les exercer sur un objet médiocre. Passer à travers les murs ne saurait d'ailleurs constituer une fin en soi. C'est le départ d'une aventure, qui appelle une suite, un développement et, en somme, une rétribution (III : 336).

15 « Le nain » (*Le nain*).

16 « Rue de l'Évangile » (*Derrière chez Martin*).

17 « La grâce » (*Le Vin de Paris*).

18 « Le Passe-muraille » (*Le Passe-muraille*).

Après quelques jours de cambriolages spectaculaires qui font l'admiration de ses concitoyens, Dutilleul perd subitement ses pouvoirs et reste à jamais figé à l'intérieur d'un mur de clôture.

Dutilleul est, avec Sabine (jeune femme ayant le don d'ubiquité¹⁹), le seul héros ayméen à avoir réalisé pleinement toutes les virtualités que ses pouvoirs extraordinaires lui offraient. Or tous les deux connaissent une mort prématurée. Ce fait, uni aux exemples évoqués plus haut, ne fait que corroborer l'idée que l'œuvre de Marcel Aymé constitue une récusation de l'aventure comme idéal d'existence.

Affaire réglée donc. Mais qu'est-ce que le romancier propose au demeurant ? Même si Aymé n'est pas très explicite sur le particulier, la philosophie qui se dégage de ses textes correspond très clairement à ce qu'on peut bien appeler une résignation placide. Au regard de l'omnipotence du hasard, on l'a dit, les efforts de l'homme pour programmer son avenir se révèlent, sinon inutiles, du moins contingents ou provisoires, et très souvent nuisibles. En conséquence, il ne sert à rien de se torturer en imaginant la possibilité d'une autre vie qui, pour commencer, ne sera peut-être pas telle. Dans « Manquer le train », M. Garneret se fait accoster par Mlle Sophie, une vieille dame qui lui parle en ces termes :

Naturellement, mon visage ne vous dit rien ? [...] Ne cherchez pas, vous ne m'avez jamais vue. Je suis celle que vous auriez aimée il y a quarante-cinq ans si vous n'aviez pas manqué l'express à Dijon dans la nuit du 17 au 18 avril [...] si vous aviez attrapé le premier train, c'était moi qui devenais votre femme. (II : 1192)

Après avoir accepté l'offre que Mlle Sophie lui fait de savoir comment les choses se seraient passées si leur rencontre s'était produite, Garneret constate avec tristesse que ce qu'il écoute est, point par point, l'histoire de sa vie.

Il se peut également que cette nouvelle vie tant convoitée ne réponde pas à nos attentes, éventualité dont Aymé nous parle dans « Le Diable au studio » : une année que Dieu était en vacances, le diable passe par les studios d'une firme cinématographique et condamne les acteurs à vivre effectivement la vie des personnages qu'ils interprétaient jusque-là. Ils deviennent ainsi des gens anonymes enviant la gloire des acteurs. Lorsque, à son retour, Dieu intervient pour mettre de l'ordre dans la situation, ils redeviennent des acteurs dégoûtés de leur métier... qui souhaiteraient vivre comme les gens normaux.

Pour Aymé, le plus sage est de limiter nos aspirations, de ne pas souhaiter ce qu'on n'a pas²⁰, de chercher en somme non à avoir la vie que l'on aimerait avoir, mais à aimer la vie que l'on a. Une telle tâche exige de construire et surtout de savoir apprécier à sa juste valeur cette routine confortable qui, sans nous rendre heureux, nous rassure en nous aidant à oublier notre fragilité. Piètre destinée, pensera-t-on. Il faut pourtant rappeler que Marcel Aymé ne peint pas des héros extraordinaires, mais des hommes réels (ayant souvent un don extraordinaire, il est vrai) conscients

19 « Les Sabines » (*Le Passe-muraille*).

20 Ou ce qu'on n'a plus, ainsi qu'il arrive dans « La Statue » (*Derrière chez Martin*) : oublié de ses contemporains, l'inventeur Martin se laisse envahir par une jalousie de plus en plus âpre à l'égard de sa propre statue et, devenu fou, finit par vivre comme un clochard.

et contents de leur médiocrité, des gens enfin qui composent, selon la phrase de Michel Lécureur, « une humanité moyenne dont le grand souci est de vivre sans se poser trop de questions²¹ ».

On ne peut pas nier que cette défense de l'existence commune, très proche de l'*aurea mediocritas* des classiques, s'accorde très bien avec le tempérament de Marcel Aymé. Que pouvait-on attendre après tout d'un écrivain connu par l'extrême régularité de ses habitudes, qui ne sortait que très rarement de son quartier de Montmartre et qui, en réponse au questionnaire Marcel Proust, affirme que, sauf maladie douloureuse, son plus grand malheur serait d'être condamné à prendre ses repas en compagnie de douze personnes²² ? Pour celui qui évite de s'exposer aux malheurs de l'imprévu, la meilleure méthode de goûter l'aventure consiste à la vivre par personnage interposé, autrement dit par la voie de l'écriture :

Le plaisir d'écrire est pour moi ce qu'est celui de lire. Je n'aimerais pas lire un roman dont je connaîtrais le plan. En écrivant, j'ai le plaisir d'être mené par des personnages, par des situations et par leurs propres nécessités, ce qui me ménage des surprises de voyageur ou de promeneur ou de flâneur. Écrire avec un plan serait pour moi une besogne²³.

Cela dit, il ne faudrait pas qualifier une telle attitude d'exceptionnelle. Bien au contraire, la désaffection et l'intériorisation de l'aventure qu'Aymé propose dans ses romans constituent la prolongation de deux tendances générales datant déjà, selon Éliane Tonnet-Lacroix, du début des années vingt : « L'aventure de la guerre, dit-elle, a laissé à beaucoup le goût amer de la désillusion et cette désillusion a rejailli sur la notion d'aventure²⁴ ». Au lendemain de la guerre, la sensibilité des écrivains et des lecteurs n'est plus la même, et à ce propos, Tonnet-Lacroix fait allusion à une enquête du *Journal littéraire* de 1925, dans laquelle on cite *Le Paysan de Paris* d'Aragon comme type d'un roman d'aventure nouveau visant « la découverte de l'insolite dans un cadre familier²⁵ ». Toutes distances gardées, c'est justement là le projet littéraire d'un Marcel Aymé qui, par la voie de la fantaisie, nous décrit un moment historique très réel, un temps de pessimisme où l'on sent que l'après-guerre ne tardera pas à devenir l'entre-deux-guerres, et où l'on aspire non pas à vivre d'heureuses aventures mais sans doute à vivre tout court.

21 Michel Lécureur, *La Comédie humaine de Marcel Aymé*, Lyon, La Manufacture, 1985, p. 134.

22 Cf. Marcel Aymé, *Confidences et propos littéraires*, op. cit., p. 12.

23 Jean-Louis Dumont, *Marcel Aymé et le merveilleux*, Paris, Nouvelles Éditions Debresse, 1970, p. 209.

24 Éliane Tonnet-Lacroix, *Après-guerre et sensibilités littéraires (1919-1924)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1991, p. 195.

25 *Ibid.*, p. 196.

Références

- AYMÉ, Marcel, *Confidences et propos littéraires*, Paris, Les Belles Lettres, 1996.
- , *Œuvres romanesques complètes*, édition établie par Michel Lécureur, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 3 vol., 1989-2001.
- DUMONT, Jean-Louis, *Marcel Aymé et le merveilleux*, Paris, Nouvelles Éditions DeBresse, 1970.
- LÉCUREUR, Michel, *La Comédie humaine de Marcel Aymé*, Lyon, La Manufacture, 1985.
- RIVIÈRE, Jacques, *Le roman d'aventure*, Paris, Éditions des Syrtes, 2000.
- SARTRE, Jean-Paul, *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1981.
- SPANG-HANSEN, Ebbe, *La docte ignorance de Marcel Aymé*, Paris, Klincksieck (Bibliothèque contemporaine), 1999.
- TONNET-LACROIX, Éliane, *Après-guerre et sensibilités littéraires (1919-1924)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1991.
- VÉNIEL, Jean-Claude, *L'Œuvre de Marcel Aymé, de la quête du Père au triomphe de l'Écrivain*, Paris, Aux amateurs de livres, 1990.



L'aventure vécue comme possibilité : l'exemple de *Loin de Rueil* de Queneau

MATHIEU BÉLISLE

Si au tournant du XX^e siècle la découverte de l'ordre des possibles semble ouvrir pour la pensée et l'imagination un espace infini, et par là même enivrant, Albert Thibaudet célébrant notamment cette « volupté suprême de la conscience qui consiste en une certaine possession de possibles¹ », les romans de Raymond Queneau, qui paraissent dans le second tiers du siècle, expriment un point de vue plus dubitatif. C'est que contrairement par exemple au personnage proustien qui peut contempler les vies possibles sans jamais se confondre avec elles (« Nous sommes plusieurs personnes superposées² », écrit Proust), c'est-à-dire sans jamais que le « je » se perde dans les méandres de la virtualité, les personnages de Queneau vivent une situation bien plus précaire. Ils ne jouissent pas comme Marcel d'une vie intérieure telle qu'elle leur assurerait, à tous les moments de leur parcours, la solidité du lien de soi à soi au fondement du principe d'authenticité : pour aussi belle et séduisante que la possibilité lui apparaisse, quelque chose comme une conscience inaliénable de soi le retient de s'y abandonner complètement et partant, de se perdre dans le dédale de ses fantasmes. Ainsi, tandis que le moi proustien se présente comme un astre qui attire dans son orbite tous les possibles « satellisés », c'est-à-dire des possibles qui viennent enrichir le moi et en confirmer aussi bien le pouvoir attractif que la réalité effective, le moi quenien cède successivement à l'attraction des divers possibles qu'il rencontre ou imagine, condamné dès lors à suivre un parcours aléatoire et discontinu.

Dans *Loin de Rueil* (1944), roman auquel la présente étude est consacrée, la possibilité devient plus forte que la réalité ; plutôt que de la compléter, elle l'écarte ou la supprime avec pour résultat que son héros, Jacques L'Aumône, ne jouit pas d'un enrichissement qui viendrait de l'addition des possibles. Le personnage « abdique » plutôt à chaque occasion une identité pour une autre, jusqu'à se perdre lui-même ou, du moins, jusqu'à ce qu'il ne soit plus rien d'autre qu'une image, dès lors moins

1 Albert Thibaudet, *Trente ans de vie française III. Le Bergsonisme*, Paris, Gallimard (NRF), 1923, t. 1, p. 94.

2 Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve et autres essais*, édition établie par Pierre Clarac, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1971, p. 54.

un personnage qu'un dispositif. La vie même de Jacques L'Aumône ne semble plus être qu'une coquille vide, ou une « marionnette³ », pour le dire comme Jean Queval, destinée à être investie, habitée par un autre. Le roman de Queneau est l'occasion d'exploiter, par le jeu et la fantaisie, le potentiel d'un roman et d'un personnage en mettant en évidence le fourmillement des possibles qui les accompagnent comme autant de fantômes de romans et de personnages irréalisés. Que faire de toutes les existences « irréalisées », de tous les fantômes de ces vies possibles qui nous accompagnent et ne cessent de rappeler à quel point notre vie, notre seule vie, se campe à l'intérieur de bornes étroites ? La vie que nous menons, avec son histoire, ses exigences, sa trajectoire et sa fin possible, est-elle la seule qu'il nous soit donné de mener ? C'est à de telles interrogations vertigineuses que Queneau tente de répondre à travers l'étonnant parcours de Jacques L'Aumône.

La mémoire de *Bouvard et Pécuchet*

Vers l'automne 1942, alors qu'il commence à réfléchir à un nouveau roman, *Loin de Rueil*, Raymond Queneau met la dernière main à l'écriture d'une préface pour une nouvelle édition de *Bouvard et Pécuchet*. Cette préface, finalement publiée dans la revue *Fontaine*⁴, témoigne de l'admiration du romancier pour l'œuvre de Flaubert et de son intérêt renouvelé pour les projets qui allient au roman l'esprit encyclopédique, lui qui dans *Les Enfants du limon* (1938) avait déjà une première fois réalisé une synthèse entre une trame romanesque et un travail d'érudition⁵. Les premières notes manuscrites au sujet de ce roman en devenir, notes qui ne sont pas datées et qu'il est ardu de situer précisément en raison du « silence » de Queneau entre le début de 1941 et le milieu de 1944⁶, ne sont pas sans rappeler, dans leur forme et leur esprit, le célèbre roman inachevé de Flaubert, que le romancier considère, dans une formule particulièrement laudative, comme « l'une des œuvres

3 Jean Queval, « Discussion sur "Douze remarques sur des personnages" de Jacques Bens », dans André Blavier et Claude Debon (dir.), *Raymond Queneau romancier*, Actes du 1^{er} colloque international, Verviers, Les temps mêlés. Documents Queneau, n° 150, 1983, t. 1, p. 134.

4 La préface devait paraître dans une édition belge du roman de Flaubert. Une seconde mouture de la préface paraîtra aux éditions du Point-du-jour, en 1947 ; elle sera également publiée dans *Bâtons, chiffres et lettres* en 1965 (Paris, Gallimard (Bibliothèque des idées), p. 97-124).

5 Dans *Les Enfants du limon*, Queneau choisira d'entrecouper l'action du roman d'extraits de textes écrits par des fous littéraires devant à l'origine figurer dans un ouvrage à part. Le manuscrit portant sur les fous littéraires avait été soumis en 1934 aux éditions Denoël et Gallimard, sans succès ; ce n'est que très tardivement, entre juillet 1936 et avril 1937, que le romancier décidera d'intégrer des extraits de ses recherches dans le corps de son roman, grâce entre autres aux personnages de Chambernac, encyclopédiste, et de son étrange secrétaire Purpulan.

6 Durant cette période, Queneau ne tient pas de journal. Après sa démobilisation, il entre en fonction comme chef du comité de lecture chez Gallimard le 9 janvier 1941. Sa correspondance avec son épouse Janine, qui vit à l'écart de Paris avec leurs enfants, permet seulement de dresser une liste de ses lectures.

maîtresses de la littérature occidentale⁷ ». Queneau rédige une liste pléthorique des professions et domaines d'activité qu'il veut voir son héros explorer⁸. S'il ne semble pas encore avoir une idée claire de la forme que prendra son roman, en revanche, il sait qu'il veut donner à son personnage un appétit de vivre et de connaître proche de la « boulimie » des héros flaubertiens : le héros de ce nouveau roman n'aura « pas d'idées à défendre », écrit-il ; il voudra « tout connaître, [...] vivre vite⁹ ». La version définitive de *Loin de Rueil* témoigne de cette ambition. Son héros, Jacques L'Aumône, est un étudiant curieux et doué qui travaille entre autres comme chimiste dans un laboratoire où il s'intéresse à l'élaboration de divers remèdes et tente de créer une race de poux géants. Cette étrange passion pour la culture des poux n'est pas sans rappeler l'épisode loufoque où les deux célèbres « bonshommes », que Flaubert comparait incidemment à des cloportes¹⁰, manipulent sans grand succès des larves de hanneton dans le but de stimuler la croissance des légumes de jardin.

Si dans les premières notes manuscrites l'ambition intellectuelle de Jacques L'Aumône semble le vouer, comme les héros de Flaubert, à une quête de savoir, dans la version définitive du roman, c'est plutôt l'ambition de vivre le plus grand nombre d'existences possibles qui l'emporte. Alors que *Bouvard et Pécuchet* dresse l'inventaire des principaux domaines de la connaissance qui s'offrent à ses deux héros, *Loin de Rueil* propose plutôt l'inventaire de toutes les aventures, de toutes les vies possibles. C'est donc moins la matière de *Bouvard et Pécuchet* que son principe que Queneau applique au personnage de Jacques L'Aumône. Évidemment, la mise en application d'un tel principe comporte une grande part de risque. Le parcours des deux héros de Flaubert, est-il besoin de le souligner, est déjà assez peu plausible : rares en effet sont les gens qui, le jour de leur retraite, décident sur le coup d'une conversation avec un inconnu de quitter la ville pour aller vivre à la campagne afin d'étudier et de mettre en pratique, avec un zèle toujours égal, des connaissances issues de la botanique, de l'archéologie, de l'agriculture, et ainsi de suite. La redondance de la structure du roman de Flaubert produit un effet

7 Cette appréciation paraît dans la seconde mouture de la préface rédigée en 1947 (voir note 1). Queneau voyait aussi en Flaubert l'un des premiers romanciers, en France, à témoigner d'un souci pour la composition.

8 Le troisième tome des *Œuvres complètes* reproduit la note manuscrite qui dresse la liste des activités et professions éventuelles du héros qui se nomme alors Martin, prénom qui rappelle le philosophe Heidegger (dans les parerga, Queneau désigne son personnage comme « lui : Martin (comme Heidegger) ») mais peut-être aussi le personnage générique que Marcel Aymé met en scène dans un grand nombre de nouvelles, dont celles rassemblées dans le recueil *Derrière chez Martin* (Gallimard, 1938). La liste se lit comme suit : « aristocrate, far-west, inventeur, explorateur, roi du monde, mathématicien, érudit, pape, musicien, écrivain, boxeur, voleur, ampliologue [? : illisible], assassin, riche par héritage, danseur, D^r Mabuse, militaire, peintre, professeur, industriel, homme politique, journaliste, médecin, naturaliste, astronome, hôtelier, banquier, acrobate, agriculteur, attaché d'ambassadeur, marin, témoin historique, saint, acteur, aventurier, chercheur d'or, champion de billard, champion d'échecs, clown, cartomancier » (Raymond Queneau, *Romans. Œuvres complètes III*, édition préparée par Daniel Delbreil, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2006, p. 1386).

9 Daniel Delbreil, « Notice à *Loin de Rueil* », dans Raymond Queneau, *Romans, op. cit.*, p. 1387.

10 Flaubert avait d'abord songé à intituler son roman *Les Deux cloportes*, avant de finalement opter pour *Bouvard et Pécuchet*.

volontairement comique : en échouant presque toujours à mettre en œuvre les connaissances nouvellement acquises, et en répétant sans cesse le même manège, Bouvard et Pécuchet semblent vivre indéfiniment la même aventure, ou plutôt : ils semblent vivre toutes les variations possibles et imaginables d'une même aventure délirante. Leur départ pour la campagne, qui semblait leur ouvrir la voie d'un monde neuf et libre, les condamne en définitive à demeurer dans les limites aliénantes de la plus plate réalité, ce qui nous mène à conclure, avec Isabelle Daunais, que les héros de Flaubert comprennent mal, ou ne sont pas en mesure de comprendre, la nature de leur liberté, eux qui « ne vont pas jusqu'à reconnaître, sinon à leur corps défendant et au milieu des pires catastrophes, que la réalité elle-même puisse être mobile et variable, soumise à des opinions contraires et à une relativité sans fin¹¹ ». Dans *Loin de Rueil*, Queneau est soucieux de respecter une structure analogue à celle de *Bouvard et Pécuchet*. Tout au long de l'écriture, il ne cesse de se rappeler à lui-même, comme un leitmotiv, l'importance de la répétition. À ce sujet, Daniel Delbreil écrit :

Pour Queneau, la répétition doit être l'une des structures de base du récit et le romancier envisage d'accentuer le procédé jusqu'aux limites du tolérable : ainsi (sur un feuillet très ancien), à propos des poux au début du roman. Au passage, Queneau insiste également sur le recours aux citations [...] qui, bien entendu, pourront être répétées. Dans une fiche datée du 22 mars 1943, il note : « Utiliser à l'extrême de la possibilité (sauf ennui) les répétitions ; incidents homologues, etc. » Dans une autre fiche, il maintient sa consigne : « Ne pas oublier la répétition »¹².

Dans son roman, Queneau met en place une série de répétitions et de rappels destinés à créer une impression de circularité : les mêmes conversations, et parfois presque mot pour mot, se répètent d'un chapitre à l'autre ; le dernier chapitre mime le premier ; la toute dernière scène est un condensé, mis en abyme, du roman lui-même ; des personnages principaux (comme Jacques L'Aumône et le poète Des Cigales) et secondaires (comme le père de Jacques et Baponot, propriétaire de l'usine où Jacques travaille pendant un temps) reviennent constamment sur les mêmes idées ; vers la fin du quatrième chapitre, Jacques devient une sorte d'automate, répétant invariablement, pendant presque deux pages, les deux mêmes phrases.

Une réalité mobile et variable

En dépit de ces effets de redondance, le héros de *Loin de Rueil*, à la différence des personnages de Flaubert, semble prendre la pleine mesure de la mobilité et de la variabilité de la réalité dont parle Daunais. En Jacques L'Aumône, Queneau trouve un personnage doté d'une liberté telle qu'elle lui permet de passer sans aucune autre forme de transition du monde réel au monde imaginé. L'Aumône se comporte comme une sorte d'affranchi : grâce au pouvoir de ses rêveries, il édifie

11 Isabelle Daunais, « De la vie idéale aux vies possibles », *Itinéraires LTC*, n° 1 (2010) « Vies possibles, vies romanesques », dossier préparé par Marielle Macé et Christophe Pradeau, p. 29.

12 Daniel Delbreil, « Notice à *Loin de Rueil* », dans Raymond Queneau, *Romans*, op. cit., p. 1587.

un monde où rien ne saurait lui être refusé. Ainsi de cette scène où, pendant un trajet de bus, le héros quenien imagine une liaison avec la receveuse de tickets, qui devient dans son imagination la belle Dominique, une jeune femme qu'il entretient grâce à sa fortune colossale :

Elle aurait voulu devenir danseuse. Mais pourquoi pas, Dominique ? Il lui offre un petit studio moderne peint tout en blanc avec une terrasse en aluminium, il lui paie des leçons de chorégraphie, des robes, des bijoux. Mais il la respecte. Puis, un jour, récital Salle Pleyel, énorme succès, révélation, acclamations, et ce soir-là, elle se donne à lui¹³. (LR, p. 69)

On le voit, Jacques L'Aumône joue les démiurges, ce qui d'ailleurs fera dire à Gaëtan Picon qu'il s'apparente moins à un personnage qu'à un romancier¹⁴ : il plante lui-même le décor, choisit les protagonistes et prend la charge de « l'écriture » du scénario. Queneau trouve dans ce personnage l'occasion d'exploiter au maximum le potentiel de la fiction : le roman, plutôt que de se contenter comme à l'habitude d'une seule intrigue (ou alors de quelques-unes, lorsque l'équilibre du récit repose sur quelques personnages centraux), est appelé à contenir des dizaines, voire des centaines d'autres romans plus ou moins réalisés. En vertu de ce qu'il convient d'appeler un « don d'avatar », une qualité que Théophile Gautier conférait à Balzac¹⁵, Jacques L'Aumône peut non seulement se raconter et vivre en imagination toutes les histoires dont il rêve, mais il peut surtout, comme les protagonistes des *Métamorphoses* d'Ovide que Queneau lisait pendant l'écriture¹⁶, adopter, grâce à elles, les traits de qui il veut. La rêverie entraîne une forme d'indifférenciation qui le mène à confondre à son gré le même et l'autre. C'est ainsi par exemple qu'au cours d'une promenade dans les rues de Rueil, Jacques décide de suivre un « citoyen absolument quelconque » pour éventuellement « s'en revêtir » :

Que fait ce type ? Rien ne l'indique. Il ne s'arrête devant aucune boutique, il ne se retourne pas sur les femmes, il ne fait pas minh aux chats kss aux chiens psst aux taxis [s'ensuit une liste détaillée de tout ce que le « type » ne fait pas et n'est pas], il est tellement bien comme il faut être que Jacques se demande comment il pourrait faire pour atteindre cette perfection pour s'annuler ainsi lorsque le citoyen se précipita sur le sac à main d'une dame et s'enfuit au pas de course. La mouquère se mit à brailler et un flicard trissa derrière le truand en déclarant à haute voix qu'il serait infiniment heureux d'avoir la collaboration bénévole de quelques contribuables en vue de la capture de ce dangereux malfaiteur mais l'autre qui n'était pas un tocard se jeta dans une maison que Jacques qui avait

13 Toutes les citations de *Loin de Rueil* (LR) sont tirées de l'édition Folio, n° 849 (Paris, Gallimard, 1944).

14 Gaëtan Picon, dans *Queneau plutôt à part*, écrit : « Jacques L'Aumône n'est pas un personnage de roman. C'est un romancier ; c'est moi qui le lis » (cité par Pierre David, *Dictionnaire des personnages de Raymond Queneau*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 1994, p. 245).

15 Théophile Gautier, *Balzac*, Pantin, Le Castor Astral (Les inattendus), 1999 [1860].

16 Le titre d'Ovide figure dans la liste des œuvres lues (le 2 février 1943) parue dans Raymond Queneau, *Journaux 1914-1965*, édition établie et annotée par Anne-Isabelle Queneau, Paris, Gallimard, 1996.

commencé une exploration méthodique de la capitale savait être à double entrée. Rassuré par le sort de cet énigmatique individu Jacques qui ne voulait point se mêler à l'action d'une police aussi rudimentaire qu'inutile reprit l'itinéraire qu'avait bouleversé une filature conclue abruptement. Il riait doucement. Il avait bien trompé son monde et larvatus prodé. Qui pouvait se douter que ce cambrioleur c'était lui-même. (LR, p. 57-58)

Scène étrange. Pendant la plus grande partie du passage, le lecteur est en droit de penser que ce qui est raconté se déroule effectivement, comme ce serait le cas dans un roman réaliste : le voyou qui a volé un sac à main « s'enfuit », la femme appelle à l'aide, le policier se lance à la poursuite du « dangereux malfaiteur » qui parvient non sans peine à lui échapper. Jacques, quant à lui, agit comme un spectateur qui ne se confond nullement avec les autres protagonistes : il est d'abord étonné de constater que l'homme qu'il croyait parfaitement « quelconque » soit un voleur ; et s'il renonce à venir en aide au policier, c'est qu'il s'estime incapable d'intervenir. Mais à mesure que la scène se développe, le lecteur vient à douter de sa réalité effective, en proie à ce que Nina Bastin a très justement appelé une « désorientation ontologique¹⁷ » (*ontological disorientation*) : pourquoi Jacques connaît-il cette porte « à double entrée » où se serait réfugié le voleur ? Comment peut-il connaître le sort du malfaiteur qu'il a délibérément choisi de ne pas poursuivre et dont il n'est pas en mesure d'apprécier le parcours ? Et pourquoi lui qui a souvent rêvé d'exploits semble-t-il heureux de ne pas intervenir et se contente-t-il de rire « doucement », sinon parce qu'il a lui-même tout inventé, que rien de ce que le passage nous décrit n'a eu lieu – le récit imaginé par Jacques s'étant substitué à la réalité avec la complicité amusée du narrateur, qui pour seul indice de sa « collaboration » a soudain fait passer le temps du récit du présent au passé simple ? Comme Descartes à qui il emprunte la célèbre expression, L'Aumône « avance masqué » : le *larvatus prodeo* cartésien devient le leitmotiv d'un homme qui se permet toutes les ruses, moins par souci de la vérité à démontrer que pour goûter, une fois encore, le plaisir de l'invention. Cette scène met en évidence l'extraordinaire mobilité d'un personnage qui peut, d'un simple mouvement de pensée, passer du rôle d'observateur à celui de protagoniste, et vice-versa, du monde réel au monde imaginé, de soi à l'autre et qui, au terme de cette aventure vécue comme possibilité, peut sans effort retrouver la tranquillité de sa « petite » existence en reprenant contact avec la réalité. Arrivé au Twin-Twin Bar, Jacques, précise le narrateur, abandonne « sans regrets une carrière [de cambrioleur] qui finalement n'aboutirait à rien de sensationnel » (p. 58). La rêverie, comme on peut le constater, suppose une aptitude au décrochage, à l'évasion, qui ne vise pas tant à « annuler » ou à transformer la réalité qu'à suspendre temporairement les règles qui la régissent.

Parce que cette suspension est temporaire et qu'elle n'entrave en rien la marche du monde, la rêverie permet à Jacques L'Aumône d'évoluer simultanément, et sans trop de heurts, dans deux ordres, dans deux dimensions parallèles. Dans le monde

17 Bastin écrit encore : « At many specific points in the novel, the reader is uncertain as to the ontological status of the world he is currently constructing » (Nina Bastin, *Queneau's Fictional Worlds*, Oxford, Peter Lang (Modern French Identities), 2002, p. 215).

réel, où ses gestes et ses paroles continuent d'avoir leur portée habituelle ; et dans le monde de ses fantasmes, où il peut, en investissant un espace et une temporalité virtuels, examiner non seulement les possibilités que lui offre le présent, mais aussi investir le passé – le sien et celui d'autrui – pour le récrire et le réinventer sans jamais que la narration ne l'entrave ou cherche à lui imposer un encadrement. Ainsi, en rencontrant pour la première fois le poète Louis-Philippe des Cigales, un ami de la famille, Jacques imagine qu'il vient enfin de trouver son vrai père, avec qui sa mère aurait hypothétiquement entretenu une liaison, ce qui fait donc de lui, suivant les thèses de Marthe Robert, à la fois un enfant trouvé (chez qui une filiation noble supplée à la condition roturière) et un bâtard (puisque la « faute » de sa conception illégitime a été recouverte par la présence d'un nouveau père qui lui a donné son nom). Mais Jacques, évidemment, ne s'embarrasse pas des limites de la théorie freudienne : l'invention d'un roman familial le pousse non seulement à redéfinir la nature de ses liens de parenté mais à revoir sa généalogie tout entière pour se découvrir, à travers le père rêvé, des liens avec la grande noblesse de France, depuis les ducs de Saint-Simon jusqu'aux Capétiens en passant par Philippe Le Bel. Ses rêveries rétrospectives permettent à Jacques L'Aumône de remonter le cours d'une mémoire fictive, à la fois individuelle et collective, là où il peut confondre à loisir sa généalogie singulière et la « grande » histoire de France. Et comme on ne sait presque rien de son véritable passé, Queneau ayant choisi, comme il le fait presque toujours avec ses personnages, d'en révéler le moins possible, il semble bien qu'aucune force, aucun « principe » issus de la réalité ne puissent résister au désir du personnage de s'inventer un passé fabuleux. D'ailleurs, ce n'est pas tant son propre passé, magnifié, idéalisé, que L'Aumône cherche à retrouver que l'idée même d'un passé, d'une mémoire qui semblent lui faire étrangement défaut.

Le détachement de Jacques L'Aumône vis-à-vis de son propre passé n'est pas anecdotique, loin de là. En prenant ses distances à l'égard de ses origines, il se soustrait à la loi universelle en vertu de laquelle l'existence de tout personnage – et de tout homme, pourrions-nous ajouter – se déploie et suit son cours, à savoir : que l'avant détermine causalement l'après, que « le temps précédent, écrira Kant à la suite d'Aristote, détermine nécessairement le temps suivant¹⁸ ». L'existence humaine obéit à un sens, se conforme à une direction où la nouveauté – action, pensée, désir – s'appuie sur l'ancien et se trouve au moins en partie contenue en lui. C'est pourquoi le passé, s'il peut être considéré comme le fondement des possibilités à venir, peut également être vu comme un frein ou un empêchement puisque le personnage peut se voir contraint, par le jeu des déterminismes, sinon à la reproduction du passé, du moins à un devenir fortement tributaire des possibilités contenues dans sa propre histoire. C'est ce qui conduit Umberto Eco à considérer le temps comme la « structure de la possibilité¹⁹ » : si le personnage est bel et bien soumis aux hasards de la vie, si l'aventure repose toujours sur de l'inattendu, le

18 Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, traduit de l'allemand par Jules Barni et révisé par Alexandre J.-L. Delamarre et François Marty, Paris, Gallimard (Folio), 1990, chap. II, section 3, p. 47.

19 Umberto Eco, *De Superman au surhomme*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1978, p. 141.

personnage traîne avec lui un « bagage », la somme des expériences, des rêves et des pensées qu'il a accumulés suivant le principe de « l'entropie croissante », qui détermine non seulement sa nature mais l'étendue de ses possibilités effectives, si bien qu'il pourra se voir paradoxalement forcé de devenir ce qu'il a déjà été. C'est à ce principe que Jacques L'Aumône parvient à se soustraire en rompant d'emblée avec son passé familial et en effectuant au fil de son parcours une série de petites ruptures qui lui permettent chaque fois de recommencer à neuf : en quittant sa famille, en se liant à Des Cigales et, à travers lui, à la grande noblesse de France, en quittant ensuite sa femme Suzanne et son fils Michel, en cumulant divers boulots sans jamais prendre racine, en se projetant dans des vies imaginaires toujours différentes, Jacques L'Aumône se prive certes d'une mémoire mais du même coup ouvre la voie à toutes les possibilités. Il n'a que faire de la constance et de la fidélité qui définissent l'héroïsme classique : son seul souci, qui est celui du personnage moderne affranchi de tout lien, suivant Thomas Pavel²⁰, est de demeurer entièrement disponible.

Une relecture du roman de l'ambition

On pourrait penser que la prédilection de Jacques L'Aumône pour la rêverie sert essentiellement à compenser les insuffisances de sa propre existence. En permettant à son imagination d'exaucer ses rêves de grandeur, Jacques assurerait, pour parler le langage freudien, sa revanche sur la réalité en palliant la faiblesse de son statut. La rêverie répondrait ainsi à un manque. Or les choses ne sont pas si simples. Car d'une part, s'il passe le plus clair de son temps à rêver (d'être un descendant de la royauté, un *playboy* multimilliardaire, un compositeur génial, un boxeur champion du monde, un cowboy hors-la-loi, et ainsi de suite : le roman comprend au moins une vingtaine de scénarios plus ou moins élaborés tirés de ses rêveries), d'autre part, L'Aumône ne progresse pas moins, et de manière spectaculaire, dans le monde qui est le sien : jeune homme d'origine modeste, né d'un « père dans la chaussette, d'une mère insignifiante » (*LR*, p. 208) selon ses propres mots, ayant grandi dans une banlieue quelconque, il parvient, au fil des rencontres, des petits emplois qui s'enchaînent et des hasards heureux, à conquérir Hollywood où il atteint, à l'instar de Français célèbres de la même époque comme Maurice Chevalier, Charles Boyer et Louis Jourdan, le statut de vedette internationale. Au terme du récit, Jacques, désormais « loin de Rueil », devient James Charity, un acteur américain de premier plan qui fait la manchette dans la presse à sensation. En somme, si la forme de *Loin de Rueil* est soumise au principe de la répétition, marquant par là sa dette à l'égard de *Bouvard et Pécuchet*, elle ne se prive pas de faire progresser l'action, faisant ainsi écho à la tradition du roman de l'ambition dont le héros typique est celui qui cherche par tous les moyens à « arriver ».

Au cours de l'écriture, Queneau est parfaitement conscient que *Loin de Rueil* sera soumis à la comparaison avec les grands modèles du roman de l'ambition. Le parcours de Jacques, s'il rappelle en partie les pérégrinations des héros du *Roman comique* de Scarron (Jacques a lui aussi été comédien), évoque surtout l'expérience

20 Voir Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard (Essais), 2003, chapitre VIII : « Liens abolis, univers insondables », p. 357 et sq.

des grands héros du roman du XIX^e siècle qui cherchent, eux aussi, et par tous les moyens, à atteindre la renommée. Pourtant, à maints égards, le roman de Queneau cherche à se distinguer du modèle ou, du moins, à procéder à sa relecture. Delbreil souligne que le romancier, en concevant les aventures de Jacques L'Aumône, veut à tout prix éviter le « piège²¹ » du réalisme : il ne veut ni d'un intrigant à la Julien Sorel, ni d'un arriviste comme Rastignac (« Non et non !! Pas de ça ! », écrit Queneau), ni d'un séducteur comme Bel-Ami. Cette volonté de prendre ses distances ne relève pas d'un simple caprice ou d'un effet de mode : elle s'explique d'abord par la manière dont Queneau conçoit pour son personnage la notion même d'ambition. Alors que les héros du XIX^e siècle engagent leur être tout entier – force, énergie, intelligence – dans la conquête d'un statut, qu'ils entrent en lutte aussi bien avec le monde qu'avec leur propre passé dont ils se détournent énergiquement, Jacques L'Aumône ne se soucie guère d'« arriver » quelque part ou de combattre ; c'est un rêveur, passablement paresseux, qui n'a pas vraiment idée des moyens à prendre pour réaliser ses désirs et qui même, bien souvent, ne semble guère soucieux de les réaliser. L'alternance entre la rêverie et l'action proprement dite montre un personnage qui fonctionne comme par « éclipses », tantôt présent tantôt absent, tantôt attentif aux moindres détails, tantôt souffrant d'un véritable « déficit » d'attention, un personnage, donc, qui est non pas tendu vers un objet ou un statut précis mais qui se trouve simplement placé en état de disponibilité. Contrairement à Rastignac ou à Sorel qui veulent « arriver » quelque part, L'Aumône se contente, pour reprendre la fameuse formule de Jacques Rivière, d'être « quelqu'un à qui quelque chose arrive ». La différence entre Jacques et ses devanciers tient également à la nature et à la valeur de la vie rêvée. Alors que les grands ambitieux rêvent d'une *vie précise*, qu'ils orientent leur désir vers un objet identifiable, qu'ils n'hésitent pas à se projeter dans l'avenir, ne fût-ce que par un truchement (quand ils découvrent, par exemple, un homme qui « possède » ou incarne tout ce dont ils rêvent), Jacques se projette indifféremment dans plusieurs vies, consécutives ou simultanées, au hasard de ses rencontres ; chaque existence ou aventure rêvée ne représente pour lui rien de plus qu'une virtualité parmi celles susceptibles d'être explorées. Ses rêveries, en outre, ne concernent jamais l'avenir. Ainsi, quand un comédien lui demande s'il lui arrive de penser à « ce qui [lui] arrivera », Jacques répond catégoriquement : « Jamais. » (LR, p. 101) Apparemment, il ne sait pas conjuguer sa vie au futur²².

Surtout, ce qui distingue Jacques L'Aumône de ses devanciers, c'est son absence presque totale d'orgueil : fait étrange pour un homme qui parviendra au zénith, il semble n'avoir, contrairement à Rastignac ou à Julien Sorel, aucun amour-propre. De fait, il ira même jusqu'à souhaiter, dans une crise passagère mais ô combien significative, non pas d'atteindre à la gloire mais de n'être plus rien : « Je me demande, dit-il [à Martine, sa compagne du moment], si je suis capable de devenir un rien du tout. » Jetant un regard désenchanté sur toutes les années où il a « gaspillé »

21 Daniel Delbreil, « Notice à *Loin de Rueil* », dans Raymond Queneau, *Romans, op. cit.*, p. 1585.

22 Incidemment, la seule occurrence de projection dans l'avenir est formulée sur le mode réticent de la litote. Alors qu'il songe à la possibilité de devenir pape, Jacques affirme : « rien ne dit que je ne le devienne pas un jour » (LR, p. 47).

ses énergies à rêver à des vies imaginaires, des vies qui peuvent être considérées comme autant de romans et d'aventures en germe, Jacques découvre avec amertume sa propre vanité :

Comme des foetus miniatures parfaitement constitués il faisait défiler devant lui tous les germes de figures sociales qu'il avait irréalisées. Il revenait de sept huit années en arrière et le voilà maintenant capitaine de l'armée hollandaise, directeur d'usine, attaché d'ambassade à Pékin, banquier, clown (célèbre), peintre (célèbre), archiviste paléographe, aspirant de marine (à bord du dernier voilier), coureur cycliste (vainqueur du Tour d'Europe), champion du monde d'échecs (inventeur du Gambit L'Aumône et du début f2-f3, h7-h5), gentleman farmer en Australie (et qu'est-ce qu'il n'exterminait pas comme lapins), barman (au Ritz), astronome (il découvre la première planète hors du système solaire, un satellite d'alpha du Centaure), député (le plus jeune de France), journaliste (reporter aux multiples ruses et à l'audace imperturbable), acrobate (le premier à réaliser le sextuple saut périlleux en arrière sans élan), fakir dans le cristal (une vieille gitane l'a initié à tous les mystères mantiques), médecin (psychanalyste), médecin (acupuncteur), médecin (ostéopathe), médecin (chiropractor), médecin (chirurgien dentiste), explorateur (astronaute, car sinon où ça ? et de quoi ?), chercheur d'or (il devient riche forcément), chercheur de trésors (il en trouve au fond des mers quand ce n'est pas dans de vieux châteaux), lord anglais (par adoption), grand lama (par vocation), président de la république de Nicaragua (par élection), président de la république de Costa Rica (par révolution), président de la république de Guatemala (par occupation), il oublie maintenant l'ambition, il y a tant d'autres possibles, triumvir, uhlan, plombier, tétarque, rétiaire, schah, faux saulnier, éléphant blanc (par transformation magique), sauterelle adultère, peplum chinois, morceau de sucre, bout de savon fondant. Il disparaissait comme ça lentement, dans un petit bol d'eau, pas propre même, car un type s'en était servi, de lui, pour dégraisser ses digitaux. (LR, p. 127-128)

Au terme de cette liste qui propose un éventail de possibilités allant des plus plausibles aux plus loufoques, Jacques « oublie maintenant l'ambition », écrit Queneau, et semble même en voie de perdre toute consistance, lui qui disparaît « lentement », comme un « morceau de sucre » ou un « bout savon fondant ». Ce renoncement décisif lui permet d'amorcer un processus de dépouillement, où il s'efforcera désormais « de se tarir, de se désencombrer, de s'évider. » (LR, p. 145) Souhaitant devenir un être « plat et bénin », des épithètes qui renvoient directement au cas d'Étienne Marcel, premier personnage du premier roman de Queneau (*Le Chiendent*, 1933), d'abord présenté comme une simple silhouette appelée à gagner puis à perdre progressivement sa consistance, Jacques L'Aumône mène une existence ascétique, se contentant d'un peu de riz et de bouillon, d'un logement de misère et de petits rôles de soutien dans des théâtres de troisième zone qui lui assurent une bien maigre subsistance. Paradoxalement, de tout le roman, la seule véritable ambition qu'il exprimera sans ambages, non dans un monde rêvé mais, cette fois, dans le monde réel, témoigne d'un désir exactement contraire à celui qui caractérise la figure de l'ambitieux : « Je voudrais tant devenir un saint. » (LR, p. 144)

En un sens, cette volonté d'effacement rend le triomphe final du héros de *Loin de Rueil* encore plus éclatant : c'est après avoir renoncé à toute forme de

lutte, toute recherche d'un gain personnel que Jacques L'Aumône parvient enfin à son apogée. On serait tenté de voir dans le dénouement une illustration de la morale évangélique : dans le discours des Béatitudes, le Christ ne dit-il pas que le plus petit d'entre tous est appelé à devenir le plus grand dans son royaume ? « Heureux les humbles... » Une telle conclusion offre un contraste saisissant avec la situation finale des héros ambitieux typiques qui, eux, vivent l'expérience de l'échec, n'atteignent le but qu'au prix de la désillusion et surtout, constatent que la réalité ne correspond guère à l'image idéale qu'ils en avaient formée. Alors que dans les romans de Stendhal, de Balzac et de Flaubert, la réalité oppose une résistance presque impossible à vaincre, que le romancier fait corps avec le monde et sa loi contre son personnage (du moins, contre l'immaturité de ses désirs), si bien que la sympathie qu'il peut éprouver pour lui ne saurait jamais l'emporter sur le principe de réalité, à l'inverse, Queneau choisit d'exaucer les désirs de son héros, de faire corps avec lui *contre* le monde et sa loi, ce en quoi on peut penser que le romancier en vient à épouser la « logique » de son héros en cédant à ses désirs. Pourquoi pas ? Telle est la question qui rend compte de l'ascension finale du héros. Pourquoi ne pas laisser Jacques devenir un grand acteur hollywoodien ? Car si la réalité est bel et bien mobile et variable, quel principe, quelle « force » puis-je opposer à sa rêverie ? semble se demander Queneau. De fait, Jacques L'Aumône ne parvient pas au statut de vedette hollywoodienne à force de travail et d'acharnement mais par hasard et peut-être aussi parce qu'il sait rêver, parce qu'il affiche, pour emprunter de nouveau à Isabelle Daunais, une capacité exceptionnelle à se mouvoir dans l'ordre des possibles : « face à un monde variable, à un monde où toutes les opinions et toutes les actions sont possibles, c'est l'aptitude à circuler au sein même de la variation, de l'habiter, qui devient la forme de l'héroïsme²³. » Voilà pourquoi Queneau épargne à son personnage comme à son lecteur le détail des tractations qui auront pu mener Jacques jusqu'à son apogée : il n'est question dans *Loin de Rueil* d'aucune stratégie, d'aucun effort particulier de positionnement, d'aucune alliance, d'aucune mondanité, d'aucune lutte significative ayant pu mener le héros jusqu'à Hollywood. À vrai dire, plus le roman avance, plus il devient elliptique et semble tenir l'heureuse progression de Jacques pour acquise. Dans l'avant-dernier chapitre, le lecteur comprend, sans aucune forme de transition ou d'explication, que Jacques a quitté Paris pour une petite république d'Amérique latine, San Culabra del Porco, où il travaille au sein de l'équipe de tournage d'un documentaire portant sur une tribu indigène, les Borgeiros (clin d'œil à Borges²⁴ ?). Puis, dans le dernier chapitre, sans plus d'explication, Jacques *est devenu*, en vertu d'un hasard heureux ou d'une décision arbitraire du romancier (ce qui, on en conviendra, peut revenir à

23 Isabelle Daunais, « De la vie idéale aux vies possibles », *art. cit.*, p. 28.

24 Olivier Maillart signale d'ailleurs la parenté de préoccupations du roman de Queneau avec une nouvelle de Borges, « Le Jardin des sentiers qui bifurquent » (1941 ; 1944 pour la première traduction française dans la revue *Lettres françaises* (Argentine), à l'instigation de Roger Caillols) : « Borges, en imaginant un livre qui soit un labyrinthe de temps strictement infini, invente une fiction où l'homme, au lieu d'adopter une possibilité en éliminant toutes les autres, les adopte toutes simultanément » (Olivier Maillart, « Les vies rêvées d'un pou », *L'Atelier du roman*, n° 43 (septembre 2005), p. 160).

la même chose), un acteur célèbre. Contrairement au grand roman de l'ambition qui accordait toute la place au processus d'apprentissage du héros (à celui qui est *en voie d'atteindre* à la maturité), dans *Loin de Rueil*, le récit du devenir importe finalement assez peu : la situation finale nous est présentée comme d'emblée réalisée²⁵.

Un dénouement énigmatique

La fin de *Loin de Rueil* n'en demeure pas moins énigmatique, et depuis la parution du roman les commentateurs n'ont cessé de proposer au sujet de l'étrange réussite de Jacques L'Aumône des interprétations aussi variées que divergentes. C'est que le lecteur a appris à se méfier de ce qui lui est raconté, ainsi qu'on a pu en témoigner à partir d'exemples cités plus haut. Jacques devient-il vraiment un acteur célèbre, ou ne sommes-nous pas encore une fois les victimes du canular d'un romancier qui « avance masqué » ? Ce n'est pas tant la facilité déconcertante avec laquelle le héros parvient au triomphe que la manière dont ce triomphe nous est présenté qui nourrit le soupçon. Après tout, il n'est pas impossible que Jacques, dont le talent de comédien est pourtant médiocre, ait réussi à opérer un renversement de situation : l'histoire d'Hollywood compte son lot de « miracles » et tout indique que L'Aumône a bénéficié de circonstances exceptionnellement favorables. Deux éléments du chapitre final posent pourtant problème. D'une part, Jacques ne nous est pas présenté directement et de l'intérieur comme c'était le cas dans les chapitres précédents. La narration non seulement passe à une focalisation externe – un peu comme dans les romans américains que Queneau admire tant (et le changement est heureux puisque ce dernier chapitre narre précisément la portion « américaine » des aventures de Jacques) – mais choisit de présenter le héros exclusivement par l'entremise de médiations. Le lecteur ne découvre Jacques qu'à travers la lecture que Louis-Philippe des Cigales fait à la famille L'Aumône d'une entrevue réalisée dans un journal avec le personnage et grâce à la projection du film où il tient la vedette sur un écran de cinématographe du Rueil Palace : les dernières images de Jacques sont donc à la fois médiatiques et « médiatisées », c'est-à-dire livrées au lecteur de manière indirecte. En somme, le dernier chapitre ne donne droit qu'à une image distanciée et aplatie de Jacques, phénomène qui pousse Paul Gayot à conclure à l'irréalité de cette conclusion, pour qui le héros, « oscillant du rêve à la réalité (si tant est que l'on puisse parler de réalité à quelque moment que ce soit) [...] finit silhouette plate sur un écran²⁶ ».

Non seulement Jacques perd toute consistance, toute épaisseur, mais, et il s'agit du second problème que présente la conclusion de *Loin de Rueil*, il semble aussi perdre les traits qui lui confèrent une identité, puisque sa propre famille, qui pourtant écoute attentivement la lecture de l'entrevue dans le journal (où Jacques parle de sa propension notoire pour la rêverie, de ses parents et de son enfance passée à Rueil) et voit les photographies du héros, ne le reconnaît pas : pour eux,

25 Ce n'est que sur épreuves que Queneau a ajouté l'avant-dernier chapitre racontant le passage de Jacques en Amérique, sans quoi la situation finale aurait marqué avec encore plus de force la nature arbitraire du dénouement (voir Daniel Delbreil, « Notice à *Loin de Rueil* », dans Raymond Queneau, *Romans*, *op. cit.*).

26 Paul Gayot, *Raymond Queneau*, Paris, Éditions Universitaires, 1967, p. 246.

et en dépit de la profusion comique d'indices qui devraient en principe dissiper les moindres doutes, James Charity est un autre. Cette non-reconnaissance de Jacques L'Aumône par ceux-là mêmes qui l'ont mis au monde et l'ont vu grandir tient à une décision tardive du romancier. Jusqu'à la correction des épreuves, Queneau avait en effet imaginé que Suzanne, son ex-femme, se rende finalement à l'évidence, jugement aussitôt confirmé par la narration :

Alors on ne peut pas nier, dit Suzanne, ça peut très bien être lui.

– Alors c'est notre Jacques ? [demandent les parents]

Il n'en faut pas douter : l'homme glorieux, c'est le leur²⁷.

Or, en éliminant de la version définitive de son roman toute capacité pour les personnages de reconnaître sous les traits de James Charity le Jacques qu'ils ont bien connu, Queneau souligne par le décalage comique qui intervient entre le héros et les autres personnages l'existence d'un fossé grandissant entre le lecteur, persuadé qu'il a toujours devant lui le héros dont il a suivi le parcours depuis le début, et l'univers édifié par le roman : personne, pas même le narrateur, ne cherchera à dissiper l'apparent malentendu en vertu duquel nul ne le reconnaît.

Cet énigmatique dénouement a une valeur exemplaire. Il met en évidence une question fondamentale sur laquelle Queneau se penche alors depuis un peu plus d'une décennie, c'est-à-dire depuis l'écriture du *Chiendent*, son premier roman : à quels attributs, à quels principes tient l'existence d'un personnage de roman ? Depuis toujours, Queneau cherche, par une démarche « négative », c'est-à-dire, à travers une forme de dépouillement formel et thématique, à atteindre la part irréductible, essentielle du personnage. A-t-il besoin d'un passé ? A-t-il besoin d'un corps, d'un visage ? Une silhouette suffit-elle ? A-t-il besoin d'agir, de désirer, de combattre ? Ces questions naissent bien entendu dans le contexte général d'une « crise du roman » qui sévit depuis le tournant du siècle (et dont les travaux canoniques de Michel Raimond ont fait état²⁸) et repose sur un rapport problématique avec l'héritage réaliste du XIX^e siècle. D'une certaine manière, Jacques L'Aumône voit son souhait de « n'être plus rien » être exaucé : la conclusion montre un personnage devenu aussi peu réel que possible, sans matérialité, une représentation doublement fictive, c'est-à-dire fictive aussi bien pour le lecteur que pour les autres personnages du roman qui ont perdu toute trace de sa réalité concrète. En devenant vedette de cinéma, le personnage se trouve ironiquement appelé non seulement à vivre ses rêves mais à devenir lui-même un être de rêve, à renoncer à l'existence effective pour ne plus vivre que dans la « peau » des autres. À force de vivre l'aventure comme possibilité, il en vient à se confondre avec cette possibilité, au risque de sa propre disparition.

Dans une entrée de journal datée de 1940, après une séance de cinéma, Queneau montre qu'il est conscient des « risques » de la rêverie :

27 Raymond Queneau, « Appendices », *Romans*, op. cit., p. 1401.

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

La rêverie est une tentation du réel, un défi au réel *pour qu'il* n'arrive pas ; ou *parce qu'il* n'arrive pas. La rêverie supprime les possibilités, ou plutôt les réalise à sa façon, épuisant ainsi le réel et le rêve.

Loin de Rueil montre que l'aventure vécue comme possibilité conduit aussi bien à l'émerveillement devant le potentiel extraordinaire d'une existence qu'à une inquiétude persistante devant le risque de voir le moi se dissoudre : la rêverie réalise les possibilités et les supprime tout à la fois. Difficile de savoir s'il y a gain ou perte. Le roman s'interroge aussi sur la définition du personnage et de son aventure : peut-il survivre au fractionnement, au revirement aléatoire et inopiné, à l'absence de direction, ou a-t-il encore besoin d'une durée et d'un espace propres, d'une « direction » qui donnerait à sa trajectoire la valeur d'un destin ou d'une vie exemplaire ? Une partie de la réponse tient peut-être dans les romans qui suivent *Loin de Rueil*. Pour Henri Godard, *Pierrot mon ami* (1942), paru deux années plus tôt, marque l'apparition d'un nouveau type de personnage, qui avait fait une apparition timide dans *Un rude hiver* (1939) et qui revient dans *Le Dimanche de la vie* (1952), *Zazie dans le métro* (1959) et *Les Fleurs bleues* (1965). À propos du changement que marque la parution de *Pierrot mon ami*, Godard écrit :

C'en est fini du détachement avec lequel nous suivions aventures et mésaventures des personnages dans les romans précédents. Qui peut dire qu'il n'aimerait pas qu'Yvonne finisse par tomber dans les bras de Pierrot, qu'il ne se réjouit pas chaque fois que tout tourne finalement bien pour Valentin, qu'il n'a pas regretté que Lalix abandonne Cidrolin et ne se sent pas soulagé quand ils se réconcilient²⁹ ?

Comment expliquer la fin du détachement dont parle Godard ? Peut-être par le fait qu'au contraire de Jacques L'Aumône, qui apparaît autant comme un personnage que comme un dispositif expérimental et qui, à cet égard, signale peut-être la fin d'un cycle amorcé avec *Le Chiendent*, ce Jacques dont on peut apprécier l'humour intellectuel comme celui que distillent Bouvard et Pécuchet mais auquel il est difficile de s'attacher vraiment, les personnages de Pierrot, Valentin Brû, Zazie et Cidrolin sont moins enclins à céder à l'appel du rêve ou à imaginer une autre vie, et se contentent, plus modestement, d'être eux-mêmes, c'est-à-dire d'entrer dans la vie, la seule vie, qui leur a été impartie.

29 Henri Godard, « Peut-on parler de personnage quenien ? », dans Daniel Delbreil (dir.), *Le personnage dans l'œuvre de Raymond Queneau*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000, p. 311.

Références

- AYMÉ, Marcel, *Derrière chez Martin*, Paris, Gallimard, 1938.
- BASTIN, Nina, *Queneau's Fictional Worlds*, Berne, Peter Lang (Modern French Identities), 2002.
- DAUNAIS, Isabelle, « De la vie idéale aux vies possibles », *Itinéraires LTC*, n° 1 (2010) « Vies possibles, vies romanesques », dossier préparé par Marielle Macé et Christophe Pradeau, p. 19-30.
- DAVID, Pierre, *Dictionnaire des personnages de Raymond Queneau*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 1994.
- ECO, Umberto, *De Superman au surhomme*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1978.
- GAUTIER, Théophile, *Balzac*, Pantin, Le Castor Astral (Les inattendus), 1999 [1860].
- GAYOT, Paul, *Raymond Queneau*, Paris, Éditions Universitaires (Classiques du XX^e siècle), 1967.
- GODARD, Henri, « Peut-on parler de personnage quenien ? », dans Daniel DELBREIL (dir.), *Le personnage dans l'œuvre de Raymond Queneau*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000, p. 309-321.
- KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, traduit de l'allemand par Jules Barni et révisé par Alexandre J.-L. Delamarre et François Marty, Paris, Gallimard (Folio), 1990.
- MAILLART, Olivier, « Les vies rêvées d'un pou », *L'Atelier du roman*, n° 43 (septembre 2005), p. 158-164.
- PAVEL, Thomas, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard (Essais), 2003.
- PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve et autres essais*, édition établie par Pierre Clarac, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1971.
- QUENEAU, Raymond, « Bouvard et Pécuchet », *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des idées), 1965, p. 97-124.
- , *Journaux 1914-1965*, édition établie et annotée par Anne-Isabelle Queneau, Paris, Gallimard, 1996.
- , *Loin de Rueil*, Paris, Gallimard (Folio n° 849), 1944.
- , *Romans. Œuvres complètes III*, édition préparée par Daniel Delbreil, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2006.
- QUEVAL, Jean, « Discussion sur "Douze remarques sur des personnages" de Jacques Bens », dans André BLAVIER et Claude DEBON (dir.), *Raymond Queneau romancier*, Actes du 1^{er} colloque international, Verviers, Les temps mêlés. Documents Queneau, n° 150, 1983, t. 1, p. 134.
- RAIMOND, Michel, *La Crise du roman : des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966.
- THIBAUDET, Albert, *Trente ans de vie française III. Le Bergsonisme*, Paris, Gallimard (NRF), 1923.



« [L]a vie ne se rejoignait pas
à elle-même » : le possible comme
voie de sortie du roman dans
Un balcon en forêt de Julien Gracq

VÉRONIQUE SAMSON

Dans sa conférence « Pourquoi la littérature respire mal », prononcée en 1960, Julien Gracq formule à l'égard de la littérature de son époque des reproches maintenant bien connus. Les œuvres de l'existentialisme et du Nouveau Roman tendraient, selon lui, à reproduire et à exacerber le sentiment d'une rupture entre l'homme et le monde, survenue à la suite de la Deuxième Guerre mondiale :

à lire ces romans étouffants d'où l'air libre et le monde extérieur sont exclus, pleins à craquer d'une humanité aigre et exaspérée, et où on pénètre quelquefois comme dans un wagon de métro à six heures du soir, ce qui me frappe, c'est une exclusion délibérée et systématique. L'exclusion de cette espèce de mariage, mariage d'inclination autant et plus que de nécessité, mariage tout de même confiant, indissoluble qui se scelle chaque jour et à chaque minute entre l'homme et le monde qui le porte¹.

Se servant de cette « exclusion » comme repoussoir, Gracq charge plutôt le roman d'assurer l'ouverture des possibles pour l'homme dans le monde. Le roman doit représenter un « mouvement de confiance énigmatique, de confiance *quand même*² », contribuant à élargir le champ de l'expérience humaine. Si l'affirmation est claire, elle n'en demeure pas moins paradoxale pour peu qu'on la situe dans la chronologie de l'œuvre : en effet, Gracq prononce cette conférence deux ans après la parution de ce qui s'avérera son dernier roman. Avec *Un balcon en forêt*, et surtout avec la mention générique de « récit » qu'il pose sur la couverture du livre à sa parution, l'écrivain effectue un premier pas hors d'un genre qui a véritablement dominé la première moitié de son parcours littéraire, d'*Au château d'Argol* (1938) au *Rivage des Syrtes* (1951), avant de s'étioler dans un recueil de nouvelles, *La Presqu'île* (1970), et d'être finalement délaissé au profit de la forme fragmentaire, plus intime,

1 Julien Gracq, « Pourquoi la littérature respire mal », *Préférences*, Paris, José Corti, 1961, p. 101.

2 *Ibid.*, p. 103.

du carnet³. Ce singulier revirement et cette désaffection du roman ne sont pas sans étonner devant la profession de foi de 1960. Comment interpréter un tel décalage entre le discours et l'œuvre ? Si nous ne pouvons dire qu'il abandonne le roman aux mains des existentialistes et des Nouveaux Romanciers, car pour lui le roman sera demeuré jusqu'au bout affaire de « créance⁴ » et non de soupçon, il reste encore à comprendre les raisons qui font en sorte que l'ouverture des possibles pour l'homme dans le monde ne peut plus être revendiquée à partir de 1960 qu'*en dehors* du roman.

Pour Gracq, et cela depuis les débuts, la mise en œuvre de cet idéal est vécue comme un compromis sans cesse renouvelé. Car c'est un idéal de lecteur plus que de praticien, provenant de lectures romanesques qui ont précédé le travail d'écriture, plus tardif. La lecture d'un roman se confond chez lui avec l'expérience d'un élan, où le lecteur est propulsé d'une page à l'autre, entraîné non seulement vers ce qui vient, mais aussi vers tout ce qui pourrait advenir. Cette singulière « élation vers l'éventuel », ce « lâchez-tout de ballon libre, dont la sensation nous est donnée seulement de loin en loin dans nos lectures romanesques préférées, [est] le couronnement de la fiction, parce qu'il est comme la matérialisation même de la liberté⁵ », écrit-il. Le roman, par son langage qui rayonne sans cesse au-delà de lui-même, doit ouvrir dans l'esprit du lecteur des voies inattendues et imprévisibles, une brèche où projeter les développements possibles de son imagination. La lecture s'effectue donc autant par le souvenir de ce qui a été posé que par l'anticipation : toutes ces virtualités comptent autant pour le lecteur gracquien que la matière romanesque qu'il a sous les yeux. Le roman se construit, comme il l'affirme dans un entretien avec Jean Roudaut, « par le *déjà dit* emmagasiné, par l'accumulation dans l'esprit, sans élimination vraie, d'images sensibles et de charges affectives, de conjectures précises ou vagues, de prémonitions dirigées⁶ ». L'émotion particulière engendrée par la lecture vient donc précisément de la multiplication des possibles, telle qu'il l'appelle dans « Pourquoi la littérature respire mal », comme si le roman fournissait un espace de liberté supplémentaire s'annexant à celui du monde réel. Ce sont alors les effets du roman, l'ébranlement communiqué à l'esprit du lecteur, qui déterminent la réussite du genre, plus que ses moyens, ses exigences techniques ou règles de composition.

Il faut voir, cependant, que les « modestes réquisitions du lecteur⁷ », pour reprendre une heureuse expression d'*En lisant en écrivant*, ne sont pas sans engendrer une certaine contrainte pour le romancier. Celui-ci doit suivre en esprit

3 Il est admis dans la critique qu'*Un balcon en forêt* représente une sorte de pivot entre les deux « massifs » de l'œuvre gracquienne. Voir Patrick Marot, « Flottements d'état civil », dans Patrick Marot (dir.), *Julien Gracq 6. Les tensions dans l'écriture : adieu au romanesque, persistance de la fiction*, Caen, Lettres modernes Minard, 2008, p. 5-9. Gracq a lui-même souligné le statut particulier du livre, dans un entretien avec Jean-René Huguenin : « c'est un récit, j'insiste là-dessus, et non un roman » (cité dans Mireille Noël, *L'Éclipse du récit chez Julien Gracq*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 2000, p. 35).

4 Julien Gracq, *Lettrines*, Paris, José Corti, 1967, p. 79.

5 Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980, p. 95-96.

6 Julien Gracq, « Entretiens avec Jean Roudaut : l'écrivain au travail », *Entretiens*, Paris, José Corti, 2002, p. 59.

7 Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, op. cit., p. 113.

les prolongements de chacune des phrases qu'il pose sur papier et se soumettre à la direction qu'elles lui imposent.

La moitié de son talent est de projection : la première page à peine achevée — et même la première phrase — il suit du regard tout un entrecroisement de trajectoires déjà en route, les unes de courte, les autres de longue ou de très longue portée⁸.

Au fur et à mesure qu'il avance dans l'écriture, le romancier voit ainsi ses propres possibles diminuer et se trouve dans l'obligation d'écarter, l'un après l'autre, les livres virtuels qu'il avait en esprit⁹. Il n'est plus simplement « aventurier », comme le voulait Jacques Rivière, partant librement à la découverte comme le lecteur parcourant son roman : plutôt, il est entraîné sur un chemin de plus en plus étroit, devant composer avec un nombre croissant de propositions et savoir manœuvrer parmi celles-ci, au point de redouter l'aboutissement du périple. La liberté du romancier, totale à la première phrase seulement, disparaît progressivement comme si la masse de l'œuvre, ou la logique propre qu'elle en est venue à sécréter, « se mettait à son tour à [le] capturer dans son champ¹⁰ ». Ce qui produisait une sensation de liberté chez le lecteur — l'horizon de possibles qui se dégage et s'étend au fil de la lecture — fait donc de l'écriture romanesque, à l'inverse, un épisode de claustrophobie¹¹.

Ce paradoxe de la pensée du roman de Gracq se trouve au cœur de l'œuvre. Ses romans, que l'on a souvent qualifiés de romans de l'attente, semblent en effet tenir en équilibre sur un fil de fer entre les exigences du lecteur et celles de l'écriture romanesque. D'un côté, l'attente se présente comme une disponibilité aux possibles, partagée par le lecteur et le personnage, que l'on a avec raison rapprochée de celle qu'appelait Rivière dans *Le roman d'aventure*¹². De l'autre, il faut voir que cet élan vers l'éventuel s'avère, en fin de compte, incompatible avec la nécessaire fin du récit. La difficulté avec laquelle le romancier caractérise l'événement qui vient combler l'attente est révélatrice de cette tension, ainsi que le note Michel Murat à propos du *Rivage des Syrtes* :

8 *Ibid.*, p. 125-126.

9 « À chaque tournant de livre, un autre livre, possible et même souvent probable, a été rejeté au néant. Un livre sensiblement différent, non seulement dans ceci de superficiel qu'est son intrigue, mais dans ceci de fondamental qu'est son registre, son timbre, sa tonalité » (Julien Gracq, *Lettrines*, *op. cit.*, p. 27-28).

10 Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, *op. cit.*, p. 119.

11 Mathieu Bélisle a ainsi suggéré que le roman est pour Gracq un « art du renoncement », s'opposant à l'espace de liberté fourni par les carnets. Voir Mathieu Bélisle, « Julien Gracq, entre carnets et romans », *Études françaises*, vol. 43, n° 3 (2007), p. 29.

12 Rivière demande en effet au roman de faire naître le sentiment « d'attendre quelque chose, de ne pas tout savoir encore, [...] d'être amené aussi près que possible sur le bord de ce qui n'existe pas encore » (Jacques Rivière, *Le roman d'aventure*, Paris, Éditions des Syrtes, 2000, p. 74). Pour le rapprochement de Gracq et de Rivière, voir Isabelle Daunais, « Julien Gracq : le roman d'aventure », dans Isabelle Daunais (dir.), *Le roman vu par les romanciers*, Québec, Nota Bene, 2008, p. 83-102.

l'événement proprement dit apporte à la "poésie" un démenti insupportable, que le livre ne parvient pas à assumer : [...] il ne découvre pas d'issue. C'est pourquoi Aldo n'a pas d'avenir : il sera le dernier héros romanesque de Gracq¹³.

Si l'auteur, en laissant présager à Orsenna la reprise d'un conflit en dormance depuis trois cents ans, suggère ainsi tout au long du roman la possibilité d'une aventure à mener dans le monde par son personnage, il s'abstient de la représenter et se prive, en définitive, d'un véritable dénouement. Ainsi, lorsqu'il confie dans un passage des *Lettrines* que « *le Rivage des Syrtes*, jusqu'au dernier chapitre, marchait au canon vers une bataille navale qui ne fut jamais livrée¹⁴ », nous devons y voir plus que la simple illustration de son processus d'écriture, tout entier aimanté par une image forte. Il apparaît plutôt que l'omission de cette bataille, simplement appelée à la dernière page dans un décor « planté¹⁵ » pour elle, ait été l'unique issue pour ce romancier soucieux de ne pas circonscrire l'imagination de son lecteur. Le « possible » gracquien doit alors être compris comme une virtualité d'action, c'est-à-dire comme ce qui la précède ou l'ébauche, ne pouvant que difficilement s'actualiser. Dans le monde du roman, l'action se présente comme un renoncement : en elle, le sentiment du possible s'évanouit. C'est pourquoi l'aventure d'Aldo est indéfiniment attendue, donnant l'impression d'un roman terminé trop tôt, dont Gracq signerait seulement le long prologue. Les possibles éprouvés jusque-là demeurent une sorte de « fantôme¹⁶ », pour emprunter à Marielle Macé son expression, faisant pressentir un renforcement imminent des liens entre l'homme et le monde, mais ne l'accomplissant jamais tout à fait.

Considérons toutefois une autre explication à la finale tronquée du *Rivage des Syrtes*. Au-delà d'un paradoxe propre à la pensée de l'auteur, le problème pourrait également découler de la rencontre de Gracq avec une situation historique particulière, qui ne peut plus soutenir le sentiment que *tout est encore possible* pour l'homme dans le monde. Cette situation, si marquante pour toute une génération, est celle de la « drôle de guerre », qui étend jusque dans l'après-guerre ses horizons bouchés. L'écluse de la bataille navale du *Rivage des Syrtes* révèle la difficulté de représenter une telle aventure dans le contexte qui est celui de Gracq en 1951. Il faut peut-être penser que l'auteur a alors fait l'expérience, comme Jean-Paul Sartre, de se sentir « très fortement engagé dans une voie qui allait en se rétrécissant, [de sentir] qu'à chaque pas [il] perdait une de [ses] possibilités, comme on perd ses cheveux¹⁷ ». L'hypothèse pourrait paraître ténue dans le cas unique de ce roman, si elle n'était renforcée par la situation existentielle du successeur d'Aldo, l'aspirant Grange d'*Un balcon en forêt*. Celui-ci, mobilisé dans une maison forte à la frontière belge afin d'attendre les troupes allemandes pendant la « drôle de guerre », possède toutes les

13 Michel Murat, *L'Enchanteur réticent : essai sur Julien Gracq*, Paris, José Corti, 2004, p. 55.

14 Julien Gracq, *Lettrines*, op. cit., p. 28-29.

15 Julien Gracq, *Le Rivage des Syrtes*, Paris, José Corti, 1951, p. 322.

16 Marielle Macé, « Thibaudet et le "sens des possibles" », *Littérature*, vol. 146, n° 2 (2007), p. 30.

17 Jean-Paul Sartre, *Carnets de la drôle de guerre*, Paris, Gallimard, 1995, p. 272.

apparences d'un « guetteur de l'horizon¹⁸ » gracquien. Toutefois, la promesse d'une aventure est rapidement évacuée dès le moment où, depuis le train qui l'amène à son poste, il promène pour la première fois un « œil désenchanté¹⁹ » sur les rives de la Meuse, défigurées par les peuplements militaires. Gracq propose ainsi en 1958 un récit marqué par un fort ancrage référentiel qui n'esquive pas les inquiétudes de son temps, au lieu de s'évader encore une fois dans une fiction de l'histoire, où il aurait été plus libre d'offrir à son héros de multiples possibles.

L'aspirant Grange, qui affirme avoir « toujours été rattaché par un fil pourri » (BF, p. 212), semble en effet partager la situation de ses contemporains, dénoncée par Gracq en 1960. La guerre n'est pas encore à venir comme elle l'était, tout au long du roman, pour Aldo, mais semble plutôt participer à creuser la faille qui sépare le personnage et le monde : « [s]i légèrement qu'il se sentit engagé dans la vie, la guerre avait retranché le peu de liens qu'il se reconnût ». (BF, p. 110) Pour Grange et ses réservistes, confinés à leur maison forte, la « drôle de guerre » se déroule bel et bien dans un ailleurs inaccessible. Ils se heurtent dans la forêt à des « perspectives bouchées » (BF, p. 52), et l'inquiétante restriction de leur champ de vision se maintient même lorsque les explosions de l'armée ennemie commencent à retentir autour d'eux. Grange, alors, « eût cédé un an de sa vie pour déchirer le rideau des branches, écarter les barreaux de la cage verte autour de laquelle la terre prenait feu ». (BF, p. 227) Le personnage se situe ainsi dans les marges d'une guerre où les possibilités d'action sont devenues nulles. Il ne peut s'empêcher, au retour de la permission qui l'éloigne un temps de la maison forte, d'interroger le sens de l'attente qui meut encore les autres réservistes dans un monde qui se dérobe à leur prise comme l'eau file entre les mains :

— Qu'est-ce qu'on attend ici ? se disait-il, et ce même goût d'eau fade, tiédie, écœurante, qu'il connaissait bien lui remontait à la bouche. Le monde lui paraissait soudain inexprimablement étranger, indifférent, séparé de lui par des lieues. Il lui semblait que tout ce qu'il avait sous les yeux se liquéfiait, s'absentait, évacuait cauteusement son apparence encore intacte au fil de la rivière louche et huileuse, et désespérément, intarissablement, s'en allait — s'en allait. (BF, p. 151)

Subissant des événements qui les dépassent et une histoire qui s'écrit à une tout autre échelle, Grange et les réservistes sont contraints de demeurer dans leur « balcon en forêt », sans jamais jouer de rôle sur le « théâtre de la guerre ». (BF, p. 188)

Devant cette situation existentielle, que nous pourrions dire peu propice à la mise en œuvre de l'idéal énoncé dans « Pourquoi la littérature respire mal », Gracq en vient à créer un personnage pour qui l'ouverture des possibles est à trouver ailleurs, *en dehors* du monde. Plutôt que d'espérer des directives pouvant lui permettre de renouer avec celui-ci, l'aspirant Grange considère la rupture des

18 Michel Collot, « Les Guetteurs de l'horizon », dans Michel Murat (dir.), *Julien Gracq 2. Un écrivain moderne : rencontres de Cerisy (24-29 août 1991)*, Paris, Lettres modernes, 1994, p. 109-126.

19 Julien Gracq, *Un balcon en forêt*, Paris, José Corti, 1958, p. 15. Désormais, les références à *Un balcon en forêt* seront indiquées dans le corps du texte par le sigle BF, suivi du numéro de la page.

attaches avec sa vie antérieure, puis l'absence de liens avec cette guerre étrange qui doit éclater, et conclut : « [e]ntre les deux, le temps qui venait était bon à prendre ». (BF, p. 111) De fait, ses heures de guet sont entrecoupées de promenades dans la forêt et de visites à Mona, une jeune veuve habitant les environs. La différence entre Aldo et Grange n'a pas échappé à la critique récente d'*Un balcon en forêt*²⁰ : contrairement au héros du *Rivage des Syrtes*, dont la volonté de raviver les liens de sa patrie avec le monde était manifeste, Grange détourne sciemment le regard de ce qui doit venir et choisit de se murer dans un sommeil rassurant, à la manière d'« un dormeur sur l'herbe qui dans son somme même se retourne et chasse de temps en temps d'un revers de la main un bruit de guêpe ». (BF, p. 48-49) Car pour lui, l'attente n'équivaut plus à une ouverture aux possibles, mais bien à une voie barrée : en refusant la pensée du futur, l'aspirant cherche moins à se garder d'un ennemi menaçant qu'à prévenir un scénario connu d'avance, le repli et la défaite étant minutieusement préparés depuis le début du récit sur une carte déployée sous ses yeux. Au moment de recevoir l'alerte numéro un, l'avertissant de l'imminence de l'attaque allemande, il songe que :

[l]a brume de la fausse guerre se levait maintenant, découvrant à moitié une perspective sans agrément, trop prévisible. Mais il restait encore une marge d'inconnu, où tout pouvait encore s'engluier, s'amortir. On vivrait dessus. La Belgique, la Hollande, c'était beaucoup plus près que la Norvège. Mais, avec un peu d'ingéniosité, on pouvait encore se fabriquer du vague. (BF, p. 171)

Conscient de l'amenuisement des possibilités d'aventure que lui offre le monde, Grange s'emploie ainsi systématiquement à mettre en question la guerre et à produire, face aux alertes et instructions reçues à la maison forte, « tout un capital de songeries paisibles, confortables, de prévisions de sécurité, économisé, consolidé semaine à semaine ». (BF, p. 132)

Pour le personnage d'*Un balcon en forêt*, il importe donc d'éviter le destin qu'on a tracé pour lui dans le monde — un désir qui n'est pas, en soi, nouveau dans le roman. Il faut voir cependant que Grange ne propose aucun autre destin, plus valable ou désirable, et ne parvient pas à donner forme à ce « vague » qu'il fabrique. L'imagination du personnage apparaît à la fois prolifique, puisqu'elle lui permet d'échapper en esprit à ce qui vient, et stérile, puisqu'elle ne le conduit jamais ailleurs²¹. En effet, ses rêveries le ramènent sans cesse à la situation présente ; s'imaginant un avenir, il

s'effor[ce] de bâtir un canevas d'événements à peu près plausible qui comportât la continuation indéfinie du *camping* en forêt. [...] Une certaine mesure de

20 Voir Mireille Noël, *L'Éclipse du récit chez Julien Gracq*, op. cit., et Patrick Marot (dir.), *Julien Gracq 5. Les dernières fictions* : « *Un balcon en forêt* », « *La Presqu'île* », Caen, Lettres modernes Minard, 2007.

21 Voir à ce sujet l'analyse d'Élisabeth Cardonne-Arlyck se rapportant au travail de figuration dans le roman ; elle fait des métaphores dans le discours intérieur de Grange des « mini-récits », qui seraient des alternatives « refusées sitôt tracées » (Élisabeth Cardonne-Arlyck, *La Métaphore raconte : pratique de Julien Gracq*, Paris, Klincksieck, 1984, p. 59-60).

vie régulière même, à la longue, ne deviendrait pas impossible ; mais plus hasardeuse, plus alertée [...]. Il vivrait là avec Mona. (BF, p. 94-95)

Il se voit continuer indéfiniment sa vie à la frontière, « faire souche » avec l'armée, fonder une sorte de « colonie » (BF, p. 146), là où il ne doit être que de passage. « Ce serait aussi une manière de vivre » (BF, p. 147), ajoute-t-il plus tard, revenant encore une fois sur son idée. Les visées de Grange s'épuisent ainsi dans un simple refus de ce qui l'attend. Sans velléité d'action dans le monde extérieur, sans désir de diriger ses efforts vers une nouvelle manière de l'habiter, il cherche uniquement à s'immobiliser dans l'instant précaire qui *précède* la rencontre avec celui-ci — à se maintenir dans ce lieu suspendu dans le vide où sa vie, soudainement « décloisonnée », prend des airs de « porte battante » (BF, p. 103), parce que tous les chemins qui s'étalent devant lui peuvent encore être empruntés. Aussi peu défini que fût le désir d'Aldo, dans *Le Rivage des Syrtes*, il l'engageait tout de même dans une voie, orientant son aventure, et le roman à sa suite. Grange tente plutôt d'édifier sa vie là où le monde — qu'il habitait avant et qu'il devra réintégrer avec l'arrivée de la guerre — ne peut le rejoindre. Il conserve ainsi la liberté infinie d'une situation en quelque sorte antérieure au choix, où tout reste encore à l'état de possible.

Même au cœur des attaques allemandes dans la forêt des Ardennes, « [t]outes les possibilités se bousculaient à la fois, mais paisiblement ; il se sentait à peine concerné » (BF, p. 224-225) : aucune, qu'elle soit suggérée par le réel qui l'entoure ou par son imagination, ne parvient véritablement à l'entraîner au-delà d'une simple considération détachée. Pour cette raison, il serait inexact de dire que le personnage vit une aventure intérieure à défaut d'en mener une en action, « substitu[ant] au couple présent-futur propre à la fatalité diégétique (celle des premiers romans) un couple présent-passé qui ramène Grange à son intériorité²² », comme l'a suggéré Patrick Marot. Au contraire, il apparaît que les quelques souvenirs brièvement évoqués par Grange — le bruit d'une récitation d'enfants, la lumière d'un phare — ne sauraient porter les possibles de sa vie. Sa mémoire discontinue ne développe aucun contexte pour le passé auquel elle renvoie et omet d'établir le lien avec le présent : dans cette vie de la « drôle de guerre », se dit-il, « [c]e qu'on avait laissé derrière soi, ce qu'on était censé défendre, n'importait plus très réellement ; le lien était coupé ; dans cette obscurité pleine de pressentiments les *raisons d'être* avaient perdu leurs dents ». (BF, p. 162) Alors que ses pensées et rêveries se resserrent sur le présent, l'intériorité du personnage apparaît plutôt nulle. Les variations générées par Grange ne peuvent être comprises comme les élaborations d'un « moi » cherchant à donner à sa vie la profondeur temporelle d'un récit. Ces « possibles » d'*Un balcon en forêt* ne correspondent donc plus aux esquisses d'action qui propulsaient Aldo de l'avant : plutôt, l'aspirant demeure au carrefour des possibles qui s'étalent horizontalement en lui, se bornant à concevoir avec volupté que son aventure pourrait être *multiple*. En résulte une sorte d'aplatissement du personnage, réduit à une seule dimension dès que son sentiment des possibles ne le destine plus à exister dans le monde des hommes, que celui-ci soit passé, présent ou futur.

22 Patrick Marot, « Tension narrative et réversibilité dans *Un balcon en forêt* et *La Presqu'île* », dans Patrick Marot (dir.), *Julien Gracq 5. Les dernières fictions*, op. cit., p. 38.

Rien, en fin de compte, ne semble empêcher Grange de s'enfoncer dans son « île préservée » (BF, p. 229), et cette séparation pose problème pour le genre romanesque — genre qui, comme l'ont affirmé nombre de ses penseurs, se donne pour objet les liens problématiques unissant l'homme et le monde. L'instance narrative avertie qui surgit dans quelques passages d'*Un balcon en forêt* pour prendre ses distances avec les visées de l'aspirant, ne parvient jamais à s'en dégager suffisamment pour les mettre en cause²³. La frontière entre le discours du narrateur et celui du personnage se brouille sans cesse : tout se passe comme si le roman ménageait pour Grange un espace « si habitable » (BF, p. 92) à l'écart de la guerre et s'enfermait avec lui dans la cage de branches autour de la maison forte. Grange semble même avoir accès à ce champ des possibles depuis la magie de la nuit dans le grenier de Moriarmé, sur laquelle se clôt la toute première section du roman, et renouvelle le contact chaque fois qu'il se rend dans la forêt. C'est ce que suggère le passage où sont relatées ses patrouilles nocturnes, et cela sur le mode itératif :

Un sentiment bizarre l'envahissait chaque fois qu'il allumait sa cigarette dans ce sous-bois perdu : il lui semblait qu'il larguait ses attaches : il entrait dans un monde racheté, lavé de l'homme, collé à son ciel d'étoiles de ce même soulèvement pâmé qu'ont les océans vides. « Il n'y a que moi au monde », se disait-il avec une allégresse qui l'emportait. (BF, p. 97)

Les deux univers — celui des hommes et celui où se tient Grange, où la nature s'est véritablement débarrassée de l'homme — coexistent ainsi au sein du roman, rivalisant sans toutefois se menacer.

Alors que sont un à un congédiés tous les personnages servant à rappeler que la guerre fait toujours rage — nous pensons au lieutenant qui s'arrête à la maison forte après une panne d'essence, au Belge trouvé dans la forêt pendant l'avancée allemande, et surtout au capitaine Varin et à ses nombreux coups de téléphone —, les chances d'une confrontation du monde de Grange avec l'extérieur s'amenuisent²⁴. C'est ainsi que s'accomplit pour l'aspirant, dans les dernières pages du roman, la rupture définitive des liens, déjà ténus, qui l'y rattachaient encore. Dans une scène particulièrement frappante, l'aspirant, jouant les éclaireurs, avance dans la forêt parmi les bombes et est soudainement pris par l'impression de traverser une frontière invisible, au-delà de laquelle soldats allemands et français ne sont plus et le monde entier semble aboli :

« Jusqu'où pourrait-on marcher comme ça ? » songea-t-il encore, médusé [...] : il devait y avoir dans le monde des *défauts*, des veines inconnues, où il suffisait une fois de se glisser. De moment en moment, il s'arrêtait et prêtait l'oreille :

23 Voir par exemple ; « On l'eût un peu étonné en lui faisant remarquer l'oubli bizarre qui mettait l'armée de la Meuse entre parenthèses. Il n'y pensait pas, c'était tout, et c'était singulier — et sans doute *il n'eût pas aimé en approfondir les raisons*. Dans le premier demi-sommeil, déjà tranquille, il écoutait pousser la forêt » (BF, p. 128-129). Nous soulignons.

24 Pour le capitaine Varin, plus particulièrement, voir : « Les propos du capitaine gâchaient sa journée ; non qu'il y crût, mais ils tombaient sur la vie silencieuse et calfeutrée que s'était faite Grange comme une pierre dans une mare toute coquette sous ses lentilles d'eau » (BF, p. 49).

pendant des minutes entières, on n'entendait plus rien; le monde semblait se rendormir après s'être secoué de l'homme d'un tour d'épaules paresseux. « Je suis peut-être de *l'autre côté* », songea-t-il avec un frisson de pur bien-être : jamais il ne s'était senti avec lui-même dans une telle intimité. (BF, p. 211)

Même la guerre — dernier événement du roman qui, dans l'attente même de son éclatement, servait encore à Grange de rempart contre le vide — passe sans pénétrer le monde étanche du personnage. L'explosion de l'obus dans la maison forte ne marque donc pas la fin de « l'aventure du “je”²⁵ », pour reprendre la formule d'Éric Faye et un constat partagé par plusieurs critiques de l'œuvre. Au contraire, après l'attaque, Grange « n'avait pas eu un instant de hâte : il se sentait inexplicablement préservé ». (BF, p. 237) Le personnage jouit effectivement d'une singulière immunité dans le roman : malgré les blessures qui lui ont été infligées, il n'est pas tué et ne fait que « s'endormi[r] » (BF, p. 253). L'équivoque de ce sommeil final, littéral ou métaphorique, est maintenue jusqu'au bout. Grange n'est donc aucunement contredit par le dénouement ni mis sur la voie d'une vérité autre que la sienne. Son dernier geste, alors qu'il tire la couverture par-dessus sa tête et s'assoupit, n'est pas sans évoquer le dormeur qu'il a été tout au long du roman.

Reste que le dénouement s'avère pour Grange tout autrement fatal, à la fin du roman, alors que sa disjonction avec le monde extérieur le porte aux limites de son existence en tant que *personnage romanesque*. Réfugié à la maison de Mona, délesté du seul autre survivant de l'attaque à la maison forte, il tente d'apercevoir son reflet dans un miroir sans toutefois y parvenir :

Une faible ombre grise semblait venir à lui du fond de la pièce et lui faire signe ; [...] il se pencha en avant jusqu'à coller presque le nez contre le miroir — mais l'ombre restait floue, mangée de partout par le noir : la vie ne se rejoignait pas à elle-même : il n'y avait rien, que ce tête à tête un peu plus proche avec une ombre voilée qu'il ne devisageait pas. [...] Il n'y avait personne. Seulement cette ombre têtue, voilée, intimidante, qui flottait vers lui sans le rejoindre du fond de ses limbes vagues — ce silence étourdissant. (BF, p. 251-252)

Grange ne se rejoint plus : sans dimension sociale, sans ce « reflet » qui lui permet d'exister pour les autres, au-dehors, il finit par ne plus exister qu'en lui-même. Le passage, que la critique a trop peu commenté, se lit comme la mise en scène de la disparition du personnage, littéralement grugé par le vide que le roman consentit à produire autour de lui²⁶.

25 Éric Faye, *Le Sanatorium des malades du temps : temps, attente et fiction, autour de Julien Gracq*, Dino Buzzati, Thomas Mann, Kôbô Abé, Paris, José Corti, 1996, p. 163.

26 Luc Fraisse a proposé une interprétation convaincante de cette scène. Pour lui, le livre est tenu de prendre fin quand « le développement du récit a produit une réalité propre qui ne coïncide plus avec la réalité première (quoique incluse dans la fiction) du personnage » ; c'est dire que la réalité enchantée de la forêt en est venue à éclipser la réalité sociale, alors qu'elle n'existait auparavant que par de brèves éclaircies au sein du monde de la guerre. Voir Luc Fraisse, « L'énigme des fins de récits chez Julien Gracq », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. CVIII, n° 4 (2008), p. 908.

En somme, avec *Un balcon en forêt*, l'aventure du personnage ne peut plus avoir lieu dans le monde social et historique, et cela s'impose avec la force de l'évidence : plutôt que de la tenir à l'écart par un artifice de la narration comme dans *Le Rivage des Syrtes*, ce qui suggérerait encore sa possibilité, le romancier finit par permettre au héros de passer de « l'autre côté ». Le sentiment des possibles, si fortement appelé par Gracq lecteur, ne pose plus la question de l'action dans le monde et finit paradoxalement par en détacher le personnage. Plutôt que d'animer tout entier le roman comme en 1951, plutôt que d'en être le « ressort²⁷ », l'espoir d'une augmentation des liens entre l'homme et le monde en vient à miner la fiction de l'intérieur. La plénitude ressentie par Grange dans la forêt, à l'écart de la guerre, s'avère étrangement vide : les épisodes d'*Un balcon en forêt* s'enchaînent sans suite et engendrent chez lui un bonheur qui s'épuise dans l'instant. En larguant définitivement les amarres, et cela sans rencontrer de résistance au sein du roman, l'aspirant semble entraîner du côté du simple « récit » un livre qui reproduit toutes les apparences de l'attente des romans précédents.

Cette nouvelle conception des possibles qui est celle de Grange pourrait marquer le passage d'une forme de l'aventure, le roman, à une forme de la conscience, les carnets — un moment où, pour reprendre l'importante distinction établie par Macé chez Albert Thibaudet, le « possible n'est plus une ressource d'action, mais une modalité créatrice du regard²⁸ ». S'éloignant de l'émotion romanesque, où le possible était une aventure pressentie, vers laquelle se précipitait le lecteur à la suite du personnage, Gracq se rapproche de l'activité du critique, explorant divers possibles fournis par la mémoire, le paysage ou la littérature et circulant parmi eux sans jamais ne devoir en écarter aucun. Il parvient ainsi à dénouer la difficulté d'être romancier, grâce à la forme fragmentaire des carnets qui lui permet de suivre du regard toutes les directions possibles à la fois — ne rejetant aucun livre virtuel, à la manière de son personnage qui, jusqu'au bout, ne se défausse d'aucune aventure. Il semble que le léger glissement opéré dans la conception des possibles de Gracq, trop succinctement abordé ici pour y rendre justice, s'est heurté dans *Un balcon en forêt* aux exigences du romanesque, demeurées constantes chez lui depuis les premières lectures : cette nouvelle manière de contempler, faisant coexister dans la synchronie l'ensemble des possibles, ne pouvait convenir à la temporalité du roman qui avance inexorablement.

Loin de postuler l'impossibilité du roman comme plusieurs de ses contemporains, Gracq arrête d'en écrire parce que cette impossibilité découle de sa pratique même : l'abandon s'est présenté comme la seule issue possible à l'expérience d'*Un balcon en forêt*, déjà annoncée dans l'inachèvement de *La Route*. Cela est d'autant plus visible que Grange est entouré de personnages encore à la recherche d'un sens dans le monde extérieur, encore « résistants²⁹ » devant son absurdité, pour emprunter

27 Michel Murat, *L'Enchanteur réticent : essai sur Julien Gracq*, op. cit., p. 69.

28 Marielle Macé, « Thibaudet et le "sens des possibles" », art. cit., p. 31.

29 Pour Daunais, le roman, face aux grandes disparitions qu'il recense et explore, se positionne dans la « résistance » au changement ou assume la « traversée » vers un monde nouveau. Voir Isabelle Daunais, *Les Grandes disparitions : essai sur la mémoire du roman*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2008.

l'expression à Isabelle Daunais. Si les autres réservistes souhaitent aussi être oubliés dans la maison forte, il semble que ce soit avant tout par crainte du combat et de la défaite, comme le suggère un Hervouët « désespéré, perplexe », se plaignant à Grange : « On n'est pas soutenus... » (BF, p. 156). Dans le court récit présageant manifestement *Un balcon en forêt*, publié en 2011 sous le titre de *Manuscrits de guerre*, la résistance n'est pas non plus disparue. Le lieutenant G. hésite encore très clairement entre la révolte contre le délaissement qui est le sien et le désir d'en tirer parti, à la manière de Grange. Le moment où se pose la question du repli devant une confrontation imminente avec l'ennemi, par exemple, comporte une dimension décidément plus dramatique que dans *Un balcon en forêt* : le lieutenant G., sans nouvelles du corps de l'armée, « [c]onvulsé de colère et d'anxiété, littéralement malade en ce moment d'irrésolution³⁰ », « comba[t]³¹ » en esprit l'idée d'un tel abandon. Le dénouement se lit également comme un retour brutal au monde réel, où G., « dégrisé³² », témoigne de la violence de ses compatriotes envers le cadavre d'un soldat allemand. « La scène, très brève, très découpée, comme une rapide séquence de film, plus *significative* que de raison, avait produit en lui une espèce de déclic³³. » À la fin du récit, devant cette révélation sur la précarité de l'humanité, le décrochement rêveur vécu par G. peu de temps avant dans la forêt a toutes les apparences d'une parenthèse, plutôt que d'un fait accompli.

L'« échec » de Gracq en 1958 ne devrait donc en aucun cas être interprété comme un vacillement de sa foi dans le genre romanesque. Cette foi est d'ailleurs formulée avec la plus grande netteté dans ses carnets à partir des années soixante. Il apparaît que la véritable « crise du roman » — pour emprunter une expression récurrente dans le discours de la fin des années cinquante — se situe ici, plutôt que chez les Nouveaux Romanciers, qui continuent quant à eux à écrire en abondance. Car il ne peut y avoir de crise là où le soupçon et la méfiance étaient déjà installés : la croyance de Gracq dans le genre représentait un terreau bien plus fertile pour une crise toute paradoxale, issue d'un désir d'assurer la poursuite de l'aventure humaine comme de l'aventure romanesque après une guerre qui avait bloqué les horizons.

30 Julien Gracq, « Récit », *Manuscrits de guerre*, Paris, José Corti, 2011, p. 214.

31 *Ibid.*, p. 209.

32 *Ibid.*, p. 238.

33 *Ibid.*, p. 246.

Références

- BÉLISLE, Mathieu, « Julien Gracq, entre carnets et romans », *Études françaises*, vol. 43, n° 3 (2007), p. 27-39.
- CARDONNE-ARLYCK, Élisabeth, *La Métaphore raconte : pratique de Julien Gracq*, Paris, Klincksieck, 1984.
- COLLOT, Michel, « Les Guetteurs de l'horizon », dans Michel MURAT (dir.), *Julien Gracq 2. Un écrivain moderne : rencontres de Cerisy (24-29 août 1991)*, Paris, Lettres modernes, 1994, p. 109-126.
- DAUNAI, Isabelle, « Julien Gracq : le roman d'aventure », dans Isabelle DAUNAI (dir.), *Le Roman vu par les romanciers*, Québec, Nota Bene, 2008, p. 83-102.
- , *Les Grandes disparitions : essai sur la mémoire du roman*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2008.
- FAYE, Éric, *Le Sanatorium des malades du temps : temps, attente et fiction, autour de Julien Gracq, Dino Buzzati, Thomas Mann, Kôbô Abé*, Paris, José Corti, 1996.
- FRAISSE, Luc, « L'énigme des fins de récits chez Julien Gracq », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. CVIII, n° 4 (2008), p. 889-912.
- GRACQ, Julien, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980.
- , *Le Rivage des Syrtes*, Paris, José Corti, 1951.
- , *Lettrines*, Paris, José Corti, 1967.
- , *Manuscrits de guerre*, Paris, José Corti, 2011.
- , *Préférences*, Paris, José Corti, 1961.
- , *Un balcon en forêt*, Paris, José Corti, 1958.
- , *Entretiens*, Paris, José Corti, 2002.
- MACÉ, Marielle, « Thibaudet et le "sens des possibles" », *Littérature*, vol. 146, n° 2 (2007), p. 20-35.
- MAROT, Patrick, « Tension narrative et réversibilité dans *Un balcon en forêt* et *La Presqu'île* », dans Patrick MAROT (dir.), *Julien Gracq 5. Les dernières fictions : « Un balcon en forêt », « La Presqu'île »*, Caen, Lettres modernes Minard, 2007, p. 25-54.
- , « Flottements d'état civil », dans Patrick MAROT (dir.), *Julien Gracq 6. Les tensions dans l'écriture : adieu au romanesque, persistance de la fiction*, Caen, Lettres modernes Minard, 2008, p. 5-9.
- MURAT, Michel, *L'Enchanteur réticent : essai sur Julien Gracq*, Paris, José Corti, 2004.
- NOËL, Mireille, *L'Éclipse du récit chez Julien Gracq*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 2000.
- RIVIÈRE, Jacques, *Le roman d'aventure*, Paris, Éditions des Syrtes, 2000.
- SARTRE, Jean-Paul, *Carnets de la drôle de guerre*, Paris, Gallimard, 1995.

ANALYSE



Lecture et écriture de l'objet : la géographie imaginaire chez Balzac et Butor¹

PIERRE-OLIVIER BOUCHARD

Les *Improvisations* sont des essais critiques où Michel Butor réfléchit sur les œuvres de ses « frères de plume² », c'est-à-dire des auteurs avec lesquels il estime partager certaines idées, certaines préoccupations. Il est dès lors étonnant de constater que la plus volumineuse de ces études soit consacrée à Honoré de Balzac, dont l'esthétique semble, à première vue, si éloignée de celle de Butor qui ne cesse de mettre à l'épreuve, dans ses propres textes, les limites des formes et des genres littéraires. Les auteurs associés au Nouveau Roman ont en effet contesté, à différents degrés, les procédés narratifs dits réalistes, c'est-à-dire ceux hérités en grande partie de Balzac. Le cas de Butor est particulier, puisqu'il pose un regard positif et mesuré sur l'ensemble de *La comédie humaine*. Aussi peut-on voir les trois volumes des *Improvisations sur Balzac*, parus en 1998, comme une invitation à rapprocher les œuvres des deux écrivains, puisqu'ils mettent en évidence les problématiques communes à l'une et à l'autre. De ce fait, l'ouvrage se présente à la fois comme une analyse de *La comédie humaine*, mais également comme une réflexion de Butor sur sa propre œuvre, au moyen d'un discours sur un autre auteur. Cette pratique n'est pas nouvelle chez l'écrivain : en s'intéressant à une autre série d'ouvrages critiques, les *Répertoires*, Jennifer Waelti-Walters a en effet démontré que « les thèmes principaux [de cette série] sont les thèmes de l'œuvre entière [de Butor]³ », ce qui souligne la relation particulière que ce dernier entretient avec les auteurs qu'il étudie, les utilisant comme médiateurs entre lui-même et ses propres écrits. C'est cette relation que nous souhaitons ici explorer en montrant comment Butor pose à travers les *Improvisations sur Balzac* les jalons de sa propre esthétique. Pour ce faire, nous nous intéresserons à la présence de repères ou de marqueurs géographiques dans l'œuvre de Butor, l'un

-
- 1 Cet article reprend en partie certaines analyses de notre mémoire de maîtrise, intitulé « Portrait du romancier en écrivain moderne : Balzac selon Butor », Département des littératures, Université Laval (Québec), 2012, p. 29-41.
 - 2 Mireille Calle-Gruber, « Les frères de plume », *Œuvres complètes de Michel Butor. Improvisations*, vol. XI, 2006, p. 7-26.
 - 3 Jennifer Waelti-Walters, *Michel Butor*, 1992, p. 49.

des filons les plus prolifiques de celle-ci et l'un des sujets les plus importants de ses *Improvisations sur Balzac*⁴. Plus précisément, nous chercherons à démontrer, à la lueur des analyses proposées dans l'ouvrage critique, que la représentation du territoire géographique dans *L'emploi du temps* et *Mobile*⁵ s'inscrit dans la continuité des textes de *La comédie humaine*. Selon Butor, la représentation du territoire chez Balzac relève en partie d'une poétique de l'objet à travers laquelle diverses facettes des lieux sont matérialisées par des objets particuliers, souvent des œuvres d'art. Dans *L'emploi du temps* et *Mobile*, Butor élabore une poétique similaire qui, bien que portée jusqu'à de nouvelles limites, repose sur les mêmes bases et sur une conception semblable du territoire. Les *Improvisations* permettent de mettre en lumière ce lien, cette continuité entre les œuvres des deux écrivains, de sorte qu'en suivant ce fil conducteur, nous pourrions procéder à une lecture où l'analyse de l'un apporte un éclairage nouveau à l'écriture de l'autre.

Une mythologie géographique

Dans les *Improvisations sur Balzac*, Butor tente de décrire la « structure idéographique⁶ » de l'espace géographique couvert dans *La comédie humaine*. Il s'intéresse donc assez peu aux descriptions de paysages en tant que telles et tente plutôt de cerner la valeur symbolique des différents lieux de manière à expliquer la place qu'ils occupent dans l'imaginaire de Balzac. Dans un premier temps, l'analyse de Butor vise donc à tracer les grandes lignes idéologiques de ce monde romanesque et à dégager les différentes sources qui les alimentent et qui permettent de les organiser en un système cohérent. C'est là une tâche délicate, comme le remarque Max Andreoli :

L'Europe mythique balzacienne est en effet la résultante complexe de multiples facteurs convergents : l'espace extérieur de l'histoire et de la géographie se trouve surdéterminé par une histoire et une géographie parallèles, intérieures, dont les rapports avec leurs correspondants tenus pour réels apparaissent ambigus et fluctuants, mais riches de toute la poésie de l'imaginaire⁷.

Sous la plume de Balzac, les lieux réels sont investis d'un symbolisme nouveau qui se construit à partir d'une multitude d'influences dont on peut en partie retrouver la trace. La mythologie géographique du romancier repose avant tout sur certaines idées *classiques* de la littérature française du XIX^e siècle, et même de la littérature occidentale. Selon la mythologie géographique de Butor⁸, le Sud, l'Espagne et l'Italie en particulier, représente les passions et une sensualité affirmée ; le Nord, dont le sommet pour Balzac est la Norvège, est la région de la pensée et de la

4 Voir à ce sujet Bertrand Westphal, « Pour une approche géocritique des textes », *La géocritique mode d'emploi*, 2000, p. 16.

5 Michel Butor, *L'emploi du temps*, Paris, Minuit, 1995 [1965], et *Mobile : étude pour une représentation des États-Unis*, Paris, Gallimard, 1962.

6 Michel Butor, *Improvisations sur Balzac*, 1998, vol. II, p. 7.

7 Max Andreoli, « L'Europe mythique de "La comédie humaine" », *L'Année balzacienne. Balzac et l'Europe*, nouvelle série 13, 1992, p. 292.

8 Michel Butor, *Improvisations sur Balzac*, 1998, vol. I, p. 34.

philosophie ; l'Orient est associé à une certaine forme de mysticisme et de savoir occulte, alors que l'Occident trouve son extrême limite en Amérique, peu évoquée, mais tout de même présente dans *La comédie humaine*, lieu de promesse et de richesse avec ses plantations et ses territoires vierges. En plus de ces influences culturelles, la géographie de Balzac conjugue aussi des approches scientifiques ; on y retrouve certains aspects de la pensée de géographes contemporains du romancier, comme Alexandre Humboldt ou Carl Ritter⁹, ou encore des influences historiques, politiques, culturelles et personnelles¹⁰. Pour désigner et décrire cet amalgame et sa manifestation sous forme romanesque, Butor parle de « mythologie géographique ». Chaque région mise en scène par Balzac pourra être l'objet d'une analyse, plus ou moins élaborée selon son importance au sein de l'œuvre, visant à décrire sa place au sein de cette mythologie. Voici le profil de la Pologne tel que décrit par Butor :

La Pologne, dans la mythologie géographique de Balzac, est le point de rencontre entre le Nord et l'Orient. La Pologne de Mme Hanska se prolonge indéfiniment avec la Russie évoquée à plusieurs reprises dans *La comédie humaine* à cause des campagnes napoléoniennes [...]. À l'époque la Pologne est partagée entre trois conquérants. Ce qu'on appelle la Pologne en général fait partie de l'empire de Russie. Les Polonais sont une minorité qui lutte pour son indépendance. La Pologne est alors représentée à Paris par son grand poète national, reconnu encore aujourd'hui : Adam Mickiewicz, nommé professeur au Collège de France en compagnie de Michelet et Edgar Quintet. La Pologne a aussi une signification sentimentale – il y a quelque chose d'extraordinairement séducteur dans ce pays-là – et aussi une signification morale. [...] Enfin la Pologne a une signification politique [...]. Chaque fois qu'un Polonais intervient dans l'œuvre de Balzac, ce thème politique sonnait très fortement chez les lecteurs de l'époque¹¹.

Cette variété dans les apports qui contribuent à façonner la mythologie géographique de Balzac témoigne de la richesse de ce pan de *La comédie humaine*, mais elle constitue aussi un remarquable défi sur le plan de l'intégration au texte romanesque. Dans un second temps, l'étude de Butor cherche ainsi à montrer par quels procédés le romancier arrive à cristalliser sa vision complexe du territoire géographique dans son écriture. Toutefois, pour bien saisir les implications de ces procédés, reportons-nous aux *Improvisations* qui invitent à réfléchir à certains enjeux fondamentaux de l'écriture romanesque balzacienne.

Géographie romanesque

Pour Butor, il existe chez Balzac une tension continue entre une écriture idéale, qui serait une réalisation authentique de ses projets littéraires, et une écriture qui peut être comprise par un lectorat plus large. C'est que pour arriver à rejoindre

9 Voir à ce sujet l'article de Sébastien Velut, « Savante ou sauvage : la géographie dans *La comédie humaine* », dans Philippe Dufour et Nicole Mozet (dir.), *Balzac géographe : territoires*, Saint-Cyr-Sur-Loire, C. Piot (Balzac), 2004, p. 39-54.

10 Voir *L'Année balzacienne* (1992) sur la thématique « Balzac et l'Europe », qui démontre clairement l'entremêlement de tous ces angles d'approche dans la vision balzacienne du territoire.

11 Michel Butor, *Improvisations sur Balzac*, op. cit., vol. I, p. 165-166.

un large public, l'écrivain doit suivre les attentes de la moyenne, tant en matière de forme qu'en matière de contenu. Sans ce compromis sur son œuvre, il lui sera extrêmement difficile d'être reconnu hors de certains cercles d'initiés, et même d'être reconnu tout court. Dans *La comédie humaine*, en particulier dans *Le chef-d'œuvre inconnu*, cette tension est représentée par l'image de la prostitution¹². Butor reprend cette image dans ses explications sur l'écriture romanesque de Balzac :

L'art de Balzac n'est pas l'art idéal dont il rêverait ; c'est un art qui, dans une large mesure, est prostitué à la société contemporaine. [...] Balzac cherche à réaliser une œuvre compréhensible pour son temps, dans laquelle il puisse se reconnaître¹³.

Pour arriver à cette œuvre compréhensible, Balzac choisit, parmi toutes les formes du discours, d'adopter celle du roman. D'autres formes auraient peut-être traduit plus directement ses idées, mais en contrepartie auraient probablement rejoint un lectorat plus restreint. Le roman profite de la faveur populaire et permet à l'écrivain d'espérer une assez large diffusion de ses idées, s'il se prête au jeu de la fiction romanesque en créant une intrigue et des personnages. Pour Butor, cette dernière remarque est fondamentale. Il considère que, pour Balzac, « l'essentiel n'est pas de raconter une histoire, [que] les aventures sont conditionnées par ce qu'il cherche à montrer et [que] les personnages sont avant tout des liens¹⁴ » entre les lieux et les différents textes. Dans cette optique, le roman n'apparaît pas comme une fin en soi, mais plutôt comme un outil de l'écrivain pour arriver à faire passer certaines idées. Sous la plume de Butor, cette forme se manifeste presque comme un impératif auquel Balzac se soumet volontiers, comme le compromis qu'il accepte de faire sur son œuvre.

Le procédé sur lequel nous souhaitons nous pencher et que nous désignerons comme une *poétique de l'objet* semble admirable pour Butor, parce qu'il permet d'accroître les possibilités du récit romanesque, de concentrer un maximum de sens autour d'un seul objet, voire autour d'un seul mot, sans faire entorse à la trame narrative. Ce procédé apparaît comme une grande réussite de l'écriture balzacienne, qui y trouve le moyen d'exprimer les différents aspects de sa mythologie géographique. Plus précisément, il s'agit d'intégrer au récit des objets dotés d'une grande puissance évocatrice qui amèneront le lecteur à se figurer un lieu, une époque, une culture particulière. Ces objets « se révèlent comme des talismans capables de restituer le temps passé ou perdu, le système auquel ils ont appartenu¹⁵ ». Ce sont le plus souvent des œuvres d'art, en raison du potentiel expressif propre à ce type d'objets :

Certains objets ont un pouvoir poétique plus fort, une « aura » plus forte que d'autres ; ce sont pour Balzac les plus précieux. [...] Si nous savons ce qu'est la poterie romaine, cela peut nous permettre de reconstituer un peu quelque

12 Voir le chapitre sur le chef-d'œuvre inconnu dans les *Improvisations sur Balzac*, *op. cit.*, vol. I, p. 87-117.

13 Michel Butor, *Improvisations sur Balzac*, *op. cit.*, vol. I, p. 114.

14 Michel Butor, *Improvisations sur Balzac*, *op. cit.*, vol. II, p. 81.

15 Michel Butor, *Improvisations sur Balzac*, *op. cit.*, vol. I, p. 92.

chose, mais l'objet a un pouvoir assez faible. En revanche une statue romaine d'une grande qualité nous révèle le monde romain tout autrement. L'œuvre d'art géniale a un rayonnement considérable. Le connaisseur est celui qui sera sensible à son pouvoir.

L'artiste, l'homme sensible, isole les objets particulièrement significatifs parmi les débris des autres époques, même récentes. Le peintre reconnaît ces objets qu'il va mettre dans son atelier. Ils lui permettront de reconstituer dans ses peintures les époques anciennes¹⁶.

À la manière de l'artiste qui collectionne les objets particulièrement significatifs, Butor isole ces objets et nous invite à les considérer comme de véritables textes à l'intérieur même des romans de Balzac. C'est en « lisant » ces objets que l'on peut reconstituer une époque, un système, un lieu. Une peinture de Tenier¹⁷, par exemple, condense différents aspects de la vie hollandaise : la dominance des tons de brun évoque la vie paisible des habitants, d'un calme aussi plat que la terre du pays lui-même ; le tabac et la bière sont une sorte d'analgésique, un élément atténuant qui permet de concilier cette existence sans exaltation avec toutes les merveilles et les objets exotiques qui parviennent en Hollande par la mer¹⁸. C'est justement cet équilibre que le personnage de Balthazar Claës va rompre par l'entremise d'une activité intense et géniale qui causera la perte de sa maison¹⁹. Autre exemple, lorsqu'une mosaïque, contemplée par Raphaël dans le magasin d'antiquités où se trouve la peau de chagrin, offre un abrégé de l'Italie telle qu'elle se conçoit dans l'imaginaire géographique de Balzac :

En touchant une mosaïque faite avec les différentes laves du Vésuve et de l'Etna, son âme s'élançait dans la chaude et fauve Italie : il assistait aux orgies des Borgia, courait dans les Abruzzes, aspirait aux amours italiennes, se passionnait pour les blancs visages aux longs yeux noirs. Il frémissait aux dénouements nocturnes interrompus par la froide épée d'un mari, en apercevant une dague du Moyen Âge dont la poignée était travaillée comme l'est une dentelle, et dont la rouille ressemblait à des taches de sang²⁰.

L'Italie, comme l'Espagne et les pays du Sud en général, est une région où tout se déroule sous le paradigme de la passion : la politique des Borgia apparaît ainsi à travers une scène d'orgie, et les intrigues s'achèvent à la pointe de l'épée d'un homme qu'on imagine aisément en train d'assassiner l'amant de sa femme. D'autre part, les laves du Vésuve et de l'Etna évoquent, avec un écho mythologique, la grandeur passée de l'Italie, aujourd'hui en décrépitude sous les jougs successifs des empires autrichien et français. Cette opposition entre passé et présent s'incarne aussi par l'image de la dague, dont le sang sur la lame, symbole par excellence de la passion et du pouvoir, a fait place à la rouille. Une symbolique semblable sera

16 *Id.*

17 Telle que celle qu'observe Raphaël dans le magasin de l'antiquaire dans *La peau de chagrin* de Honoré de Balzac (voir *La comédie humaine*, 1979, vol. X, p. 72).

18 Michel Butor, *Improvisations sur Balzac*, *op. cit.*, vol. I, p. 158-159.

19 Voir Honoré de Balzac, « La recherche de l'Absolu », *La comédie humaine*, *op. cit.*, vol. X, p. 657.

20 Honoré de Balzac, *La peau de chagrin*. *La comédie humaine*, *op. cit.*, vol. X, p. 71.

développée dans d'autres textes, notamment dans *Massimila Doni*, à travers l'image de la ville de Venise et de ses bâtiments penchés qui s'enfoncent de plus en plus dans leur lagune²¹.

Cette poétique de l'objet, par laquelle Balzac concentre autour d'une œuvre d'art toute une gamme de caractéristiques propres à la géographie imaginaire de ses textes, présente aussi, pour le lecteur d'aujourd'hui, d'autres effets remarquables, bien que ceux-ci soient moins soulignés par Butor. La « lecture » des objets, telle que la propose Butor, permet ainsi non seulement de faire apparaître les caractéristiques de la mythologie géographique de *La comédie humaine*, mais dévoile aussi certains pans de l'Europe réelle du XIX^e siècle. Un exemple probant à cet égard est celui des œuvres de Bernard de Palissy, dont le rayonnement poétique s'étend jusqu'à l'extérieur de la fiction. Par le même processus que la peinture de Tenier et la mosaïque italienne, un plat de Palissy permet, grâce à son fort potentiel poétique, de reconstituer « tout un aspect de la société royale²² » de la France du XVI^e siècle, comme c'est le cas dans *La peau de chagrin* et *l'Enfant maudit*. Mais la présence de cet objet dans le texte, sa sélection par Balzac au détriment d'une multitude d'œuvres qui auraient sans doute pu assurer un rôle similaire, témoigne d'un intérêt marqué pour Palissy et sa production artistique au XIX^e siècle. Cet intérêt commence à prendre forme vers la fin du XVIII^e siècle, à la suite de la réédition des textes de Palissy par Faujas de Saint-Fond, et continuera de croître au cours des années suivantes, si bien que dans la première moitié du XIX^e siècle, on n'hésite guère à le rapprocher de figures majeures comme Rousseau, Descartes, Galilée et même Montaigne, tandis que ses œuvres acquièrent de plus en plus de valeur aux yeux des collectionneurs, tant en Europe qu'en Amérique. On comprend ainsi facilement toute la force poétique entourant la personne de Palissy, d'autant plus que la mise au point de sa recette des émaux est entourée d'une véritable aura légendaire selon laquelle l'artiste, réduit à ses dernières extrémités, en serait venu à brûler son propre plancher pour mener ses expériences à terme²³. Néanmoins, si la référence à la Renaissance devait résonner très fort aux oreilles des lecteurs contemporains de Balzac, on ne peut imaginer un tel résultat à une époque comme la nôtre, l'émailleur étant redevenu l'objet d'une relative indifférence. De plus, l'image de Palissy qui perdure de nos jours est largement redevable aux auteurs et artistes du XIX^e siècle, et c'est ce contexte, cette époque qui apparaît en filigrane lorsque Balzac met en scène des œuvres de l'illustre émailleur. Cela démontre toute l'importance du lecteur dans la poétique de l'objet : l'analyse de Butor ne fait pas que révéler un procédé d'écriture, mais elle propose aussi les modalités d'une lecture tirant le meilleur profit de la prose balzacienne, d'une lecture idéale.

21 Sur la place de l'Italie dans l'imaginaire balzacien, voir l'analyse de *Massimila Doni* (Michel Butor, « Venise en Phénix. *Massimila Doni* », *Improvisations sur Balzac*, op. cit., vol. I, p. 59-85).

22 *Ibid.*, p. 198.

23 Voir Anne-Marie Lecoq, « Mort et résurrection de Bernard de Palissy », *La revue de l'art*, n° 78 (1987), p. 14, et l'introduction de Jean-Pierre Poirier à *Bernard Palissy, le secret des émaux*, Paris, Flammarion (Pygmalion), 2008.

Pour Butor, qui insiste sur la modernité de l'écriture de Balzac, l'utilisation du potentiel poétique des objets constitue sans doute l'une de ses virtuosités qui ne trouveront leurs échos les plus remarquables qu'au cours du XX^e siècle²⁴, notamment dans ses propres œuvres. Véritables vecteurs idéologiques de la géographie balzacienne, les objets multiplient les possibilités de lectures :

L'atelier [qui contient ces objets], pour le spectateur qui entre, n'a plus de limites ;
les objets sont des fenêtres donnant sur d'autres lieux, d'autres époques²⁵.

Nouvelle géographie

Il n'est guère surprenant de constater que la géographie est mise de l'avant dans la réflexion de Butor, puisqu'il s'agit de l'un des thèmes les plus importants de sa propre œuvre²⁶. En s'attardant sur cette facette de sa production, on remarque que dans la représentation du territoire géographique, Butor reprend à son compte et à sa manière une certaine poétique des objets telle qu'il la décrit chez Balzac. Remarquons que cette conception expressive de l'écriture contraste avec l'image projetée par les nouveaux romanciers en général dans les années 1950 et 1960, dont l'idée dominante était plutôt d'évacuer toute forme de signification de leurs textes²⁷. En ce sens, la lecture de Balzac qui est proposée dans les *Improvisations* est pour Butor une manière de réaffirmer, implicitement, que dans ses propres œuvres, les objets, les lieux, les villes elles-mêmes sont matière à lecture et à interprétation²⁸.

L'emploi du temps est un texte particulièrement riche à cet égard puisque c'est entre autres à travers des objets d'art que le narrateur Jacques Revel découvre et tente d'interpréter et de comprendre la ville de Bleston, en Angleterre, où il résidera pour quelque temps. Au nombre de ces objets, on peut citer le roman *Le meurtre de Bleston*, qui se déroule dans la ville même, et la tapisserie du musée représentant le mythe de Thésée, reflet des déambulations de Revel à travers la ville qui apparaît de plus en plus labyrinthique au fil du texte. De même, dans la vieille cathédrale de la ville, on trouve un autre objet dont la poétique nous renseigne sur la ville de Bleston : un vitrail représentant l'histoire de Caïn assassinant son frère et de l'exil qui s'en suivit.

Rappelons qu'au terme de cet exil, Caïn décide de bâtir une cité où il pourra s'installer. Sur le vitrail, cet épisode revêt une importance particulière puisque les concepteurs de l'œuvre ont choisi de représenter cette cité sous les traits de Bleston. Dès lors, le vitrail se voit investi d'une double signification. D'une part, il

24 Voir « Balzac et la réalité », dans *Répertoire 1. Œuvres complètes de Michel Butor*, édition établie par Mireille Calle-Gruber, 2006, vol. II, p. 87.

25 Michel Butor, *Improvisations sur Balzac*, op. cit., vol. I, p. 96.

26 En témoignent les tomes V, VI et VII des œuvres complètes de l'auteur, qui rassemblent ses textes ayant trait aux questions de territoire et de géographie.

27 La vision de Butor est, notamment, diamétralement opposée à celle de Robbe-Grillet, qui affirmait sans équivoque que le véritable écrivain n'a rien à dire.

28 Voir Mireille Calle-Gruber, *La ville dans L'emploi du temps de Michel Butor*, 1995, p. 15, et Michel Butor, « Les objets », « VIII Transatlantique », *Improvisations sur Michel Butor*, Paris, La Différence, 1993, p. 72-75 et p. 125-138.

se présente comme un document historique qui dépeint la ville telle qu'elle était au XVI^e siècle, à l'époque où fut conçu le vitrail. L'esthétique de l'œuvre et ses qualités plastiques incarnent un savoir-faire et une vision du monde propres à l'Angleterre de la Renaissance et en ce sens, le vitrail est l'élément principal permettant d'inscrire la ville dans un continuum historique. Cet ancrage temporel constitue un point de repère non négligeable qui s'oppose à l'angoisse et à la peur qui émanent de Bleston alors que le narrateur Jacques Revel peine à s'orienter à travers les dédales de la cité et qu'il se frotte aux difficultés de communication imposées par la barrière de la langue. D'autre part, la représentation de la ville sur le vitrail de Caïn invite aussi à une autre lecture, à la fois concurrente et complémentaire de celle qui insiste sur la valeur historique de l'objet, où l'origine de Bleston est assimilée à la légende biblique. La ville serait donc celle construite par Caïn et serait le berceau de sa descendance. Bien sûr cette version ne peut être plausible sur le plan rationnel, mais elle traduit admirablement la « structure idéographique » de Bleston où perdure :

une sorte de vocation [...] pour la violence et les rapports belliqueux ; comme si la guerre personnelle que mène Revel [...] l'enracinait dans une tradition lointaine, remontant à l'époque ancienne²⁹.

Il plane en effet sur cette cité maudite une constante menace fratricide qui se manifeste autant dans *Le meurtre de Bleston*, dont l'intrigue fait écho à la thématique du vitrail, que dans les relations tendues entre les différents personnages masculins, Jacques, Lucien et James, successivement impliqués dans une lutte amoureuse où ils cherchent à séduire les sœurs Bailey. Le meurtre du frère est aussi évoqué à travers l'accident d'auto de Georges Burton, auteur du *Meurtre de Bleston*, « dont son ami Revel se sent coupable comme d'un geste fratricide pour avoir révélé l'identité et le lieu de résidence de l'écrivain³⁰ ».

En offrant ainsi différentes perspectives de lecture, le vitrail de Caïn s'inscrit dans la continuité de la poétique des objets chez Balzac. Alors que cette poétique permettait de rendre compte des différents aspects d'une mythologie géographique, le vitrail est lui aussi une véritable surface lisible où se conjuguent un passé à la fois historique et légendaire, de même que les caractéristiques contemporaines des lieux de l'action. Rappelons que chez Balzac, le fait d'utiliser le pouvoir poétique des objets était le moyen d'intégrer la structure idéologique des lieux à la trame romanesque. Selon Butor, c'est là un avantage immense pour l'écrivain puisqu'il repousse ainsi les limites des possibilités offertes par le roman. Dans *L'emploi du temps*, la poétique de l'objet possède aussi cette particularité de se fondre parfaitement dans l'intrigue qui, d'ailleurs, pourrait presque se résumer à une tentative d'interpréter un réseau fourmillant de signes souvent paradoxaux ou contradictoires. Mais dès lors que l'écriture de Butor s'éloigne définitivement de la forme romanesque, on retrouve dans certains textes une mise en œuvre beaucoup plus consistante de la poétique

29 Mireille Calle-Gruber, *La ville dans L'emploi du temps de Michel Butor*, op. cit., p. 69.

30 *Ibid.*, p. 70. Notons que le sentiment de culpabilité que Revel éprouve à la suite de l'accident de Burton s'interprète aussi en termes œdipiens. Les systèmes de signification de *L'emploi du temps* ne sont pas univoques, ce qui distingue le roman de Butor de la pratique romanesque balzacienne qui ne met pas de l'avant une telle polysémie.

des objets. *Mobile : étude pour une représentation des États-Unis* est sans aucun doute l'une des pièces maîtresses de cette approche plaçant les objets au service d'une représentation du territoire géographique.

Mobile propose une représentation du territoire qui se définit par une multiplicité des approches. Même en s'en tenant aux approches thématiques, l'abondance et la variété des lectures entourant cet ouvrage démontrent à elles seules la pluralité des perspectives proposées par le texte :

Thematic analysis has yielded equally rewarding results. Among the many themes identified by successive generations of Butor critics, the following have proved to be particularly rich topics of enquiry : racial and religious difference and division ; the guilt and angst of the white colonizer ; exploration, exploitation, and oppression ; the relationships between language and landscape and between topology and topography ; consumption, exhaustion, and extinction ; nostalgia and the durability of Old World customs and creeds³¹.

Ici encore, l'objet sera utilisé de manière à conjuguer ces différentes approches. Les illustrations de l'ouvrage de John James Audubon, *The Birds of America*, évoquent le territoire sauvage d'avant les premiers Européens, mais expriment aussi « la volonté de l'Amérique du XIX^e siècle d'immortaliser la grandeur et l'immense diversité de ses paysages, de sa flore et de sa faune et sa détermination d'arriver à une domination du monde naturel³² ». Les automobiles, Mercury, Dodge, Buick, Cadillac, qui sillonnent le texte font résonner le thème de la route, qui à la fois découpe le territoire et permet de s'y déplacer. Ces « longues voitures³³ » projettent aussi l'image d'une certaine forme de succès, du moins tel qu'il pourrait se profiler selon le stéréotype du rêve américain, avec un goût pour le luxe et l'opulence.

À la différence de *L'emploi du temps*, la poétique de l'objet dans *Mobile* ne s'oriente pas autour de quelques objets d'art extrêmement chargés symboliquement, mais procède plutôt par listes, par énumérations. Le texte étant dépourvu d'intrigue ou de trame narrative, les objets sont nommés de la façon la plus simple, parfois accompagnés d'une brève description, mais le plus souvent dans leur déconcertante banalité :

- bouteille de crème,
- fer,
- bouteille de lotion, [...]
- iode, [...]
- boîte de poudre, [...]
- 54 cotons-tiges³⁴.

31 Jean H. Duffy, « Cultural Legacy and American National Identity in *Mobile* », *Modern Humanities Research Association*, vol. 98, n° 1 (2003), p. 44.

32 *Ibid.*, p. 45.

33 Voir la quatrième de couverture de Michel Butor, *Mobile : étude pour une représentation des États-Unis*, op. cit.

34 Michel Butor, *Mobile : étude pour une représentation des États-Unis*, op. cit., p. 249-250.

La plupart des objets décrits jusqu'ici s'apparentaient plus ou moins à des œuvres d'art. La peinture de Tenier, la mosaïque admirée par Raphaël, le plat de Palissy, le vitrail de Caïn, sont tous des objets de valeur dont le statut artistique et symbolique n'est pas à discuter. Pour représenter les États-Unis, *Mobile* met en scène quantité de babioles, d'objets quotidiens, de curiosités utilitaires ou non que l'on retrouve dans les catalogues Sears, les pharmacies ou les attractions touristiques de tout le pays. Si l'œuvre d'art est présente dans le texte, elle est néanmoins reléguée au second plan par cette foule hétéroclite qui s'accroît au fil des listes et des énumérations. C'est à juste titre que Mireille Calle-Gruber parle d'un « art de chiffonnier³⁵ » pour désigner cette manière d'exploiter des objets a priori dépourvus de valeur artistique.

C'est avant tout par un effet d'accumulation que Butor arrive à faire parler ce qui relève du banal. Pour cette raison, les objets prolifèrent dans *Mobile* de manière à constituer un tout signifiant. Pris séparément, aucun ne stimule véritablement l'imagination du lecteur. Ce n'est que dans un contexte d'énumération et de foisonnement que l'ensemble évoque peu à peu certains lieux, certaines habitudes ou encore un mode vie, de sorte que la surabondance devient ici signe d'éloquence.

D'autre part, *Mobile* met aussi à profit une multitude d'objets qui ont, contrairement aux simples cotons-tiges et aux bouteilles de crème qui défilent de page en page, la particularité de susciter, soit par leur étrangeté, leur kitsch ou leur mauvais goût³⁶, une image immédiate et très concise de divers aspects de la vie sociale. Par exemple, le « “Wet Guard”, qui souvent met fin au désolant désagrément du lit mouillé en deux, trois, quatre semaines seulement³⁷ », évoque une facette très spécifique de la vie familiale et de la relation entre parents et enfants. De même, l'espace de quelques lignes seulement, le réveille-matin « Airline [qui] rend le réveil presque amusant, [et qui] va jusqu'à mettre en train le café ou les toasts³⁸ », laisse entrevoir la routine matinale du travailleur. L'ensemble de peinture à numéro « Médaille d'Or royale [permettant de créer] une charmante image, même si vous n'avez jamais tenu de pinceau auparavant³⁹ » peut évoquer brièvement les loisirs de la classe moyenne.

Parmi ces diverses curiosités, on trouve un immense objet qui est l'un des éléments centraux du texte : le parc *Freedomland*. Avec ses différentes attractions, ses différentes régions, et surtout avec sa thématique générale centrée sur l'histoire des États-Unis, ce parc d'attractions apparaît presque comme une modélisation caricaturale du texte. C'est sur ce ton parodique que le prospectus publicitaire de *Freedomland* est repris en quatrième de couverture de l'ouvrage :

Vivez aujourd'hui avec votre famille la rigolade, l'aventure, le drame du passé, du présent et du futur de l'Amérique ! [...] Excitation ! Aventures ! Éducation !

35 Mireille Calle-Gruber, « Un art de chiffonnier. À la découverte des géographies littéraires », *Œuvres complètes de Michel Butor. Le génie du lieu 1, op. cit.*, vol. V, p. 7.

36 Voir à ce sujet l'article de Françoise Van Rossum-Guyon, « *Mobile* mode d'emploi, “notes sur la *Cliffion's cafeteria*” », dans Mireille Calle-Gruber (dir.), *Butor et l'Amérique. Actes du colloque de Queen's University*, Paris, l'Harmattan, 1998, p. 93-102.

37 Michel Butor, *Mobile : étude pour une représentation des États-Unis, op. cit.*, p. 284.

38 *Ibid.*, p. 65.

39 *Ibid.*, p. 175.

[...] Feuilletez les ouvrages du grand peintre naturaliste John James Audubon, lisez les déclarations du président Jefferson, et suivez un véritable procès de sorcières ! [...] Regardez les Américains, vivez avec les Américains, roulez dans leurs longues voitures, survolez leurs aérodromes, déchiffrez leurs enseignes lumineuses, flânez dans leurs grands magasins, plongez-vous dans leurs immenses catalogues, étudiez leurs prospectus, arpentez leurs rues, dormez sur leurs plages, rêvez dans leurs lits⁴⁰ !

Au-delà de sa dimension ludique, ce court texte annonce le projet de Butor d'aborder, sous une forme inusitée, la question du territoire au moyen d'approches historique, personnelle, culturelle, sociale. En ce sens, *Mobile*, comme *L'emploi du temps* et *La comédie humaine*, met de l'avant une vision du territoire reposant sur une pluralité de facteurs complémentaires. Bien qu'ils représentent les repères géographiques selon des esthétiques et des formes différentes, les deux ouvrages de Butor font valoir une conception expressive de l'objet qui, renouvelée et portée jusqu'à d'audacieuses limites, se fait néanmoins l'écho d'un travail poétique amorcé par Balzac au XIX^e siècle.

Notre objectif était de montrer comment la lecture de *La comédie humaine* présente dans les *Improvisations* permet de relier des œuvres de Balzac et de Butor, même celles dont la forme est particulièrement inhabituelle, en suivant les développements d'un même thème. En nous intéressant à la géographie imaginaire, un axe important de l'ouvrage critique, nous avons constaté que Butor décrit une voie qu'il a lui-même empruntée dans certains textes. La représentation du territoire géographique dans *L'emploi du temps* et *Mobile* peut être vue comme une reprise de la poétique de l'objet de Balzac, mais poussée jusqu'à de nouvelles limites et expérimentée à l'intérieur de formes nouvelles. Cette analyse montre également que les *Improvisations* sont, pour leur part, une entreprise plurivoque. Bien que l'ouvrage expose en profondeur une certaine vision de *La comédie humaine*, on sent bien que cette vision, de même que l'analyse qui en découle, sont indissociables du travail d'écrivain de Butor. En ce sens, les *Improvisations* offrent un portrait de Balzac qui, bien que valable en soi, ne prend tout son sens que lorsqu'il débouche sur une réflexion plus large vers l'œuvre de Butor. En jetant les bases d'un dialogue entre les œuvres des deux écrivains, elles se posent comme un relais ou un intermédiaire entre leurs esthétiques et invitent à les mettre en relation. Pour y arriver, il faut toutefois se prêter à l'exercice et relire Balzac avec les lunettes de Butor. C'est dans cette optique que le vitrail de Caïn et que les listes de *Mobile* apparaissent comme les héritiers des ateliers et magasins d'antiquaires balzaciens.

40 Voir la quatrième de couverture de Michel Butor, *Mobile : étude pour une représentation des États-Unis*, op. cit.

Références

- ANDREOLI, Max, « L'Europe mythique de "La comédie humaine" », *L'année balzacienne. Balzac et l'Europe*, nouvelle série 13, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 287-308.
- BALZAC, Honoré de, *La comédie humaine*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 12 vol., 1979.
- BUTOR, Michel, *Mobile : étude pour une représentation des États-Unis*, Paris, Gallimard, 1962.
- , *Improvisations sur Balzac I*, Paris, La Différence, 1998.
- , *Improvisations sur Balzac II*, Paris, La Différence, 1998.
- , *Improvisations sur Michel Butor*, Paris, La Différence, 1993.
- , *Œuvres complètes de Michel Butor*, édition établie par Mireille Calle-Gruber, Paris, La Différence, 12 vol., 2006.
- CALLE-GRUBER, Mireille, *La ville dans l'emploi du temps de Michel Butor*, Paris, Nizet, 1995.
- DUFFY, Jean H., « Cultural Legacy and American National Identity in *Mobile* », *Modern Humanities Research Association*, vol. 98, n° 1 (2003), p. 44-64.
- LECOQ, Anne-Marie, « Mort et résurrection de Bernard de Palissy », *La revue de l'art*, n° 78 (1987), p. 26-35.
- Waelti-Walters, Jennifer, *Michel Butor*, Atlanta, Rodopi, 1992.
- WESTPHAL, Bertrand, « Pour une approche géocritique des textes », *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, PULIM, 2000, p. 9-39.



Notices sur les collaborateurs

Mathieu Bélisle

Mathieu Bélisle enseigne la littérature au Collège Jean-de-Brébeuf, collabore au groupe de Travaux sur les arts du roman (TSAR) à l'Université McGill et est membre du comité de rédaction de la revue *L'Inconvénient*. Il a obtenu un doctorat en littérature française à l'Université McGill (2008) et a poursuivi des recherches postdoctorales à l'Université de Chicago (2010). Il a dirigé un numéro de la revue *Études françaises* (*Le rire et le roman*, vol. 47, n° 2, 2011), publié *Le drôle de roman. L'œuvre du rire chez Marcel Aymé, Albert Cohen et Raymond Queneau* (Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2010), ainsi que plusieurs études sur le roman contemporain, notamment dans les *Cahiers Albert Cohen*, le *Cahier Marcel Aymé*, *Les Amis de Valentin Brû*, *L'Atelier du roman* et *Humoresques*. Ses travaux actuels portent sur l'œuvre d'Albert Cohen.

Pierre-Olivier Bouchard

Pierre-Olivier Bouchard termine actuellement une maîtrise en études littéraires à l'Université Laval sous la direction de Richard St-Gelais et Guillaume Pinson. Son mémoire porte sur les *Improvisations sur Balzac* et s'intitule « Portrait du romancier en écrivain moderne : Balzac selon Butor ». Il est également le coéditeur d'une version commentée du roman-feuilleton *Le voleur d'enfants ?*, parue cette année sur le site medias19.org.

Pedro Pardo Jiménez

Professeur titulaire à l'Université de Cadix depuis 1996, Pedro Pardo Jiménez s'intéresse au genre de la nouvelle, à la théorie littéraire, et plus précisément à la narratologie, appliquée à des auteurs des XIX^e et XX^e siècles (Gautier, Lautréamont, Champfleury, Marcel Aymé, Albert Cohen, Michel Tournier...). Il a procédé à l'établissement du texte du recueil de nouvelles *Le Nain* (notice, notes et variantes) dans les *Œuvres romanesques complètes* de Marcel Aymé sous la direction de M. Lécureur (vol. II, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1998). Il a fait paraître une quarantaine d'articles et d'études dans des ouvrages collectifs, dont « Pour une approche fonctionnelle de la métalepse. Diderot avant *Jacques* » (*Poétique*, n° 170, 2012) ; « Charles Barbara nouvelliste » (dans P. Méndez, et C. Palacios (dir.), *La nouvelle au XIX^e siècle : auteurs mineurs*, Berne, Peter Lang, 2011) ; « L'air du tableau. De l'*Encyclopédie* aux *Salons* » (*Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 44, 2009).

Maxime Decout

Maître de conférences à l'Université Lille 3 - Charles de Gaulle, Maxime Decout est l'auteur d'*Albert Cohen : les fictions de la judéité* (Paris, Classiques-Garnier, 2011) et a dirigé le numéro d'*Europe* consacré en janvier 2012 à Georges Perec. Il travaille sur les rapports entre littérature et judéité et a publié plusieurs articles sur Albert Cohen (*Poétique, Les Temps modernes, Études littéraires, Genesis...*), Georges Perec (*Europe, Poétique, Roman 20-50*), Hélène Cixous (*Critique*) et Patrick Modiano (*Littérature*).

Jean-François Chassay

Professeur au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal depuis 1991, Jean-François Chassay s'intéresse en particulier à la représentation des sciences dans la fiction. Il a été membre de la rédaction et codirecteur de *Spirale* (1984-1992), puis directeur (1998-2001) de *Voix et Images*. Il a tenu régulièrement, depuis 1986, des chroniques littéraires à la radio de Radio-Canada (*En toutes lettres, Fictions, Littérature actuelle, Le temps perdu, Paysages littéraires, Midi culture, Indicatif présent*, et actuellement à *Plus on est de fous, plus on lit*). Il a publié plus d'une vingtaine de livres (romans, essais, anthologies, actes de colloque). Parmi les plus récents, on compte le roman *Sous pression* (Montréal, Boréal, 2010) et l'essai *La Littérature à l'éprouvette* (Montréal, Boréal 2011). En 2013, il a fait paraître au Quartanier un essai intitulé *Au cœur du sujet. Imaginaire du gène dans la littérature*.

Christophe Pradeau

Christophe Pradeau est maître de conférences à l'Université Paris IV-Sorbonne. Ses travaux portent sur les formes longues du roman et sur la critique littéraire. Il a notamment publié *Proust à Illiers-Combray. L'Écllosion du monde* (Paris, Belin, 2013), coédité, avec Antoine Compagnon, les *Réflexions sur la littérature* d'Albert Thibaudet (Paris, Gallimard, 2007) et codirigé, avec Tiphaine Samoyault, *Où est la littérature mondiale ?* (Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2005). Il a également publié deux romans chez Verdier (*La Souveraine*, 2005 et *La Grande Sauvagerie*, 2010).

Maxime Prévost

Maxime Prévost est professeur agrégé au Département de français de l'Université d'Ottawa. Il s'intéresse à la littérature du XIX^e siècle et à l'histoire culturelle. Parmi ses publications, mentionnons *Rictus romantiques. Politiques du rire chez Victor Hugo* (Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2002) et la codirection (avec Rainier Grutman), d'un numéro spécial d'*Études françaises* consacré aux *Aventures de Tintin (Hergé reporter. Tintin en contexte, vol. 46, n° 2, 2010)*. Il édite actuellement, avec François-Emmanuel Boucher, Pascal Brissette et Sylvain David, un ouvrage collectif intitulé *Mythologies du superhéros*, à paraître aux Presses universitaires de Liège. Il termine en outre la rédaction d'une monographie consacrée à l'œuvre d'Alexandre Dumas.

Ivanne Rialland

Ivanne Rialland, agrégée de lettres modernes et docteure en littérature française, est PRAG à l'IUT de Marne-la-Vallée et chercheuse au sein de l'équipe « Littérature française, XIX^e-XXI^e siècles » de l'Université Paris-Sorbonne. Elle a publié *L'Imaginaire de Georges Limbour* (Grenoble, ELLUG, 2009). Elle a dirigé *L'Écrivain et le spécialiste. Écrire les arts plastiques au XIX^e et au XX^e siècle* (avec Dominique Vaugeois, Paris, Classiques Garnier, 2010) et *Écrire la sculpture (XIX^e-XX^e siècles)* (Paris, Classiques Garnier, 2012). Elle travaille sur l'écrit sur l'art au XX^e siècle et sur le récit surréaliste, auquel elle a consacré plusieurs articles, dont « "C'est alors que le Corsaire Sanglot..." Le stéréotype romanesque dans les romans surréalistes des années vingt » (*Cahiers de narratologie*, n° 17, 15 décembre 2009, [<http://revel.unice.fr/cnarra/sommaire.html?id=1070>]) et « L'aventure à rebours : récit d'aventures et récit surréaliste » (*ELFe XX-XXI*, n° 1, 2011, p. 109-125).

Véronique Samson

Véronique Samson prépare une thèse à l'Université McGill portant sur la « deuxième » crise du roman, au milieu du XX^e siècle, telle que conçue par des romanciers qui défendent le genre romanesque contre le discours de rupture du Nouveau Roman. Son mémoire de maîtrise, achevé en 2011, offrait une lecture d'*Un balcon en forêt* comme voie de sortie du roman pour Julien Gracq. Elle est également membre du groupe de recherche Travaux sur les arts du roman (McGill/Concordia).



Résumés / *Abstracts*

■ Mathieu Bélisle

L'AVENTURE VÉCUE COMME POSSIBILITÉ : L'EXEMPLE DE *LOIN DE RUEIL* DE QUENEAU
LIVING POSSIBILITIES: THE EXAMPLE SET BY QUENEAU'S THE SKIN OF DREAMS

Résumé

Si au tournant du XX^e siècle la découverte de l'ordre des possibles semble ouvrir pour la pensée et l'imagination un espace infini, et par là même enivrant, les romans de Raymond Queneau, qui paraissent dans le second tiers du siècle, expriment un point de vue plus dubitatif. C'est que contrairement par exemple au personnage proustien qui peut contempler les vies possibles sans jamais se confondre avec elles, c'est-à-dire sans jamais que le *je* se perde dans les méandres de la virtualité, les personnages de Queneau vivent une situation plus précaire : ils ne jouissent pas d'une vie intérieure telle qu'elle leur assurerait, à tous les moments de leur parcours, la solidité du lien de soi à soi au fondement du principe d'authenticité : pour aussi belle et séduisante que la possibilité lui apparaisse, quelque chose comme une conscience inaliénable de soi le retient de s'y abandonner complètement et partant, de se perdre dans le dédale de ses fantasmes. Ainsi, tandis que le moi proustien se présente comme un astre qui attire dans son orbite tous les possibles « satellisés », c'est-à-dire des possibles qui viennent enrichir le *moi* et en confirmer aussi bien le pouvoir attractif que la réalité effective, le moi quenien cède successivement à l'attraction des divers possibles qu'il rencontre.

Dans *Loin de Rueil* (1944), roman auquel la présente étude est consacrée, la possibilité devient plus forte que la réalité ; plutôt que de la compléter, elle l'écarte ou la supplante avec pour résultat que son héros, Jacques L'Aumône, ne jouit pas d'un enrichissement qui viendrait de l'addition des possibles. Le personnage « abdique » plutôt à chaque occasion une identité pour une autre, jusqu'à se perdre lui-même ou, du moins, jusqu'à ce qu'il ne soit plus rien d'autre qu'une image, dès lors moins un personnage qu'un dispositif. Le roman de Queneau est ainsi l'occasion d'exploiter le potentiel d'un roman et d'un personnage en mettant en évidence le fourmillement des possibles et de s'interroger sur leur nature et leur valeur. Que faire de toutes les existences « irréalisées », de tous les fantômes de ces vies possibles qui nous accompagnent et ne cessent de rappeler à quel point notre vie, notre seule vie, se campe à l'intérieur de bornes étroites ? La vie que nous menons, avec son histoire, ses exigences, sa trajectoire et sa fin possible, est-elle la seule qu'il nous soit donné de mener ?

Abstract

The unearthing of the realm of possibilities at the beginning of the 20th century may well have presented thought and imagination with an infinite, and thusly exhilarating, playground. However, Raymond Queneau's novels, published over the second third of the century, express a more doubting viewpoint. Indeed, contrary to a Proustian exponent who may observe possible paths without ever embracing them (i.e. without ever allowing the self to become entangled with a virtual reality), Queneau's characters are more precarious. They do not have the benefit of an interiority that would at all times secure a direct link to the principle of authenticity: no matter how attractive and welcoming a possibility, some element akin to an intrinsic self-consciousness prevents the character from embracing it fully and losing himself to his fantasies. Whereas the Proustian self is a star orbited by all "satellite" possibilities that both enrich the self and confirm its attractiveness and its effective reality, the Quenian self successively gives in to all the possibilities it encounters.

*In the 1944 novel *The Skin of Dreams* (Loin de Rueil) that is the topic of this article, possibility overtakes reality: rather than complete it, the former casts the latter aside or subsumes it in a way such that the hero, Jacques L'Aumône, cannot benefit from the enrichment that would accrue from successive possibilities. Instead, Jacques keeps changing identities at every turn to the point where he loses himself, or rather becomes nothing more than a representation, a conduit more than a character. Queneau's opus is therefore the means to exploit the potential of a novel or character by bringing a myriad of possibilities to the fore in order to question their nature and worth. What are we to make of all these "unsubstantiated" lives, all these ghost possibilities that we carry around and that remind us of the narrow confines of our — only — existence? Our life, our background, our constraints, our goals and our possible end, are these all to which we can aspire?*

■ Pierre-Olivier Bouchard

LECTURE ET ÉCRITURE DE L'OBJET : LA GÉOGRAPHIE IMAGINAIRE CHEZ BALZAC ET BUTOR
 UNDERSTANDING AND DESCRIPTION: BALZAC AND BUTOR'S IMAGINARY GEOGRAPHY

Résumé

Par l'entremise du discours critique, Michel Butor, dans ses *Improvisations sur Balzac* (1999), ouvre la voie à un dialogue entre sa propre œuvre et *La comédie humaine*. Pour explorer cette filiation, cet article vise à démontrer comment l'écriture de Butor récupère et renouvelle l'idée de *poétique de l'objet*, développée par Balzac, afin de représenter le territoire géographique dans ses textes. En se basant sur les analyses développées dans les *Improvisations*, il y est démontré qu'il existe un effet de continuité entre ces deux œuvres, et que le portrait que Butor dresse de Balzac est susceptible d'expliquer certaines facettes de sa propre écriture.

Abstract

*Michel Butor uses critical discourse in his 1999 *Improvisations sur Balzac* to foster a dialogue between his oeuvre and *La comédie humaine*. This essay delves into this*

link and seeks to illustrate how Butor's writings appropriate and renew the notion of poetic objects that Balzac developed to depict geography in the latter's creations. Relying on the analyses outlined in the Improvisations, this essay proves not only the continuity between the two works but also that Butor's depiction of Balzac can explain some aspects of the former's writings.

■ Jean-François Chassay

L'AVENTURE EST-ELLE POSSIBLE ?

DE LA PROTOGÉNÉTIQUE DANS LA LITTÉRATURE FRANÇAISE AU TOURNANT DU SIÈCLE

IS ADVENTURE POSSIBLE?

PROTO-GENETICS IN FRENCH LITERATURE AT THE TURN OF THE CENTURY

Résumé

Cet article examine comment la littérature française récupère le propos médical et hygiéniste (eugénisme, dégénérescence) au tournant des XIX^e et XX^e siècles pour le transformer en une véritable aventure de la dégénérescence autour de figures singulières. À partir de la *novella* « Les gestes » de Paul Bourget et du roman *Tribulat Bonhommet* de Villiers de L'Isle-Adam, il s'agit de montrer, sur le mode psychologique et tragique ou sur le mode burlesque, comment le discours sur l'hérédité et les réflexions biologiques permettent de projeter, sur le plan imaginaire, l'aventure du vivant.

Abstract

This article looks at how French literature at the turn of the 19th and 20th centuries integrated the health and hygiene discourse (including eugenics and regression) to recast it as an individual character's adventure in degeneration. Using Paul Bourget's novella Les gestes and Villiers de L'Isle-Adam's novel Tribulat Bonhommet as starting points, we see how the notion of heredity and biological considerations help translate reality into the imaginary, from either a psycho-tragic or a burlesque viewpoint.

■ Maxime Decout

CONTRE UNE LITTÉRATURE DE L'ÉPUISEMENT : SOLAL OU L'IVRESSE DE L'AVENTURE

SAYING NO TO A LITERATURE OF EXHAUSTION: SOLAL, OR THE RAPTURE OF ADVENTURE

Résumé

Alors que le début du XX^e siècle tend vers une intériorisation de l'aventure qui en diminue la prégnance au sein du réel, Albert Cohen choisit, avec *Solal*, de s'opposer à tout ce qui pourrait ressembler à une forme ou une autre de littérature de l'épuisement. Faisant du héros qu'est Solal le pivot du romanesque, ce récit tente le pari risqué de maintenir ensemble toutes les formes possibles de l'aventure : épique, chevaleresque, amoureuse, sociale, mythique, biblique, imaginaire, discursive, symbolique... Avec ce roman, Cohen multiplie, pour les essayer et les mettre à

l'épreuve, les modèles intertextuels de l'aventure pour en refonder les possibilités. Dans ce jeu de tous les excès, c'est bien une autre façon de concevoir le roman qui est en germe et qui livrera tous ses fruits avec le chef-d'œuvre de l'auteur, *Belle du Seigneur*.

Abstract

While the early 20th century favours an internalisation of adventure that weakens its standing in the real world, Albert Cohen's Solal goes against any expression of literature that would condone exhaustion. With Solal, the hero, anchoring the romantic, this tale attempts to juggle together all possible types of adventure: epic, chivalrous, amorous, social, mythical, biblical, imaginary, discursive, symbolic... Cohen's novel calls upon and tests inter-textual models of adventure to recast their possibilities. This all-out game is in fact the birth of a new approach to writing novels that will culminate with the author's masterpiece, Belle du Seigneur.

■ **Pedro Pardo Jiménez**

VIES PARALLÈLES DES HOMMES INSIGNIFIANTS, PAR MARCEL AYMÉ

PARALLEL LIVES OF INSIGNIFICANT MEN, BY MARCEL AYMÉ

Résumé

Dans l'œuvre romanesque de Marcel Aymé, l'aventure fonctionne comme le mécanisme qui permet à l'auteur de confronter la vie quotidienne de ses personnages avec une autre vie possible, une vie nouvelle tantôt recherchée — en vain — comme un moyen d'échapper à la médiocrité de l'existence, tantôt survenue, au contraire, comme une encombrante expérience d'ordre surnaturel. La philosophie qui se dégage de cette confrontation de vies parallèles tient en même temps de la résignation et du scepticisme : l'homme ne peut ou, respectivement, ne veut se soustraire à sa condition. La vie quotidienne constitue un acquis trop précieux pour le compromettre dans des projets évanescents, susceptibles d'élargir la casuistique déjà instable de l'imprévu. Ainsi, le plus sage est de ne pas désirer ce qu'on n'est pas ou ce qu'on n'est plus, de s'accommoder de son destin, car en fin de compte, on n'y peut rien changer. Une telle attitude est propre à Marcel Aymé, mais peut-être aussi au moment historique où il écrit, un temps où l'on aspire non pas à vivre d'heureuses aventures, mais à vivre tout court.

Abstract

Marcel Aymé's novels use adventure as a tool for the author to offer his characters a possible life other than their own, an alternative either sought out without success as a means to escape the mediocrity of their actual life or experienced as a cumbersome supernatural existence. The philosophy arising from the confrontation of parallel lives thusly suggests both resignation and scepticism: a person cannot — or, respectively, will not — escape his existence. Daily life is too valuable an asset to risk on ephemeral projects that could only further fuel the instability of the unknown. Rather than wishing to be what one is not or is no longer, the wisest course of action is to embrace

one's destiny, a destiny that, ultimately, cannot be changed. While characteristic of Marcel Aymé, this approach may also reflect his times, back when one merely hoped to live, let alone live happy adventures.

■ Christophe Pradeau

L'ÉTAT D'AVENTURE

A STATE OF ADVENTURE

Résumé

Le roman nouveau, dont Rivière postule l'avènement dans *Le Roman d'aventure*, devra, pour réaliser la vocation du genre, être écrit « en état d'aventure ». L'expression virtualise l'aventure. Qu'elle soit conçue comme un état implique qu'elle s'intériorise : elle relève moins de l'action que de la réflexion. Son lieu propre est le labyrinthe de la mémoire. Les romans d'Alain-Fournier, de Proust et de Gide inventent, dans une relation complexe à l'essai de Rivière, un romanesque des possibles, en réactualisant la métaphore existentielle du chemin de la vie et, plus décisivement, en faisant de la créance un enjeu.

Abstract

To be true to its name, the new form of novel advocated by Rivière in Le Roman d'aventure must be written in a "state of adventure", one in which adventure becomes virtual. Conceiving adventure as a state requires its internalisation, whereby it is more a product of thought than action. Its proper environment is memory's labyrinth. In a complex relationship with Rivière's essay, novels by Alain-Fournier, Proust and Gide give rise to a genre of possibilities by reinventing the existential metaphor that is the path of life and, more importantly, by making reliance a stake.

■ Maxime Prévost

ARSÈNE LUPIN HORS JEU. MAURICE LEBLANC ET LE « COMPLEXE DE HOLMES »

SIDELINING ARSÈNE LUPIN: MAURICE LEBLANC AND THE "HOLMES COMPLEX"

Résumé

En 1905, Maurice Leblanc relève le défi de l'éditeur Pierre Lafitte, acceptant de créer pour le périodique *Je sais tout* un personnage incarnant les qualités nationales et pouvant servir de locomotive à la revue, comme le faisait Sherlock Holmes pour *The Strand*. Implicitement, l'éditeur l'invitait ainsi à créer un personnage qui exercerait sur le lectorat français le même ascendant que le célèbre limier de Baker Street sur celui de la Grande-Bretagne. Défi relevé et mission accomplie, Maurice Leblanc, tout comme Conan Doyle, se trouve captif de son succès : l'auteur qui aspirait à devenir le successeur de Maupassant et la gloire du naturalisme tardif se verra contraint, pour répondre aux demandes du public, de créer sans cesse de nouvelles aventures d'Arsène Lupin, personnage mille fois mis à mort, mille et une fois né de ses cendres. Pour Maurice Leblanc et son personnage, l'aventure n'est pas une

possibilité, mais une nécessité. Pierre Bayard nomme « complexe de Holmes » cette propension qu'ont les créateurs de mythes à se sentir fragilisés, voire menacés, par leurs créatures. Pendant la Grande Guerre, ce complexe mène Leblanc à créer une trilogie romanesque, constituée de *L'Éclat d'obus* (1916), du *Triangle d'or* (1918) et de *L'Île aux trente cercueils* (1919), trilogie marquée par la quasi-absence de son héros, lequel cède le pas à d'autres personnages auxquels la possibilité de l'aventure sera offerte, mais comme à contrecœur : Arsène Lupin, qui ne met jamais sa propre vie en jeu et, intervenant comme un *Deus ex machina*, n'intègre jamais véritablement le fil de l'aventure, jette cependant une ombre démesurée sur les autres personnages du cycle, notamment sur le Paul Delroze de *L'Éclat d'obus*, le Patrice Belval du *Triangle d'or* et le Stéphane Maroux de *L'Île aux trente cercueils*, auxquels échappe la gloire complète de la geste héroïque. Cet article cherche à comprendre pourquoi Maurice Leblanc soustrait Arsène Lupin à l'aventure, sans pour autant doter ses autres personnages des mêmes possibilités d'action.

Abstract

In 1905, Maurice Leblanc answered publisher Pierre Lafitte's challenge by giving birth to a character embodying national traits and who could carry the monthly Je sais tout, much like Sherlock Holmes was doing for The Strand. The publisher had implicitly invited Leblanc to create for French readers a character who would be just as captivating as the famous Baker Street investigator was to their British counterparts. Challenge accepted and mission accomplished! Much like Conan Doyle, Maurice Leblanc became a victim of his own success. Even though he aspired to succeed Maupassant and become the figurehead of late naturalism, instead, he had to keep writing new adventures for his — oft-killed yet always reborn — character Arsène Lupin. Both Leblanc and Lupin view adventure as a necessity, not a mere possibility. The “Holmes complex” is what Pierre Bayard calls many a myth creator's propensity to feel weakened or even threatened by their creatures. This complex is behind Leblanc's drive to craft during World War I a trilogy of novels comprised of L'Éclat d'obus (1916), Triangle d'or (1918) and L'Île aux trente cercueils (1919). This trilogy almost completely dispenses with Arsène Lupin, relying instead on other characters also faced, albeit quasi reluctantly, with the possibilities of adventure. However, those characters are greatly overshadowed by Arsène Lupin, who never risks his own life nor ever fully becomes one with his adventures, behaving instead like a deus ex machina. Thusly overshadowed are L'Éclat d'obus' Paul Delroze, Triangle d'or's Patrice Belval and L'Île aux trente cercueils' Stéphane Maroux, none of whom can lay claim to the complete fame of heroism. This article seeks to understand why Maurice Leblanc kept Arsène Lupin away from these adventures while depriving his other characters of similar action possibilities.

■ Ivanne Rialland

« JE SERAI TRAPPEUR, MINEUR... »

AVENTURIERS SANS AVENTURES ET VOYAGEURS EN CHAMBRE DANS LES ROMANS
DE PHILIPPE SOUPAULT

“T’LL BE A TRAPPER, OR A MINER...”

ADVENTURERS WITHOUT ADVENTURES AND TRAVELLERS NEVER LEAVING HOME IN PHILIPPE
SOUPAULT’S NOVELS

Résumé

Perçus à l’époque comme typiques du « nouveau mal du siècle », tel que le nomme en 1924 Arland dans *La Nouvelle revue française*, les romans de Soupault mettent en leur cœur l’aventure pour montrer l’impossible adhésion au monde de l’homme occidental moderne : l’homme blanc n’y trouve qu’ennui tandis que l’écriture romanesque empêche tout départ véritable en perpétuant la chaîne des souvenirs. Il ne reste au romancier qu’à se faire le témoin émerveillé de l’énergie de l’homme noir. Celui-ci introduit non seulement dans la prose narrative un autre rapport au monde et au temps, mais ce faisant bouleverse l’écriture en la fragmentant : au lieu de dissoudre le réel dans le souvenir et l’ennui, la prose parvient alors à lui rendre son opacité signifiante.

Abstract

Labelled at the time as representative of the “new plight of the century” as defined in 1924 by Arland in *La Nouvelle revue française*, Soupault’s novels delve on adventure to illustrate how impossible it is for the modern man to embrace his world: in it, the white man finds only boredom; from it, escape is never completely possible once trapped by the sequence of memories captured by the author. The latter can only wonder at the black man’s energy. The novelist not only adds another relationship with time and place to narrative prose but, in so doing, also unsettles writing by fragmenting it: rather than diluting reality with memories and boredom, prose successfully returns its defining opacity.

■ Véronique Samson

« LA VIE NE SE REJOIGNAIT PAS À ELLE-MÊME » : LE POSSIBLE COMME VOIE DE SORTIE DU
ROMAN DANS *UN BALCON EN FORÊT* DE JULIEN GRACQ

“LIFE WAS NOT MEETING ITSELF.” POSSIBILITY AS A WAY OUT OF THE NOVEL, AS SEEN IN JULIEN
GRACQ’S *A BALCONY IN THE FOREST*

Résumé

Si la première moitié du XX^e siècle pense l’aventure romanesque comme une prolifération des possibles, la seconde verrait apparaître les limites de cette conception héritée de Jacques Rivière. En prenant comme cas de figure *Un balcon en forêt* (1958), le dernier roman de Julien Gracq, cette étude suggère que l’expérience de la « drôle de guerre » aura engendré, au cœur de la carrière littéraire de l’écrivain, une crise toute

paradoxale, issue du désir de maintenir les possibles ouverts pour son personnage dans un monde devenu inhabitable.

Abstract

In Viewed as a proliferation of possibilities during the first half of the 20th century, romantic adventure departs from this definition derived from Jacques Rivière and narrows in scope over the next 50 years. Using as an illustration Julien Gracq's last novel, A Balcony in the Forest (1958), this article suggests that Phoney War may have caused a paradoxical storm in the author's literary career, one pitting his desire to safeguard the possibilities afforded his character against a now inhospitable world.



Prochains numéros

Romanciers populistes.

Autour et à la suite du Manifeste du roman populiste (1930) de Léon Lemonnier

Sous la direction de François Ouellet et Véronique Trottier

Université du Québec à Chicoutimi

Parution : octobre 2013

MANIFESTE/S

Sous la direction de Mette Tjell et Viviana Birolli

École des hautes études en sciences sociales (EHESS)

Parution : décembre 2013

Aragon théoricien/praticien du roman

Sous la direction de Katerine Gosselin et Olivier Parenteau

Université du Québec à Rimouski et Cégep Saint-Laurent

Parution : février 2014

**Quelles scènes, quels personnages,
quels « résumés » les lecteurs, mais aussi
les romanciers eux-mêmes dans leurs
propres œuvres, conservent-ils
des romans qu'ils ont lus ?**

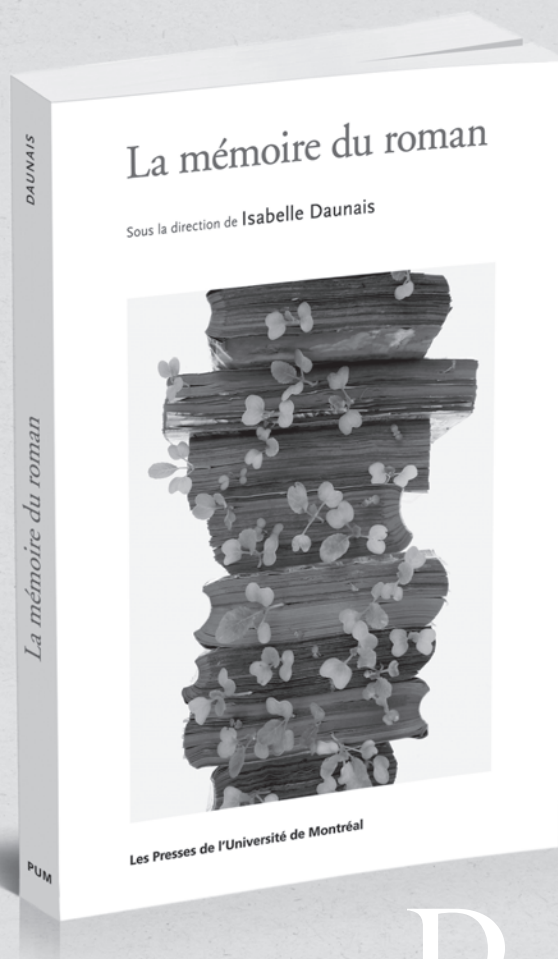
Par l'équipe des Travaux sur
les arts du roman, le TSAR,
qui envisage le roman non
pas comme un genre littéraire
parmi d'autres, mais comme
une forme singulière
de pensée et d'imagination.

La mémoire du roman

Sous la direction d'Isabelle Daunais
196 pages • 24,95 \$

Les livres des PUM
sont aussi disponibles
en version numérique
à 50 % du prix papier.

www.pum.umontreal.ca



Les Presses de l'Université de Montréal

Université 
de Montréal



Numéros disponibles

(1, 1, 1968)	Baudelaire	3 \$
(1, 2, 1968)	Roman et théâtre au XVIII ^e siècle	3 \$
(1, 3, 1968)	Le Poète dans la société contemporaine	3 \$
(2, 1, 1969)	La France et le Monde hispanique (XVIII ^e et XIX ^e siècles)	3 \$
(2, 2, 1969)	Le Roman canadien (1945-1960)	3 \$
(2, 3, 1969)	André Gide	3 \$
(3, 3, 1970)	Les Relations littéraires franco-allemandes au XX ^e siècle	3 \$
(4, 1, 1971)	Le Roman médiéval	3 \$
(4, 2, 1971)	Orientations de la pensée au XVI ^e siècle	3 \$
(4, 3, 1971)	Alphonse Daudet	3 \$
(5, 1, 1972)	L'Essai	3 \$
(5, 2, 1972)	La Poésie moderne. Forme et signification	3 \$
(5, 3, 1972)	Expériences poétiques du Québec actuel	3 \$
(6, 2, 1973)	André Langevin	3 \$
(6, 3, 1973)	La Littérature dans la culture d'aujourd'hui	3 \$
(7, 2, 1974)	Littérature comparée	3 \$
(7, 3, 1974)	Littérature négro-africaine	3 \$
(8, 2-3, 1975)	La Théorie littéraire dans le monde hispanique	3 \$
(9, 2, 1976)	Linguistique et littérature	3 \$
(9, 3, 1976)	Littérature et philosophie	3 \$
(10, 1-2, 1977)	Sur la Nouvelle-France. Documents et questionnements	3 \$
(10, 3, 1977)	Sémiotique du discours	3 \$
(11, 1, 1978)	Lautréamont	3 \$
(11, 2, 1978)	Le Pamphlet	3 \$
(11, 3, 1978)	Lectures psychanalytiques	3 \$
(12, 1, 1979)	Marguerite Yourcenar	3 \$
(12, 2, 1979)	IXE-13, un cas type du roman de masse au Québec	3 \$
(12, 3, 1979)	FÉMINAire	3 \$
(13, 1, 1980)	Cinéma et récit	3 \$
(13, 2, 1980)	La Littérature haïtienne. Nouvelle Problématique	3 \$
(13, 3, 1980)	Théâtre et théâtralité. Essai d'études sémiotiques	3 \$
(14, 1, 1981)	Sémiotique textuelle et histoire littéraire du Québec	3 \$
(14, 2, 1981)	Télévision et fiction	3 \$
(15, 1, 1982)	Littérature et musique	3 \$
(15, 2, 1982)	La Consommation littéraire de masse au Québec	3 \$
(15, 3, 1982)	Giono. Lecture plurielle	3 \$
(16, 3, 1983)	L'Effet sentimental	3 \$
(17, 1, 1984)	Le Mythe littéraire et l'histoire	3 \$
(17, 2, 1984)	La Question autobiographique	3 \$
(18, 2, 1985)	Céline. Scandale pour une autre fois	3 \$
(18, 3, 1985)	Théâtre québécois. Tendances actuelles	3 \$
(19, 1, 1986)	La Parodie. Théorie et lectures	3 \$
(19, 2, 1986)	Subversion et Formes brèves	3 \$
(19, 3, 1986)	Robert Pinget	3 \$
(20, 1, 1987)	L'Autonomisation de la littérature	3 \$
(20, 2, 1987)	Théorèmes et canons. Poésie française de la Renaissance	3 \$
(20, 3, 1987)	Pionniers russes de la scène et de l'écran	3 \$

(21, 1, 1988)	Yves Thériault. Une écriture multiple	3 \$
(21, 2, 1988)	L'Essai en Belgique romane	3 \$
(21, 3, 1988)	La Culture et ses signes	3 \$
(22, 2, 1989)	Dire l'hétérogène	3 \$
(22, 3, 1989)	Ars poetica	3 \$
(23, 1-2, 1990)	Georges Perec. Écrire/transformer	6 \$
(24, 1, 1991)	Vérités à la Marivaux	6 \$
(24, 2, 1991)	L'Institution littéraire en Afrique subsaharienne francophone	6 \$
(24, 3, 1991)	La Rhétorique	6 \$
(25, 1-2, 1992)	La Pragmatique. Discours et action	6 \$
(25, 3, 1992)	Métissages. Les Littératures de la Caraïbe et du Brésil	6 \$
(26, 1, 1993)	Colette. Le Luxe et l'écriture	6 \$
(26, 2, 1993)	Le Scénario de film	6 \$
(26, 3, 1993)	Roman picaresque et littératures nationales	6 \$
(27, 1, 1994)	Postmodernismes – Poïesis des Amériques – Ethos des Europes	6 \$
(27, 2, 1994)	Écrits de femmes à la Renaissance	6 \$
(27, 3, 1994)	Poétiques de la chanson	6 \$
(28, 1, 1995)	Les Paradigmes du plaisir et ses avatars	6 \$
(28, 2, 1995)	Savoirs de la littérature américaine contemporaine	6 \$
(28, 3, 1995)	Dire l'indicible. Une écriture moderne de la vision	6 \$
(29, 1, 1996)	Le rythme. Littérature, cinéma, traduction	6 \$
(29, 2, 1996)	Pierre Vadeboncoeur, interprète de la culture	6 \$
(29, 3-4, 1997)	L'Ethnicité fictive : judéité et littérature	10 \$
(30, 1, 1997)	Récit paralittéraire et culture médiatique	12 \$
(30, 2, 1998)	Poétiques du recueil	12 \$
(30, 3, 1998)	La critique littéraire	12 \$
(31, 1, 1998)	Texte, image et abstraction	12 \$
(31, 2, 1999)	L'écriture contemporaine	12 \$
(31, 3, 1999)	Éthique et littérature	12 \$
(32, 1-2, 2000)	La tolérance	25 \$
(32, 3/33, 1, 2000-01)	Le littéraire et le politique, points d'ancrage	30 \$
(34, 1-2, 2002)	Espaces classiques	30 \$
(34, 3, 2002)	Émile Ollivier	15 \$
(35, 1, 2003)	Afrique en guerre	15 \$
(35, 2-3, 2003)	George Sand	15 \$
(36, 1, 2004)	Écrivains encombrants	15 \$
(36, 2, 2004)	Réseaux littéraires France-Québec (1900-1940)	15 \$
(36, 3, 2005)	D'un écrivain l'autre. Quelques méconnus du XX ^e siècle et leurs références	15 \$
(37, 1, 2005)	Dérives de l'essai	15 \$
(37, 2, 2006)	Les bibliothèques médiévales du XIX ^e siècle	15 \$
(37, 3, 2006)	Les Européens des lumières face aux indigènes. Image et textualité	15 \$
(38, 1, 2006)	Écriture, mémoire, résilience	15 \$
(38, 2-3, 2007)	Le comique de répétition	15 \$
(39, 1, 2007)	Le verset moderne	15 \$
(39, 2, 2008)	Esthétiques de l'invective	15 \$
(39, 3, 2008)	Les voix intérieures	15 \$
(40, 1, 2009)	La <i>Nouvelle revue française</i>	15 \$
(40, 2, 2009)	De la pioche à la plume	15 \$
(40, 3, 2009)	Penser la littérature par la presse	15 \$
(41, 1, 2010)	Anouilh aujourd'hui	15 \$
(41, 2, 2010)	La lecture littéraire et l'utopie d'une communauté	15 \$

(41, 3, 2010)	Littérature et anarchisme	15 \$
(42, 1, 2011)	Littérature et architecture	15 \$
(42, 2, 2011)	Philosophie et narration. « Ne pas se raconter d'histoire »	15 \$
(42, 3, 2011)	Gautier. <i>Comme il vous plaira</i>	15 \$
(43, 1, 2012)	Pratiques romanesques francophones d'Afrique et des Antilles	15 \$
(43, 2, 2012)	Déclinaisons du commentaire	15 \$
(43, 3, 2012)	Lectures sociocritiques du théâtre	15 \$

Études littéraires

ABONNEMENT ANNUEL (3 NUMÉROS)

Je commande _____ abonnement(s) à la revue *Études littéraires* pour l'année _____

NOM ET PRÉNOM _____

ADRESSE _____

VILLE _____ PAYS _____

CODE POSTAL _____ TÉLÉPHONE _____

COURRIEL _____

SIGNATURE _____

TARIFS (avant taxes)*	INDIVIDU	ÉTUDIANT	INSTITUTION
CANADA	31,00 \$	22,00 \$	85,00 \$
ÉTATS-UNIS	39,00 \$	25,00 \$	90,00 \$
ÉTRANGER (CAD)	45,00 \$	27,00 \$	95,00 \$
CALCUL DES TAXES APPLICABLES (CANADA OU QUÉBEC)			
L'ABONNEMENT	CANADA (TPS)	QUÉBEC (TPS+TVQ)	TOTAL
\$	+ 5 % \$	+ 14,975 % \$	\$

Pour tout abonnement réglé par carte de crédit, veuillez contacter la
Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP)
460, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 716
Montréal, Québec H3B 1A7
Tél. : 514 397-8669 Téléc. : 514 397-6887
abonnement@sodep.qc.ca

Paiement en dollars canadiens

- À l'étranger : chèque ou mandat-poste international
- Au Québec et au Canada : chèque ou mandat-poste libellé
à l'ordre de : Revue *Études littéraires* – Université Laval

Adressez ce bon accompagné de votre paiement à :

Études littéraires

Département des littératures

Pavillon Charles-De Koninck

1030, avenue des Sciences-Humaines

Université Laval

Québec (Québec) G1V 0A6

Tél. : 418 656-7844 ; téléc. : 418 656-2991

Courriel : revueel@lit.ulaval.ca

Études littéraires

VENTE AU NUMÉRO

NOM ET PRÉNOM _____

ADRESSE _____

VILLE _____ PAYS _____

CODE POSTAL _____ TÉLÉPHONE _____

COURRIEL _____

SIGNATURE _____

JE DÉSIRE COMMANDER LES NUMÉROS SUIVANTS (voir la liste des numéros disponibles)

VOL.	N ^o	TITRE	Quantité	Prix unitaire	TOTAL
15 \$ + frais de poste par numéro : 2,50 \$ (Québec, Canada) 4,00 \$ (étranger)					
GRAND TOTAL					

Paiement en dollars canadiens

- À l'étranger : chèque ou mandat-poste international
- Au Québec et au Canada : chèque ou mandat-poste libellé à l'ordre de la Revue *Études littéraires* – Université Laval

Adressez ce bon accompagné de votre paiement à :

Études littéraires

Département des littératures

Pavillon Charles-De Koninck

1030, avenue des Sciences-Humaines

Université Laval

Québec (Québec) G1V 0A6

Tél. : 418 656-7844 ; téléc. : 418 656-2991

Courriel : revueel@lit.ulaval.ca

COÛT DU NUMÉRO	AVEC TAXES (QUÉBEC SEUL)	AVEC TAXES (CANADA SEUL)
3,00 \$	3,45 \$	3,15 \$
6,00 \$	6,90 \$	6,30 \$
9,00 \$	10,35 \$	9,45 \$
10,00 \$	11,50 \$	10,50 \$
12,00 \$	13,80 \$	12,60 \$
15,00 \$	17,25 \$	15,75 \$

LA CULTURE EN REVUES

ARTS VISUELS | ART LE SABORD | CIEL VARIABLE | ESPACE | ESSE | ETC | INTER | VIE DES ARTS | **CINÉMA** | 24 IMAGES | CINÉ-BULLES | CINÉMAS | SÉQUENCES | **CRÉATION LITTÉRAIRE** | BRÈVES LITTÉRAIRES | CONTRE-JOUR | ESTUAIRE | EXIT | JET D'ENCRE | LES ÉCRITS | MŒBIUS | VIRAGES | XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE | **CULTURE ET SOCIÉTÉ** | À BÂBORD! | L'ACTION NATIONALE | LIAISON | LIBERTÉ | QUÉBEC FRANÇAIS | RELATIONS | **HISTOIRE ET PATRIMOINE** | CAP-AUX-DIAMANTS | CONTINUITÉ | HISTOIRE QUÉBEC | MAGAZINE GASPÉSIE | **LITTÉRATURE** | LES CAHIERS DE LECTURE | LETTRES QUÉBÉCOISES | LIVRE D'ICI | LURELU | NUIT BLANCHE | SPIRALE | **THÉÂTRE ET MUSIQUE** | CIRCUIT | JEU REVUE DE THÉÂTRE | LES CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE | **THÉORIES ET ANALYSES** | ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN | ÉTUDES LITTÉRAIRES | INTERMÉDIALITÉS | TANGENCE | VOIX ET IMAGES

sodep

Société de développement
des périodiques
culturels québécois

LES REVUES CULTURELLES QUÉBÉCOISES
WWW.SODEP.QC.CA