



HAL
open science

Le roman d'aventures littéraire de l'entre-deux-guerres français : le jeu du rêve et de l'action

Paul Kawczak

► **To cite this version:**

Paul Kawczak. Le roman d'aventures littéraire de l'entre-deux-guerres français : le jeu du rêve et de l'action. Littératures. Université de Franche-Comté; Université du Québec à Chicoutimi, 2016. Français. NNT : 2016BESA1006 . tel-01407257

HAL Id: tel-01407257

<https://theses.hal.science/tel-01407257>

Submitted on 1 Dec 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Thèse présentée dans le cadre d'une convention de co-tutelle à l'Université du Québec à Chicoutimi en vue de l'obtention du grade de docteur en lettres et à l'Université de Franche-Comté au sein de l'école doctorale « Langages, Espaces, Temps, Sociétés » en vue de l'obtention du grade de docteur en littérature française

**LE ROMAN D'AVENTURES LITTÉRAIRE DE L'ENTRE-
DEUX-GUERRES FRANÇAIS
LE JEU DU RÊVE ET DE L'ACTION**

Présentée et soutenue publiquement par

Paul Kawczak

Le 17 mars 2016

Sous la direction de MM. Les Professeurs Bruno Curatolo et François Ouellet

Membres du jury :

M. Bruno CURATOLO, Professeur émérite à l'université de Franche-Comté, directeur

M. Yvon HOUSSAIS, Professeur à l'Université de Franche-Comté, rapporteur

Mme Christine LE QUELLEC COTTIER, Maître d'enseignement et de recherche à l'Université de Lausanne, rapporteur

Matthieu LETOURNEUX, Professeur à l'Université Paris Ouest-Nanterre-La Défense, rapporteur

François OUELLET, Professeur à l'Université du Québec à Chicoutimi, directeur

Québec, Canada

France

Remerciements

Je tiens à remercier chaleureusement mes directeurs, Bruno Curatolo et François Ouellet, pour l'amabilité et la générosité avec lesquelles ils ont suivi chacune des étapes de ce travail.

Mes remerciements également aux membres du jury, Madame Christine Le Quellec Cottier, Messieurs Yvon Houssais et Matthieu Letourneux pour l'attention portée à ce travail.

Je remercierai Patrick Guay, dont certaines remarques m'ont été très utiles, Gigliola Borin, pour ses avis et commentaires, ainsi que les Amis de Pierre Benoit, pour les documents qu'ils ont gracieusement mis à ma disposition.

Enfin, je remercie mes proches, sans qui ces années doctorales n'auraient pas été si belles.

LE ROMAN D'AVENTURES LITTÉRAIRE DE L'ENTRE-
DEUX-GUERRES FRANÇAIS
LE JEU DU RÊVE ET DE L'ACTION

Introduction

Depuis la fin de la guerre, il est remarquable que le goût pour les choses touchant l'Aventure semble renaître chez le lecteur français.

Pierre Mac Orlan, *La Nouvelle Revue française*,

1^{er} février 1921

L'île de Cythère

Au sujet de l'aventure et du roman français, Alexandre Gefen écrit, en 2011 : « le genre conserve une place profondément incertaine et polémique dans notre tradition hexagonale, qui en use tour à tour comme d'un modèle et d'un repoussoir¹ ». Avec justesse, il mentionne les appels à l'aventure au sens large, au retour de l'intrigue dans le roman français du tournant des XX^e et XXI^e siècles. Il évoque l'ouvrage de Jean-Yves Tadié, *Le roman d'aventures*, qui, en 1982, considérait l'aventure comme un genre universel. Il remonte à Mac Orlan, Thibaudet, Rivière, Mauclair, Schwob, retournant aux origines d'une littérature d'aventure française dont l'histoire littéraire commence à prendre acte mais que l'on ne connaît encore que peu. Cette thèse n'a évidemment pas l'ambition de combler ce savoir, seulement de pousser un peu plus loin la connaissance de l'aventure littéraire française, de refaire ce parcours partant de Schwob pour éclairer cette grande période du roman d'aventures en France que fut l'entre-deux-guerres.

Notre étude commence avec Schwob lecteur de Stevenson. Peut-être aurait-elle pu commencer

¹ Didier Alexandre (dir.), *Études de littérature française des XX^e et XXI^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, n° 1, 2011, p. 207.

plus avant ? L'aventure a toujours percé à l'horizon du roman français. Sans parler des romans arthuriens, ni des épopées rabelaisiennes, ni encore des romans de La Calprenède ou des Scudéry, il y a chez Lesage (*Les Aventures de Monsieur Robert Chevalier, dit de Beauchêne, capitaine de flibustiers dans la Nouvelle-France*), Prévost (*Cleveland* tout particulièrement), Chateaubriand (*Les aventures du dernier Abencérage*), ou Balzac (*La Femme de trente ans*), des situations, des images, des rêveries, des décors qui laissent poindre de grands romans d'aventures. Aucun de ces romanciers ne s'y adonne pleinement, semblant toujours retenu, toujours interdit devant ces contrées immenses. L'aventure, dans le roman français, paraît avoir été reléguée à l'arrière plan, laissant la scène libre aux personnages et à leurs sentiments. Elle s'apparente aux horizons de la peinture classique, qui suggèrent une aurore prometteuse ou un crépuscule grandiose et dont la lumière se reflète sur certains personnages d'avant plan. À titre d'image, nous pensons au *Pèlerinage à l'île de Cythère* de Watteau où toutes les promesses érotiques viennent et vont vers le lointain que la pudeur, précisément, garde éloignée. L'aventure, dans le roman français, a laissé place aux *fêtes galantes*, les auréolant, aussi détaillées aient-elles été, d'un possible, d'un souffre, qu'elles n'avaient pas. L'aventure semble avoir été éloignée du roman français par pudeur, ressurgissant par moment, quand la tension érotique était trop grande, pour se retirer, se faire oublier, jusqu'à son retour. L'entre-deux-guerres français fut un de ces moments de tension érotique, exacerbée de chaque côté par la mort – par celles des hommes, par celle de Dieu –, enregistré par l'histoire littéraire, puis progressivement oublié. Le début du XXI^e siècle est peut-être le suivant.

Réceptions et études du roman d'aventures littéraire

En 1927, Daniel Mornet, consacre quelques pages de son *Histoire de la littérature et de la pensée françaises contemporaines (1870-1927)* au « roman romanesque » dont il enregistre la renaissance au XX^e siècle avec *L'Atlantide* de Pierre Benoit. Il évoque l'influence de Wells, Kipling

et Conrad sur ce renouveau du romanesque en France. Quelques années plus tard, en 1934, dans *Les grands courants de la littérature française contemporaine*, Christian Sénéchal consacre quatre pages détaillées au roman d'aventures français depuis 1900. Après avoir fait mention de l'influence décisive de Robert-Louis Stevenson et de Joseph Conrad sur l'aventure à la française, il déclare que « le roman d'aventures dont en 1912² J. Rivière prédisait le renouveau (après Marcel Schwob, il vrai) sera l'œuvre d'aventuriers authentiques³ ». Il cite les noms de Louis Hémon, Louis-Frédéric Rouquette, Blaise Cendrars, Maurice Constantin-Weyer, Gilbert de Voisins, Pierre Mac Orlan, Émile Zavie, Pierre Mille ou encore André Salmon. La même année, René Groos et Gonzague Truc, dans *Les Lettres. Tableau du XXe siècle (1900-1933)*, font de Benoit, Mac Orlan et Kessel des représentants majeurs du romans d'aventures. Deux ans plus tard, dans son *Histoire de la littérature française. De 1789 à nos jours*, Albert Thibaudet offre une double page aux « Roman de l'Aventurier » et « Roman de l'Aventure ». Il cite *Le Grand Meaulnes* et *Les Caves du Vatican* comme « livres de base⁴ » pour les romans de la première catégorie, et mentionne les noms de Pierre Benoit, Pierre Mac Orlan et les frères Chadourne, Louis et Marc, comme auteurs de la seconde. Ainsi, dès la fin des années 1920, l'histoire de la littérature enregistre un courant du roman d'aventures qui se développe après la guerre et trouve son origine à la fois dans l'influence qu'exercèrent certains romanciers britanniques et dans certaines réflexions sur le roman – Sénéchal cite Schwob et Rivière – relevant de ce phénomène critique et littéraire que Michel Raimond a nommé « la crise du roman⁵ » (situé historiquement de la fin des années 1880 au début des années 1920). D'autres histoires de la littérature, plus tardives, mentionnent également le courant moderne de l'aventure romanesque. Parlant de « romanesque », évoquant Verne et Defoe, André Billy, en 1956, consacre trois pages de *L'époque contemporaine (1905-1930)* à Pierre Benoit. Dans une édition posthume de l'imposante *Histoire de la littérature. Des origines à nos jours* de Charles-Marc

² Sénéchal anticipe l'article d'une année, celui-ci paraît à l'été 1913.

³ Christian Sénéchal, *Les grands courants de la littérature française contemporaine*, Paris, Société française d'éditions littéraires et techniques, 1934, p. 281.

⁴ Albert Thibaudet (1936), *Histoire de la littérature française. De 1789 à nos jours*, t. 2, Paris, Stock, 1969, p. 296.

⁵ Michel Raimond (1966), *La crise du roman : des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1985.

Des Granges, une page est consacrée aux « romans fantaisistes, roman d'aventures », dans laquelle il mentionne, entre autres, les noms de Joseph Kessel, Saint-Exupéry, Pierre Benoit et Pierre Mac Orlan, pour conclure que « le genre est menacé. Une forte concurrence lui est venue d'Angleterre et d'Amérique, productrices d'énormes récits faciles⁶ ». Henri Clouard, dans son *Histoire de la littérature française. Du symbolisme à nos jours*, parue en 1947, puis augmentée en 1962, consacre un chapitre entier à la notion d'aventure qui, selon lui, est essentielle à la compréhension d'une partie de la production littéraire à la suite du premier conflit mondial : « Le besoin d'ébrouement, bien naturel au sortir de la geôle guerrière, devait créer un esprit bien favorable à la liberté des fantaisies, des rêves et même des terreurs⁷ ». Clouard propose une conception large de l'aventure, sous laquelle il regroupe aussi bien Mac Orlan, Benoit, les Chadourne, Émile Zavie et Jean Barreyre que Giraudoux. En 1956, René Marill Albérès publie un *Bilan littéraire du XX^e siècle*, dans lequel il identifie un « culte de l'action » qu'il situe de 1926 à 1939, dont il dit que « ce fut ce que précisément on nomme "l'aventure" et surtout en elle le risque et le tragique⁸ ». Selon lui, Malraux et Saint-Exupéry en sont les représentants majeurs. En 1967, Michel Raimond mentionne le roman d'aventures moderne dans un chapitre du *Roman depuis la Révolution* intitulé « Le roman français de l'entre-deux-guerres ». Il écrit : « Toute une lignée du roman d'aventures subsiste après 1930 : par-delà Cendrars, Mac Orlan ou Gilbert de Voisins, elle remonte aux romans anglo-saxons de Kipling, de Stevenson, de Jack London, de Conrad [...]⁹ ». Que l'on parle de « roman d'aventures », de « roman de l'aventure » ou encore de « roman de l'aventurier », un courant de l'aventure semble avoir marqué les années 1920 et 1930, qui se dessine à la lecture de différentes histoires de la littérature, sans jamais toutefois être circonscrit avec précision ni clairement défini. Le roman d'aventures français de l'entre-deux-guerres existe certainement, mais discrètement et indistinctement dans l'historiographie littéraire. Par ailleurs, il est absent d'histoires de la littérature

⁶ Charles-Marc Des Granges, *Histoire de la littérature. Des origines à nos jours*, Paris, Hatier, 1962, p. 1081. Un texte perpétuellement mis à jour du début des années 1920 à la mort de l'auteur.

⁷ Henri Clouard (1947), *Histoire de la littérature française. Du symbolisme à nos jours*, Paris, Albin Michel, 1962, p. 181.

⁸ René Marill Albérès (1956), *Bilan littéraire du XX^e siècle*, Paris, Aubier-Montaigne, 1962, p. 79.

⁹ Michel Raimond (1967), *Le Roman depuis la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1981, p. 177.

récentes, telles que *La littérature française du XX^e siècle* de Marie-Claire Blancquart et Pierre Cahné¹⁰, *La littérature française du XX^e siècle*¹¹ de Henri Mitterand, *Histoire de la littérature française du XX^e siècle*¹² de Mireille Calle-Gruber ou encore *Le roman depuis la Révolution française*¹³ de Bruno Blanckeman. Si Michel Autrand, consacre un chapitre de son livre *Le XX^e siècle. Littérature française* à « L'écriture et l'action », il n'évoque pas tant le roman d'aventures – sinon Malraux et Saint-Exupéry – que certains auteurs engagés qui ont fait de leur action une condition d'écriture. On notera toutefois l'*Histoire de la littérature française du XX^e siècle* parue sous la direction de Michel Touret en 2000, qui est attentif à l'essor de l'évasion dans le roman français de la première moitié du siècle, mentionnant, entre autres, Benoit, les Chadourne, Mac Orlan ou Cendrars. L'étude du roman d'aventures de l'entre-deux-guerres français ici entreprise se propose non seulement de remettre de l'avant ce courant sur la scène de l'histoire du roman moderne, mais surtout d'en proposer une analyse historique et poétique détaillée qui le circonscrive précisément.

Si le roman d'aventures français de l'entre-deux-guerres semble être absent des histoires de la littérature récentes, les travaux sur l'aventure et le roman d'aventures se multiplient depuis les quinze dernières années, sans compter les premières études sur le sujet au tournant des années 1970-1980 que sont *L'aventure d'Hérodote à Malraux* de Roger Mathé¹⁴ et *Le roman d'aventures* de Jean-Yves Tadié¹⁵. Au nombre des travaux récents, on compte l'ouvrage d'Isabelle Guillaume, *Le roman d'aventures depuis L'Île au trésor*¹⁶, paru en 1999 et qui étudie de près les thèmes et les structures d'un certain nombre de romans d'aventures, pour la plupart issus du domaine anglo-saxon. Guillaume ne consacre qu'un court chapitre à ce qu'elle nomme « le visage français du genre » et qui porte essentiellement sur *La Rose de Java* (1937) de Kessel. En 2002, l'historien Sylvain

¹⁰ Marie-Claire Blancquart, Pierre Cahné, *La littérature française du XX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

¹¹ Henri Mitterand, *La littérature française du XX^e siècle*, Paris, Nathan Université, 1996.

¹² Mireille Calle-Gruber, *Histoire de la littérature française du XX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2001.

¹³ Bruno Blanckeman, *Le Roman depuis la Révolution française*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.

¹⁴ Roger Mathé, *L'aventure d'Hérodote à Malraux*, Paris, Bordas, 1978.

¹⁵ Jean-Yves Tadié, *Le roman d'aventures*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982.

¹⁶ Isabelle Guillaume, *Le roman d'aventures depuis L'Île au trésor*, Paris, L'Harmattan, 1999.

Venayre fait paraître *La gloire de l'aventure. Genèse d'une mystique moderne. 1850-1940*¹⁷, ouvrage qui retrace l'histoire de la notion moderne d'aventure, principalement en France, en s'appuyant notamment sur de nombreux exemples tirés de la vie littéraire. Venayre, sans l'analyser, revient sur la vogue de roman d'aventures que connurent les années 1920-1930. En 2004, Alain-Michel Boyer et Daniel Couégnas ont dirigé un ouvrage collectif intitulé *Poétiques du roman d'aventures*¹⁸, abordant différentes problématiques de l'aventure en littérature du Moyen-Âge au XX^e siècle, aucune n'ayant trait spécifiquement au roman de l'entre-deux-guerres. L'étude la plus complète du roman d'aventures à ce jour reste celle de Matthieu Letourneux, *Le roman d'aventures. 1870-1930*¹⁹, paru en 2010. À partir de l'analyse d'un large corpus, autant anglo-saxon que français, Letourneux identifie les structures fondamentales du genre qu'il historicise. Il n'aborde guère le roman de l'entre-deux guerres français, sinon pour préciser qu'il se distingue du roman d'aventures canonique dont il propose l'analyse. Enfin, on peut encore citer le premier numéro de la revue d'*Études de littérature française des XX^e et XXI^e siècles*²⁰, paru en 2011, et dont le thème est « l'aventure », ou encore, du côté québécois, le numéro d'hiver 2013 de la revue *Études littéraires*²¹ portant sur « L'aventure comme possibilité. Le roman français de la première moitié du XX^e siècle ». Si certaines contributions à ces numéros abordent la question du roman d'aventures français entre les deux guerres²², le sujet y demeure toutefois peu étudié.

Distinctions du roman d'aventures littéraires

L'aventure et le roman d'aventures tels que considérés ici ne sont donc pas des catégories transversales de la culture occidentale, mais bien des phénomènes que l'on peut historiquement

¹⁷ Sylvain Venayre, *La gloire de l'aventure. Genèse d'une mystique moderne. 1850-1940*, Paris, Aubier, 2002.

¹⁸ Alain-Michel Boyer, Daniel Couégnas (dir.), *Poétiques du roman d'aventures*, Nantes, éditions Cécile Defaut, 2004.

¹⁹ Matthieu Letourneux, *Le roman d'aventures. 1870-1930*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2010.

²⁰ Didier Alexandre (dir.), *op. cit.*

²¹ Mathieu Beslisle (dir.), *Études littéraires*, « L'aventure comme possibilité. Le roman français de la première moitié du XX^e siècle », Québec, Université Laval, 2013.

²² On peut citer notamment l'article de Marianne Lorenzi dans le n° 1 d'*Études de littérature française des XX^e et XXI^e siècles* : « Conrad et son influence : la matrice d'un nouveau roman d'aventures », *op. cit.*, p. 55-70.

situer, sans entrer dans plus de détails, de 1850 à 1940. Or, Sylvain Venayre montre que la notion d'aventure n'est pas homogène ; à une conception utilitaire d'une aventure au service du colonialisme et de l'esprit d'entreprise s'ajoute, après la Première Guerre mondiale, une conception de l'aventure pour elle-même, en rupture avec la civilisation bourgeoise occidentale et perçue comme une attitude existentielle fondamentale. Cette dualité idéologique se retrouve dans la littérature d'aventure ; et Matthieu Letourneux souligne qu'une certaine production de roman d'aventures de l'entre-deux-guerres prend le contre-pied de la production traditionnelle, notamment en envisageant le non-retour, la défaite, voire la mort du héros. S'il consacre l'essentiel de son étude au modèle canonique, Letourneux n'exclut pas cette variation dysphorique du domaine du roman d'aventures. Il apparaît effectivement, à la fin des années 1910, une production nouvelle de roman d'aventures, reconnue comme telle par la critique de l'époque et qui se démarque poétiquement et thématiquement de l'aventure traditionnelle. Louis-Frédéric Rouquette, Blaise Cendrars, Maurice Constantin-Weyer, Gilbert de Voisins, Pierre Mac Orlan, Émile Zavie, Pierre Mille, André Salmon, Pierre Benoit, Pierre Mac Orlan, les frères Chadourne, Joseph Kessel, Saint-Exupéry, André Malraux et de nombreux autres romanciers dont les noms sont cités dans certaines histoires de la littérature, à la rubrique « aventure », ont participé à ce renouveau du roman d'aventures qui a marqué l'époque. Nous parlerons ici de *roman d'aventures littéraire*, par opposition au roman d'aventures traditionnel, lequel relève, d'un point de vue poétique et institutionnel, de la littérature dite « populaire » ou encore de la paralittérature.

Il convient un instant de s'arrêter sur cette délicate distinction épistémologique. Le terme populaire désigne ici une réalité historique, celle de la littérature de masse qui apparaît au XIX^e siècle, et notamment de la littérature jeunesse, sous l'appellation de laquelle sont publiés nombre de romans d'aventures, le terme de « roman populaire » étant englobé par celui de « paralittérature²³ ».

²³ « Nul en effet ne manque de constater qu'il existerait une sorte de fracture dans notre univers culturel, entre, d'une part, ce qu'il est encore convenu d'appeler littérature de masse, littérature de consommation, ou paralittérature (c'est-à-dire cet ensemble apparemment hétérogène qui regroupe le roman populaire du XIX^e siècle, le roman d'espionnage, la science-fiction, le roman rose, les diverses formes du roman policier, etc.), et d'autre part ce que l'on nomme littérature : la littérature légitimée, institutionnalisée, ces œuvres enseignées, valorisées, voire sacrées, ou tout simplement examinées, évaluées dans la presse spécialisée ». Alain-Michel Boyer, *La paralittérature*, Presses

En recourant à cette opposition littéraire/populaire ou paralittéraire, il ne s'agit pas de montrer qu'un certain roman d'aventures de l'entre-deux-guerres possède des qualités littéraires qui seraient absentes d'un roman plus traditionnel, mais bien de distinguer une production qui, dans sa vie institutionnelle et sa logique poétique, se distingue d'une production antérieure présentant plusieurs traits de la paralittérature (identifiés par exemple par Daniel Couégnas²⁴) : l'identité paratextuelle, une forme particulière de la répétition obéissant entre autres à la logique commerciale, une tendance à l'effacement de la réalité textuelle au profit de l'illusion référentielle, une tendance à la sur-signification, une narrativité dominante et des personnages simples, une intrigue élémentaire pour une lecture univoque. Notre thèse montre qu'il existe bien un roman d'aventures qui, dans les années 1920-1930, investit le réseau critique et éditorial littéraire, et qui est considéré par une partie de l'intelligentsia littéraire, à la suite de la crise du roman, comme une possibilité poétique sérieuse pour l'avenir du genre romanesque : c'est ce roman que nous désignons par l'appellation de *roman d'aventures littéraire* et dont nous faisons l'hypothèse qu'il constitue un moment important et encore méconnu de la production romanesque française de l'entre-deux-guerres.

Perspectives historiques

Il convient toutefois de rappeler qu'il n'existe pas de définition précise du roman d'aventures. Letourneux décrit un roman mettant en scène une suite linéaire de péripéties impliquant un danger mortel et une action violente, chaque péripétie étant surmontée par un héros hors du commun ; l'ensemble prend place dans un lieu dépaysé, hors de l'ordre social dominant, et fait se confronter la civilisation, symbolisée par le héros aventurier, et la sauvagerie, incarnée par la violence du monde de l'aventure, violence que l'aventurier domine avant, ultimement, de retourner, triomphant, vers l'ordre civilisationnel. L'appellation « roman d'aventures » ne cesse de revenir sous la plume de la

Universitaires de France, Paris, 1992, p. 3.

²⁴ Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, 1992.

critique des années 1920-1930. Cette critique est riche, en matière d'aventure littéraire, d'un double héritage : celui, d'une part, du roman d'aventures populaire décrit par Letourneux, et celui, d'autre part, de la réflexion amorcée par Marcel Schwob dans le milieu symboliste et influencée par les romanciers anglais. De 1884 à 1913, Schwob n'a cessé d'envisager et de réfléchir une notion de l'aventure qui puisse renouveler le roman, et dont l'aboutissement chronologique est l'article de Jacques Rivière, « Le Roman d'Aventure », paru à l'été 1913 dans la jeune *Nouvelle Revue française*. Si le roman d'aventures littéraire ne s'inscrit pas véritablement à la suite de la pensée de Rivière, sa poétique et sa réception sont encore pleinement empreintes de la réflexion symboliste, dont le thème central est la conciliation, dans le roman, de l'action – c'est-à-dire de la vie, de l'énergie, de la brutalité, du temps qui fuit – et de la rêverie – les rêves d'évasion nourris de littérature, l'immobilité instantanée et éternelle de l'image poétique symboliste, pleine des promesses d'un absolu toujours indicible. Le roman d'aventures de l'entre-deux-guerres est incompréhensible hors de cette généalogie de la notion littéraire d'aventures qui remonte aux années 1880 et qui naît de rêveries d'évasions²⁵.

L'étude du roman d'aventures littéraire impose donc une analyse diachronique de la notion littéraire d'aventure. L'étude de cette notion, suivant l'analyse du thème de l'aventure dans la production critique et littéraire de 1884 à 1913 – de la découverte de Stevenson par Schwob à l'article de Jacques Rivière –, établit l'existence d'une pensée consciente, cohérente et structurée de l'aventure qui durant ces années se développe au sein de la critique littéraire. Cette pensée de l'aventure s'accompagne d'un retour du vocable « roman d'aventures » dans le discours littéraire des années 1910. Or, c'est précisément la cohérence qui préside à cette appellation qui permet celle du corpus de l'aventure littéraire dans les décennies suivantes. Aussi variées soient-elles, ces productions de l'entre-deux-guerres possèdent en commun le nom de « roman d'aventures » que lui

²⁵ « Si le nombre des récits d'aventures vécues publiés dans les années 1920 et 1930 est si important, il ne saurait donc être question d'oublier qu'ils procèdent d'une culture de l'aventure dont la maturation remonte au tournant des XIX^e et XX^e siècles – et peut-être les rêveries suscitées par les lectures de Verne et de Boussenard ont-elles alors joué un rôle décisif ». *La gloire de l'aventure, op. cit.*, p. 113.

confère une critique héritière de la pensée symboliste²⁶. La notion littéraire d'aventure est le fil conducteur et structurant de cette étude ; non seulement elle permet d'en éclairer les origines du roman d'aventures littéraire, mais son histoire se poursuit durant les années 1920 et 1930, jusqu'à la disparition de l'aventure au profit de l'idée pré-existentialiste de l'action : c'est la disparition progressive, au cours des années 1930, de la notion d'aventure qui borne, ultimement la coupe temporelle selon laquelle sera étudié le roman d'aventures littéraire.

L'étude du roman d'aventures littéraire de l'entre-deux-guerres implique donc l'étude diachronique de la notion littéraire d'aventure des années 1880 aux années 1940. En d'autres termes, une analyse *a priori* interne à un système d'œuvres nécessite de s'émanciper du fait strictement poétique pour s'ouvrir à une enquête qui dépasse le roman d'aventures littéraires. L'histoire littéraire, depuis la fin du siècle dernier, n'est plus aussi réfractaire à mêler poétique et histoire qu'elle le fut par le passé²⁷. « [À l'aube du XXI^e siècle], il y aurait sans doute d'abord une remise à niveau à essayer entre études historiques et études formelles de la littérature » écrit Luc Fraisse en ouverture à *L'histoire littéraire à l'aube du XXI^e siècle*²⁸. Jean Rohou, par exemple, défend une histoire littéraire centrée sur les œuvres mais ouvertes sur « leurs tenants et leurs aboutissants, [...] ce qui les conditionne et [...] ce qu'elles influencent²⁹ ». Déjà, en 1987, Clément Moisan proposait de systématiser ce rapport de l'œuvre aux discours qui l'entourent :

Le texte n'existe jamais en solitaire ; parce que reçu, acheté, lu et critiqué/étudié/enseigné, il est toujours mis

²⁶ On peut imaginer que ce que Michèle Touret écrit à propos du retour de la réception sur la production d'un auteur, s'appliquent sur les productions de différents auteurs partageant traits poétiques communs : « La critique contemporaine est certes une instance de médiation entre l'œuvre et le public, mais elle est aussi un espace où se créent des réalités, partiellement symboliques mais actives, telles que le sens du public de l'œuvre ou l'image publique de l'auteur : son effet sur la production à venir et sur l'auteur ne peuvent être sous-estimés. Il se produit ainsi une réfraction active du sens de l'œuvre élaboré par l'époque, et de l'image de l'auteur dont l'effet en retour sur l'œuvre et l'auteur – comme écrivain et comme personnage public – peut se prolonger sur la production à venir ». M. Touret, *Blaise Cendrars. Le désir du roman*, Champion, Paris, 1999, p. 258.

²⁷ L'a-t-elle jamais vraiment été ? Luc Fraisse souligne avec justesse qu'un examen attentif de la polémique qui opposa Roland Barthes à Raymond Picard soulève une argumentation riche des deux côtés et un possible dialogue. Une fois apaisée la querelle de la Nouvelle critique et de l'histoire littéraire qui entérina une certaine séparation entre les études poétiques et historiques, le dialogue peut reprendre. L. Fraisse (dir.), *L'histoire littéraire à l'aube du XXI^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, p. 10.

²⁸ *L'histoire littéraire à l'aube du XXI^e siècle*, op. cit., p. 8.

²⁹ Jean Rohou, *L'histoire littéraire. Objets et méthodes*, Paris, Nathan, 1996, p. 31.

en relation avec d'autres textes de même structure ou de structure similaire. En ce sens, le texte littéraire peut se décrire comme deux sous-systèmes : celui de l'*expression* (narratologie, par exemple : point de vue, histoire, composition, narration) et celui du *contenu* (thématique) qui renvoie, de façon homologique, à des contenus (ou discours) psychologiques, sociaux et autres³⁰.

D'une part, donc, les éléments avec lesquels le texte interagit sont des discours textuels et non pas des événements factuels, et d'autre part, cette corrélation s'organise selon une division « expression »/« contenu » – « forme » et « fond » pourrait-on dire plus grossièrement. Moisan dessine ainsi une articulation possible entre un corpus d'œuvres et un corpus discursif l'accompagnant et l'éclairant. Notre étude s'inspire de cette méthode en ce que l'examen de la notion littéraire d'aventure qui préside à l'étude de notre corpus est l'analyse de différents discours critiques entourant le phénomène de l'aventure littéraire et que celle-ci s'articule au roman d'aventures littéraire selon des considérations narratologiques et thématiques³¹. Plus précisément, ce travail unit le discours critique et historique sur la notion d'aventure à la production romanesque des années 1920-1930 par le biais d'une structure commune – qui se décline en éléments thématiques et narratologiques pour ce qui est des œuvres romanesques – s'organisant autour de l'opposition du rêve et de l'action.

Il ne faut pas, toutefois, se laisser abuser par le terme « structure » et prétendre à une méthode d'une scientificité et d'une objectivité pures. Le choix d'aborder ces discours et ces œuvres par le mot « aventure » est un choix subjectif³², de même que le choix de l'opposition rêve/action. Par ailleurs, le nombre de textes romanesques associés à l'aventure durant l'entre-deux-guerres étant bien trop important pour qu'il nous soit permis de les étudier tous, il est nécessaire d'effectuer une

³⁰ Clément Moisan *Qu'est-ce que l'histoire littéraire ?*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987, p. 195.

³¹ Il nous semble, à la différence de Moisan, que la dimension narratologique d'une œuvre puisse également faire écho à des discours qui lui sont extérieurs, et que ceci n'est pas le privilège de sa dimension thématique. Plusieurs considérations sur la notion littéraire d'aventure portent sur des points narratologiques, sans compter les œuvres qui, par leur structure même, ont participé aux réflexions sur l'aventure. *Les Caves du Vatican* de Gide en étant peut-être le meilleur exemple.

³² « L'historien littéraire construit une représentation de ce phénomène [le phénomène littéraire]. Il produit alors une unité, plus petite ou plus grande selon le point de vue, ou d'un autre niveau, de second degré, qui suppose l'élaboration d'un cadre, d'une démarche et d'une théorie valides. Mais ceux-ci ne sont plus *objectifs* [...] mais *subjectifs* ». *Qu'est-ce que l'histoire littéraire ?*, *op. cit.*, p.192-193.

sélection. Or, toute sélection d'œuvres réunies sous une appellation commune, tout établissement de corpus dans le but de connaître une forme sont confrontés au même problème épistémologique : pour réunir ce que l'on veut connaître, il faut connaître ce que l'on veut réunir. Un saut heuristique est inévitable, et aucune étude littéraire ne saurait s'affranchir d'une part de subjectivité. La justification de notre corpus, nous l'avons dit, lui est donnée par cette cohérence que nous dégagons du discours historique sur l'aventure littéraire. Tel est notre saut heuristique. Notre choix de procéder à une étude minutieuse de la généalogie de la notion littéraire d'aventures avant d'établir le corpus sur lequel portera l'analyse poétique suit l'idée qu'Eva Kushner, selon laquelle : « l'historien gagne à procéder *inductivement*, c'est-à-dire laisser l'observation et la description des phénomènes précéder plutôt que suivre l'établissement des contours d'ensemble d'un phénomène dans le temps et dans l'espace³³ ». Il nous est ainsi impossible de former un corpus d'étude avant d'avoir mis à jour cette cohérence. Non seulement l'étude poétique s'articule à celle d'un discours qui lui est extérieur, mais son objet est issu de ce discours.

L'étude historique de la notion littéraire d'aventure, essentiellement, donne forme au corpus et aux lignes de forces qui en structurent son étude. L'étude de ce corpus, qui fait l'objet de la seconde moitié de cette thèse, n'aborde que très peu de considérations extérieures aux œuvres. Elle procède à une analyse poétique, relativement interne aux œuvres, ayant moins pour but la connaissance de chacune de ces œuvres que celle de l'ensemble qu'elles forment, de ses particularités, de ses tensions, de son dynamisme et de son évolution. En ce sens, la deuxième partie de ce travail s'inspire de la conception de l'histoire littéraire pour laquelle plaide Gérard Genette dans *Figure III*³⁴. Genette propose, non pas une histoire des œuvres – qui n'évoluent pas –, mais une histoire des formes, qui transcendent les œuvres et qui constituent le jeu littéraire ; une histoire non pas des successions, mais des transformations. Or cette histoire ne peut se limiter aux seuls aspects formels, elle est aussi une histoire de l'évolution des contenus, d'une œuvre à l'autre, selon ce

³³ Eva Kushner, « Articulation historique de la littérature » dans *Théorie littéraire*, Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema et Eva Kushner (dir.), Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 116.

³⁴ Gérard Genette, « Poétique et histoire », dans *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

« structuralisme ouvert » et intertextuel que propose Genette dans *Nouveaux discours du récit*³⁵. Sans renoncer à des principes de méthode d'obédience structurale, notre étude historique tend ainsi à l'ouverture de la forme sur les discours qui l'entourent et les contenus qui la traversent.

Perspectives génériques

Il nous paraît acquis³⁶ que le genre est un phénomène littéraire qui surgit du côté de la réception de l'œuvre et qui ne lui est pas essentiel³⁷. En ce sens, le genre littéraire n'est pas tant un *objet de savoir*, qu'un *objet pour savoir*. Si nous réunissons un certain nombre d'éléments qui peuvent nous permettre de considérer le roman d'aventures littéraire de l'entre-deux-guerres comme un genre, cela n'est pas dans le but d'ajouter un nom à la taxinomie romanesque déjà complexe et parfois confuse des histoires littéraires, mais bien pour découper une réalité littéraire de façon à la rendre plus compréhensible. Certes, si le roman d'aventures littéraire constitue un genre, il est, pour reprendre la distinction de Todorov, un genre historique plutôt qu'un genre théorique³⁸, en ce sens que c'est une étude historique qui préside à son établissement. Toutefois, le sens du mot « historique » ne doit pas prendre le sens ici d'une simple étiquette accolée à un phénomène ; la saisie de la cohérence qui fonde le genre est un acte épistémologique, en ce qu'il organise de façon pertinente et approfondie une compréhension nouvelle d'un phénomène historique. Le « nom de l'étiquette » n'est que le premier pas, déduit de l'histoire littéraire, et non pas la fin de notre analyse. Cet objet artificiel

³⁵ « À moins que le "structuralisme ouvert" qu'il m'arrive de préconiser ne soit lui-même une variété de post-structuralisme ». G. Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 104-105. Cette idée de « structuralisme ouvert » est développée dans *Palimpsestes* : « Car il y a, dans ce domaine, deux structuralismes, l'un de la clôture du texte et du déchiffrement des structures internes : c'est par exemple celui de la fameuse analyse des *Chats* par Jakobson et Lévi-Strauss. L'autre structuralisme, c'est par exemple celui des *Mythologiques*, où l'on voit comment un texte (un mythe) peut – si l'on veut bien l'y aider – "en lire un autre" ». G. Genette (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1992, p. 452.

³⁶ Et ceci à la suite notamment des travaux de René Wellek et Austin Warren, *La théorie littéraire*, Paris, Seuil, 1971 ; de Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989 ; d'Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, Point, 1998.

³⁷ « Il faut ajouter que le genre littéraire à son tour est une construction complexe qui ne sélectionne évidemment que certains traits aux dépens d'autres qui dessineraient une image différente : lui non plus n'est pas l'expression de la nature essentielle des textes qu'il subsume ». *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, *op. cit.*, p. 69.

³⁸ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

qu'est le regroupement d'œuvres autour de traits communs organisés en une problématique commune n'est « genre », pour nous, que si son étude révèle une compréhension de la problématique fondatrice qui n'aurait pu se faire en dehors de ce regroupement. Dans le cas qui nous intéresse, le roman d'aventures littéraire ne peut se constituer en genre que si son étude révèle une configuration d'éléments de sens qui répondent à la problématique de l'aventure, approfondissent et développent la question du jeu du rêve et de l'action. En somme, cette conception du genre opère un renversement de la question initiale : celle-ci est passée de « de l'histoire peut-on créer un genre ? » à « d'un genre – c'est-à-dire d'un regroupement de romans autour d'une problématique commune – peut-on approfondir la connaissance d'un problème d'histoire littéraire ? ». Dans notre cas, ce problème est celui de l'action et du rêve dans le roman, lequel problème prend place dans le contexte de la crise du roman identifiée par Michel Raimond. Notre conception du genre s'appuie sur l'histoire littéraire pour la compléter.

Jean-Marie Schaeffer³⁹ montre que la logique générique est variée et concerne plusieurs aspects de l'acte communicationnel qu'est une œuvre littéraire. Toute catégorisation d'un texte s'insère dans un jeu de catégorisations qui parfois s'emboîtent en poupées gigognes, parfois s'établissent sur des aspects différents et parallèles. Les romans de notre corpus sont tous considérés comme des romans relevant du domaine de l'aventure ; certains sont des romans parodiques, d'autres, des romans philosophiques, certains sont des romans de la mer, d'autres du désert ou de la jungle. Ainsi, selon les aspects considérés : pragmatique, énonciatif, sémantique, syntaxique, nous pouvons découper de nouvelles étiquettes, plus ou moins pertinentes. Le discours historique sur lequel repose la notion d'aventure littéraire se constitue pour beaucoup à partir de la découverte d'auteurs anglo-saxons, dont on vantait le sens de la vie brute, le sens de l'image et la finesse psychologique. L'aventure littéraire est une notion qui relève avant tout du contenu du roman – le niveau sémantique – plutôt que de sa forme. En constituant un genre d'après un discours littéraire historique, nous versons en quelque sorte l'histoire dans le roman. Le roman d'aventures littéraire, c'est l'aventure versée dans le

³⁹ *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, *op. cit.*

roman, l'aventure dans le roman.

Perspectives thématiques et narratologiques

La constitution de notre corpus en un genre, donc, se fait principalement autour d'aspects thématiques ou, plus généralement, sémantiques. La définition du thème dans le roman est multiple est problématique. Nous ne rejetons pas une conception narrative du thème, d'inspiration structuraliste, telle que proposée par Marie-Laure Ryan : « Les thèmes narratifs seront ici conçus comme les éléments d'un lexique où le récit va chercher ses ingrédients, et que le lecteur consulte pour déterminer la signification proprement narrative des faits dont se compose l'intrigue⁴⁰ ». Toutefois, le roman d'aventures littéraire français est moins un roman d'action narrative qu'un roman psychologique et philosophique s'émancipant du « lexique » traditionnel de l'aventure. Dans cette optique, nous privilégierons des théories du thème qui en privilégient l'aspect conceptuel et cognitif ; ainsi le modèle que propose Claude Brémond pour qui le thème est la variation d'une notion que le concept précise et « la thématisation consiste par conséquent dans une série indéfinie de variations sur un thème dont la conceptualisation, loin d'être donnée d'avance, reste toujours à compléter ou à reprendre, et ne peut se cerner que par approximations précaires⁴¹ ». Suivant cette conception du thème, nous pourrions varier et préciser l'étendue et la signification de thèmes chers au roman d'aventures littéraire français, comme le rêve, la mort, la femme, thèmes que chaque roman développe selon sa sensibilité.

Toutefois, nous ne pouvons nous satisfaire d'une séparation trop nette entre la forme et le fond, ou entre l'expression narratologique et le contenu (thématique) pour reprendre les termes de Clément Moisan. L'un des problèmes de la notion d'aventure littéraire est, du des Essences de

⁴⁰ Marie-Laure Ryan, « À la recherche du thème narratif » dans *Communications* n° 47, « Variations sur le thème », p. 24.

⁴¹ Claude Brémond, « Concept et thème » dans *Poétique* n° 64, « Du thème en littérature, vers une thématique », p. 417.

Huysmans au Vasco de Chadourne, celle de l'action impossible, de l'illusion sur sa capacité d'action, de l'admiration d'un autre plus actif. Ces questions sont envisagées en premier lieu comme aspects thématiques. Ainsi, relevant l'inquiétude des héros de Marc Chadourne⁴², Benjamin Crémieux l'associe au thème de l'aventure sans se prononcer sur des considérations formelles. Toutefois, cette inquiétude implique des choix narratologiques particuliers : l'organisation, par exemple, d'un point de vue subjectif sur ses propres illusions, sur d'autres figures d'aventuriers. Ou encore, la mise en place d'un système de récits intra-diégétiques mettant à distance l'aventure. Les aventuriers de Chadourne, par exemple, ne sauraient se construire en dehors de ces particularités narratologiques. Ainsi, l'aventure dans le roman des années de l'entre-deux-guerres implique certaines configurations narratologiques – principalement des questions de mode et de voix – dont l'analyse est indispensable à la compréhension du roman d'aventures littéraire.

Propositions poétiques et philosophiques

Nous possédons, donc, une méthode, un plan d'action pour l'étude de ce pan de l'histoire du roman moderne français. Notre démonstration articule ainsi l'étude d'un discours historique sur la notion littéraire d'aventure à une analyse poétique dans le but de fonder un ensemble de romans dit « d'aventures » en un genre éclairant en retour certains aspects de l'histoire du roman. Mais pour quels objectifs ? Quels enjeux de savoir précisément ?

Ces enjeux sont de deux ordres. D'une part, notre étude interroge la position du roman d'aventures littéraire face aux problématiques issues de la crise du roman. Comment ce roman, ici compris dans son être intégral, en tant que forme signifiante, a-t-il pu proposer un retour sur le thème éculé de l'aventure à l'issue de débats qui avaient remis en cause jusqu'à l'existence même du genre romanesque, à une époque tournée vers la modernité, psychologique, scientifique, artistique,

⁴² *La Nouvelle Revue française*, n° 239, 1^{er} août 1933, p. 287. « Son Juste Haudouard, comme le protagoniste de *Cécile de la Folie*, n'est qu'une nouvelle figure de Vasco. Plutôt qu'un personnage, c'est un type d'inquiet dont on a beaucoup usé au temps de l'inquiétude. [...] Juste est un aventurier par besoin d'évasion [...] ».

philosophique ? Plus essentiellement encore, le roman moderne, avec *Don Quichotte*, avec *Robinson Crusoé*, a établi son acte de naissance en séparant l'homme de ses rêves d'aventures. Le noble Espagnol se heurte à des moulins à vents tandis que le pragmatique Anglais assure le triomphe de l'industrie bourgeoise sur le monde sauvage. Le réalisme français, tout au long du XIX^e siècle, a accentué cette exclusion des rêves d'aventure hors de la cité romanesque, avant d'être lui-même remis en cause au début du siècle suivant. Par quelles « stratégies » le roman d'aventures littéraire parvient-il, à la suite de ce parcours, à faire revivre les rêves déçus d'action et de gloire ? Entre réalisme et fantaisie, l'aventure littéraire se décline en différentes propositions qu'il nous faudra examiner.

D'autre part, l'analyse de notre corpus, va tenter de saisir les enjeux philosophiques inhérents à cette nouvelle aventure romanesque. La notion d'aventure, l'ouvrage de Sylvain Venayre le montre très bien, a ceci de particulier, dans l'entre-deux-guerres, qu'elle concerne aussi bien les philosophes que les romanciers. En France, Sartre est celui qui développe le plus cette notion. Dans *La Nausée*, elle concerne à la foi l'existence humaine, dont elle est un mode, une façon de vivre le temps, de vivre cet « avènement de l'événement », dont parlera Jankélévitch en 1963⁴³ ; mais elle concerne également le roman⁴⁴, en ce qu'elle est co-essentielle à la nature particulière des rêveries romanesques par lesquelles Roquentin cherche à transcender la contingence. Que ce soit chez Sartre ou Jankélévitch, l'aventure s'établit fondamentalement comme un rapport au passage du temps, et, partant, comme un rapport à la mort, une révélation de l'être. L'attitude de ces aventuriers de roman, qui jusqu'au bout, se donnent au monde pour éprouver leur rêves, est ainsi une attitude érotique au sens de Georges Bataille pour qui l'érotisme est « l'approbation de la vie jusque dans la mort⁴⁵ »,

⁴³ Vladimir Jankélévitch, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Aubier-Montaigne, 1963, p. 12

⁴⁴ Dans *La Nausée*, dans la vitrine de la librairie Dupaty de Bouville figure *Koenigsmark* (1918), le premier roman de Pierre Benoit, romancier d'aventures à succès. Par ailleurs, se remémorant ses voyages, Roquentin mentionne le roi Lépreux, un bas-relief de la ville d'Angkor Thom au Cambodge, mais également le titre d'un autre roman de Benoit. Enfin, le livre que prévoit d'écrire Roquentin pour se sauver est « une histoire [...] comme il ne peut pas en arriver, une aventure ». Roquentin écrira-t-il un roman d'aventures ? Nul ne le sait, mais ça ne serait pas impossible tant la notion littéraire d'aventure, qui concurrence, dans *La Nausée*, le concept philosophique d'aventure, s'élabore autour de la tension qui réunit la brutalité du monde, le rêve – ces « situations privilégiés », ces « moments parfaits » dont parle le personnage d'Anny – et la liberté de l'homme, ses possibilités et possibles.

⁴⁵ Georges Bataille, *L'érotisme* dans *Œuvres complètes*, t. 10, Gallimard, Paris, 1987.

c'est-à-dire l'expérience de la transcendance dans la matière, le sentiment de l'éternité au contact de l'éphémère. Comment peuvent exister, poétiquement, de tels êtres ? Existe-t-il une ou plusieurs structures communes aux romans du corpus qui dessinent une figure de l'aventurier qui pourrait devenir une figure du paysage romanesque français des années 1920-1930 ? Cette idée d'une aventure érotique et existentielle renoue le lien, traditionnellement rompu par l'histoire littéraire, entre le symbolisme et l'existentialisme naissant ; elle réconcilie l'immobilité d'une certaine mystique et le mouvement de la vie, la rêverie⁴⁶ et l'action ; elle dessine une figure humaine en prise avec la matérialité violente du monde qu'elle cherche à concilier aux rêves d'absolu et d'évasion qu'elle ne veut pas abandonner.

Si toute poétique romanesque est fondamentalement indissociable d'une conception de l'homme, si, comme le pense François Ouellet, l'histoire du roman moderne s'établit autour de la question « Que peut un homme⁴⁷ ? », alors, à l'aube du XX^e siècle, à l'issue de la crise du roman, quand s'élabore la modernité romanesque française, le roman d'aventures littéraire de l'entre-deux-guerres est une proposition poétique et existentielle à certains des questionnements majeurs de son époque.

Développement

La première partie de cette étude retrace l'évolution de la notion littéraire d'aventure en France de la réception de Stevenson par Marcel Schwob à la disparition de l'idée d'aventure au profit de celle d'action à la fin des années 1930. La premier moment de cette analyse historique examine les prémices de la vogue de l'aventure qui commence véritablement après la Première Guerre mondiale. C'est une étude des prodromes de l'aventure littéraire, de la façon dont les notions de rêves et d'action ont, sous l'influence du roman britannique et essentiellement dans le milieu symboliste,

⁴⁶ Nous utilisons ici indifféremment les termes de « rêve » et de « rêverie ». Nous opérerons, plus loin, avec Gaston Bachelard, une précision à leur propos.

⁴⁷ « "Que peut un homme ?". Je fais l'hypothèse que cette question, propre à la modernité, non seulement accompagne mais *structure* le développement du roman comme genre, balise donc toute l'histoire du roman ». François Ouellet, « Que peut un homme ? " Une poétique de l'histoire littéraire » dans *Impuissance(s) de la littérature*, Éric Benoit, Hamed Sfaxi (dir.), Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2011, p. 352.

abouti à des postures théoriques et poétiques reposant sur l'idée d'aventure. Ces chapitres montrent comment, en trois décennies, la notion d'aventure, quasiment évacuée des débats sur le roman, est devenue le symbole de l'essence romanesque. Le second moment de cette étude historique analyse l'évolution de cette notion au cours des vingt années qu'a duré la « gloire » de l'aventure française. La théorie de l'aventure devient pratique, et tout l'enjeu de cette période est d'établir une pratique française du roman d'aventure. De l'écrivain pantouflard et rêveur à l'homme d'action, l'aventure romanesque française ne cesse de se développer en conservant ses particularités : présence de la femme, mort de l'aventurier et importance accordée à la psychologie des personnages.

La seconde partie de cette thèse s'attache plus précisément à l'étude d'une dizaine de romans : *Le Chant de l'Équipage* de Pierre Mac Orlan (1918) ; *L'Atlantide* de Pierre Benoit (1919) ; *Raz Boboul* de Pierre Billotey (1923) ; *Les Dieux rouges* de Jean d'Esme (1924) ; *Pablo... de Fer* de Pierre-Louis Rehm (1924) ; *Moravagine* de Blaise Cendrars (1926) ; *Courrier Sud* de Saint-Exupéry (1929) ; *La Voie Royale* d'André Malraux (1930) ; *Fortune carrée* de Joseph Kessel (1932) ; *La Guêpe* d'Albert Touchard (1934) ; *Les Figurants de la mort* de Roger de Lafforest (1939). L'analyse de ces romans est complémentaire de l'analyse historique en ce qu'elle reprend comme point de repère la dialectique du rêve et de l'action mise en lumière par cette dernière. Cette étude thématique et narratologique se divise en deux parties, consacrées respectivement aux implications philosophiques et poétiques de la notion d'aventure et de la figure de l'aventurier. Son objectif est, tout en proposant une analyse descriptive et classifiée du roman d'aventures littéraire de l'entre-deux-guerres, de cerner l'identité profonde de cette aventure de roman et d'en mettre à jour la mécanique cachée. Le roman d'aventures littéraire des années 1920-1930 a ceci de particulier qu'il met de l'avant l'aventurier et sa psychologie, aussi cette étude progresse-t-elle vers des enjeux proprement humains, dépassant et englobant le phénomène littéraire ; vers l'humain, qui, de façon forte, veut être son centre de gravité.

I. Le jeu du rêve et de l'action. Une histoire de la notion de roman d'aventures littéraire en France

A.1884-1913. De Marcel Schwob à Jacques Rivière

Certes, je sortirai, quant à moi, satisfait
D'un monde où l'action n'est pas la sœur du rêve ;
Puissé-je user du glaive et périr par le glaive !

Charles Baudelaire, *Le reniement de Saint-Pierre*

1. Première influence anglaise : Stevenson

a) A Humble Remonstrance et A Gossip on Romance

En réponse à l'essai de Henry James *The Art of Fiction*, publié deux mois plus tôt dans le *Longman's Magazine*, paraît en décembre 1884, dans la même revue, *A Humble Remonstrance*¹ de Robert-Louis Stevenson. Dans cet essai, l'écrivain écossais définit ce qu'il nomme *the novel of*

¹ « Une humble remontrance »

adventure : « [A novel] which appeals to certain almost sensual and quite illogical tendencies in man [...] »², qu'il distingue des *novel of character* et *dramatic novel*, qui prennent pour sujets respectifs la statique du personnage ou l'expression idéalisée de la passion. À l'instar de cette courte définition initiale, le développement de Stevenson sur le *novel of adventure*³ ne s'attache pas à la question de l'action, ou, s'il le fait, c'est par le biais des notions de rêves, de désir, de danger et de peur. « *Danger is the matter with which this class [of novel] deals ; fear, the passion with which it idly trifles [...]* »⁴ : les personnages, précise-t-il, n'y ont pour but que de servir le sens du danger ou d'entretenir cette peur délectable. Le dessein de ces personnages n'est d'ailleurs que légèrement plus appuyé que ne serait celui des héros et des vilains d'une rêverie enfantine, car le désir et le rêve, laisse entendre Stevenson en prenant pour exemple *Treasure Island*, sont les facultés humaines dont sont issus les meilleurs romans de ce type. Le *novel of adventure* serait ainsi la transcription de désirs et de rêveries desquels il tire sa vérité, « [...] *the building up and the circumstantiation of [a] boyish dream* »⁵, et dont le principe résiderait dans l'expérience d'un danger par procuration. Si Stevenson prend l'exemple de *Treasure Island* et s'il donne le type du pirate comme exemple de personnage, il ne précise à aucun moment que l'action violente et exotique constitue un élément nécessaire du *novel of adventure*. L'appellation *novel of adventure*, aussi précise et transparente puisse-t-elle paraître, ne donne que peu d'informations sur ce que la critique française appellera l'« aventure » ou le « roman d'aventure(s) » et que les anglo-saxons nomment également *romance*.

Dans *A Gossip on Romance*⁶, paru deux ans avant *A Humble Remonstrance*, Stevenson définit le *romance* par opposition au *Drama* : « *Drama is the poetry of conduct, romance the poetry of*

² « [...] le roman d'aventures, qui fait appel à certaines tendances en l'homme, presque sensuelles et parfaitement illogiques [...] ». Robert-Louis Stevenson, *A humble remonstrance*. *Longman's Magazine*, vol. 5, n° 26, 1884, p. 143. Toutes les traductions des essais de Stevenson sont tirées des *Essais sur l'art de la fiction*, F. M. Watkins et M. Le Bris (trad), Paris, Payot et Rivages, 2007. Nous donnons toutefois les références anglaises des citations originales de Stevenson.

³ Nous préférons conserver le terme anglais, le terme français « roman d'aventures » ne rendant pas la différence qu'il peut exister en anglais entre les termes *novel of adventure*, *adventure novel* ou encore *romance*.

⁴ « Le danger est la matière de ce genre de roman ; la peur, la passion dont il se moque. ». *Longman's Magazine*, n° 26, *op. cit.*, p. 144.

⁵ « [...] la construction et la mise en scène [d'un] rêve de petit garçon ». *Ibid.*, p. 144.

⁶ « À bâtons rompus sur le roman »

*circumstances*⁷ ». Par opposition au *conduct*, la « conduite », qui relèverait de la morale, de la maîtrise et des choix de l'homme, les *circumstances*, les « événements », sont amoraux et tiennent à la fois de l'enchaînement des choses et de leur l'aspect physique, immédiat, superficiel aux hésitations et aux considérations de l'âme. La notion de *circumstance*, par l'idée d'ensemble de phénomènes physiques relevant d'un domaine extérieur à l'âme humaine, demeure éloignée d'une idée d'action palpitante ou violente, telle qu'on aurait pu l'attendre sous la plume de l'auteur de *Treasure Island*. La *circumstance*, explique-t-il, est la matière du *romance* qui en extrait la poésie par l'agencement qu'il en fait. Ainsi l'esthétique du *romance* penche-t-elle moins du côté de la matérialité détaillée, animée et frappante de l'événement, mais de celui des images et des rêveries. « *One thing in life calls for another ; there is a fitness in events and places*⁸ » écrit Stevenson. La poésie des événements que produit le *romance* est précisément bâtie sur le jeu de ces correspondances qui obéissent aux lois de la rêveries ancrées en l'homme. Il nous apparaît ici nécessaire de citer un peu plus longuement le texte de Stevenson :

*Now, this is one of the natural appetites with which any lively literature has to count. The desire for knowledge, I had almost added the desire for meat, is not more deeply seated than this demand for fit and striking incident. The dullest of clowns tells, or tries to tell, himself a story, as the feeblest of children uses invention in his play; and even as the imaginative grown person, joining in the game, at once enriches it with many delightful circumstances, the great creative writer shows us the realisation and the apotheosis of the day-dreams of common men. His stories may be nourished with the realities of life, but their true mark is to satisfy the nameless longings of the reader, and to obey the ideal laws of the day-dream. The right kind of thing should fall out in the right kind of place ; the right kind of thing should follow; and not only the characters talk aptly and think naturally, but all the circumstances in a tale answer one to another like notes in music*⁹.

⁷ « Le théâtre est la poésie des conduites, l'histoire romanesque la poésie des événements ». R. L. Stevenson, *A gossip on romance*. *Longman's Magazine*, vol. 1, n° 1, 1882, p. 70.

⁸ « Une chose dans la vie en appelle une autre, lieux et événements entrent en correspondance ». *Longman's Magazine*, n° 1, *op. cit.*, p. 70.

⁹ « C'est là un des appétits avec lesquels toute littérature vivante doit compter. Le désir de connaissance – j'allais presque écrire le désir de nourriture – n'est pas plus profondément ancré que cette attente de correspondances mystérieuses, et d'incidents frappants. Le clown le plus sinistre se raconte, ou essaie de se raconter une histoire,

Le principe du *romance* réside ainsi dans l'homme, dans sa capacité et son besoin de rêver. La matière du *romance* est toute entière subordonnée à la rêverie, sa particularité est sa priorité à la satisfaire, son but ultime, le plaisir du lecteur : « *In anything fit to be called by the name of reading, the process itself should be absorbing and voluptuous*¹⁰ [...] ». Ainsi défini, le genre ne dépend pas de la nature de ses événements, il traite de tout sujet et les stéréotypes de l'action violente, loin de représenter une valeur sûre, présentent le risque de sursaturer et partant, d'étouffer, le plaisir de la lecture : « *To deal with strong and deadly elements, banditti, pirates, war and murder, is to conjure with great names, and, in the event of failure, to double the disgrace*¹¹ ».

Résumons les positions de Stevenson : le *romance* et le *novel of adventure* sont tous deux soumis aux lois de la rêverie qu'ils servent pour le plaisir du lecteur. L'intériorité des personnages est subordonnée aux événements qui eux-mêmes peuvent être de tous genres en autant qu'ils y servent cette « *demand for fit and striking incident* ». Ainsi, mise à part cette prédilection du *novel of adventure* pour le danger, aucun de ces deux genres, dont les appellations ont pu être traduites en français par les termes d' « aventure » ou de « roman d'aventure(s) », ne sont définis par Stevenson suivant la place qu'il accordent à l'action. Celle-ci y est subordonnée à la rêverie, comme le sont également le dépaysement, les personnages et les situations stéréotypées. Mais le *romance* a-t-il jamais eu la prétention d'être du roman d'aventures ? Dans la tradition anglaise le terme *romance* ne désigne effectivement pas le roman d'aventures en particulier, mais se construit par opposition au *novel* par un plus grand écart avec la réalité. Toutefois le terme a pu être étroitement associé en anglais avec le monde de l'aventure. Nous donnerons pour exemple le roman de Joseph Conrad et

comme l'enfant le plus débile, dans ses jeux, fait preuve d'imagination. Et de la même façon qu'un adulte qui se mêle à ces jeux les enrichit aussitôt de variations plaisantes, le grand écrivain créatif donne à lire la réalisation, l'apothéose des rêves éveillés des hommes ordinaires. Ses histoires peuvent être nourries par les réalités de la vie, mais leur véritable but n'en est pas moins de satisfaire le désir ardent, l'attente informulée du lecteur en obéissant aux lois idéales de la rêverie. Tel événement doit se dérouler dans tel endroit, tel autre événement doit suivre nécessairement, et non seulement les personnages doivent parler à propos, penser au naturel, mais tous les événements qui composent le récit doivent s'y répondre comme des notes de musique ». *Ibid.*, p. 72.

¹⁰ « Toute lecture digne de ce nom se doit d'être absorbante et voluptueuse ». *Ibid.*, p. 69.

¹¹ « Composer un récit à partir d'éléments forts et redoutables, *banditti*, pirates, guerres et crimes, c'est jongler avec de grands noms, au risque, en cas d'échec, d'une disgrâce double ». *Ibid.*, p. 75.

Ford Madox Ford, *Romance* (1903), qui joue avec les stéréotypes de l'aventure, et qui parut en France en 1924, dans une traduction de Marc Chadourne, sous le titre *L'Aventure*. L'adéquation de la notion de *romance* avec celle de « roman d'aventures » reste en définitive secondaire dans la mesure où *A Gossip on Romance*, quelle que soit la définition que l'on donne à *romance*, démontre avant tout l'extrême importance que Stevenson accorde à la rêverie, conférant – confirmant – le poids de celle-ci dans la définition, plutôt courte, qu'il donne du *novel of adventure*, deux ans plus tard, dans *A Humble Remonstrance*. Il est toutefois important de noter qu'en choisissant l'exemple de *Treasure Island* et en mettant l'accent sur l'importance du danger et de la peur dans le *novel of adventure*, Stevenson inscrit la définition de celui-ci dans un imaginaire d'action stéréotypée – le monde des pirates – violente et lointaine. S'il est indéniable que Stevenson ouvre le domaine du genre à celui des « *sensual and quite illogical tendencies in man* » – domaine dépassant de loin celui de la piraterie – il n'en est pas moins vrai qu'une certaine partie de son lectorat, recevant ses préceptes, restera marquée par l'imaginaire que l'écrivain voyageur a déployé dans ses romans.

b) Marcel Schwob et le « roman d'aventures »

En 1884, un jeune homme polyglotte et déjà érudit, au cours d'un voyage en train vers le midi, lit de bout en bout, avec une « espèce d'émoi d'imagination¹² », *Treasure Island* de Robert-Louis Stevenson, pratiquement inconnu alors du public francophone. Marcel Schwob est immédiatement séduit par les aventures de Jim Hawkins et n'aura de cesse que l'auteur écossais ne soit connu des milieux littéraires français. La renommée de Stevenson trouve un appui de poids en la personne du jeune Schwob ; ce condisciple de Léon Daudet et de Paul Claudel au Lycée Louis-Le-Grand, déjà introduit par son oncle, Léon Cahun, dans le monde littéraire et journalistique parisien, bénéficiera d'une place de choix dans les milieux artistique et littéraire des années 1890 auprès desquels son

¹² Marcel Schwob, *Spicilège*, Paris, Société du Mercure de France, 1896, p. 97.

œuvre, tant littéraire que critique, jouira d'un respect certain. Si Schwob se tient à l'écart des écoles littéraires, ses affinités le portent vers le milieu symboliste et les romanciers en rupture avec le roman traditionnel¹³. Camille Mauclair écrit à son propos, en décembre 1896, dans le *Mercure de France* : « C'est un symboliste, et un essentiellement convaincu¹⁴ [...] ». Les auteurs du *Roman célibataire*¹⁵ intègrent d'ailleurs *Le Livre de Monelle* à leur corpus de romans décadents. C'est bien une figure de proue du symbolisme, doublé d'un contestataire du roman, qui introduit Stevenson en France.

Une amitié littéraire, et toute épistolaire, unit Schwob et Stevenson. Les deux auteurs partagent un certain nombre de points communs. Il y a d'abord cette prédilection pour le siècle précédent que Schwob note dès la première lettre qu'il adresse à l'auteur de *Treasure Island* : « Nous avons le même goût pour les vieux gentilshommes poudrés, polis, fermes, intelligents, à l'esprit clair du dix-huitième siècle. Vous aimez ce siècle et je l'aime aussi ». La figure de François Villon rapproche également les deux écrivains. Schwob se passionne pour l'argot coquillard et pour la poésie de l'*escolier*. Ses recherches éclaircissent plusieurs points sur l'œuvre et la vie du poète. Il publie en 1890 une étude sur *Le Jargon des Coquillards en 1455*, et prononce la même année deux conférences sur Villon et les compagnons de la Coquille devant l'Académie des Inscriptions. La première nouvelle que publie Stevenson, *A Lodging for the Night* (1877), met en scène François Villon. Stevenson a également consacré un essai au poète, *François Villon, Student, Poet, Housebreaker* (1877). Les deux hommes partagent par ailleurs un certain imaginaire de l'aventure, et notamment de la piraterie. Schwob a lu *A General History of the Pyrates* du Captain Charles Jonhson, pseudonyme possible de Defoe, dont il s'est inspiré pour certaines de ses *Vies Imaginaires*¹⁶ et qui a influencé Stevenson. Ajoutons encore que chacun des deux auteurs se passionne pour la culture de l'autre. Stevenson connaît bien la France, il y a voyagé durant sa

¹³ Pour une analyse détaillée des amitiés et inimitiés littéraires de Marcel Schwob, nous renvoyons à l'article de Bruno Fabre « Marcel Schwob et les écrivains de son temps » dans *Europe*, mai 2006, p. 65-77.

¹⁴ Cité dans *Marcel Schwob d'hier et d'aujourd'hui*, C. Berg et Y. Vadé (dir.), Seysel, Champ Vallon, 2002, p. 240.

¹⁵ J.-P. Bertrand, M. Biron, J. Dubois, J. Pâque, *Le roman célibataire. D'À Rebours à Paludes*, Paris, José Corti, 1996.

¹⁶ Pour plus de détail sur Schwob et les récits de piraterie, nous renvoyons à l'article de Bernard De Meyer : « Le pirate lettré » dans *Europe*, mai 2006, p. 120-129.

jeunesse¹⁷, estime le pays, ses habitants et sa culture : « *Comprehend how I have lived much of my time in France, and loved your country, and many of its people, and all the time was learning that which your country has to teach – breathing in rather that atmosphere of art which can only there be breathed*¹⁸ [...] ». Il est l'auteur d'essais sur Dumas et Hugo. Schwob parle couramment l'anglais et possède une excellente connaissance des littératures anglaise et américaine ; à sa carrière de critique et d'auteur s'ajoute celle de traducteur. Il traduit entre autres *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders* de Defoe¹⁹. En dépit donc de l'éloignement géographique qui sépare les deux auteurs – Stevenson séjourne dans le Pacifique les dernières années de sa vie – et du peu de lettres qu'ils se sont en définitive échangées, cette proximité d'intérêts et de goûts, ainsi que l'admiration de Schwob pour l'œuvre de Stevenson, ont favorisé cet échange intellectuel et littéraire du domaine britannique au domaine français. Schwob a à cœur de faire connaître l'œuvre de Stevenson en France. Il projette un moment de traduire *The Black Arrow : A Tale of the Two Roses* ; il traduira finalement *Will O' the Mill*²⁰, plus court mais plus représentatif, selon lui, de l'art de Stevenson. C'est essentiellement par quatre courts textes²¹ – deux articles dans le *Phare de la Loire* et *L'Événement* (1888 et 1890), une préface à *Le Dynamiteur* paru dans *La Revue Hebdomadaire* (1894), un essai dans le recueil *Spicilège* (1896) – qu'il présente l'homme et son œuvre au public français. Ces quatre textes imposent deux idées fortes concernant Stevenson, à savoir que son œuvre représente une nouveauté dans l'art du roman, et que son génie repose dans les contrastes et l'alliance des contraires. Dans le premier texte, en 1888, il affirme que *L'Île au trésor* « a saisi le public et consacré une nouvelle forme du roman ». Revenant sur sa lecture personnelle de

¹⁷ Une partie de ses voyages est relatée dans *An Inland Voyage* (1878) et *Travels with a Donkey in the Cévennes* (1879).

¹⁸ Lettre du 19 août 1890 : « Comprenez-donc que j'ai passé une grande partie de mon temps en France, que j'ai aimé votre pays et plusieurs de ses habitants ; que j'ai appris tout ce qu'il peut apprendre, ou plutôt que j'ai respiré cette atmosphère d'art qu'on respire là seulement [...] ». Traduction issue de *Will du moulin suivi de M. Schwob/ R.-L. Stevenson*, édition établie par F. Escaig, Paris, Allia, 1992. Les citations des lettres de Stevenson seront référencées dans cette édition.

¹⁹ D'autres correspondances et affinités électives rapprochant les deux hommes sont développées dans l'article de Jean-Pierre Naugrette, « Marcel Schwob, auteur de *L'Île au trésor* » dans *Europe*, mai 2006, p. 168-177.

²⁰ La traduction parut de façon anonyme dans *La Vogue* en 1899 sous le titre de *Will du Moulin*.

²¹ Ces quatre textes sont réunis dans l'édition de *Will du Moulin* établie par François Escaig. Nous les citons de cette édition à l'exception des citations issues de *Spicilège*.

Stevenson, il insiste sur le sentiment de nouveauté, de « jamais vu ni lu²² », qui le saisit : « Alors je connus que j'avais subi le pouvoir d'un nouveau créateur de littérature [...]»²³ ». Schwob inscrit l'œuvre de Stevenson à la suite de celles des grands noms du romans anglais, Swift, Smollett, Defoe, Sterne, Thackeray, Dickens, Eliot. Il considère les Anglais comme « les gens qui ont crée le roman moderne [...] nos maîtres dans l'art d'écrire [...]»²⁴ ». La nouveauté de Stevenson réside, selon Schwob, dans la dualité qui habite aussi bien l'homme que son œuvre. Stevenson, insiste l'auteur de *Cœur double*, est un homme double, brave campagnard et fin lettré, qui allie à son goût pour les récits populaires une solide éducation classique : « Mais vienne un montagnard écossais, encore ivre du parfum des bruyères de sa patrie ; mettez-le au dur régime de la plus solide éducation classique que l'on puisse voir ; accomplissez-le à l'érudition moderne et voyez l'extraordinaire tempérament qui jaillira de cette contrainte²⁵ ». Aventurier et écrivain²⁶, Stevenson réalise l'union de la vie et de la littérature ; il insuffle dans la matière littéraire de la plus noble facture l'essence brute du monde. « Ce contraste frappant pénètre toute l'œuvre de Stevenson²⁷ » précise Schwob. Avec *L'Île au trésor*, l'aventurier lettré « a montré aux lecteurs français la vérité scrupuleuse et la couleur exacte dans un récit de la complète fantaisie²⁸ ». D'un point de vue technique, selon Schwob, il s'agit de « l'application des moyens les plus simples et les plus réels aux sujets les plus compliqués et les plus inexistantes ». Cette dualité de Stevenson ne correspond pas à une opposition précise, elle unit à la fois le classique et le moderne, le populaire à l'érudition, la vie à la littérature et participe de la

²² *L'Événement* dans *Will du Moulin*, *op. cit.*, p. 65.

²³ *Spicilège*, *op. cit.*, p. 99.

²⁴ *Le Phare de la Loire* dans *Will du Moulin*, *op. cit.*, p. 58.

²⁵ *L'Événement*, *ibid.*, p. 68. Cette image d'un Stevenson érudit accompli est en partie une création de Schwob ; Stevenson lui-même le lui précisera dans une de ses lettres : « *Also, comme vous y allez in my commandation ! I fear my solide éducation classique had best be described, like Shakespeare's, 'little Latin and no Greek' and I was educated, let me inform you, for an engineer* » (Aussi, *comme vous y allez* avec vos éloges ! Je crains que ma *solide éducation classique* ne soit dans le genre de celle de Shakespeare et plus justement définie comme consistant en « peu de latin et point de grec ». Laissez-moi vous apprendre que mes études me destinaient à la profession d'ingénieur). Lettre du 19 janvier 1881 (Traduction Madeleine Roland). *Ibid.*, p. 50.

²⁶ « *0,6 of me is artist ; 0,4, adventurer* », écrit Stevenson à Schwob. Lettre du 19 janvier 1881, *ibid.*, p. 52.

²⁷ *La Revue Hebdomadaire*, *ibid.*, p. 74.

²⁸ « Supposez – écrit-il dans le même article – qu'il n'a pris parti ni pour le roman subjectif, l'analyse psychologique de Paul Bourget, ni pour le roman objectif, la description physiologique d'Émile Zola, mais qu'il fabrique des êtres vivants, qui parlent, marchent et agissent dans des paysages vrais, coloriés, bossés en trois touches de pinceau, qui ne sont ni tout âme ni tout corps – et vous aurez son procédé de composition ». *Le Phare de la Loire*, *ibid.*, p. 59.

construction d'un nouveau rapport qui abolit la nette séparation opposant le réalisme de la fantaisie, le réel de l'irréel, le vrai du faux. Dans l'article de 1888, Schwob présente deux extraits de *An Inland Voyage*, deux portraits qui possèdent cette qualité d'être « vrais tous deux sans être réalistes²⁹ ». Dans *Spicilège*, il développe et précise sa pensée sur le génie de Stevenson, et notamment ce qu'il nomme « le romantisme de son réalisme » ou encore son « réalisme irréel » : « Autant vaudrait écrire que le réalisme de Stevenson est parfaitement irréel, et que c'est pour cela qu'il est tout puissant. Stevenson n'a jamais regardé les choses qu'avec les yeux de son imagination ». L'enjeu de l'art de Stevenson est une vérité romanesque qui dépasse les oppositions traditionnelles auxquelles sont confrontés les romanciers de la fin du XIX^e siècle, pris dans l'apparente nécessité de choisir entre un abandon à un réalisme/naturalisme borné et une fantaisie qui semble abolir le roman. Marcel Schwob fait résider cette vérité romanesque dans l'art de l'image que possède Stevenson :

Nous avons trouvé chez bien des écrivains le pouvoir de hausser la réalité par la couleur des mots ; je ne sais pas si on trouverait ailleurs des images qui, sans l'aide des mots, sont plus violentes que les images réelles. Ce sont des images romantiques, puisqu'elles sont destinées à accroître l'éclat de l'action par le décor ; ce sont des images irréelles, puisque aucun œil humain ne saurait les voir dans le monde que nous connaissons. Et cependant elles sont, à proprement parler, la quintessence de la réalité³⁰.

Les images de Stevenson sont « l'essence de ses livres³¹ », « Stevenson coule son histoire autour de l'image qu'il a créée³² ». La dernière opposition, qui fait la particularité des écrits de Stevenson selon Schwob, est celle de l'image et du récit, le danger pour ces compositions étant « que le récit n'ait pas l'intensité de l'image³³ ». L'exemple le plus parfait de l'équilibre récit/image est pour lui *Will O' the Mill*, précisément l'œuvre qu'il a traduite, dans laquelle, écrit-il, les images « [...] semblent ainsi être

²⁹ *Le Phare de la Loire, ibid.*, p. 60.

³⁰ *Spicilège, op. cit.*, p. 108.

³¹ *Ibid.*, p. 113.

³² *Idem.*

³³ *Ibid.*, p. 114.

de véritables symboles³⁴ ».

En présentant Stevenson au public français, Schwob ne lui offre pas un romancier d'aventures, mais un innovateur, un grand romancier à l'égal de Defoe, Dickens, Maupassant, Zola ou Bourget. Il insiste sur la culture classique de Stevenson, sur sa filiation avec les grands noms du roman moderne anglais, il corrige Thérèse Betzon qui ne voit en lui qu'un représentant du « roman étrange³⁵ ». Schwob est le premier critique français à percevoir le talent et la force du romancier écossais. Or le roman de Stevenson qui a fait sur lui la plus forte impression et sur lequel il revient constamment est *Treasure Island*. Il évoque l'« âme de "pirate" » de Stevenson, sa « passion de la violence pittoresque³⁶ ». Les histoires de pirates ne sont pas choses neuves et tout le mérite et la particularité de l'art de Stevenson proviennent de la forme qu'il a su leur donner explique-t-il dans *Spicilège*. Schwob reste marqué par l'image du pirate Long John Silver et de son perroquet, image on ne peut plus classique du récit de piraterie.

La réception de l'œuvre de Stevenson par Schwob présente – et peut-être inaugure – une caractéristique de la réflexion qui, du début des années 1880 à la Première Guerre mondiale, conduit à l'élaboration d'un roman d'aventures littéraire français : cette réflexion, tout en ayant pour objet principal des considérations formelles et générales relativement aux possibilités d'innover la forme narrative (roman, conte, nouvelle), ne cesse d'être habitée par des images – des rêveries – de dépaysement et d'aventure, que celles-ci soient considérées pour elles-mêmes ou selon un second degré réflexif. La présence de cet imaginaire de l'évasion et de l'aventure, nous le verrons, varie d'un théoricien de l'aventure à l'autre. Il nous semble cependant qu'elle n'est jamais tout à fait nulle et que l'élaboration du roman d'aventures littéraire français est double, unissant toujours une réflexion poétique à un imaginaire de l'évasion. On comprend ainsi la nature de l'influence de Stevenson sur la pensée du roman d'aventures littéraire en France ; Schwob a retenu de Stevenson cette poétique duelle, qui associe étroitement l'imaginaire et l'innovation technique. Mais Schwob,

³⁴ *Idem*.

³⁵ *Le Phare de la Loire dans Will du Moulin, op. cit.*, p. 59.

³⁶ *Revue Hebdomadaire, ibid.*, p. 75.

dont le père était un ami de Jules Verne et l'oncle un auteur de romans d'aventures, connaissait l'imaginaire de l'aventure bien avant de lire *L'Île au trésor*. L'idée de « roman d'aventures » de Schwob ne découle pas directement de la poétique de Stevenson. Chacun des deux auteurs possède et théorise sa poétique ; si *celles-ci* se rejoignent parfois, elles ne se confondent pas.

L'admiration que Schwob porte à l'œuvre de Stevenson, la pénétration avec laquelle il analyse sa pratique sont telles qu'il est indéniable que le grand voyageur écossais a influencé la pensée du jeune érudit français. Pour reprendre l'expression de Thomas Régnier, les textes réunis dans *Spicilège*, qui rassemblent un condensé de la pensée de Schwob, semblent avoir été écrits « comme à l'ombre des *Essais sur l'art de la fiction* de Stevenson³⁷ ». La dédicace *À Robert Louis Stevenson* qui ouvre *Cœur double* – préface reprise dans *Spicilège* sous le titre « La terreur et la pitié » – va dans le sens d'une filiation directe entre la notion de « roman d'aventures » que Schwob développe dans la préface de *Cœur double* et celle de *novel of adventure* de Stevenson. Cependant, s'il est probable que le terme de Schwob soit directement inspiré de celui de Stevenson, cela n'est pas vrai du contenu qu'il renferme. Pour saisir la particularité de la notion de « roman d'aventures » de Schwob, il convient de la situer dans le contexte des *ressemblances* et *différences* – pour reprendre les termes de la préface du *Roi au masque d'or*³⁸ – qui lient les œuvres des deux auteurs.

Le nœud commun, le point central que partagent les poétiques narratives de Schwob et Stevenson, est l'importance et la place qu'elles confèrent à l'image et la façon dont elles conçoivent à travers elles leur rapport à la réalité. Encore une fois, nous citons longuement Stevenson :

The threads of a story come from time to time together and make a picture in the web; the characters fall from time to time into some attitude to each other or to nature, which stamps the story home like an illustration.[...]. Other things we may forget; we may forget the words, although they are beautiful; we may forget the author's comment, although perhaps it was ingenious and true; but these epoch-making scenes, which put the last mark of truth upon a story and fill up, at one blow, our capacity for sympathetic pleasure,

³⁷ Thomas Régnier, « Qui a peur de Marcel Schwob ? » dans *Europe*, mai 2006, p. 23-31.

³⁸ « Si vous en êtes étonnés je dirai volontiers que la différence et la ressemblance sont des points de vue ». M. Schwob, *Le Roi au masque d'or*, Paris, Ollendorff, 1893, p. VIII.

*we so adopt into the very bosom of our mind that neither time nor tide can efface or weaken the impression. This, then, is the plastic part of literature: to embody character, thought, or emotion in some act or attitude that shall be remarkably striking to the mind's eye*³⁹.

L'image chez Stevenson naît d'une configuration particulière des éléments de l'histoire, elle dépasse les mots et l'événement. Sans être réaliste, elle traduit une vérité que ne saurait dire l'image réaliste, qui s'ancre au cœur du lecteur et réalise pleinement l'expérience de la lecture. L'image ici naît de l'homme et en cela ne peut être que vraie. Schwob établit dans « La perversité » un tel lien entre le cœur de l'homme et la création esthétique. Citant Ibsen, il évoque « ces êtres fantastiques qui naissent dans les chambres de notre cœur et de notre cerveau⁴⁰ ». L'artiste est celui qui, par la force de la volonté, maîtrise ces fantômes et les projette hors de lui. Dans un roman, les fantômes intérieurs appellent l'événement extérieur. Cette configuration est alors similaire à l'image de Stevenson pour qui « *not only the characters talk aptly and think naturally, but all the circumstances in a tale answer one to another like notes in music*⁴¹ ». Cette correspondance entre le monde intérieur et le monde extérieur est commune aux deux auteurs. Dans la préface de *Cœur double*, Schwob définit ainsi la « crise » ou « l'aventure » : « Chaque fois que la double oscillation du monde extérieur et du monde intérieur amène une rencontre, il y a une "aventure" ou une "crise"⁴² ».

L'image est centrale aux poétiques de Schwob et Stevenson, mais les deux auteurs conçoivent la pratique narrative de différentes façons. Stevenson étend volontiers son récit, au long duquel il sème ses images, et son œuvre démontre un goût certain pour le roman. *The Master of Ballantrae* reprend

³⁹ « Les fils d'une histoire se rencontrent, parfois, pour tisser une image dans la toile ; parfois, les personnages adoptent, les uns envers les autres ou face à la nature, une attitude qui marque le récit comme une illustration. [...] Nous pouvons oublier tout le reste, oublier les mots, même s'ils sont magnifiques, oublier tout les commentaires de l'auteur, même s'ils sont pertinents – mais ces scènes qui font date marquent une histoire du sceau de la vérité et comblent, d'un seul coup, notre capacité d'adhésion, nous les recueillons au plus secret de notre esprit, là où ni le temps ni le monde ne peuvent en effacer, ou atténuer, la trace. Tel est donc le pouvoir plastique de la littérature : incarner un personnage, une pensée, une émotion, dans une action, ou une attitude qui frappe les esprits, pour s'y imprimer à jamais ». Nous soulignons. *Longman's Magazine*, n° 1, *op. cit.*, p. 72.

⁴⁰ *Spicilège*, *op. cit.*, p. 213.

⁴¹ « [...] et non seulement les personnages doivent parler à propos, penser au naturel, mais tous les événements qui composent le récit doivent s'y répondre comme des notes de musique ». *Longman's Magazine*, n° 1, *op. cit.*, p. 72.

⁴² *Spicilège*, *op. cit.*, p. 208.

la construction étendue de certains romans du siècle précédent, développant récits intercalaires et rebondissements. Dans *My first book : Treasure Island*, cet admirateur de Walter Scott – auquel il fait régulièrement référence dans ses essais sur la fiction – fait part au lecteur du plaisir qu'il a éprouvé en achevant son premier long récit : « *What was infinitely more exhilarating, I had passed a landmark ; I had finished a tale, and written « The End » upon my manuscript*⁴³ ». Il témoigne également du prestige que possède à ses yeux, par sa difficulté même, le roman : « *Anybody can write a short story – a bad one, I mean – who has industry and paper and time enough ; but not everyone may hope to write even a bad novel. It is the length that kills*⁴⁴ ». Schwob n'a pas écrit de roman. Son œuvre montre pourtant un écrivain qui ne manque ni de talent ni d'endurance. Au contraire de Stevenson, il travaille la concentration du récit. L'esthétique de Schwob est fragmentaire. Il apprécie chez Stevenson « les silences du récit⁴⁵ » qui précisément fragmentent la matière narrative en y inscrivant des vides, des blancs, où le potentiel d'imagination du lecteur est libre de se décharger. Les préfaces du conteur érudit accordent une place de choix aux notions de continuité, de discontinuité, de fragment. Schwob se concentre sur l'image.

L'image ne possède pas la même place dans l'économie des récits des deux auteurs. Stevenson, à la lecture de *Mimes*, reproche au livre d'être prisonnier de l'image et, à mots couverts, de ne pas être un roman : « *You have yet to give us – and I am expecting it with impatience – something of a larger gait ; something daylight, not twilight; something with the colours of life, not the flat tints of a temple illumination; something that shall be SAID with all the clearnesses and the trivialities of speech, not SUNG like a semi – articulate lullaby*⁴⁶ ». Schwob, dans *Spicilège*, note certains

⁴³ « Mais ce qui, par-dessus tout, me transportait de bonheur, c'était que j'avais passé une frontière : j'avais terminé un récit, et pu écrire le mot « fin » au bas du manuscrit [...] ». Quand Stevenson écrit qu'il a terminé son premier récit – « *tale* » – il signifie son premier récit fictionnel d'une certaine étendue, c'est-à-dire son premier roman. Le texte anglais est reproduit dans *Syracuse university library associates courier*, Syracuse, automne 1986, p. 86.

⁴⁴ « N'importe qui peut écrire une nouvelle – je veux dire : une mauvaise – avec un peu d'application, du papier, et du temps devant lui. Mais tout le monde ne peut espérer venir à bout d'un roman, même mauvais. C'est la longueur qui tue ». *Ibid.*, p. 80.

⁴⁵ *Spicilège, op. cit.*, p. 103.

⁴⁶ « Vous avez encore à nous donner – et j'attends avec impatience – quelque chose de plus grande allure ; quelque chose éclairé de plein jour, non crépusculaire, quelque chose avec les couleurs de la vie, non avec les teintes plates d'une enluminure de temple ; quelque chose qui sera dit avec toutes les clartés et les trivialités du langage, non chanté sur une berceuse à peine articulée ». Lettre du 7 juillet 1884 dans *Will du moulin, op. cit.*, p. 53.

déséquilibres entre récit et image chez Stevenson : « Le danger d'un tel procédé de composition, c'est que le récit n'ait pas l'intensité de l'image. Dans *the Sir de Malétoit's Door*, l'explication est fort au-dessous de la vision. Quant aux tartes à la crème du *Suicide Club*, Stevenson a renoncé à dire pourquoi elles étaient là⁴⁷ ». Le génie de Stevenson vient de ce qu'il « coule » son histoire autour d'une image, ses faiblesses émanent du récit qu'il développe et ajuste à cette image. Amour et méfiance du récit se contrebalancent dans la poétique du conteur symboliste. Ainsi, la pratique de Schwob s'éloigne du récit comme unité et comme point d'horizon de la narration, pour aller vers le fragment et l'image ; celle de Stevenson a l'image pour cœur et point de départ, mais se développe au travers d'un récit linéaire et étendu.

À présent que nous avons dégagé les principales lignes de convergence et de dissemblance dans les pratiques narratives de Schwob et de Stevenson, nous sommes à même de comprendre en quoi le contenu du terme « roman d'aventures » diffère de celui de *novel of adventure* – ainsi que de celui de *romance* –, et en quoi ce terme, s'il est inspiré de la littérature anglo-saxonne, naît de la pensée de Schwob. En premier lieu, la notion de « roman » dans « roman d'aventures » prend une acception très large sous la plume de Schwob. Si, dans l'article sur Stevenson qu'il publie dans *L'Événement*, il présente un Stevenson qui ose « mettre sur le même piédestal *Hamlet* et *Les Trois Mousquetaires*⁴⁸ », il n'en reste pas moins que dans *A Gossip on Romance*, Stevenson définit le *romance* par opposition au *drama*. Cette faculté à envisager de façon conjointe théâtre et roman est bien plutôt l'apanage de Schwob lui-même, projetant un peu de lui-même sur le portrait qu'il brosse de Stevenson, et qui va jusqu'à écrire dans « La perversité » : « Dans un roman fantastique comme *Mac Beth* [*sic*] ou *Hamlet* [...]»⁴⁹. La prédilection de Schwob pour l'image, le rôle essentiel qu'il lui accorde dans les processus d'écriture et de lecture, la profondeur à laquelle il la situe dans le tissu littéraire, rendent secondaires les catégories génériques, qui, dès lors, apparaissent comme superficielles. L'exemple type d'image romanesque qu'il donne dans « La terreur et la pitié », il le

⁴⁷ *Spicilège, op. cit.*, p. 114.

⁴⁸ *L'Événement, ibid.*, p. 68.

⁴⁹ *Spicilège, op. cit.*, p. 223.

tire de *Hamlet*. Bien plus loin que Stevenson, le goût de l'image entraîne le théoricien du « roman d'aventures » au-delà des barrières génériques traditionnelles. Le *novel of adventure* tire sa vérité d'un rêve de petit garçon, écrit Stevenson, mais il reste un *novel*, comme le sont le *novel of character* et le *dramatic novel* ; c'est un *novel* dont la matière, le sujet, est le danger. La notion de « roman d'aventures », telle que Schwob la présente, implique un projet plus ambitieux pour le roman – moins défini également. Aristote, dans *La Poétique*, après avoir posé que la poésie est imitation, définit différents types de poésie selon les moyens de l'imitation, les objets de l'imitation et les procédés de l'imitation. Ces procédés, que les actions soient données par un récit ou effectuées – jouées – par le personnage sans l'intervention d'un narrateur, différencient le drame de l'épopée et posent les bases, pour l'histoire de la poétique, de l'opposition entre les genres dramatique et narratif. Le « roman d'aventures » que propose Schwob dépasse cette opposition, sa réflexion sur l'image se situant en un sens à un stade « pré-aristotélicien⁵⁰ ». Ce retour à la poétique antique n'est pas gratuit de notre part, au contraire ; Schwob, qui est un excellent helléniste, revient longuement à l'art des « anciens », à Eschyle, Sophocle et Euripide avant d'amener sa définition du « roman d'aventures ». Il montre comment, selon lui, l'art est parti d'une représentation abstraite des passions, dont l'intérêt reposait sur la symétrie et l'équilibre, sur l'effet communiqué au spectateur, pour passer à une représentation « réaliste » qui suit les « courbes les plus molles » de la vie, intéressée au développement des passions et non plus aux passions, ni aux crises elles-mêmes. Il oppose ainsi dans l'histoire de l'art Symétrie et Réalisme, le « roman d'aventures » devant instaurer une nouvelle ère de Symétrie. Nous arrivons au cœur de la définition qu'en donne Schwob. Le « roman d'aventures » est le « roman des crises du monde intérieur et du monde extérieur⁵¹ ». La « crise » est « l'aventure » : « le point extrême de l'émotion⁵² ». L'art est la synthèse de la vie explique Schwob, et cette synthèse n'est jamais mieux réalisée que par une configuration, une

⁵⁰ Paul Ricoeur propose une lecture de *La Poétique* autorisant la réunion de l'épopée et du drame sous le même titre de récit. Paul Ricoeur, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983, p. 62.

⁵¹ *Spicilège*, op. cit., p. 209.

⁵² *Ibid.*, p. 208.

correspondance – une image dirons-nous – qui unit l'homme et le monde, qui marque l'assimilation d'un fait extérieur à la vie intérieure. C'est l'accomplissement du chemin menant de la terreur à la pitié – ainsi de Hamlet, immobile, voyant passer les troupes de Fortinbras. L'aventure, selon Schwob, est la passion faite image autour de laquelle s'est coulé un récit, quel qu'en soit le mode de représentation. Ainsi conclut-il son essai :

Alors le roman sera sans doute un roman d'*aventures* dans le sens le plus large du mot, le roman des crises du monde intérieur et du monde extérieur, l'histoire des émotions de l'individu et des masses, soit que les hommes cherchent du nouveau dans leur cœur, dans l'histoire, dans la conquête de la terre et des choses, ou dans l'évolution sociale⁵³.

Le roman d'aventures littéraire français, tel qu'il est défini par Schwob est une forme à la genèse érudite, influencée certes par la littérature d'Outre-Manche et par Stevenson, mais affiliée à une longue histoire poétique et à une haute conception de l'image, qui prend source dans le mouvement symboliste. Plus ample et plus pénétrante peut-être que la conception du *novel of adventure* de Stevenson, celle de Schwob est également plus diffuse et plus imprécise, plus libre à l'interprétation. Schwob ne fut pas le seul intermédiaire entre l'auteur écossais et le public français. Quelques critiques à leur tour sont conquis par l'auteur. Thérèse Bentzon rédige en 1888 un long article dans *La Revue des Deux Mondes* : « Le Roman étrange en Angleterre. Robert Louis Stevenson ». Téodor de Wyzewa publie un article sur le roman posthume de Stevenson, *The Weir of Hermiston*, dans *La Revue des Deux Mondes* en 1896, article qu'il reprend dans son ouvrage sur *Les Écrivains contemporains à l'étranger*, dans lequel il consacre également un chapitre à la correspondance de Stevenson, qu'il qualifie de « plus parfait *conteur* de la littérature contemporaine⁵⁴ » ; il traduit trois de ses récits en 1904 et 1905⁵⁵. En 1902, Gaston Bonet-Maury consacre un article de près de quarante pages, dans *La Revue des Deux Mondes*, à « R. L. Stevenson. Voyageur et romancier

⁵³ *Ibid.*, p. 209.

⁵⁴ Téodor de Wyzewa, *Les Écrivains contemporains à l'étranger*, t. 3, Paris, Perrin et C^{ie}, 1900, p. 194.

⁵⁵ *Saint-Yves, aventures d'un prisonnier français en Angleterre ; Le Mort vivant ; Le Reflux.*

(1850-1894). Michel Arnauld, Henri Ghéon et André Gide l'évoquent en termes élogieux dans *La Revue Blanche*. En 1901, Sydney Colvin publie la correspondance du romancier, et l'on découvre ses goûts, ses ambitions, sa personnalité. En 1900, la société du *Mercur de France* est exclusivement autorisée par les exécuteurs testamentaires de Stevenson à publier ses œuvres encore inédites et *L'Île au trésor* est un succès à sa sortie en France, en 1883. Schwob n'est pas le seul à envisager l'œuvre de Stevenson comme une source d'inspiration pour renouveler le roman français ; en 1900, Téodor de Wyzewa écrit *Le roman contemporain à l'étranger* : « Qui sait même s'il ne nous aiderait pas à varier, à renouveler la forme, décidément bien fatiguée, de notre roman, comme l'a fait jadis Dickens en Russie, en Allemagne, et un peu en France⁵⁶ ? ».

c) Camille Mauclair

En 1901 paraît *l'Art en silence*⁵⁷ de Camille Mauclair, recueil d'essais et de critiques littéraires. Avant l'engouement pour Kipling, Wells et Conrad, et un retour progressif de l'aventure au sein la critique et la production romanesque, Camille Mauclair est le dernier, à la suite de Schwob, à avoir proposé une théorie personnelle du roman d'aventures à un moment où celui-ci est délaissé par les débats littéraires et où les Goncourt se vantent d'avoir tué l'intrigue et le romanesque. Mauclair invite à l'ailleurs : « [...] et si nous nous plaignons d'avoir tout dit et tout vu, c'est à notre bégaiement et à notre myopie qu'il faut faire reproche. Quittons nos villes et nos âmes, si nous pensons les avoir trop décrites⁵⁸ [...] ». Mauclair imagine un roman d'aventures, inspiré des romanciers britanniques, qui transcenderait le réel pur pour l'ouvrir aux vérités de l'imaginaire :

[...] le roman, mémoriel de l'âme collective, doit, comme elle, accueillir toutes les formes. Et la plus

⁵⁶ Téodor de Wyzewa, *Le roman contemporain à l'étranger*, Paris, Perrin et Cie, 1900, p. 196.

⁵⁷ Camille Mauclair, *L'art en silence*, Paris, Société d'édition littéraire et artistique, 1901.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 320.

frappante conception de ce livre polymorphe, nous l'avons, depuis Daniel de Foë jusqu'à Robert-Louis Stevenson : c'est le « roman d'aventures », tombé à l'ingéniosité amusante d'un Jules Verne génial et artiste pour devenir le livre de l'avenir. Lui seul peut encadrer une figure centrale de l'homme, investigateur, prêtre ou héros, d'une composition à la fois réelle et imaginaire, pleinement lyrique autour d'une psychologie ; lui seul peut reculer sans dislocation les bornes de cette illusoire vérité exigée aujourd'hui, et substituer à cette vérité-copie une vérité supérieure, née des hypothèses, non de la reproduction des faits quotidiens⁵⁹.

Le positivisme s'est illusionné de vérité, Mauclair, comme Schwob, propose une forme qui dépasse la dialectique inutile du vrai et du faux et préside au retour de la passion et du rêve dans le roman :

Racontons, non seulement ce que nous faisons, mais surtout ce que nous rêvons ; car ce que nous rêvons est aussi réel, aussi valable, aussi urgent que notre vérité quotidienne. Il nous apparaît aujourd'hui que l'histoire, passée ou présente, est quand même une science sentimentale, et que ce qui demeure des individus les plus contrôlés par l'érudition, c'est l'idée passionnelle que nous nous en sommes formée⁶⁰.

Passion et rêve deviennent des modalités de la vérité. Le roman d'aventures de Mauclair ne sera pas un roman mensonger, mais un roman qui explore le monde, sans s'encombrer des dogmes d'une rationalité sans imagination. À la suite de Stevenson et de Schwob, Mauclair propose une conception de l'aventure qui repose sur la mise en contact de l'intériorité humaine et de l'extériorité du monde, sur une réconciliation de l'homme et des choses.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 322.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 324.

2. Le symbolisme : refuge de l'aventure

Mais, ô mon cœur, entends le chant des matelots !

Stéphane Mallarmé, *Brise marine*

a) *Fin du naturalisme, fin du roman*

Michel Raimond fait débiter les prodromes de son étude sur la crise du roman avec le « Manifeste des Cinq », cette lettre ouverte parue dans *Le Figaro* du 18 août 1887, dans laquelle cinq disciples de Zola, Paul Bonnetain, J.-H. Rosny, Lucien Descaves, Paul Margueritte et Gustave Guiches, se désolidarisent du mouvement naturaliste, lui reprochant sa superficialité scientifique et ses manques esthétiques. En une quinzaine d'années, le naturalisme avait imposé sa vision théorique du roman, poussant à l'extrême la métaphore stendhalienne du miroir qui faisait de l'œuvre romanesque le reflet de la société, prônant une enquête positive, privilégiant le travail patient à l'inspiration, le réel à l'idéal. L'intrigue et le rêve devaient être délaissés, le naturalisme ayant interprété à sa manière le souhait de Flaubert de réaliser un « livre sur rien¹ ». De l'aventure, il n'était nulle question. En dépit de son importance et de la rapidité avec laquelle il a conquis le terrain du roman, le naturalisme n'a jamais cessé d'essuyer des critiques. Ce désaveu public du mouvement de Zola par ses ex-disciples n'est que le coup retentissant qui sonne la fin d'un épuisement progressif. Déjà en 1884, avec *À Rebours*, Huysmans témoignait du désenchantement suscité par l'esthétique prônée par Zola chez l'une des meilleures plumes de la doctrine de Médan. En 1887, sous la pression des nouvelles esthétiques, wagnériste, psychologue, symboliste, les naturalistes eux-mêmes en viennent à reconnaître les insuffisances de leur art. De son côté, Ferdinand Brunetière déclare la « banqueroute » du mouvement². L'épuisement du naturalisme triomphant laisse une « niche » à combler, un vide qui suscite interrogations et pronostics sur

¹ Sylvie Thorel-Cailleteau, *La Tentation du livre sur rien. Naturalisme et décadence*, Mont-de-Marsan, José Feijoo, 1994.

² Ferdinand Brunetière, « La banqueroute du naturalisme » dans *La Revue des Deux Mondes*, 3^e période, t. 83, 1887.

l'avenir du roman. Les notions d'intrigue, d'action, de romanesque, de rêve et d'aventure peuvent timidement revenir dans le débat littéraire.

b) *L'« Enquête sur l'évolution littéraire » de Jules Huret*

De mars à juillet 1891, Jules Huret interroge pour le compte de *L'Écho de Paris* une soixantaine de personnalités qu'il regroupe selon les groupes et les écoles littéraires : les psychologues, les mages, les symbolistes et décadents, les naturalistes, les néo-réalistes, les parnassiens³... Le résultat est aussi réjouissant que décevant. Réjouissant pour l'historien de la littérature, qui y retrouve un témoignage intime du ton et de la pensée de l'époque, l'impression de surprendre les discussions privées de grands noms de la littérature. Cette enquête est également précieuse en ce que l'histoire littéraire n'a pas encore hiérarchisé la production de l'époque, et qu'aux côtés de Zola, Mallarmé, Verlaine, figurent des personnalités autrefois connues et maintenant oubliées. Décevante, l'enquête l'est par le manque de pertinence des analyses qu'elle contient, le ton paternel et bourgeois qui est celui de nombreux auteurs de l'époque, et la courte vue dont font preuve la plupart des voix interrogées. Mis à part, ponctuels et discrets, certains diagnostics, certaines déclarations d'une grande pénétration concernant l'être et le devenir de la littérature française, nombreux sont les entretiens qui ne dépassent guère les batailles d'ego, les règlements de compte privés, les guerres claniques. La plupart des auteurs interrogés se positionnent par rapports aux hommes et non par rapport aux plumes, par rapport à l'institution littéraire et non par rapport à la littérature. On comprend, à la lecture du livre de Huret, que la crise du roman n'est pas seulement la crise d'une forme littéraire, mais également celle d'une société, bourgeoise, académique, imbue d'elle-même.

³ Pour une présentation détaillée de l'enquête de Jules Huret nous renvoyons à la préface de Daniel Grojnowski. Daniel Grojnowski situe notamment le terme « d'évolution » dans la pensée positiviste et en souligne les implications darwiniennes. Le débat littéraire qui conduit à la « crise du roman » est indissociable de la pensée scientifique de l'époque. Jules Huret *Enquête sur l'évolution littéraire*, Préface et notices de D. Grojnowski, Paris, José Corti, 1999.

Il ressort toutefois de cela un constat général sur le roman : le naturalisme se meurt s'il n'est déjà mort. Anatole France, Jules Lemaître, Maurice Barrès, Paul Adam, Remy de Gourmont, Edmond de Goncourt, Joris-Karl Huysmans, pour ne citer qu'eux, s'accordent sans équivoque à enterrer le mouvement de Zola. Pour le remplacer, on évoque surtout Barrès et Bourget du côté de la psychologie, Huysmans de celui de la décadence ou encore Remy de Gourmont du côté symboliste et Rosny aîné de celui de l'ailleurs et de la science. Il reste que les romanciers, poètes et critiques interviewés ont de la difficulté à penser un roman nouveau, à sortir de l'idée de sujet et d'analyse. Ni le roman étranger, ni le roman du XVIII^e siècle, ni la littérature populaire ne sont évoqués. Ni Gide, ni Schwob ne sont interrogés et les revues littéraires d'avant-garde y sont au mieux évoquées avec une indulgente condescendance. L'enquête de Huret a manqué la modernité romanesque.

Il n'est pas un instant question d'aventure dans les prédictions littéraires que récolte Huret. Le « Roman Romanesque » de Marcel Prévost, dont nous parlerons bientôt, est laissé de côté. Ce dernier est d'ailleurs absent de l'enquête. Un seul des interrogés évoque toutefois une conception du romanesque qui annonce le rêve, l'action, la vie et l'aventure telle que commenceront à les célébrer les critiques de la décennie suivante. Il s'agit de Camille de Sainte-Croix, que Huret range parmi les « psychologues » et qui est alors connu comme collaborateur littéraire de *La Bataille* et de *L'Écho de Paris* et comme l'auteur de deux romans : *La Mauvaise aventure* (1885) et *Contempler* (1887). Reprenant presque mot pour mot la préface de *Contempler*, Sainte-Croix ne conçoit le roman que « romanesque », mais d'un romanesque qui n'est pas celui du « bon bourgeois », de l'« indécrottable philistin⁴ » qu'est Marcel Prévost, qui vient de faire paraître un manifeste en faveur du « romanesque ». Quelques prétentions que ses contemporains aient sur le roman, il ne feront jamais, affirme Sainte-Croix, « [...] qu'un roman soit autre chose qu'une histoire feinte, écrite en prose, où l'auteur cherche à exciter l'intérêt, soit par le développement des passions, soit par la peinture de spéciales mœurs, soit par la singularité des aventures⁵ ». Ce refus des idées de progrès et de science

⁴ *Enquête sur l'évolution littéraire, op. cit.*, p. 74.

⁵ *Idem.*

associées au roman, cette volonté de décomplexer le roman, laisse un champ libre à l'intrigue, à l'action, à l'aventure même s'il n'en fait pas l'essence même de l'intérêt romanesque. Toutefois, poursuivant sa réflexion, Sainte-Croix annonce des formules qui évoquent celles de Stevenson, de Schwob et des critiques de la génération suivante qui découvriront Kipling, Wells et Conrad : « *Écrire*, ce n'est pas un métier ; ce n'est pas un art ; ce n'est pas une science ; c'est... la Vie elle-même. [...] Du jour où le poil vous pousse, ne se sent-on pas un homme prêt à s'ébattre avec toutes les forces de ses instincts parmi les hommes⁶ ? ». L'inscription de la vie, de son urgence, de sa rudesse virile dans la littérature, telle est l'idée que Sainte-Croix pressent et que reprendront à leur compte les écrits d'aventures du siècle suivant. Il est intéressant de noter qu'Henri Ghéon, en 1901, dans la *Revue Blanche*, établit, à propos de son roman *Pantalonie*, un parallèle entre Sainte-Croix, Dumas et Stevenson, les réunissant autour de leur talent pour l'imagination et la fiction. Schwob et Sainte-Croix mis à part, la notion d'aventure est absente des débats littéraires qui accompagnent la fin du naturalisme, comme évacuée par les idéaux de vérité, de science et d'analyse dont l'école de Zola a profondément imprégné l'esthétique du roman. « [...] le roman est un genre usé, éculé, qui a dit tout ce qu'il avait à dire, – répond Edmond de Goncourt à Huret – un genre dont j'ai tout fait pour tuer le *romanesque*, pour en faire des sortes d'autobiographies, de mémoires de gens qui n'ont pas d'histoire⁷ ». Quelques années plus tard, la France s'emballe pour Kipling et Wells, signe qu'elle avait envie, sinon besoin d'histoires. Ce besoin de rêve et de romanesque n'est pas soudainement apparu *ex nihilo* ; exilées de la pratique romanesque sous la domination du naturalisme, les aspirations romanesques et le désir d'une action plus événementielle se sont réfugiées dans l'esthétique symboliste sous la forme de rêveries qui ont resurgi dans la prose narrative à la toute fin du siècle. Mais avant d'étudier les rapports de l'aventure et du symbolisme, il nous faut, pour en terminer avec l'idée de « romanesque », nous pencher sur l'article de Marcel Prévost, « Le Roman Romanesque moderne », et les réactions qu'il suscita dans le monde des Belles Lettres.

⁶ *Ibid.*, p. 75.

⁷ *Ibid.*, p. 188.

c) Marcel Prévost et le « roman romanesque »

Le 12 mai 1891, le *Figaro* publie en première page un article du romancier Marcel Prévost intitulé « Le Roman Romanesque moderne ». Ce dernier y commence par reprocher à l'enquête de Huret, qui paraît alors régulièrement dans *L'Écho de Paris*, d'avoir plutôt révélé le mauvais caractère des auteurs interrogés et l'inanité des batailles d'écoles littéraires qu'établi un état des lieux de la littérature française et dégagé pour elle des perspectives d'avenir. Marcel Prévost, sacrifiant lui-même à cette critique des confrères qu'il dit réprouver, détaille quel sera, selon lui, l'avenir du roman : les voies du roman moderne mènent au « Romanesque ». Le terme, sous la plume de Prévost, recouvre plusieurs définitions⁸. Par « Romanesque », il désigne à la fois « l'expression de la vie sentimentale⁹ » et une opposition à la philosophie positiviste ; un roman qui rende compte de ces « cruels problèmes de la vie sentimentale » que le positivisme ne saurait refléter ni comprendre ; enfin une certaine grandeur en rupture avec les bassesses morales du naturalisme. C'est Michelet opposé à Taine ; et, dans le domaine du roman, c'est George Sand qu'il prend pour modèle et qu'il oppose à Zola. De Sand, il cite *Indiana* et *Mauprat*, deux romans dont il ne semble retenir que les composantes sentimentales. Le « Romanesque » est universel, déclare Prévost, il est « une des catégories de la conscience et de l'esprit humain », seules les modes esthétiques changent. Ainsi, le romanesque ne représente-t-il pas tant l'avenir du roman – puisqu'il est de tout temps – que le roman de l'avenir que conjuguera le romanesque à la modernité, un romanesque assumé et décomplexé. L'avenir du roman pour Prévost passe donc par la résurgence d'une des tendances essentielles du roman : le roman nouveau puisera... dans le roman, mais un roman en écho avec la vie passionnée.

Le romanesque tel que le conçoit Prévost laisse donc de côté les notions d'action et d'intrigue¹⁰ pour

⁸ Pour une analyse détaillée de l'article de Prévost et de l'enquête qu'il suscita, nous renvoyons à l'article de Jean-Marie Seillan « Ce qu'on appelait romanesque en 1891 », qu'il donne en introduction à l'édition de l'enquête du *Gaulois* sur le roman romanesque. J.-M. Seillan (dir.), *Enquête sur le roman romanesque. Le Gaulois, 1891*, Paris, Encrage, 2005.

⁹ Toutes les citations de Marcel Prévost sont tirées du *Figaro* du 12 mai 1891, 37^e année, 3^e série, n° 132.

¹⁰ Jean-Marie Seillan rappelle toutefois que la notion de « romanesque », à la fin du XIX^e siècle, implique une certaine

se concentrer sur la rêverie et l'inscription de la vie sentimentale et de ses aspirations en littérature. Prévost propose une vision faussée du réel, mais une vision vraie en ce qu'elle rend l'aveuglement de la raison par le cœur qui fonde le caractère humain.

Le Gaulois, du 14 au 25 mai, en réponse immédiate au *Figaro*, fait paraître de façon quotidienne une « enquête » sur le roman romanesque dans laquelle le journaliste Fly¹¹ interroge une trentaine de personnalités littéraire au propos du concept de Prévost. Comme pour l'enquête de Huret, les réponses sont décevantes du point de vue de la réflexion littéraire. Si la plupart des interrogés admettent apprécier l'œuvre de Prévost, très peu approuvent son analyse. On dénonce le caractère tautologique de l'argument, l'aspect pléonastique de l'expression – existe-t-il un roman qui ne soit pas romanesque ? demandent certains –, on réproouve l'usage de catégories et de nomenclatures pour le roman, on dénonce un article qui ne servirait qu'à faire parler de soi. Zola affirme que ses œuvres contiennent du romanesque ; Daudet, Ohnet et Huysmans arguent que le romanesque n'a jamais disparu et évoquent Octave Feuillet, le plus célèbre représentant de ce que Jean-Marie Seillan nomme « le roman idéaliste¹² ». Au contraire le romancier anglais George Moore affirme que le chemin de fer et le télégraphe ont tué le romanesque et que celui-ci doit par conséquent disparaître du roman. Nombreux sont ceux qui désapprouvent le romanesque tout en en ayant leur définition particulière. Il est invraisemblable, mensonger, feuilletonesque, sentimental... Une seule réponse évoque le roman d'aventures ; il s'agit de celle de Ludovic Halévy que Jean-Marie Seillan classe parmi les idéalistes. Selon lui : « Tous les genres de romans ont été épuisés ; toutes les écoles, je crois, ont vu le jour ; elles ont eu leur heure d'engouement ; je mets de côté le roman d'aventures et le roman scientifique, qui sont au second plan et qui auront toujours une certaine vogue¹³ ». On ne

abondance d'événements et admet la notion de hasard pour les lier entre eux. *Enquête sur le roman romanesque. Le Gaulois, 1891, op. cit., p. 160.*

¹¹ Sous le pseudonyme de Fly se cache Charles-Armand Dieudé-Defly.

¹² Jean-Marie Seillan, *Le roman idéaliste dans le second XIX^e siècle. Littérature ou "bouillon de veau" ?* Paris, Classiques Garnier, 2012. Il montre l'importance et le succès de la production romanesque « idéaliste », tombée dans l'oubli au profit du naturalisme. Octave Feuillet, Victor Cherbuliez, Albert Delpit, Ludovic Halévy ou Georges Ohnet, pour ne citer qu'eux, sont dans les années 1870 et 1880 des auteurs prolifiques et respectés, honorés par l'institution littéraire et favorisés par le public.

¹³ *Enquête sur le roman romanesque Le Gaulois, 1891, op. cit., p. 192.*

sait précisément s'il évoque Jules Verne, Édouard Corbière ou les romans d'aventures de séries populaires. Il semble peu probable qu'il fasse référence à ces derniers, les défenseurs du roman romanesque, tout comme ses adversaires, tenant le roman feuilletonesque et populaire en grand mépris. Le fait est que la déclaration de Ludovic Halévy est l'une des rares sinon unique mention du roman d'aventures comme possibilité – même s'il est envisagé comme une possibilité de « second plan » – pour l'art romanesque. Le roman d'aventures comme possibilité du roman, mais pas comme renouvellement : Ludovic Halévy est loin d'être un avant-gardiste...

Au début des années 1890, on enquête, on débat sur le roman. Camille de Sainte-Croix, Marcel Prévost imaginent, encore vaguement, un retour à l'essence du roman, au plaisir du lecteur, ils évoquent des liens plus directs et plus francs de la vie avec le roman, liens que le positivisme aurait rompus. Une seule voix discrète fait cependant mention du roman d'aventures, forme perçue encore comme trop basse pour intégrer les débats littéraires. Il faut attendre Marcel Schwob, puis quelques années plus tard les nouvelles revues symbolistes pour voir le romanesque conçu comme un lien fort entre la vie, l'âme humaine et le roman, et apparaître la notion de « roman d'aventures ».

d) Proses symboliste et décadente : le rêve de l'intrigue

Dans l'étude extensive qu'il donne du mouvement symboliste¹⁴, Guy Michaud associe l'exploration poétique symboliste à une aventure et certains de ses poètes à des aventuriers. Il évoque par cette image ce voyage esthétique et intérieur que fut l'avènement de la poésie moderne en France, et fait écho aux rêves de voyage et d'évasion qui imprègnent la poésie symboliste. Des rêveries aux « Parfums exotiques » de Baudelaire à la « Brise marine » de Mallarmé ; sur les côtes de l'Armorique de Corbière et du « Mauvais sang » de Rimbaud d'où l'on « quitte l'Europe » pour retourner à la sauvagerie... Si l'on considère par ailleurs que les premiers théoriciens de l'aventure

¹⁴ Guy Michaud (1947), *Message poétique du symbolisme*, Paris, Nizet, 1969.

littéraire sont issus du mouvement symboliste, il n'est plus tant incongru de considérer l'apport du mouvement symboliste à l'élaboration de la notion littéraire d'aventure.

« Nous assistons, en ce moment [...], à un spectacle vraiment extraordinaire, unique, dans toute l'histoire de la poésie, chaque poète allant, dans son coin, joue sur une flûte, bien à lui, les airs qu'il lui plaît ; pour la première fois, depuis le commencement, les poètes ne chantent plus au lutrin¹⁵ ». Telle est le début de la réponse que donne Mallarmé à Jules Huret qui l'interroge sur le mouvement symboliste. Plus que tout autre mouvement peut-être, le symbolisme est multiple. Aussi chaque thématique diffère-t-elle fortement d'un poète à l'autre. La Mer et l'Océan de Corbière sont rudes et bretons, la « Brise marine » de Mallarmé est un souffle de l'esprit, « l'air marin » de Rimbaud un vent violent et naïf. Or, au sein de poétiques à la fois si condensées et subtiles, le jeu des variations thématiques est difficilement séparable d'une analyse globale des textes. Ces images sont par ailleurs trop parcellaires, trop disséminées pour donner prise en tant que telles à une analyse de la notion d'aventure. L'évasion, le voyage, le rêve, soit, mais cela est insuffisant pour justifier un rapprochement de certaines poétiques symbolistes avec le roman d'aventures littéraire. C'est bien le symbolisme lui-même, dans sa démarche intellectuelle, qui est une aventure poétique, dont les images de voyages ne sont que des affleurements à la surface des poèmes. Guy Michaud, en faisant la généalogie du symbolisme, établit que le mouvement hérite à la fois du romantisme allemand, dont il reprend l'idéalisme, et du romantisme français, auquel il doit sa volonté d'affranchissement des limites classiques et de la finitude. Comprise selon ce double héritage, l'esthétique symboliste se fonde sur un mouvement d'évasion¹⁶ – de départ – et de dépassement. Évasion de la finitude formelle, dépassement de l'être vers l'Idée. Ce double mouvement est celui qui nourrit le rêve. Le rêve et l'évasion sont logés au cœur de l'esthétique symboliste et ne doivent pas être considérés seulement comme des thèmes de surface. La prose symboliste a accueilli et entretenu un rêve de l'intrigue, de l'aventure et de l'évasion.

¹⁵ *Enquête sur l'évolution littéraire, op. cit.*, p. 100.

¹⁶ « J'ai eu raison de tous mes dédains : puisque je m'évade ! Je m'évade ! ». Arthur Rimbaud (1873), *Une Saison en enfer*, « L'impossible » dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2005, p. 112.

d1. L'aventure du poème en prose

Il est des terrains de prédilection pour la rêverie symboliste telle qu'elle fut pratiquée au XIX^e siècle. Le médiéval wagnérien, l'univers de Poe, les chansons populaires, mais également l'intrigue romanesque elle-même, sont de ces terrains poétiques. Jean-Marie Schaeffer¹⁷ montre que le terme « romanesque » possède deux sens majeurs, l'un générique, l'autre thématique, et que le romanesque thématique dépasse le cadre du romanesque générique. Il est donc tout à fait possible d'identifier des éléments de thématique romanesque dans un corpus de poésie symboliste. De l'intrigue romanesque le symbolisme travaille les possibilités oniriques. C'est le « Je dis une fleur ! » de Mallarmé appliqué au *topos* et à *l'ethos* romanesques¹⁸.

La rêverie de l'intrigue est étroitement liée à l'élaboration du poème en prose, du romantisme au symbolisme en passant par le décadentisme¹⁹. Si Suzanne Bernard pose clairement une différence essentielle entre le roman court et le poème en prose, elle souligne néanmoins que ce dernier use assez souvent d'éléments narratifs. Cette forme du poème, qui tente de cerner et dompter la liberté de la prose, se prête à ces évasions intérieures et romanesques qui réconcilient poème et prose. Passant en revue les ouvrages profanes de des Esseintes, le chapitre XIV d'*À Rebours* questionne les rapports de la rêverie poétique et du roman, rapports que, selon des Esseintes, seul le poème en prose harmonise :

De toutes les formes de la littérature, celle du poème en prose était la forme préférée de des Esseintes.

¹⁷ Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie du romanesque » dans *Le romanesque*, Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2004, p. 291.

¹⁸ Par « *ethos* romanesque », nous entendons les quatre traits caractéristiques du romanesque qu'identifie J.-M. Schaeffer et qui sont relatifs aux passions, aux actes et à l'éthique des personnages romanesques : l'importance des affects dans la chaîne causale de la diégèse ; l'exacerbation de typologies actantielles physiques et morales ; la saturation événementielle et le contre-modèle axiologique et comportemental au monde du lecteur que met en scène le roman. Par « *topos* romanesque », nous entendons le cadre spatio-temporel dans lequel évoluent les personnages, cadre en rupture, spatio-temporelle et/ou de vraisemblance avec l'univers du lecteur, accueillant ainsi les excès moraux et actantiels du contre-modèle romanesque.

¹⁹ Pour une étude complète de l'histoire du poème en prose nous renvoyons à l'ouvrage de Suzanne Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Grenoble, Nizet, 1959.

Maniée par un alchimiste de génie, elle devait, suivant lui, renfermer, dans son petit volume, à l'état d'*of meat*, la puissance du roman dont elle supprimait les longueurs analytiques et les superfétations descriptives. Bien souvent, des Esseintes avait médité sur cet inquiétant problème, écrire un roman concentré en quelques phrases qui contiendraient le suc cohobé des centaines de pages toujours employées à établir le milieu, à dessiner les caractères, à entasser à l'appui les observations et les menus faits. Alors les mots choisis seraient tellement permutablement qu'ils suppléeraient à tous les autres ; l'adjectif posé d'une si ingénieuse et d'une si définitive façon qu'il ne pourrait être légalement dépossédé de sa place, ouvrirait de telles perspectives que le lecteur pourrait rêver, pendant des semaines entières, sur son sens, tout à la fois précis et multiple, constaterait le présent, reconstruirait le passé, devinerait l'avenir d'âmes des personnages, révélés par les lueurs de cette épithète unique²⁰.

Le poème en prose dans l'esprit de des Esseintes évoque les noms de Baudelaire et Mallarmé, dont les œuvres sont peu romanesques au sens de Marcel Prévost ou de Camille de Sainte-Croix. Le type de roman auquel des Esseintes oppose le poème en prose est le roman réaliste avec ses « caractères » et ses « milieux ». De Huysmans, nous gardons à l'esprit cette idée de « puissance » du roman, de « suc » qui déploie son potentiel dans l'esprit du lecteur. La rêverie de des Esseintes nous confirme que l'idée de roman n'est pas antithétique à l'esthétique symboliste et que le romanesque lui-même a pu connaître des échappées dans le domaine de la poésie et tout particulièrement celui du poème en prose, qui, du roman, conserve certains aspects formels et narratifs. Le poème en prose de Huysmans recèle une profondeur temporelle potentielle : le lecteur rêve, « constate le présent, reconstruit le passé, devine l'avenir des personnages ». Cette perspective temporelle implique une intrigue ; si on lui ajoute un cadre spatial, on obtient le germe d'une diégèse au sens d'univers du récit. Si l'action suggérée est intense ou chargée, les personnages esquissés d'un caractère extrême, les passions exacerbées, le cadre en rupture avec un cadre familial, alors *topos* et *ethos* romanesques s'incrustent dans le poème en prose.

Plusieurs poètes et prosateurs ont, au cours du XIX^e siècle, joué de ces échappées romanesques

²⁰ Joris-Karl Huysmans (1884), *À Rebours* dans *Œuvres complètes*, vol. 7, Paris, G. Crès et C^{ie}, 1929, p. 301-302. Nous soulignons.

sur le terrain du poème en prose. Le premier fut un poète dont Baudelaire et Mallarmé revendiquent l'influence ; Louis (Aloysius) Bertrand²¹. Le symbolisme fait de son unique recueil, *Gaspard de la Nuit*, une œuvre culte. Baudelaire, Banville, Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam, Moréas ont témoigné de leur grande admiration pour ce court recueil de prose²². Ces *Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* se divisent en plusieurs livres, chacun consacré à un thème. Or, le cinquième livre, « Espagne et Italie », instaure, tout en conservant la forme du poème en prose, une poétique romanesque. Les personnages des brigands et du Marquis d'Aroca réapparaissent d'un poème à l'autre. Par de très fines touches, le poète construit un passé et un avenir à des personnages stéréotypés et aux caractères extrêmes. Une trame se construit par le jeu des clichés et le pouvoir évocatoire des lieux. Louis Bertrand condense et cristallise le romanesque du romancero espagnol. Ce recueil, tant apprécié par les symbolistes, dessine d'immobiles intrigues qui se déploient dans le rêve. Rimbaud joue également, dans sa poétique, de cette immixtion du romanesque dans le poème en prose, tout particulièrement dans *Une saison en enfer*. Christian Angelet montre comment le personnage du forçat dans « Mauvais sang » est issu d'une tradition romanesque à laquelle ont contribué Restif de la Bretonne, Balzac, Sue et Hugo²³. Un passage de « Mauvais sang » nous paraît jouer des possibles romanesques dont il accumule les potentiels :

Me voici sur la plage armoricaine. Que les villes s'allument dans le soir. Ma journée est faite ; je quitte l'Europe. L'air marin brûlera mes poumons ; les climats perdus me tanneront. Nager, broyer l'herbe, chasser, fumer surtout ; boire des liqueurs fortes comme du métal bouillant, – comme faisaient ces chers ancêtres autour des feux.

Je reviendrai, avec des membres de fer, la peau sombre, l'œil furieux : sur mon masque, on me jugera d'une race forte. J'aurai de l'or : je serai oisif et brutal. Les femmes soignent ces féroces infirmes retour des pays chauds. Je serai mêlé aux affaires politiques. Sauvé²⁴.

²¹ Que des Esseintes possède dans sa bibliothèque, *ibid.*, p. 300.

²² Marvin N. Richard, « Famous reader for an infamous book : the fortune of Gaspard de la Nuit » dans *The French review*, mars 1996. p. 543-555.

²³ Christian Angelet, « La tentation du roman chez Rimbaud, Baudelaire et quelques autres » dans *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1992, novembre-décembre, p. 1017-1027.

²⁴ *Une Saison en enfer*, *op. cit.*, p. 96.

Ce passage, qui anticipe de manière étonnante le destin de Rimbaud, réunit toutes les caractéristiques du romanesque condensé : un personnage d'aventurier sauvage au passé aventureux et lointain, le mystère de régions exotiques et délétères. « Mauvais sang » semble issu de ce *Livre nègre* dont Rimbaud parle dans sa correspondance. Le thème de la brute, du nègre, du gaulois, du sauvage appelle ces écartées romanesques et se nourrit des rêveries qu'elles suscitent, rêveries associées à l'enfance. Le romanesque participe du mouvement dialectique qui accompagne, chez Rimbaud, la renonciation à la poésie. Il exalte l'altérité sauvage – nègre et forçat – mais reste le produit des fantasmes de l'Occident. On retrouve cette opposition dans « Vierge folle ». À l'époux infernal, autre personnage romanesque, violent et lointain barbare nordique : « Je suis de race lointaine : mes pères étaient Scandinaves : ils se perçaient les côtes, buvaient leur sang. – Je me ferai des entailles partout le corps, je me tatouerais, je veux devenir hideux comme un Mongol : tu verras, je hurlerai dans les rues²⁵ », la vierge folle oppose « la vie d'aventure qui existe dans les livres d'enfants²⁶ ». *Une Saison en enfer* explore l'altérité, le sauvage, le naïf, le natif ; l'Orient contre l'Occident dans une opposition dont le dépassement est problématique et à laquelle participe ce romanesque en puissance. Schwob fut un autre pratiquant du poème en prose amateur de romanesque et d'aventures. Or, on se souvient que Stevenson reproche aux *Mimes* de Schwob de ne pas faire ressentir le trivial de la vie, d'être « chanté[s] sur une berceuse à peine articulée²⁷ », en quelque sorte de manquer de prosaïsme romanesque. Toujours est-il que des esquisses d'intrigues hantent ces poèmes en prose de l'antique Méditerranée. En marge des sujets de certains mimes, le lecteur devine, à la mention de quelques événements, des histoires dont certaines reprennent des schémas romanesques. Dans « La fausse marchande », un jeune homme se déguise en vendeuse de lamproie pour pouvoir côtoyer celle qu'il aime mais qu'il ne peut approcher. On devine en quelques mots toute l'intrigue amoureuse :

²⁵ *Ibid.*, p. 103.

²⁶ *Ibid.*, p. 105.

²⁷ *Correspondance* ; lettre du 7 juillet 1894 dans *Will du moulin*, *op. cit.*, p. 53.

J'aime à la mort une jeune fille qui est gardée par le marchand d'esclaves de Longs Murs. Il veut la vendre douze mines, et mon père refuse l'argent. J'ai trop rôdé autour de la maison, et on l'enferme pour m'empêcher de la voir. Tout à l'heure elle viendra avec ses amies et son patron. Je me suis ainsi déguisé pour pouvoir lui parler ; et afin d'attirer son attention, je vends des lamproies²⁸.

Un décor s'esquisse : les Longs Murs, la maison de l'aimée ; une situation : un père qui fait obstacle, un jeune homme qui défie son autorité... Mais l'histoire s'arrête-là et le reste se poursuit par les rêveries du lecteur. C'est de façon encore plus succincte qu'est racontée l'histoire d'une jeune fille en fuite dans « L'hôtellerie ». Un poète se fait passer pour une servante pour dormir avec une belle maîtresse (encore une intrigue romanesque) et s'enveloppe « d'une robe jaune dont la couleur était celle des voiles de noces : cette robe teintes de crocos lui avait été laissée par une jeune fille joyeuse, le matin où elle s'était enfuie, vêtue du manteau d'un autre amant²⁹ ». Le lecteur n'en sait pas plus ; une belle histoire est à reconstruire. Dans d'autres poèmes, des personnages évoquent en quelques mots leur passé, chacun donnant encore matière à rêverie romanesque. Ce sont les morts de « Hermes psychagôgos » qui s'appêtent à s'oublier dans les eaux du Léthé ou encore les objets dans « Le miroir, l'aiguille, le pavot ».

Exclu du roman par Zola, les Goncourt et leurs disciples, le romanesque s'est réfugié dans la production de romans idéalistes et dans une certaine poésie qui, du romantisme au symbolisme, a nourri une partie de ses rêveries d'intrigues esquissées.

²⁸ M. Schwob, *Mimes*, Paris, Mercure de France, 1894, p. 11.

²⁹ *Ibid.*, p. 18.

d2. Huysmans et Gide au pied de l'action

Du rêve de l'intrigue au roman, il faut franchir le pas de l'action, c'est précisément l'un des problèmes auxquels sont confrontés certains romanciers de ce que Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Jacques Dubois et Jeannine Pâque nomment le « roman célibataire³⁰ ». Si nous prenons les exemples de des Esseintes et du narrateur de *Paludes*, il nous apparaît que la problématique de l'action à laquelle ils font face est teintée de vellétés romanesques et de tentation du roman d'aventures³¹.

À *Rebours* et *Paludes* sont deux œuvres de rupture, la première avec le naturalisme, la seconde avec le symbolisme. Deux œuvres qui posent la question de l'impuissance en écriture, de la difficulté du dépassement esthétique ; deux œuvres enfin qui, à l'immobilité, à la stagnation et à l'ennui opposent une velléité de voyage et de mouvement. Le narrateur de *Paludes* et des Esseintes sont menacés par une putréfaction inhérente au monde qu'ils habitent, celle des marais dans *Paludes*, celle de la maladie³² dans *À Rebours*. Or, l'ennui, selon Jankélévitch, c'est-à-dire « la faillite du bonheur [...] tient avant tout au *pourrissement*, à l'avachissement de l'instant dans l'intervalle³³ ». À cet avachissement, Jankélévitch oppose l'instant en instance, c'est-à-dire le temps du départ et de l'aventure, ce à quoi aspirent les personnages de Huysmans et de Gide. Huysmans n'est ni un romancier romanesque, ni un romancier de l'action, loin s'en faut. Toutefois, dans *À Rebours*, apparaît à deux reprises le motif du voyage, deux fois suscité par des rêveries

³⁰ *Le Roman célibataire, op. cit.*

³¹ Sans les nier (et elles existent), nous n'avons posé jusqu'ici aucune différence entre les productions décadentistes et symbolistes – notre excursion dans la littérature décadente se limitant à Huysmans. Dans son ouvrage consacré au « Roman symboliste », Valérie Michelet Jacquod exclut *À Rebours* et *Paludes*, les deux œuvres qui délimitent chronologiquement le champ du roman célibataire et qui nous paraissent les plus symptomatiques de la tentation de l'action, qui témoignent selon nous d'un romanesque latent dans une partie de la prose d'avant-garde. Le « roman de l'extrême conscience » de Valérie Michelet Jacquod met l'accent sur une écriture au second degré, une pensée du roman ; le « roman célibataire » se construit selon un mouvement qui va du texte au genre, autour de traits stylistiques et thématiques communs. C'est dans cette alternative stylistique et thématique que nous inscrivons notre étude ; aussi nous continuerons de manipuler de pair les œuvres de Huysmans et Gide autour de la question du romanesque et de l'action. Valérie Michelet Jacquod, *Le Roman symboliste : un art de l'« extrême conscience »*. Edouard Dujardin, André Gide, Remy de Gourmont, Marcel Schwob, Genève, Droz, 2008.

³² « Tout n'est que syphilis, songea des Esseintes [...] ». *À Rebours, op. cit.*, p. 141.

³³ *L'aventure, l'ennui, le sérieux, op. cit.*, p. 84. Nous soulignons.

romanesques. Le premier des voyages du héros de Huysmans est le plus immobile ; c'est celui qu'il entreprend chaque fois qu'il se trouve dans sa salle à manger à l'allure d'un navire³⁴. Des Esseintes s'offre ainsi un voyage hors-temps et hors-mouvement³⁵, tout cérébral. Toute la nourriture littéraire de cette salle émane d'un seul ouvrage se dressant au-dessus d'une table : *Les aventures d'Arthur Gordon Pym* de Poe. Cette rêverie immobile de la salle-à-manger est une rêverie d'aventures. Le second voyage du héros décadent de Huysmans n'est en définitive pas beaucoup plus mobile que le premier. Nous parlons du voyage avorté en Angleterre. L'épisode est connu : alors qu'il attend le train pour Dieppe dans une taverne parisienne, des Esseintes réalise que la taverne lui procure une expérience londonienne selon son imaginaire et qu'il est ainsi inutile de se déplacer. Il retourne à Fontenay. À noter qu'à l'instar des marais de *Paludes*, la boue poursuit des Esseintes lors de cette tentative de voyage³⁶. Seule la rêverie est pure de suspensions et de déchets, le voyage véritable expose à la dégradation du monde. Ce désir soudain d'Angleterre trouve lui aussi ses origines dans des rêveries romanesques : c'est la lecture de Dickens, montée à la tête de des Esseintes³⁷, mais le pas de l'action n'est jamais franchi dans *À Rebours*, cela n'est pas nécessaire à la satisfaction de des Esseintes.

À l'autre extrémité chronologique du roman célibataire, un autre livre pose la question du roman et de l'évasion. Une autre « tour entourée de marais³⁸ » dont le croupissement excite et effraie un oisif. Les marais sont ceux de Tityre, héros de *Paludes*, livre dans le livre éponyme. Le personnage

³⁴ « Cette salle à manger ressemblait à la cabine d'un navire avec son plafond voûté, muni de poutres en demi-cercle, ses cloisons et son plancher, de bois de pitchpin, sa petite croisée ouverte dans la boiserie, de même qu'un hublot de sabord ». *À Rebours*, p. 29.

³⁵ « Il se procurait ainsi, en ne bougeant point, les sensations rapides, presque instantanées, d'un voyage au long cours, et ce plaisir du déplacement qui n'existe en somme, que par le souvenir et presque jamais dans le présent, à la minute même où il s'effectue, il le humait pleinement [...] ». *Ibid.*, p. 32.

³⁶ C'est d'abord le paysage dans la fenêtre du train pour Paris, « une campagne indécise, sale, vue telle qu'au travers d'un aquarium d'eau trouble » – à opposer à l'eau lumineuse de l'aquarium de la salle à manger –, puis la boue à Paris, car « on naviguait en plein marécage ». Prémisse de l'Angleterre, cette eau sale manifeste également le croupissement des choses auquel est confronté le décadent lors de son déplacement. *Ibid.*, p.191 ; 194.

³⁷ « La lecture de Dickens qu'il avait naguère consommée pour s'apaiser les nerfs et qui n'avait produit que des effets contraires aux effets hygiéniques qu'il espérait [...] peu à peu dans ces contemplations fictives, s'insinuaient des idées de réalité précise, de voyage accompli, de rêves vérifiés sur lesquels se greffa l'envie d'éprouver des impressions neuves et d'échapper ainsi aux épuisantes débauches de l'esprit s'étourdissant à moudre vide ». *Ibid.*, p. 192.

³⁸ C'est ainsi que les auteurs du *Roman célibataire* désignent le chronotope de leur corpus.

de Huysmans persiste dans son inaction et y trouve des satisfactions ; celui de Gide prend conscience de son ennui³⁹. Alors il écrit *Paludes*. Il fuit l'inaction dans un livre sans action. Mais qu'est-ce que l'action au juste ? Est-ce écrire *Paludes* ou faire comme le grand ami Hubert qui « s'occupe » avec « des masses de choses⁴⁰ » ? Ni l'un ni l'autre ne satisfont l'auteur de *Paludes*. Le célibataire songe alors à l'évasion : « [...] ne trouvez-vous pas à la fin que notre vie manque de *réelle aventure* ? [...] [V]oulez-vous que tous deux nous partions pour un petit voyage⁴¹ ? ». Le personnage de Gide s'ennuie et propose à son amie une « réelle aventure », effective, active, sous la forme d'un « petit voyage ». Le personnage de Gide voyage pour la « surprise » : « Je pars simplement pour partir ; la surprise même est mon but – l'imprévu – comprenez-vous ? – l'imprévu⁴² ! ». C'est le « je sais *que*, et je ne sais pas *quoi* » qui fait l'attrait de l'aventure, selon Jankélévitch⁴³. Le « petit voyage » est une tentative de dérangement du connu. Dénouer avec la pensée pour renouer avec les choses. L'idée du « petit voyage » est une idée d'aventure, même si sa réalisation s'avère être un échec ; comme des Esseintes, l'auteur de *Paludes* est rattrapé par l'eau, qui semble ne pas vouloir laisser partir ceux qu'elle entoure de son marais⁴⁴. En dépit de cet échec, cette tentative d'aventure, aussi mince et dérisoire soit-elle, est un pas supplémentaire vers l'action pour la rêverie symbolo-décadente dont les évasions cérébrales ne satisfont plus le romancier ni le célibataire qui s'embourbe de paludes en polders. *Nous partirons ! Je sens que des oiseaux sont ivres !* Le personnage de Gide récite ce vers de « Brise marine » la veille de son départ pour le petit voyage, vers immense que la petitesse de l'entreprise tourne à la dérision.

« *Paludes* c'est spécialement l'histoire de qui ne peut pas voyager⁴⁵ », explique le personnage de Gide à son ami Hubert. *Paludes*, le roman de Gide, c'est l'histoire de qui veut voyager, pourrait-on

³⁹ « L'émotion que me donna ma vie, c'est celle-là que je veux dire : ennui, vanité, monotonie ». André Gide, *Paludes*, dans *Romans*, Paris, Gallimard, 1969, p. 95.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 92.

⁴¹ *Ibid.*, p. 106. Nous soulignons.

⁴² *Ibid.*, p. 110.

⁴³ *L'aventure, l'ennui, le sérieux, op. cit.*, p. 12.

⁴⁴ « Pourtant, comme il pleuvait plus fort et que je crains l'humidité, nous rentrâmes nous abriter sous le toit du pressoir que nous avions à peine quitté ». *Paludes, op. cit.*, p. 138.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 91.

dire à notre tour. Les auteurs du *Roman célibataire* montrent bien que la « sottie » de Gide signe « la fin de la fin de siècle et le début d'un "nouveau roman"⁴⁶ » ; cet appel du voyage, qui est un appel de l'action, annonce selon nous ce retour de l'aventure qui sera l'un des aspects du renouveau romanesque.

e) *Gide et « l'appel de la vie »*

Guy Michaud consacre un chapitre de son étude du mouvement symboliste à ce qu'il nomme « L'appel de la vie », tournant général que prend selon lui le symbolisme vers 1896, et dont il fait de Gide l'une des principales figures. Que Gide ait été nietzschéen avant sa lecture de Nietzsche ou non, Guy Michaud place ce retour du symbolisme vers la vie sous l'influence qu'eurent les premières traductions de l'œuvre du philosophe allemand sur le public français de la fin du XIX^e siècle. En niant Dieu et en réduisant l'âme, Nietzsche valorise le corps et montre le chemin d'un retour à l'action, chemin qu'emprunte une partie de la production en prose de Gide qui lie voyage, retour à la vie, retour à l'action et renouveau du roman. On sait l'importance qu'eurent les voyages dans la formation spirituelle et littéraire de Gide, que ce soit le voyage de 1893 en compagnie de Paul Laurens, relaté dans *Si le grain ne meurt*, occasion pour lui d'un affranchissement moral et sexuel, ou le voyage de noces qui mène les époux Gide en Suisse, en Italie et en Afrique du nord. Or on constate que, du *Voyage d'Urien* à *L'Immoraliste*, en passant par *Paludes*, le thème du voyage s'accompagne d'une réalisation progressive de l'action et d'une tentation de plus en plus concrète de l'aventure.

Kevin O'Neill voit dans *Le Voyage d'Urien* (1892) « a kind of symbolist "roman d'aventures"⁴⁷ », dans lequel on discerne l'influence de la pensée de Schwob. Pastichant le périple d'Ulysse et de ses

⁴⁶ *Le roman célibataire, op. cit.*, p. 146.

⁴⁷ Kevin O'Neill, *André Gide and the Roman d'Aventure*, Sydney, Sydney University Press, 1969, p. 19.

compagnons ou encore celui de Jason et des Argonautes, cette « odysée symboliste » relate le voyage d'île en île jusqu'à l'Arctique d'une troupe de jeunes gens lassés des rêves et des livres. Plusieurs fois, ceux-ci réaffirment leur volonté d'action ; Urien dès le début du livre s'écrie : « Aurores ! Surprises des mers, lumières orientales, dont le rêve ou le souvenir, la nuit, hantait d'un désir de voyage notre fastidieuse étude⁴⁸ ! ». Plus ferme encore, Tradelineau motive ses compagnons : « Nous avons quitté nos livres parce qu'ils nous ennuyaient, parce qu'un souvenir inavoué de la mer et du ciel réel faisait que nous n'avions plus foi dans l'étude ; quelque chose d'autre existait ; [...] Nous étions las de la pensée, nous avons envie d'action⁴⁹[...] ». Lâcher le souvenir pour le réel, les livres pour l'action⁵⁰. Et pourtant peu d'action dans ce livre ; l'ennui plane sur la Mer des Sargasses, et déjà la vase annonciatrice de *Paludes* menace les voyageurs⁵¹. *Le Voyage d'Urien* donne néanmoins le programme de ce retour à l'action qui va marquer l'œuvre de Gide.

Nous ne reviendrons pas sur *Paludes*, nous avons vu comment le petit voyage est une nouvelle tentative d'aventure pour fuir une monotonie et une immobilité étouffantes. *L'Immoraliste* reprend une fois de plus le thème du voyage, mais ancré cette fois dans un cadre plus réaliste, où la vie est plus saisissable et l'action possible. Il faut dire qu'en 1897 sont parues *Les Nourritures terrestres*, le plus nietzschéen peut-être des ouvrages de Gide, et dont l'« appel de la vie » se retrouve dans *L'Immoraliste*. La rupture avec *Le Voyage d'Urien* et *Paludes* est nette ; le besoin d'évasion morale double celui d'évasion physique. Comme Urien, comme l'auteur de *Paludes*, Michel commence par se libérer des livres : « J'en vins à mépriser en moi cette science qui d'abord faisait mon orgueil ; ces études, qui d'abord étaient toute ma vie, ne me paraissaient plus avoir qu'un rapport tout accidentel

⁴⁸ André Gide (1893), *Le Voyage d'Urien* dans *Romans*, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 18. « Ah ! Fuyons les livres, ces musées fragmentaires [...] » écrit Camille Mauclair dans *L'art en silence*, avant d'aborder l'idée du roman d'aventure ». *L'art en silence*, *op. cit.*, p. 319.

⁵⁰ *Le Voyage d'Urien*, *op. cit.*, p. 44. « Ne sais-tu pas, m'écriai-je, Ellis malheureuse, que le livre est la tentation ? Et nous sommes partis pour des actions glorieuses... » ; « On se met en route un matin, parce qu'on a trouvé dans l'étude qu'il faut manifester son essence [...] ». *Ibid.*, p. 45.

⁵¹ « Puis voici que notre vaisseau s'en va s'enliser dans la vase. Ah ! Vraiment notre histoire est mal, est bien mal, bien mal composée. Qu'est-ce qui peut venir ensuite ? Tout nous devient indifférent, tant cet ennui sur l'avenir se prolonge ; nos grandes âmes vont succomber au désintéressement à leur tâche. ». *Ibid.*, p. 45.

et conventionnel avec moi. Je me découvrais autre et j'existais, ô joie ! En dehors d'elle⁵² ». Les thèmes du voyage et de l'aventure ne sont pas évincés par la réflexion morale, la libération se fait par le voyage, au cours du voyage, et le personnage qui impressionne le plus Michel, qui se sent « attiré vers lui par une secrète influence⁵³ », est Ménalque, l'explorateur, l'aventurier colonial, personnage des contre-valeurs, qui refuse les principes, célèbre l'ascendance du moment présent sur le souvenir, renie la possession, mais également personnage de l'action dont il déplore la disparition dans la pensée :

Savez-vous ce qui fait de la poésie aujourd'hui et de la philosophie surtout, lettres mortes ? C'est qu'elles se sont séparées de la vie. La Grèce, elle, idéalisait à même la vie ; de sorte que la vie de l'artiste était elle-même déjà une réalisation poétique ; la vie du philosophe, une mise en action de sa philosophie ; de sorte aussi que, mêlée à la vie, au lieu de s'ignorer, la philosophie alimentant la poésie, la poésie exprimant la philosophie, cela était d'une persuasion admirable. Aujourd'hui la beauté n'agit plus ; l'action ne s'inquiète plus d'être belle ; et la sagesse opère à part [...] ⁵⁴.

Le second voyage de Michel s'apparente plus à une fuite qu'à une « mise en action » de sa philosophie, une fuite vers le sud devant la maladie de sa femme, devant la condition bourgeoise, une fuite au devant de pulsions vitales qu'on ne peut vivre qu'ailleurs. Le personnage gidien a toutefois franchi le pas de l'action avec *L'Immoraliste*. Le personnage libéré du carcan pathologique et moral de son inaction peut, à la fin du roman, se poser cette question nietzschéenne qui hantera la littérature de la première moitié du XX^e siècle⁵⁵ : « Qu'est-ce que l'homme peut encore⁵⁶ ? »

Cet « appel de la vie » s'articule avec l'intérêt de Gide pour le roman d'aventures en tant que tel, qui se manifeste au cours de l'année 1900. Kevin O'Neill en retrace le détail⁵⁷ ; il montre comment cet intérêt se développe dans le cadre d'une pensée générale du roman, dont l'influence principale

⁵² André Gide (1902), *L'Immoraliste* dans *Romans*, *op. cit.*, p. 398.

⁵³ *Ibid.*, p. 425.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 434-435

⁵⁵ François Ouellet, « "Que peut un homme ?" Une poétique de l'histoire littéraire », *op. cit.*

⁵⁶ *L'Immoraliste*, *op. cit.*, p. 457.

⁵⁷ *André Gide and the Roman d'Aventures*, *op. cit.*

reste alors Dostoïevski. Dans l'œuvre de Gide, la notion de « roman d'aventures » est tributaire de cette dialectique du rêve et de l'action, qui, dans *Le Voyage d'Urien*, *Paludes* et *L'Immoraliste*, remet en question les possibilités du personnage.

Du poème symboliste au roman célibataire, la rêverie romanesque renoue lentement avec le récit en prose. Le milieu des nouvelles revues symbolistes de la fin des années 1890 – et parmi eux Gide et le futur groupe de *La NRF* – recherche un modèle possible à cette conciliation du rêve et de l'action dans la littérature britannique. De la rencontre de cette volonté « post-symboliste » de donner vie aux rêves d'évasion et de ces romans d'outre-mer et d'outre-Manche naît, après le « roman d'aventures » de Schwob, l'idée moderne d'un roman d'aventures littéraire français.

3. Deuxième influence britannique : Kipling, Wells, Conrad

Celui qui d'un élan natif et volontaire

Joint au Nord obstiné l'Orient des mystères

À la fois actif et songeant

Anna de Noailles, *À Rudyard Kipling*

a) *Les héritiers de Stevenson*

Stevenson meurt le 3 décembre 1894 sur l'Île d'Upolu dans l'archipel des Samoa. Son nom et son œuvre commencent à être connus du public français. Les traductions de ses romans et ses nouvelles continuent de paraître¹ ; les rubriques littéraires des périodiques culturels font régulièrement

¹ *Le Dynamiteur* en 1894, *Le Roman du prince Othon* en 1897, *Will du Moulin* en 1899, *La Flèche noire* en 1901, *Saint-Yves : aventures d'un prisonnier français en Angleterre* en 1904 – une liste qui pourrait continuer ainsi sur plusieurs années.

référence au romancier écossais. Les chroniqueurs et critiques littéraires n'attendent cependant pas que leur public se soit approprié le reste de l'œuvre de l'auteur de *L'Île au trésor* pour annoncer le génie de nouveaux conteurs sujets de Sa Majesté². L'idée de roman d'aventures littéraire, esquissée par Schwob – qui disparaît en 1905 –, bénéficie de cet intérêt pour le roman britannique.

En 1901, dans *La Revue des Deux Mondes*, le vicomte Eugène Melchior de Vogüé, romancier polyglotte et spécialiste de la littérature russe, note à propos de l'ouvrage d'André Chevrillon, *Études anglaises* (1901) : « L'écrivain français signale un fait significatif, l'éclipse récente de ces pures renommées [Eliot, Ruskin, Tennyson], la défaveur qui atteint les œuvres où le lecteur anglais satisfaisait son besoin de vie intérieure. Les prédictions vont aux chœurs de l'action ; aux plus brutaux, à Rudyard Kipling en première ligne³ ». Dans le contexte du succès fulgurant du jeune Rudyard Kipling en Inde, puis en Angleterre, la critique française retient de la nouvelle littérature britannique les idées d'action et d'images vives⁴. Le nom de Rudyard Kipling n'est toutefois pas le seul à être mentionné : il est vite rejoint par ceux d'Herbert George Wells et de Joseph Conrad.

À propos de l'ouvrage de George Slythe Street, Henry Davray écrit dans le *Mercure de France*, en mars 1905 :

Il est vrai que l'exotisme de M. Kipling est venu à point jeter une note inattendue dans la banalité générale ; que les merveilleuses fantaisies scientifiques de Mr. Wells remplacent le surnaturel des *Mille et une nuits* [...]. Et

² Michel Raimond montre dans *La crise du roman* comment une certaine insatisfaction concernant les formes romanesques, voire un « mépris du roman », conduit en France les lecteurs et la critique du tout début du XX^e siècle à se tourner vers le roman étranger, anglais, russe, allemand principalement, en quête de nouveauté et d'inspiration. Parmi les introducteurs de la littérature de langue anglaise en France, on peut citer entre autres, outre Marcel Schwob que nous avons déjà présenté, Thérèse Bentzon, Henry D. Davray, Teodor de Wyzewa, André Chevrillon, Firmin Roz et Gaston Bonet-Maury.

³ « Regards français sur l'Angleterre » dans *La Revue des Deux Mondes*, 1^{er} avril 1901, 71^e année, 5^e période, t. 2, p. 696.

⁴ Plusieurs commentateurs culturels associent alors culte de la force, militarisme et impérialisme à l'Angleterre – une Angleterre engagée dans une guerre au Transvaal pour la seconde fois de 1899 à 1902 –, d'autant plus lorsqu'il est sujet des romans, contes et nouvelles de Kipling. Témoins ces trois articles de *La Revue des Deux Mondes* : « L'armée anglaise peinte par Kipling » de Thérèse Bentzon, paru dans la livraison du premier avril 1900 ; « La littérature impérialiste. Les romans de Benjamin Disraeli. Les romans de Rudyard Kipling » par Eugène Melchior de Vogüé en 1901 ; celui de Pierre de Coubertin en 1902 « La force nationale et le sport », dans lequel le rénovateur des Jeux Olympiques, parti d'une réflexion de Kipling pour interroger l'action de la culture physique sur la nation, évoque la situation en Angleterre, qu'il qualifie de pays « le plus militaire des États de l'Europe ». *La Revue des Deux Mondes*, 72^e année, 5^e période, t. 7, p. 918.

voici, tout aussi génial qu'eux, Mr Joseph Conrad [...]. Je n'en sais pas qui aussi bien que Mr. Conrad puisse “créer une atmosphère”⁵ ».

La réception française de ces trois auteurs suit ce balancement qui, d'une part, distingue leurs trois œuvres – l'exotisme de Kipling, les fantaisies scientifiques de Wells et « l'atmosphère » de Conrad – et, d'autre part, les associe. En 1901, le même Henry Davray réunit les trois auteurs dans la catégorie « Roman et fiction non érotiques » de sa rubrique consacrée aux lettres anglaises, tout en mentionnant la particularité de chacun. Le plus souvent, Kipling est le point de comparaison. Gustave Kahn unit et distingue, par exemple, Wells et Kipling dans un même article de la *Revue Blanche* en 1900⁶. Augustin Filon, dans *La Revue des Deux Mondes*, rapproche, en 1904, les deux auteurs par leur communauté d'esprit : « [À propos de Wells] mais il est anglais, et peut-être, avec Kipling, le plus anglais de tous les anglais vivans [sic] par la construction de son esprit⁷ ». Henry Davray, quant à lui, compare Conrad à Kipling, dans le *Mercure de France*, en janvier 1908⁸.

Le rapprochement de ces trois écrivains par la presse culturelle, en soi, n'est pas un fait exceptionnel. Les critiques littéraires de l'époque effectuent très souvent ce type de mise en perspective, pratiquant une littérature comparée qui ne dit pas encore son nom. Toutefois, cet amalgame qui unit Kipling, Wells et Conrad intéresse l'histoire du roman d'aventures littéraire en ce que ces trois auteurs sont apparentés à la notion de « roman d'aventures », avec en arrière-plan toutes les considérations théoriques, de Stevenson et de Schwob, que cette notion implique. « MM. Wells et Kipling, jeunes encore, ont hérité la vogue de Stevenson. [...] Cette génération nouvelle apporte une façon de voir la vie, ou plutôt de la vivre, extraordinairement différente – quelque chose d'affirmatif, de forcené, qui se retrouve dans l'œuvre de ces deux nouveaux romanciers⁹ », écrit Gide en 1900 qui voit en *La Guerre des Mondes* un « roman d'aventures¹⁰ ». Gustave Kahn, la même

⁵ *Mercure de France*, 15 mars 1905, n° 186, t. 54, p. 300.

⁶ « Le roman anglais » dans la *Revue blanche*, t. 23 septembre-décembre 1900.

⁷ « Romancier, prophète et réformateur. H. G. Wells » dans *La Revue des Deux Mondes*, 74^e année, 5^e période, t. 24, 1904, p. 604.

⁸ « Lettres anglaises » dans le *Mercure de France*, 16 janvier 1908, n° 254, t. 71.

⁹ *Revue blanche*, t. 22, mai août 1900, p. 74.

¹⁰ « [...] la figure du héros principal, de celui qui raconte l'histoire, est volontairement effacée, comme il sied dans un

année, ouvre la présentation qu'il fait de Kipling et de Wells par une évocation de Stevenson ; plus loin, il les associe au genre de « l'aventure ». L'année suivante, dans un compte rendu de *La Flèche noire* de Stevenson, Michel Arnauld compare la part de « l'aventurier » chez Stevenson et Kipling. Quelques numéros plus tard, rendant compte de *Kim* de Kipling, le même Michel Arnauld qualifie le roman d'« adroit roman d'aventures¹¹ ». Quant à Conrad, qui, après la guerre, sera célébré par la *Nouvelle Revue française* comme le plus littéraire des romanciers d'aventures, il est encore dans l'ombre de Kipling en ce début de siècle.

b) Rudyard Kipling

Kipling a conquis la France. C'est du moins l'avis de Henry Davray qui, en 1935, présente une communication devant la Kipling Society intitulée « How Kipling Conquered France », dans laquelle il retrace la découverte de l'écrivain par le public Français¹². Kipling acquiert une progressive renommée en Europe durant les années 1890, et devient définitivement célèbre en France avec la publication des deux *Livres de la jungle* en 1899 et de *La Lumière qui s'éteint* en 1900¹³. Thérèse Bentzon, Henry Davray, Melchior de Vogüé, Henri Ghéon, Gustave Kahn, André Gide, Michel Arnauld, Henri Bordeaux... nombreux sont ceux qui le commentent. « Kipling mérite une sérieuse étude¹⁴ », écrit Gide dans *La Revue Blanche*. S'il ne la donne pas, d'autres consacrent au jeune Anglais des études approfondies : André Chevrillon rédige un important article à son propos en 1899 dans *La Revue de Paris*, un chapitre de ses *Études anglaises* (1901) lui est dédié ;

tel roman d'aventures (de sorte que les événements demeurent plus intéressants que les réactions qu'ils provoquent) [...] ». *La Revue blanche*, t. 22, *op. cit.*, p. 75.

¹¹ *Revue blanche*, t. 28, mai-août 1902, p. 555.

¹² Le premier contact de la France littéraire avec Kipling date de 1894. Pierre Mille le lit par hasard à Londres et traduit deux de ses nouvelles pour *Le Temps* et la *Revue de Paris*. Celles-ci trouvèrent un accueil peu favorable, selon Henri Davray.

¹³ Pour une analyse détaillée de la réception générale de Kipling en France et de son contexte politique, nous renvoyons à l'introduction que donne Pierre Croustillas à l'édition de la Pléiade des œuvres de Kipling, ainsi qu'à l'article de A. H. Rowbotham, « Rudyard Kipling and France » dans *The French Review*, mars 1937, p. 365-372.

¹⁴ *Revue blanche*, t. 22, *op. cit.*, p. 74.

Victor Jeanroy Félix lui en offre également un dans son ouvrage *Écrivains célèbres de l'Europe contemporaine* ; Téodor de Wyzewa insère une longue étude de *Stalky and co* dans le tome 3 de ses *Écrivains étrangers*. Multipliant études et traductions, la presse culturelle française se donne rapidement sa propre image de Kipling.

Nourries des exploits de ces aventuriers-rois que furent Gaston de Raousset-Boulbon, Antoine de Tonens, Charles-Marie David de Mayrena et James Brooke, les rêveries françaises de la fin du XIX^e siècle sont nimbées d'aventure. La réputation de voyageur et d'aventurier de Kipling – pour ne pas dire sa légende – fait forte impression sur la critique française. Kipling, pour la France, est un homme d'action, un homme d'expérience ; un « aventurier » serions-nous tentés de dire, anticipant l'usage moderne du terme. André Chevrillon fait une présentation quasi romanesque de la jeunesse de cet Anglais des Indes. À l'en croire, la vie de Kipling est un véritable « Livre de la jungle » : « Ces fortes sensations, ces mystères, ces terreurs, de très bonne heure la terre de l'Inde l'en avait rassasié. À peine sorti de l'adolescence, parlant plusieurs langues indigènes, il l'avait, pendant plusieurs années, parcourue en touriste, en vagabond, en bohémien [...]»¹⁵. Thérèse Bentzon, au style et au propos plus sobres, propose une semblable image du journaliste romancier : « Il n'est pas "professeur d'énergie" en chambre et, la plume à la main, il n'enseigne que ce qu'il sait faire, toujours prêt, au Transvaal comme dans l'Inde, à jouer sa vie contre un renseignement précis, un spectacle nouveau¹⁶ ».

L'esthétique de Kipling apparaît comme une rupture avec une tradition narrative empesée qui, tant en Angleterre qu'en France, ne sait se renouveler. Kipling rompt avec « les romans biographiques en trois volumes¹⁷ », avec les subtilités d'un roman anglais intellectuel et idéaliste. « Quelle joie d'ouvrir un livre où il n'y a pas d'amour ni de *five o' clock* ni de soirées dans le monde rosse », écrit André Beaunier à propos du *Livre de la jungle*¹⁸. Kipling fait souffler un vent de

¹⁵ André Chevrillon, *Études anglaises*, Paris, Hachette & C^{ie}, 1901, 357, p. 158.

¹⁶ *La Revue des Deux Mondes*, 1^{er} avril 1900, 70^e année, 4^e période, t. 158, p. 513.

¹⁷ *Études anglaises*, *op. cit.*, p. 162.

¹⁸ *La Revue Bleue*, 25 mars 1899, 1^{er} semestre, janvier-juin 1899, p. 375.

fraîcheur sur la France. Henri Bordeaux est plein d'enthousiasme pour cette littérature « [...] qui rajeunit notre faculté de sentir comme une eau limpide et froide redonne la vigueur à nos membres las¹⁹ ». « [...] [L]'engouement monte de degré en degré jusqu'aux plus blasés, qui font leurs délices de cette littérature hardie, spontanée, toute neuve, toute fraîche, sans précédents [sic] connus, sans imitation possible²⁰ » note Thérèse Bentzon.

C'est la faculté de Kipling d'inscrire dans ses écrits les impressions de cette vie intense qu'on lui suppose que retiennent ceux qui s'attachent et s'attardent à son œuvre. « Pour un artiste, écrit André Chevrillon, rien ne vaut cette soudaine moisson de renseignements caractéristiques, cette vue complète de la vie prise sur le fait²¹ », de la moisson à la mise en texte, l'œuvre de Kipling est dans la continuité de l'action. La vie que rend Kipling est rude et violente. Henri Ghéon écrit, en 1900 :

Car cette impression est âpre, âcre, brutale, aiguë, "réelle". Qu'il fasse vrai ou fou, gai, dramatique ou fantastique, M. Rudyard Kipling fait toujours vivant. Il vit – et il communique la vie. Il y a en lui du barbare, du Viking, du corsaire. Comme la jungle il sent la mer, il sent la guerre, il sent l'orage, et il sait les rendre comme il les sent²².

C'est une forme de réalisme particulier que l'on détecte chez Kipling, non plus la reproduction fidèle d'une vie quotidienne et médiocre, mais un réalisme existentiel, la retranscription, vraie dans sa peinture de l'intensité, des impressions d'une vie d'action.

Le terme d'« énergie » revient régulièrement sous la plume des commentateurs français de Kipling. En 1900, Thérèse Bentzon souligne « la jeunesse, le feu, l'originalité, le diable au corps²³ » du jeune Anglais. Pour Henri Bordeaux, l'énergie, aux côtés de l'action, de la jeunesse et de l'ardeur, incarne les principes de cette littérature qui transcende la notion de réalisme, chantant non plus le quotidien d'une Angleterre insulaire mais l'Angleterre impériale et impériale : « Ce n'est point le

¹⁹ *La Revue Hebdomadaire*, mai 1899, 2^e série 3^e année, t. 6, p. 263.

²⁰ *La Revue des Deux Mondes*, t. 158, *op. cit.*, p. 513.

²¹ *Études anglaises*, *op. cit.*, p. 171.

²² *Revue blanche*, t. 22, *op. cit.*, p. 547.

²³ *La Revue des deux Monde*, t. 158, *op. cit.*, p. 514.

reflet de l'Angleterre que nous chercherons en Rudyard Kipling. Ce que nous admirerons en lui, c'est une humanité d'action et d'énergie, une humanité toute frissonnante de jeunesse et d'ardeur²⁴ ». « Spontanément, note André Chevrillon, avec une curiosité avide, avec une attention absorbée et qui prend tout son être, il les a regardées, ces formes diverses de l'énergie humaine, s'attachant à ce qu'il y a de spécial et d'unique en chacune²⁵ ». On remarque la brièveté de son style : « Ce qui frappe d'abord [...] note André Chevrillon, c'est la concision du récit²⁶ » ; Henry Bordeaux précise : « Kipling est concis comme un latin. [...] Sa forme est ramassée, précise, presque dure. Elle aime les images exactes et les couleurs crues. Ses tableaux sont violemment contrastés²⁷ ». Énergie du sujet, énergie du style, le terme apparaît alors comme le maître mot de l'œuvre de Kipling, dont l'ardeur, l'action, la jeunesse, la violence, l'âpreté, la sauvagerie, la rudesse seraient les dérivés. André Chevrillon le note : « L'énergie, tel est, en somme, le trait le plus profond chez lui, celui qui gouverne les autres, qui détermine le *ton* de son imagination comme de sa sensibilité²⁸ ».

Cette énergie trouve toutefois sa contrepartie – et l'œuvre son équilibre – dans la faculté de rêve et d'imagination que déploie Kipling dans ses écrits. Le vocabulaire des arts visuels est régulièrement utilisé dans les comptes rendus de ses œuvres. Henri Ghéon, dans *L'Ermitage*, évoque les « brutales peintures réalistes²⁹ », les « rudes récits d'invention farouche³⁰ » de Kipling. En 1892, Thérèse Bentzon annonçait déjà « ses courtes esquisses, pleines de viriles énergie, de feu, de puissance descriptive et dramatique³¹ ». De même que le faisait Schwob pour Stevenson, on célèbre son don du détail. Michel Arnauld le souligne dans son compte-rendu de *Kim* : « [...] si Kipling excelle à créer l'illusion de la réalité toute fraîche, toute brute, et toute nue, c'est par l'emploi simple et strict de détails qui retiennent encore la franchise et l'imprévu de la sensation³² ». Henry Bordeaux

²⁴ *La Revue Hebdomadaire*, mai 1899, *op. cit.*, p. 271.

²⁵ *Études anglaises*, *op. cit.*, p. 165.

²⁶ *Ibid.*, p. 162.

²⁷ *La Revue Hebdomadaire*, mai 1899, *op. cit.*, p. 267.

²⁸ *Études anglaises*, *op. cit.*, p. 230.

²⁹ *L'Ermitage*, 1901, vol. 22, p. 317.

³⁰ *Idem.*

³¹ *La Revue des Deux Mondes*, 1^{er} mars 1892, 62^e années, 3^e période, t. 110, p. 612.

³² *Revue blanche*, t. 28, *op. cit.*, p. 555.

va dans le même sens : « Une imagination puissante, une merveilleuse précision de détails, une netteté prodigieuse dans l'évocation, font de Rudyard Kipling un poète incomparable³³ ». André Chevrillon de même : « Souvent la description ne contient presque pas d'images ; elle vaut par le choix rigoureux du saisissant détail³⁴ ». Or, précisément, le détail apparaît à cette critique comme le lien entre l'action et l'image, l'énergie et le rêve. Gustave Kahn, après avoir émis des doutes quant à la violence de Kipling, précise toutefois : « Heureusement pour lui, parallèlement à ces visées qui se traduisent par des œuvres presque du domaine du roman d'aventures, Kipling a donné l'idée d'une terre frémissante et lointaine, d'une terre silencieuse où les bêtes glissent dans une ombre chaude [...]»³⁵ ». « Heureusement » donc, la rêverie adoucit la violence. Et c'est le détail précis qui précisément mène à la rêverie : « [...] sa célèbre nouvelle du *Serpent de Mer* donne tous les aspects de sa méthode : c'est un soin scrupuleux à noter tous les détails réalistes qui peuvent entourer le fait chimérique³⁶ ». « Comment, se demande André Chevrillon, au sens le plus lucide de la réalité, à l'active curiosité du fait certain, de l'information complète et juste, peut-il unir une surprenante faculté de rêve³⁷ ? ». Et de répondre un peu plus loin : « Pour que l'imagination visionnaire apparaisse, une condition suffit : il faut que l'élément habituel de la pensée ne soit point le symbole verbal, le mot, encore moins le mot abstrait qui ressemble à un chiffre, mais l'image elle-même, représentation directe, complète et colorée de l'objet³⁸ ».

De cette approche globale de la première réception française de Kipling, il ressort que l'œuvre de Kipling est reçue comme une œuvre offrant un réalisme dépassant le réel par son culte de l'énergie et sa capacité à suggérer des images visionnaires. Ainsi l'esthétique de Kipling est perçue comme une esthétique en équilibre entre l'énergie et le rêve, proposant, d'une part, la retranscription immédiate d'une vie brute issue de l'expérience des contrées lointaines de l'Angleterre impériale, et,

³³ *La Revue Hebdomadaire*, mai 1899, *op. cit.*, p. 267-268.

³⁴ *Études anglaises*, *op. cit.*, p. 177.

³⁵ *Revue blanche*, t. 23, *op. cit.*, p. 584.

³⁶ *Idem.*

³⁷ *Études anglaises*, *op. cit.*, p. 205.

³⁸ *Ibid.*, p. 207.

d'autre part, un travail de l'image évoquant ceux théorisés par Schwob et Stevenson, issu de cette énergie-même, un ensemble d'images d'une grande portée poétique.

c) *Herbert George Wells*

Il est étonnant à première vue de retrouver le nom de Wells parmi les inspireurs du concept de roman d'aventures littéraire en France, tant on est habitué à le voir figurer parmi les pères fondateurs du courant du « merveilleux scientifique » ou « imagination scientifique » ou encore « roman d'anticipation » qui, avant les années cinquante, constitue la première histoire de la science-fiction en France. Matthieu Letourneux, dans ses travaux sur le roman d'aventures français, ou Simon Bréan, dans son étude de la science-fiction en France, relèvent tous deux l'ambiguïté générique, et partant, la parenté des deux genres à une époque où la pensée du roman peine à établir et cerner le genre et ses sous-genres. Le terme de « roman d'aventures » domine la première moitié du siècle, à tel point que Simon Bréan écrit au sujet des auteurs français d'imagination scientifique : « Sans l'apparition de la *science fiction* [terme venu des États-Unis après la Seconde Guerre mondiale], les textes à dominante scientifique de ces “précurseurs” seraient encore associés aux romans d'aventures ou aux textes fantastiques [...]»³⁹. Cet emploi en ce début de siècle du vocable « roman d'aventures », à défaut d'autre terme, discrédite-t-il la pertinence de l'étude du cas de Wells, associé dans les années 1900 à une certaine conception du roman d'aventures ? Il ne semble pas. L'association de Wells au concept de roman d'aventures relève d'une démarche intellectuelle particulière, distincte de ce suremploi de la locution « roman d'aventures » qui touche avant tout le roman populaire. Il faut préciser qu'une partie seulement de l'œuvre de Wells est associée au genre de l'aventure et ceci par une critique éclairée et anglophile qui, de Stevenson à Conrad, élabore une

³⁹ Simon Bréan, *La science fiction en France. Théorie et histoire d'une littérature*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2012, p. 48.

réflexion autour de la nouveauté romanesque. En ce sens, l'étude du cas de Wells est toute pertinente quant à la compréhension du concept de roman d'aventures littéraire qui émerge de cette réflexion critique.

Peu de temps s'écoule entre les premiers romans de Wells et leur traduction française. *The Time Machine* paraît en 1895, *The War of the Worlds* en 1899, alors que *La Machine à explorer le temps* et *La Guerre des Mondes* sont publiés en feuilleton dans le *Mercure de France* entre 1898 et 1900, dans une des traductions de Henry Davray. Signe de l'intérêt de la revue pour Wells, pour la seule année 1899, alors que se termine *La Machine à explorer le temps* et que commence *La Guerre des Mondes*, *Le Mercure de France* inscrit à son sommaire trois de ses nouvelles ; « L'homme qui pouvait accomplir des miracles », « Une orchidée extraordinaire » et « L'œuf de cristal ». Comme dans le cas de Kipling, une partie de la critique française développe un rapide enthousiasme pour ce jeune auteur d'Outre-Manche. La dimension scientifique et technologique de ses romans le font d'abord comparer à Jules Verne. « On remarqua vite le nouvel écrivain, écrit Auguste Filon en 1904, mais on ne vit d'abord en lui qu'un imitateur de Jules Verne et un élève de Kipling⁴⁰ », le public allant jusqu'à le surnommer le « Jules Verne Anglais ». « Et bien, c'est cela et ce n'est pas du tout cela ! S'empresse d'ajouter le critique. [...] Jules Verne ne vous a-t-il jamais fait penser ? Je crois que la réponse sera négative⁴¹ ». En dépit d'un fonds commun d'imagination scientifique, la critique littéraire distingue rapidement les deux auteurs : Verne est un auteur de littérature jeunesse, Wells propose une œuvre littéraire et adulte⁴². Rachilde, Auguste Filon, Marcel Réja, insistent dans les articles et compte-rendus qu'ils consacrent à Wells sur la portée intellectuelle et la profondeur de ces romans, aussi extraordinaires puissent-ils paraître à première vue. « Romancier, Prophète et

⁴⁰ « Romancier, prophète et réformateur : H.-G. Wells » dans *Revue des deux Mondes*, t. 24, *op. cit.*, p. 580.

⁴¹ *Ibid.*, p. 582.

⁴² La comparaison devient même sévère pour l'auteur des *Voyages extraordinaires* ; ainsi peut-on lire sous la plume de Marcel Réja, dans le *Mercure de France*, revue acquise, nous l'avons vu, à l'œuvre de Wells : « La fantaisie puérile de J. Verne avec l'inanité de son jeu ne sied qu'à des être exclusivement imaginatifs ; celle plus complexe de Wells intéresse en outre des esprits d'un plus large développement ». « H.-G. Wells et le merveilleux scientifique » dans *Le Mercure de France*, octobre 1904, n° 178, t. 52, p. 46. Dans la même idée, Rachilde écrit « Jules Verne, qui ne pensait écrire que pour les collégiens, écrivait mal, car il est impossible de relire un livre de Jules Verne passé un certain âge. Wells, malgré son humour, n'est jamais drôle dans le sens où les Français entendent ce mot, et sa philosophie ne se place pas à la portée de tous les lecteurs ». *Mercure de France*, 1^{er} décembre 1905, n° 203, t. 58, p. 417.

Réformateur » – rien de moins –, telles sont les qualités qu'Auguste Filon assigne au jeune auteur et qui forment le titre de l'article d'une trentaine de pages qu'il lui dédie, dans lequel il s'attarde sur la dimension satirique et politique de l'œuvre. Marcel Réja souligne, quant à lui, que l'élément scientifique n'est pas une fin en soi dans les écrits de Wells, mais un outil qui aménage la réalité pour l'exercice de l'art du romancier. Rachilde, qui la première peut-être a relevé la dimension politique de *La Machine à explorer le temps*⁴³, tient des propos d'une même teneur une quinzaine d'années plus tard, alors qu'elle compare les œuvres de Rosny aîné, Verne et Wells : « [...] l'anglais de Wells n'est pas meilleur que le français de Jules Verne. Et cependant Wells est plus proche de Rosny que de Jules Verne. Il a osé introduire la philosophie dans ses romans d'aventures et pour cela seul il devait doubler le drapeau du voisin⁴⁴ ».

Si Wells diffère de Verne en ce qu'il intègre la philosophie à ses romans d'aventures, il n'en reste pas moins que ces romans sont encore perçus comme des romans d'aventures. Certes, outre l'extraordinaire scientifique, il y a derrière Wells la figure de Swift, qu'il revendique, l'« aura » de Kipling et peut-être celle de Stevenson qui rejaillissent sur les jeunes auteurs britanniques de l'époque, mais il n'en reste pas moins que cette œuvre dont on célèbre les dimensions politiques et philosophiques, dont on souligne parfois même le naturalisme, est perçue intrinsèquement comme une œuvre d'aventure. « Il écrit pour des gens instruits, note Rachilde à propos de Wells, qu'elle oppose à Verne dans le compte rendu qu'elle fait de *La Guerre des Mondes*, non pour les instruire, mais pour les distraire⁴⁵ ». L'instruction est la mission d'une littérature infantile, la distraction – de qualité, intellectuelle et imaginative – devient dans le cas de Wells le génie d'une littérature adulte. Avec Wells, le roman d'aventures, dans l'esprit de la critique de l'époque, est affranchi des schémas linéaires et stéréotypés d'une littérature jeunesse aux visées instructives dont Verne était le meilleur représentant. Il peut devenir adulte ; l'aventure peut revendiquer ses droits dans un certain domaine intellectuel – politique, philosophique – qui jusque-là était réservé au roman réaliste traditionnel. On

⁴³ *Mercure de France*, janvier-mars 1899, n° 109, t. 29.

⁴⁴ *Mercure de France*, 16 juin 1914, n°408, t. 109, p. 800.

⁴⁵ *Mercure de France*, avril-juin 1900, n°124, t. 34, p. 475.

arguera que cette incorporation d'une dimension sociale à une intrigue extraordinaire serait plutôt le propre du genre de la science-fiction et que l'œuvre de Wells annonce et ne concerne que peu le roman d'aventures. C'est pourtant bien la locution « roman d'aventures » qui est alors utilisée, et l'histoire du genre souffrirait précisément d'une lecture trop hâtive, rétrospective ou téléologique, qui imposerait les caractéristiques et les problématiques d'une science-fiction qui n'existe à l'époque concernée tout simplement pas. Nous ne pouvons toutefois pas nous satisfaire de ce simple vocable de « roman d'aventures » sous la plume de quelques critiques, et il nous faut à présent comprendre ce qu'il désigne lorsqu'il est associé à certains écrits de Wells.

Les notions d'aventure et de roman d'aventures se retrouvent assez régulièrement sous la plume des critiques du début du siècle pour évoquer les écrits de Wells. Rachilde, rendant compte de sa lecture de *La Guerre des Mondes*, évoque les « étranges romans d'aventures scientifiques⁴⁶ » de Wells, « précipités », précise-t-elle, non pas par les passions, mais par les accidents. La même année et à propos du même roman, Gide parle d'un « roman d'aventures », « de sorte, écrit-il entre parenthèses, que les événements demeurent plus intéressants que les réactions qu'ils provoquent⁴⁷ ». Gustave Kahn attribue à Wells les mêmes talents qu'à Kipling : il sait « [...] manier l'imprévu et [...] piquer l'attention de ses lecteurs par des détails topiques et curieux », ce qui contient « suffisamment l'intérêt du roman d'aventure pour intéresser les enfants petits et grands⁴⁸ ». Le terme de « roman d'aventures » appliqué à l'œuvre de Wells est donc ici associé à un certain privilège accordé à l'événement, au plaisir de l'action et à un récit « [...] qui vous captive dès les premières pages, vous étreint et vous émeut [...]⁴⁹ » ainsi que l'écrit Henry Davray à propos de *War in the Air*. Toutefois la notion d'aventure a pu bénéficier de la lecture plus mature qui a été faite des romans de Wells et s'ouvrir à des domaines poétiques qui lui étaient jusque-là refusés.

La réflexion scientifique dans les écrits de Wells et la curiosité qu'elle suscite est soulignée

⁴⁶ *Mercure de France*, n° 124, *op. cit.*, p. 475.

⁴⁷ *Revue blanche*, t. 22, *op. cit.*, p. 75.

⁴⁸ *Revue blanche*, t. 23, *op. cit.*, p. 584.

⁴⁹ *Mercure de France*, 16 décembre 1908, n° 276, t. 76, p. 745.

comme un élément d'un intérêt captivant par plusieurs commentateurs littéraires. La linéarité inductive de sa logique et les surprises qu'elle suscite évoquent au point vue du jeu intellectuel, les imprévus de l'aventure. Charles Derennes, en ouverture d'un article sur « H.-G. Wells et le peuple marsien » pour le *Mercur de France*, insiste sur cet aspect aventureux du raisonnement scientifique : « La méthode inductive, avec toute la part d'imagination qu'elle comporte, représente l'esprit d'aventure de la science ; sans cet esprit d'aventure, la science ressemblerait à une armée qui se bornerait à défendre les places conquises [...]»⁵⁰ ». Il ne faut pas s'y méprendre, le critique vante ici autant les mérites de l'idée de progrès et de conquête qui anime alors l'Europe, que les talents de Wells. Toutefois, cette idée d'induction aventureuse permet à Wells de « percer les ténèbres de l'avenir et du temps [et de] refouler celles de la distance et de l'espace⁵¹ » sans tomber dans le merveilleux, c'est-à-dire avec le frisson du possible ; le frisson de l'aventure scientifique.

Moins énergique et violent que Kipling, Wells est néanmoins, et en dépit de la rigueur scientifique de ses intrigues, célébré comme le peintre d'une réalité brute. « Ce qui l'intéresse, écrit Marcel Réja, ce n'est nullement la science abstraite, c'est la vie dans sa réalité concrète et immédiate⁵² ». La vitalité parfois inquiétante de ce monde romanesque transporte le lecteur des mêmes frissons que ceux que procure l'aventure :

C'est de réalité vivante et palpitante qu'il nous entretient et l'habile gradation qui de proche en proche nous mène à la fin du livre ne permet pas de laisser là l'ouvrage – une fois lue la première page. Conteur, il capte notre attention grâce à un don de puissante séduction et sait nous imposer momentanément les angoisses et les terreurs et les curiosités et les désespoirs, malgré le laisser-aller trop évident qui préside à la composition de ses livres⁵³.

Le réalisme de Wells permet au lecteur de vivre l'aventure par procuration. Ainsi Gide écrit-il dans le compte-rendu qu'il donne de sa lecture de *La Guerre des Mondes* :

⁵⁰ « H.-G. Wells et le peuple marsien » dans le *Mercur de France*, 1^{er} mars 1907, n° 233, t. 66, p. 48.

⁵¹ *Ibid.*, p. 51.

⁵² *Ibid.*, p. 42.

⁵³ *Mercur de France*, n° 178, *op. cit.*, p. 44.

Ce livre prend par la tête et les sens ; on est pour lui sans résistance ; Wells fait de vous ce qu'il lui plaît. Son imagination abstraite s'il en fut, se projette aussitôt sous une apparence concrète, sans effort, naturellement. Les sensations font corps avec le récit ; aucune n'en est détachable ; on se fait de l'événement qu'il raconte une représentation continue⁵⁴.

Ce Jules Verne « adulte » qu'est Wells n'a pas recours à l'in vraisemblable pour faire accepter ses fables scientifiques. Sa « puissance d'évocation très étonnante⁵⁵ » lui permet d'ancrer l'extraordinaire dans la réalité, découvrant les perspectives d'un rapport nouveau à l'aventure, dans laquelle celle-ci devient possible, plus inquiétante, et engage ainsi plus de responsabilité, raccrochant le merveilleux des fantasmes adolescents à la réalité quotidienne.

d) Joseph Conrad

L'œuvre de Joseph Conrad ne connut de véritable succès public en France qu'à la suite de la Première Guerre mondiale, succès consacré par le numéro hommage que *La Nouvelle Revue française* offrit à la mémoire de l'auteur à l'occasion de sa mort en 1924. L'amitié qui lia Conrad à Gide de 1911 à 1924 fut le symbole des liens étroits qui unirent le romancier britannique à l'avant-garde littéraire française. L'influence de Conrad sur le renouveau du roman et particulièrement celui du roman d'aventures durant l'entre-deux-guerres est décisive. Nous reviendrons sur l'importance de la réception de Conrad pour l'élaboration du roman d'aventures littéraire d'après-guerre à l'occasion d'un prochain chapitre.

Si l'œuvre de Conrad n'est véritablement découverte par le public littéraire français qu'au seuil des années 1920, il n'en reste pas moins qu'elle est introduite en France dans les mêmes années que

⁵⁴ *Revue blanche*, t. 22, *op. cit.*, p. 75.

⁵⁵ Rachilde dans le *Mercure de France*, n° 109, *op. cit.*, p. 465.

celles de Kipling et Wells. Avant Gide, Henry Davray – responsable de la rubrique « lettres anglaises » du *Mercure de France*, traducteur et promoteur de Wells, défenseur de Kipling – est le contact littéraire de Conrad. Toutefois, si Henry Davray rend compte des écrits de Conrad dès 1898, il faut attendre 1906 pour qu'une de ses nouvelles (« Karain ») ne soit traduite en français. Ainsi, au contraire de celles de Kipling et de Wells, la production littéraire de Conrad, jusqu'aux années 1910-1911, n'est connue en France que du public anglophone.

Comme celle de Kipling, la vie aventureuse du marin Conrad (certainement plus réelle que celle de Kipling) fascine les critiques, qui voient en lui un autre aventurier rapportant en littérature son expérience de la vie. « Joseph Conrad, écrit Henry Davray en 1901, dans *Lord Jim, Tales of Unrest, The Nigger of the Narcissus*, nous a, sous une forme exquise, révélé un monde inconnu et des existences puissamment et profondément dramatiques en dehors de nos conventions civilisées et européennes⁵⁶ ». C'est précisément cette « forme exquise » qui fait la différence entre Kipling et Conrad aux yeux de Davray. « Le style est rare dans les livres anglais, la langue étant si peu fixe, mais ce livre est écrit par un écrivain soucieux de la forme, et en même temps capable de belles et profondes émotions⁵⁷ », écrit-il à propos du *Nigger of the Narcissus*. L'écriture de Conrad est raffinée et Davray évoque à son propos aussi bien Flaubert que Kipling ou Poe. Au sujet de *The Secret Agent*, qu'il juge digne de Flaubert, Henry Davray écrit en 1908 : « Il n'est plus possible de spécialiser Conrad dans les récits des mers d'Extrême-Orient, où il est aussi grand que Kipling dans les *Livres de la Jungle* [...]»⁵⁸. À peine découvre-t-on Conrad qu'on le distingue par le style très travaillé de ses récits d'aventures lointaines.

La métaphore picturale est récurrente au début du siècle pour évoquer les esthétiques des trois romanciers d'aventures britanniques. Kipling est célébré pour ses peintures vives et brèves d'une vie rude et exotique ; Wells est celui qui a su élever ce goût des tableaux concrets et vivants à un certain niveau intellectuel par le biais du merveilleux scientifique ; Conrad est perçu par ses premiers

⁵⁶ *Mercure de France*, juillet septembre 1901, n° 139, t. 39, p. 253.

⁵⁷ *Mercure de France*, juillet-septembre 1899, n° 115, t. 31, p. 266.

⁵⁸ *Mercure de France*, n° 254, p. 350.

commentateurs français comme le peintre visionnaire et poétique des espaces lointains. Henry Davray, dans le *Mercure de France*, en 1905, après avoir évoqué « l'exotisme » de Kipling et les « merveilleuses fantaisies scientifiques » de Wells, écrit : « Et voici, tout aussi génial qu'eux, Mr. Joseph Conrad [...] C'est le triomphe de la couleur locale, de la vérité des hommes et des choses, de la beauté de la vie et des caractères. Je n'en sais pas qui aussi bien que Mr. Conrad puisse “créer une atmosphère”⁵⁹ ». Et Davray de donner pour exemple *Nostromo* :

[...] dès que vous avez mis le pied à Sulco, là-bas, vers l'Amérique Équatoriale, vous savez où vous êtes et vous vivez la vie de la contrée [...]. Les romans de Mr. Conrad ont plus de six-cents pages sans que les aventures se multiplient ou traînent en longueur ; les chapitres s'allongent sous l'accumulation des détails, qui sont tous intéressants, dont aucun n'est superflu sans être absolument nécessaire⁶⁰.

Henry Davray attribue à Conrad la même qualité de réalisme qui a été célébrée chez Kipling et Wells, non pas un réalisme du vraisemblable, de l'imitation de la vie, tel que pratiqué par le roman français du XIX^e siècle, mais un réalisme plus abstrait, qui transcrit la « vérité » des événements et des personnages, qui inscrit l'immédiateté et la force de la vie dans la littérature, un réalisme qui donne à vivre par procuration les aventures et les lieux qui le nourrissent ; l'équivalent de l'« énergie » et du « concret » que la critique a soulignée dans l'écriture de Kipling et de Wells. Henri Bordeaux dit de Kipling qu'il était « concis comme un latin⁶¹ » ; Davray souligne au contraire, dans cet article de 1905, le caractère expansif de la prose de Conrad qui enrobe les « aventures » d'une « atmosphère » au travers de laquelle se dévoile la « vérité » et la « beauté » du sujet narré. Or, cette écriture visionnaire, qui transperce le mystère des événements, ne s'oppose précisément pas à la narration de ceux-ci. Aucune aventure ne traîne en longueur, insiste Henry Davray, et il n'est pas besoin de les multiplier pour occuper l'espace du livre. Le critique du *Mercure de France* pressent cette particularité de l'écriture de Conrad, qui sera développée par l'équipe de la *Nouvelle*

⁵⁹ *Mercure de France*, n° 186, *op. cit.*, p. 301.

⁶⁰ *Idem.*

⁶¹ *La Revue Hebdomadaire*, mai 1899, *op. cit.*, p. 267.

Revue française, cette nouvelle allure de l'aventure, une allure qui lui permet de pénétrer le cœur des hommes et des choses. Au sujet de *The Nigger of the Narcissus*, Henry Davray mettait déjà l'accent, en 1899, sur le profond et l'indicible de l'écriture de Conrad : « Comme ils vivent intensément tous ces personnages, officiers et matelots, gens de peu de mots et sans gestes ! A peine s'ils parlent, et dans un langage si limité, mais on sent en eux toute la large et obscure vie des horizons immenses et des mers immortelles⁶² ».

e) *L'image, la vie et le rêve*

De ces trois auteurs d'« aventures » britanniques au tournant des siècles, Rudyard Kipling est la principale figure si l'on en juge par le succès qu'obtiennent ses livres et par le nombre d'articles qui lui sont consacrés de la fin des années 1890 au début de la Grande Guerre. Figure principale, il est également figure de référence : Auguste Filon présente Wells comme un « élève de Kipling⁶³ », Conrad est considéré par certains comme le « Kipling de la mer⁶⁴ ». Cela explique-t-il la ressemblance des discours critiques concernant ces trois auteurs à propos d'un certain réalisme palpitant conjugué à une rêverie adulte ? Il est certain que l'influence de l'esthétique de Kipling sur les critiques français a pu, dans une certaine mesure, rejaillir sur leur appréciation d'œuvres similaires. Toutefois, ce discours sur l'aventure, la vie brute et l'imagination, qui se développe de façon éparse et sans se reconnaître comme tel dans les revues littéraires de l'époque, n'est pas le seul fait de l'enthousiasme pour les romans, contes et nouvelles de Kipling, mais est la suite cohérente et logique d'une réflexion collective qui s'ancre dans la fin du XIX^e siècle. Pour nous en convaincre, il est d'abord nécessaire de préciser, synthétiser ce discours sur le récit, l'action et la rêverie que nous

⁶² *Mercure de France*, n° 115, *op. cit.*, p. 265.

⁶³ *La Revue des Deux Mondes*, t. 24, *op. cit.*, p. 580.

⁶⁴ « On dit que Conrad est le Rudyard Kipling de la mer », Joseph de Smet, *Mercure de France*, 1^{er} mai 1912, n° 357, t. 397, p. 74.

avons rencontré et relevé au long de notre analyse des réceptions de Kipling, Wells et Conrad.

Nous avons régulièrement souligné à la lecture des commentaires critiques portant sur Kipling, Wells et Conrad, cette idée d'une peinture vivante de la vie, d'un réalisme que nous qualifierions, sans ambition conceptuelle, de « réalisme existentiel ». Que ce soit l'énergie chez Kipling, la réalité vivante, palpitante, concrète de Wells ou l'inconnu aventureux de Conrad, la critique française met l'accent sur ce réalisme qui rend moins compte de l'apparence des choses que de la présence, de l'existence de l'homme au sein de ces choses. Or, ce « réalisme existentiel » a ceci de paradoxal qu'on célèbre autant sa vérité que sa capacité d'illusion, sa capacité à faire vivre par procuration. Kipling excelle à rendre « *l'illusion* de la réalité toute fraîche, toute brute, et toute nue⁶⁵ », Wells impose l'angoisse par sa « puissance d'évocation très étonnante⁶⁶ » qui pourtant ne se construit que d'éléments très concrets et familiers, Conrad donne à vivre « la vérité des hommes et des choses⁶⁷ ». Un réalisme qui ne préserve pas le lecteur d'un frisson ou d'une douleur (quoique plaisants) en ce qu'il convie le corps autant que l'esprit : « ce livre prend par la tête et les sens⁶⁸ », écrit Gide à propos de *La Guerre des Mondes*. La réalité nue, le banal, la vérité des choses ; ce réalisme apparaît comme existentiel en ce qu'il retransmet le goût simple et brut de l'existence, non pas tel qu'il se fait sentir, effacé par les conventions et les illusions du siècle, dans les romans d'un réalisme plus traditionnel, mais tel qu'on peut le retrouver pris dans le dépouillement ontologique qui accompagne l'action. Autre paradoxe : à ce réalisme dépouillé des apparences est régulièrement associé le caractère pictural des écritures de Kipling, Wells et Conrad, caractère pictural, donc descriptif, qui est plutôt l'apanage du réalisme traditionnel tel que pratiqué au XIX^e siècle. Or, plutôt que des fresques les critiques relèvent, on l'a vu, un art du détail : le « saisissant détail », comme écrit André Chevrillon à propos de Kipling⁶⁹, ou une vision construite en quelques touches où « la forme et la couleur sont suggérées plutôt que définies », comme on peut le lire dans un article de fond consacré

⁶⁵ Michel Arnauld, le *Revue blanche*, t. 28, *op. cit.*, p. 555. Nous soulignons.

⁶⁶ *Mercure de France*, n° 109, *op. cit.*, p. 465.

⁶⁷ Henry Davray, *Mercure de France*, n° 186, *op. cit.*, p. 301.

⁶⁸ *Revue blanche*, t. 22, *op. cit.*, p. 75.

⁶⁹ *Études anglaises*, *op. cit.*, p. 177.

à Conrad en 1912⁷⁰. Et Augustin Filon souligne la façon dont Wells a figuré ses êtres lunaires : « Il les a vus, comme le peintre voit toutes choses absentes dans tous leurs détails et les êtres absents dans tous leurs mouvements⁷¹ ». Les visions de Kipling, Wells et Conrad, telles que les présente la critique française, relèvent de cette esthétique symboliste que théorisent Schwob et Huysmans, et qui de quelques traits fait naître, chez le lecteur, l'émotion et la poésie d'un récit silencieux.

L'importance accordée à la dimension picturale des écritures des trois nouveaux romanciers d'aventures par une partie de la critique française durant la décennie 1900 évoque naturellement celle que Stevenson et Schwob accordaient à l'image dans leurs théorisations du *Romance*, du *Novel of adventures* et du « roman d'aventures » une décennie plus tôt. Cet intérêt commun pour l'image révèle, au-delà d'une simple ressemblance, un schéma de pensée similaire et indique une filiation entre les théories stevensoniennes et schwobiennes sur l'aventure et la littérature et le discours critique accompagnant la réception française de Kipling, Wells et Conrad. Ajoutons qu'il ne fait quasiment aucun doute que la critique française anglophone a lu de près Stevenson – Thérèse Bentzon, Téodor de Wyzewa ou Henry Davray entre autres ont écrit à son propos – , que les références à ce dernier de Henri Ghéon, Michel Arnauld et Gide laissent entendre que la critique non spécialisée dans le domaine anglo-saxon possède une bonne connaissance de son œuvre, et que, enfin, l'importance et la renommée de Schwob dans le milieu littéraire, et particulièrement dans le milieu symboliste, auquel sont rattachés de près ou de loin nombre des critiques que nous avons cités, laissent supposer que ceux-ci ont pris connaissance de ses écrits théoriques. Stevenson puis Schwob, déjà, avaient théorisé le rôle d'une image qui, au-delà d'une ressemblance de type réaliste, procure au lecteur le réalisme d'une existence par procuration, fondée sur un sentiment essentiel et épuré. Stevenson, dans *A Humble Remonstrance*, insiste sur le fait que le but premier du *novel of adventures* est de rendre le sentiment de peur et que pour cela les choses ne doivent y être qu'esquissées. Et Schwob de faire résider la vérité romanesque de Stevenson dans son art de

⁷⁰ *Mercure de France*, n° 357, *op. cit.*, p. 62.

⁷¹ *La Revue des Deux Mondes*, t. 24, *op. cit.*, p. 584.

l'image : « [...] ce sont des images irréelles, puisqu'aucun œil humain ne saurait les voir dans le monde que nous connaissons. Et cependant elles sont, à proprement parler, la quintessence de la réalité⁷² ». Ainsi, la dialectique de l'image et de la vie, du rêve et de l'action, ce sentiment d'angoisse et de dépaysement, qui paraît plus vrai que nature mais qui ne peut être vécu que par procuration, bref, toute cette problématique de l'inscription de l'existence en littérature qu'a soulevée la critique française à propos des œuvres de l'aventureux trio Kipling, Wells, Conrad, s'articule parfaitement avec les théories du roman et de l'aventure développées par Stevenson et Schwob. Il est certain également que les trois auteurs britanniques ont été influencés par l'esthétique et les essais de leur aîné et que leurs romans ont indirectement influencé la pensée littéraire française. Quoiqu'il en soit, de façon directe ou indirecte, il est indéniable que l'on observe une continuité des années 1890 aux années 1900 concernant la réflexion sur l'aventure et le roman, l'image et une nouvelle façon d'inscrire la vie en littérature.

f) *L'Ermitage*, *la Revue Blanche*, *Ghéon*, *Gide* et le « roman d'aventures »

Nous avons jusqu'ici cité les commentaires des critiques concernés par les romans de Kipling, Wells et Conrad sans opérer de distinction parmi ceux-ci. Nos conclusions concernant la réception des trois auteurs britanniques s'appliquent à l'ensemble des revues mentionnées, pour la plupart d'obédience symboliste. Nous clorons ce chapitre en traitant des cas de *L'Ermitage* et de *La Revue Blanche*. Au milieu des années 1890, *L'Ermitage* et *La Revue Blanche* font concurrence au *Mercure de France* d'Alfred Vallette, non pas par le nombre de tirages – *L'Ermitage* ne tirait que quelques centaines d'exemplaires – mais par la qualité intellectuelle et l'avant-gardisme de leur contenu. Les deux revues ont compté parmi leurs collaborateurs quelques-uns des futurs membres de ce

⁷² *Spicilège*, *op. cit.*, p. 108.

qu'Auguste Anglès appelle « le premier groupe de *La Nouvelle Revue française*⁷³ » : Henri Ghéon, Michel Arnauld, André Ruyters et, bien sûr, André Gide. Outre les qualités intellectuelles et littéraires toutes particulières de ces jeunes plumes – André Gide s'est déjà, à la fin des années 1890, établi une solide réputation au sein de l'avant-garde littéraire –, leurs commentaires nous retiennent particulièrement, car c'est au sein de *La NRF*, où elles écriront, que se poursuit la réflexion sur le roman d'aventures littéraire amorcée par Schwob. Le terme de « roman d'aventures » se retrouve plusieurs fois dans les pages de *L'Ermitage* et de la *Revue Blanche*, non seulement au sujet de Kipling et de Wells, mais également à propos de romans français. Ces premières réflexions, si elles ne concernent pas encore le roman d'aventures pour lui-même, préfigurent toutefois celles de *La NRF* et permettent d'en observer, à leur naissance, les différentes tendances.

L'intérêt pour Stevenson, Kipling et Wells que manifestent Gide, Arnauld ou Ghéon, s'inscrit dans cet intérêt général d'alors pour la littérature étrangère et la nouveauté dont nous avons parlé en ouvrant ce chapitre. Dans la *Lettre à Angèle* datée du 10 mai 1899, Gide poursuit sa présentation de Stevenson par une défense des littératures étrangères et de la nécessité de les connaître : « J'attends toujours je ne sais quoi d'inconnu, nouvelles formes d'art et nouvelles pensées, et, quand elles devraient me venir de la planète Mars, nul Lemaître ne me persuadera qu'elles doivent m'être nuisibles ou me demeurer étrangères⁷⁴ ». De l'aventure, il ne parle qu'à peine. « Nous connaissons Kipling et Wells..., écrit Gustave Kahn dans la *Revue Blanche*, pourquoi ne nous fait-on pas connaître Meredith⁷⁵ [...] ». La même année, Ghéon conclut un compte rendu de *La Plus belle Histoire du monde* de Kipling en comparant de dernier à Dostoïevski. Dans ces trois exemples, Gide, Kahn, Ghéon évoquent l'action, le roman d'aventures ou l'aspect sauvage et brut de l'écriture, mais ces caractéristiques ne sont pas célébrées en elles-mêmes, et toujours satisfont un goût plus général de l'innovation littéraire. Si les réflexions au sein de *L'Ermitage* et de la *Revue Blanche* ne

⁷³ Auguste Anglès, *André Gide et le premier groupe de la Nouvelle Revue française*, Paris, Gallimard, I « La formation du groupe et les années d'apprentissage 1890-1910 », 1978 ; « L'âge critique 1911-1912 », 1986 ; « Une inquiète maturité 1913-1914 », 1986.

⁷⁴ *L'Ermitage*, juin 1899, vol. 18, p. 459.

⁷⁵ *La Revue blanche*, t. 23, *op. cit.*, p. 585.

concernent pas le roman d'aventures pour lui-même, elles prennent toutefois celui-ci en considération, reconnaissent une forme de « l'aventure », forme qu'elles lient à une pensée, plus générale, de l'innovation littéraire.

Une certaine convergence des goûts et des positions littéraires au sein de *L'Ermitage* ou de la *Revue Blanche* n'assure pas pour autant une conception unique de l'aventure, loin de là. L'expression « roman d'aventures » renvoie à différentes réalités selon les critiques, et son emploi n'est l'occasion d'aucun méta-discours justificatif. La précision du terme est alors de peu d'importance. Sous la plume de Michel Arnauld, l'expression désigne un contenu : *Kim*, de Kipling, est, selon lui, un « adroit roman d'aventures⁷⁶ », l'aventure désignant ici une intrigue secrète et de l'espionnage. Pour Gide, nous l'avons vu, le terme peut désigner une particularité narratologique, consistant à donner la primauté aux événements au dépit de la psychologie des personnages. Kahn associe la dénomination « roman d'aventures » à la catégorie socio-littéraire de la littérature jeunesse⁷⁷. Henri Ghéon, rejoignant la perspective narratologique de Gide, associe l'aventure au primat des faits sur les descriptions. De l'aventure élargie qui reprend les théories de Schwob et annonce celles de Copeau et Rivière aux thématiques de l'action et de la violence, le spectre du roman d'aventures est large dans les pages de *L'Ermitage* et de la *Revue Blanche*.

Parmi les collaborateurs des deux revues, deux auteurs retiennent particulièrement notre attention dans le cadre de notre réflexion sur l'élaboration de la pensée du roman d'aventures littéraire en France : Henri Ghéon et André Gide.

Henri Ghéon, dès le début du siècle, tente d'identifier une forme de roman d'aventures littéraire français. Son attention s'arrête sur deux romans : *La Camorra* d'Hugues Rebell et *Monsieur Pantalonie* de Camille de Sainte-Croix. Du premier, il donne, en 1900, deux comptes rendus, un pour *L'Ermitage*, l'autre pour la *Revue Blanche*. Ghéon identifie, dans le roman de Rebell, certaines des caractéristiques principales du roman d'aventures traditionnel et que l'on retrouve

⁷⁶ *Revue blanche*, t. 28, *op. cit.*, p. 555.

⁷⁷ *Revue Blanche*, t. 23, *op. cit.*, p. 584, Kipling, selon lui, « contient suffisamment l'intérêt du roman d'aventure pour intéresser les enfants petits et grands ».

invariablement dans le roman d'aventures populaire : la nécessité du dépaysement, d'un éloignement qui minimise les détails vraisemblables et permet de donner libre cours à l'action. Ghéon insiste alors sur le fait que le dépaysement en lui-même est l'occasion d'un travail littéraire, cela en raison même de son manque de vraisemblance. Le décor de *La Camorra*, c'est « Naples, Naples exagérée par la surexcitation d'un moment révolutionnaire⁷⁸ », et cette exagération donne toute latitude à un travail poétique. Dans la conception du roman d'aventures que Ghéon développe à propos du roman d'aventures littéraire, le décor possède un indéniable potentiel littéraire, mais il n'est pas une fin en soi, il sert avant tout l'« Aventure » :

L'Aventure, rien que l'Aventure, dans ce qu'elle a d'objectif, de sec et de schématique ; des faits, rien que des faits. En quoi M. Rebell est déjà passé maître. Il prête toute sa violence passionnée à ses héros, et sans violence ni passion, dans une langue claire et facile, la raconte⁷⁹

Ainsi, le décor, dans cette conception du roman d'aventures, sans être dépouillé d'attraits poétiques, sert un contenu de faits, d'Aventure, dont la valeur réside moins dans la façon dont il est conté qu'en lui-même. Le plaisir de l'action n'est plus réservé à la littérature populaire. Ghéon reprend cette idée à propos de *Pantalonie* la même année : « Sous prétexte de réalisme ou de pensée, la littérature d'imagination fut ces derniers temps abandonnée aux pornographes et aux entrepreneurs de feuilletons⁸⁰ ». L'imagination, poursuit Ghéon, représente au contraire un défi pour la langue française à laquelle il manque un Stevenson ; défi que *Pantalonie* relève : « Aussi faut-il applaudir à l'audace de M. Camille de Sainte-Croix qui nous offre trois cent cinquante pages de *fiction*. Car je ne veux voir dans *Pantalonie* qu'un récit sans portée, gratuit et merveilleux, et qui vaut surtout par cela, encore qu'il vaille aussi pour autre chose [...]»⁸¹. C'est donc la valeur littéraire de l'action, de l'aventure et de l'imagination dont Ghéon fait la promotion en défendant *La Camorra* et *Pantalonie*

⁷⁸ *L'Ermitage*, janvier-juin 1900, vol. 20, p. 384.

⁷⁹ *Revue blanche*, t. 22, *op. cit.*, p. 470.

⁸⁰ *Revue Blanche*, t. 22, *op. cit.*, p. 77.

⁸¹ *Idem*.

et qu'il propose au roman français.

Les liens de Gide avec le roman d'aventures ne se réduisent pas à son travail d'introduction de l'œuvre de Conrad en France et à la longue réflexion menant à la rédaction des *Caves du Vatican* sur lesquelles nous reviendrons. Kevin O'Neill fait remonter l'intérêt de Gide pour le genre de l'aventure aux années de *L'Ermitage* et de la *Revue Blanche*. D'une part, Gide esquisse une approche formelle du genre et envisage, nous l'avons vu, le roman d'aventures selon cette particularité narrative qu'il identifie et qui est de donner la primauté aux événements. D'autre part, dans une réflexion qui intègre ses lectures de Nietzsche et de Dostoïevski, Gide s'enthousiasme pour la figure de l'aventurier :

Mais Sindbad [...], écrit-il dans la *Revue Blanche*, n'a pour l'attendre aucune Ithaque, aucune femme, aucun fils, aucun chien. Ce ne sont pas non plus les sentiments qui le gênent. Nul être plus libre, plus détaché de tout, plus flottant. Même il n'a, semble-t-il, d'autre « figure » que celles que ses aventures vont lui faire ; il paraîtrait sans caractère aucun, n'était cette passion unique qui précisément le précipite à l'aventure : une inlassable curiosité⁸².

L'aventurier est un être libre, curieux, nietzschéen aux yeux de Gide. Aucun lien, aucun carcan ne le retient et, ainsi, il incarne un potentiel de connaissance, de libre examen, condition pour Gide à la liberté et l'œuvre d'art. Or l'aventurier n'a d'autre « figure » que ses aventures, et ses aventures ont la figure de l'aventurier. Gide, outre des considérations techniques et narratives, ouvre des perspectives philosophiques et esthétiques à l'aventure. Forme de la curiosité et de la liberté, l'Aventure contient la possibilité d'une œuvre d'art nouvelle.

⁸² *Revue blanche*, t. 23, *op. cit.*, p. 394.

4. Les premières années de *La Nouvelle Revue française* et l'aventure

a) *L'aventure comme poétique du roman*

La *Revue Blanche* s'arrête en 1903 ; *L'Ermitage* en 1906. Daté du 15 novembre 1908, paraît le premier numéro de *La Nouvelle Revue française* dont la rédaction réunit le cercle de Gide – André Gide, Henri Ghéon, André Ruyters, Jacques Copeau, Michel Arnauld, Jean Schlumberger – et le groupe de Henri de Montfort, d'obédience naturiste. Un seul numéro suffit à brouiller Gide et Montfort ; ce dernier se retire du projet, et la revue est aux mains des « gidiens » dès le second numéro de février 1909. La revue se veut être l'organe de réflexion d'un groupe littéraire, « Nouvelle », elle est tournée vers l'avenir ; *La Nouvelle Revue française* débute comme une aventure littéraire. Jacques Copeau avait d'ailleurs proposé *Ulysse*⁸³ pour titre, titre qui joint une tradition millénaire et mythique à l'appel du voyage et de l'inconnu. Entre aventure en littérature et littérature comme aventure, la revue hésite de 1909 à 1913, année de l'article de Jacques Rivière sur « Le roman d'aventure », lequel tranche en quelque sorte l'hésitation en amenant le roman du côté du « tout aventure ». L'histoire littéraire a retenu le texte de Rivière, toutefois, avant de l'étudier plus en détail, il nous paraît utile de faire le point sur la notion de roman d'aventures telle qu'elle apparaît alors dans les pages de la revue.

« L'attention au roman, aux problèmes de son esthétique, aux démarches de sa création, reste peu développée⁸⁴ », écrit Auguste Anglès à propos des « directions » de la revue en 1911. Les romanciers français ne parviennent pas à véritablement enthousiasmer l'équipe de *La Nouvelle Revue française*, les grands noms du siècle précédents ne sont évoqués qu'en tant que références et non comme horizon. Dès l'année 1912, l'intérêt pour le roman revient avec des articles consacrés aux romanciers étrangers, et particulièrement aux Anglais Kipling et Wells, qui enchantent Ghéon,

⁸³ Pour une histoire détaillée de la fondation de la *Nouvelle Revue française*, nous renvoyons à l'ouvrage d'Auguste Anglès, *André Gide et le premier groupe de la Nouvelle Revue française*, op. cit.

⁸⁴ *André Gide et le premier groupe de la Nouvelle Revue française*, t. 2, op.cit., p. 197.

Copeau et Arnauld. « On voit s'instaurer [...] un mythe du roman anglais, écrit Auguste Anglès, c'est-à-dire une représentation qui ne correspond que partiellement à la réalité et dont la fonction est de justifier et d'alimenter les projets d'un groupe à la recherche de nouvelles formes⁸⁵ ». Valéry Larbaud rejoint la revue en 1911 en tant que spécialiste des lettres anglaises. Gide se consacre au même moment à une étude approfondie de la langue anglaise et de sa littérature. Claudel l'a orienté vers l'œuvre de Joseph Conrad plusieurs années auparavant déjà. En 1912, Edmond Pilon donne un long article sur Defoe, mi-critique, mi-rêverie, dans lequel il s'adresse directement à l'auteur. Le lien qui, dans la *Revue Blanche*, unissait la notion de « roman d'aventures » à la littérature anglaise, se poursuit avec *La Nouvelle Revue française*. Il nous reste à observer maintenant la façon dont le terme se précise dans le contexte d'anglophilie littéraire qui anime l'équipe de *La NRF*.

Kevin O'Neill suit dans son étude, *André Gide and the Roman d'Aventure*, l'apparition et l'évolution du terme dans les pages de la revue, de 1909 à 1913 ; de sa première mention par Schlumberger en août 1910 à propos d'un roman de Jean Variot, au compte-rendu de *L'Histoire de M. Polly* de Wells par Ghéon, dans lequel celui-ci déplore que les Français n'aient pas le goût du roman d'aventures, et à la longue chronique de Copeau, qui à propos de deux romans de Maurice Renard, *Docteur Lerne, sous-dieu* et *Le Péril Bleu*, développe une théorie du roman d'aventures qui annonce celle de Rivière. Kevin O'Neill cerne ainsi l'importance de la notion de roman d'aventures dans ces années-là pour Gide et la rédaction de *La Nouvelle Revue française* : « *By the middle of 1911, the 'roman d'aventures' was very much at the centre of Gide's – and the NRF's – preoccupations*⁸⁶ ». Devant la souplesse sémantique et la variété avec lesquelles le terme encore peu théorisé de « roman d'aventures » est employé – « *hesitant and uncertain*⁸⁷ » –, il propose de comprendre cet ensemble de mentions à la lumière de l'article de Rivière, selon une lecture rétrospective⁸⁸. Kevin O'Neill étudie la pensée d'André Gide dans ses rapports au concept de

⁸⁵ *Ibid.*, p. 471.

⁸⁶ *André Gide and the Roman d'Aventure*, *op. cit.*, p. 34.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 29.

⁸⁸ « *It is only by the benefit of hindsight, by viewing retrospectively from the standpoint of Riviere's three-part study of the Roman d'Aventure (May-July 1913) the development of the review during the previous eighteen months, from the beginnings of 1912 to the mid-1913, that any pattern of thought can be seen to emerge, gradually and fitfully, from*

« Roman d'Aventure » de Rivière et non par rapport à la notion de « roman d'aventures » qui se développe alors, conférant ainsi une place centrale à la réflexion de Rivière sur le « Roman d'Aventure ». Nous souhaitons, aussi importante soit-elle, décentrer l'étude de Rivière et l'inscrire à la place qui lui revient dans l'histoire du roman d'aventures littéraire français. Aussi envisagerons-nous les premières réflexions « hésitantes et incertaines » de *La NRF* sur la notion de roman d'aventures à la lumière des réflexions et des rêveries du siècle précédent.

Le romanesque anglais est encore synonyme de rêve en 1912, les rêves d'évasions maritimes et aventureuses qui hantaient décadents et symbolistes n'ont pas disparu, à ceci près que la rêverie est devenue consciente d'elle-même. Le texte qu'adresse Edmond Pilon à DeFoe commence comme une rêverie :

Toi qui as vu les îles planer sur l'Océan comme des oiseaux,

Toi qui nous as menés vers les Amériques !

À force de t'imaginer, debout, dans un paysage, d'émeraude, entouré d'oiseaux multicolores, marchant sous les palmes, abrité par un parasol, vêtu d'un sayon de poils de chèvre et suivi de ton perroquet Poll répétant ton nom à tous les échos, il fallait bien que tu parusses quelque jour à mes yeux. Mais, mon pauvre Daniel, ta vie n'a pas été aussi éclatante, elle n'a pas rayonnée au milieu des mers ; le tabac du Brésil ne l'a pas parfumée de ses senteurs ! Tu n'as pas vécu libre sous le ciel de Dieu !

Maintenant, je sais quel a été ton lot terrestre De Foë⁸⁹ !

En réalisant quelle fut la vie de Defoe, Pilon comprend l'idée d'évasion qui habite son œuvre. La question ici n'est pas la justesse de cette lecture du romancier anglais, très certainement discutable. L'article de Pilon retient notre attention en ce qu'il articule explicitement, vieux rêves d'évasions, romanesque et travail du romancier. En 1912, au sein des pages de *La NRF*, la rêverie est réhabilitée comme source d'inspiration littéraire. La réflexion de la revue poursuit en partie cette dialectique du rêve et de l'action qui a sous-tendu la pensée du roman d'aventures durant les années 1890 et 1900.

its pages ». *Ibid.*, p. 30.

⁸⁹ *La Nouvelle Revue française*, janvier-juin 1912, t. 7, p. 142-143.

Michel Arnauld, dans une note sur « Kipling et Pierre Mille », reprend, à propos de Kipling, les mêmes réflexions sur l'image et l'énergie qu'on a pu lire une décennie avant dans la *Revue Blanche* ou *La Revue des Deux Mondes* :

[...] ce que la littérature exotique pouvait apporter de neuf après les livres de Loti : non plus seulement des tableaux colorés, une atmosphère étrange, un charme de volupté triste et de terreur, le sentiment d'une méésentente éternelle entre notre race et les autres — mais des révélations à la fois plus diverses, plus précises et plus aiguës : secousses des sens et des nerfs, surprises de l'intelligence, coups droits à nos préjugés, appels à notre énergie⁹⁰.

Pourtant, les textes de Ghéon et Copeau sur l'aventure manifestent une nette envie de dépasser cette dialectique, pour l'amener vers une théorie du roman, plus complète et plus générale. On se souvient que Ghéon a tenté d'identifier en 1900, dans la *Revue Blanche* et *L'Ermitage*, deux romans d'aventures français ; en 1912, dans une note à propos de *L'Histoire de M. Polly*, il refuse le don de l'aventure aux Français, don qu'il accorde aux romanciers anglais :

Sous prétexte de réalisme et de logique humaine, les écrivains français ont exilé du roman l'imprévu, l'imprévu qui est presque toute la vie, et qui est tout au moins la saveur de la vie et la raison même de notre élan dans la vie. Un de Foë, un Fielding, un Dickens, un Stevenson ont la passion de l'aventure : ils y baignent leurs personnages, comme dans un réactif vivement coloré, dont la réaction sur eux va déceler précisément les caractères⁹¹.

La notion de « vie », de « vivant », de « saveur de la vie », qui occupait les réflexions des années 1900, est ici liée à celle d'imprévu, lesquelles notions sont célébrées par Ghéon comme révélatrices (au sens photographique du terme) de la psychologie des personnages. Pour Gide, en 1900, l'importance est accordée aux événements dans un roman d'aventures et non aux réactions qu'ils

⁹⁰ *La Nouvelle Revue française*, juillet-décembre 1912, t. 8, p. 925.

⁹¹ *La Nouvelle Revue française*, t. 7, *op. cit.*, p. 126.

provoquent ; en 1912, Ghéon considère le roman d'aventures comme un terrain favorable à la psychologie des personnages. *L'Histoire de M. Polly* est « [u]n roman d'aventures et en même temps de caractère. Mais n'est-ce pas, demande Ghéon, le double trait par lequel les ouvrages des romanciers anglais se distinguent de tous les autres, dès leur plus lointaine origine⁹² ? ». Schwob ne voyait-il pas dans l'aventure la rencontre de « la double oscillation du monde extérieur et du monde intérieur⁹³ » ? Que l'aventure s'ouvre à la psychologie, et l'imprévu qui la fonde mènera au « roman divers et total⁹⁴ », auquel Ghéon, à la suite de Wells, fait appel. Or cette idée de « roman total » atteint par le biais de l'aventure se trouve déjà chez Schwob. L'art doit accomplir la synthèse de la vie, tel est l'un des principes posés dans « La terreur et la pitié » ; cette synthèse sera réalisée, selon lui, par l'aventure, qui projette l'homme sur le monde et le monde sur l'homme, unit le cœur aux événements. Bien sûr, Ghéon ne fait pas du Schwob, sa réflexion est plus restreinte, et l'influence de Kipling et Wells, a fait évoluer la réflexion du côté de l'énergie. Toutefois, il apparaît indéniable que les réflexions sur le roman d'aventures au sein de *La NRF* renouent avec la pensée de Schwob. Ce dernier est mentionné par Pilon dans son article sur Defoe ; en 1911 déjà, s'il ne parle pas précisément de roman d'aventures, Schlumberger revendiquait au roman le droit d'être « lyrique », c'est-à-dire de renouer avec le dramatique, le tragique, pour « une impression totale de sombre grandeur » : « Et quand [même] ce serait par un élément de sombre aventure, de gratuite mais puissante poésie [...] une tragédie du malentendu et du hasard qui n'est point née de pauvreté d'invention psychologique, mais bien d'une émotion profonde et robuste devant les incohérences de la vie⁹⁵ ». Schwob faisait de Hamlet un « roman d'aventure » et renonçait à la distinction aristotélicienne du dramatique et de l'épique au profit de la poésie, cette « puissante poésie » qu'évoque Schlumberger. Dans la lignée de Schwob, Schlumberger et Ghéon font de l'aventure une image de la puissance du monde avec laquelle le roman est en prise et qu'il tente de concilier avec

⁹² *Ibid.*, p. 126.

⁹³ *Spicilège, op. cit.*, p. 208.

⁹⁴ *La Nouvelle Revue française*, t. 7, *op. cit.*, p. 127.

⁹⁵ « Contre Thomas Hardy » dans *La Nouvelle Revue française*, juillet-décembre 1911, t. 6, p. 622.

l'âme de l'homme. Ainsi, la dialectique de l'action et du rêve n'a pas été tout à fait abandonnée, elle s'est seulement dilatée, l'action devenant les événements, le rêve, l'âme humaine. De là à faire de l'aventure une poétique du roman, il n'y a qu'un pas que franchi Jacques Copeau.

En mai 1912, au sujet de deux romans de Maurice Renard, Jacques Copeau en vient à évoquer le roman d'aventures ; il reprend à Ghéon l'idée d'une alliance de l'aventure et de la psychologie : « Cette liaison féconde du roman psychologique avec le roman d'aventures à merveilleux scientifique [...] »⁹⁶ Rien de nouveau si Copeau en restait là. Or, précisément, Copeau développe sa note de lecture, qui devient progressivement une réflexion sur la notion d'aventure. La nouveauté de cette analyse réside dans le fait que c'est l'élan narratif lui-même qui est associé à l'aventure ; « Est-il rien de plus beau qu'une histoire inventée⁹⁷ ? » demande le critique, qui poursuit :

Dans l'attention qu'elle prête au récit, l'âme se dilate et se multiplie. Elle a déjà découvert et fait siens mille sentiments, mille actions, mille aventures. Mais elle se prépare à l'accueil de cette chose qui n'a pas été dite, qu'elle ne connaît pas encore, qui tout à l'heure arrivera et qui sera la plus surprenante, la plus enivrante de toutes, parce qu'elle s'ajoute, la dernière, à la somme des possibles...⁹⁸

De l'aventure événement, qui était celle des romans de Renard, Copeau passe à l'aventure comme expérience du récit. L'aventure devient ce qui advient mais que l'on ne connaît pas : « [...] cet appétit des hommes pour des récits où l'homme est révélé, selon toutes les disponibilités de sa nature incertaine, et dans toutes les postures, au contact d'événements imprévus et sans nombre ; où la vie est feinte plus vivace, plus copieuse, plus étrange que ne l'avaient rêvée des cœurs paisibles⁹⁹ ». L'aventure en littérature est la feinte d'un monde qui excite et comble ce sentiment de l'avènement. Comme Schwob, comme Schlumberger, Copeau convoque le drame, qui selon lui est action, et qu'il compare au roman. Mais l'aventure s'oppose au drame explique-t-il : le drame est

⁹⁶ *La Nouvelle Revue française*, t. 7, *op. cit.*, p. 875.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 876.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 876-877.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 876.

organisé, l'aventure anarchique et surprenante. Or, à ce stade de sa réflexion, Copeau a fait de l'aventure une poétique du roman, « ainsi la forme romanesque revendique pour siens le caprice, la profusion, le détour et la longueur¹⁰⁰ ». L'article a mené le lecteur de l'anticipation à l'aventure, il opère un glissement de plus et propose une poétique du roman :

Je ne fais pas du roman d'aventures une variété, une spécialisation du genre romanesque ; je voudrais y voir le type même du roman, avec tous ses attributs et toutes ses puissances. Dans l'aptitude à narrer de longue haleine des aventures, je reconnais la disposition romanesque par excellence. C'est cette disposition qui m'intéresse avant tout : l'attitude, la posture du romancier devant sa matière, sans préjuger de la nature ni de la qualité de cette matière. [...]

Mais, l'aventure, n'est-ce pas : ce qui advient par cas fortuit ? Toute une esthétique de l'illogique et de l'inconditionné va donc en découler. Certes, je vois bien jusqu'où m'entraîne mon propos. Et j'irai jusque-là. J'accueillerai, dans le roman, même le hasard¹⁰¹.

Une poétique du devenir permanent, le hasard pour principe d'intrigue, l'aventure comme essence du roman et non plus comme contenu ; Copeau établit, dans cette note sur Maurice Renard, le renversement de la pensée de l'aventure, posant les bases sur lesquelles Jacques Rivière établira sa conception du roman nouveau.

b) Le « Roman d'aventure » de Rivière

L'article de Jacques Rivière sur le « Roman d'aventure » paraît en trois livraisons dans *La NRF* de mai à juillet 1913. Rivière veut y rompre avec le symbolisme et annonce la venue d'un « roman nouveau ». En dépit de son titre, dont le singulier déplace la notion d'« aventure » vers une plus grande abstraction, l'article de Rivière est donc moins une réflexion sur le roman d'aventures ou

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 879.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 879-880.

l'aventure dans le roman que sur le roman lui-même ; déplacement que Copeau a amorcé dans sa note sur Maurice Renard. L'article suscite l'enthousiasme de Copeau et de Gide¹⁰², et fait écho aux œuvres de Larbaud et de Alain-Fournier que la revue publie la même année, tout en annonçant *Les Caves du Vatican*¹⁰³ ; si bien qu'il est pertinent, dans une certaine mesure, d'y lire un manifeste du roman nouveau tel qu'envisagé à ce moment par *La NRF*. La réflexion nébuleuse sur le roman d'aventures, partie des rêveries de Schwob sur Stevenson aurait abouti à l'article de Rivière, quittant l'aventure et son roman pour devenir une réflexion de poétique romanesque générale annonçant le roman moderne français. Interprétation tentante mais qui a le défaut de maintenir dans l'ombre ce goût de l'action, de l'énergie et de l'exotisme dont nous avons montré la présence dans la pensée littéraire au tournant du siècle. Tout ce potentiel de rêveries et d'actions n'aurait-il abouti qu'à une théorie du roman d'aventures psychologiques dont l'exemple type serait *Le Grand Meaulnes* et sa Sologne rurale ? Cela paraît difficile à envisager et n'explique pas, par ailleurs, l'engouement de Gide et d'une partie de *La NRF* pour Conrad, dont les romans aux architectures complexes et repliées sur elles-mêmes vont à l'encontre de la linéarité de l'aventure de Rivière. Si l'on veut faire le point sur la place à accorder à l'article de Rivière dans l'histoire de la notion de roman d'aventures littéraire en France, il nous faut donc répondre à la question suivante : quelle est la part d'innovation dans la pensée de Rivière, ou autrement formulée, dans quelle mesure cette pensée rompt-elle avec la pensée symboliste qui jusque-là avait porté la réflexion sur le roman d'aventures littéraire ?

« L'aventure c'est la forme de l'œuvre plutôt que sa matière [...] »¹⁰⁴. L'article de Rivière reprend la réflexion de Copeau là où celui-ci l'avait arrêtée. Copeau voyait en l'aventure une poétique – donc une forme – du roman ; du roman compris comme une narration de « longue haleine ». Rivière, reprenant les notions de longueur et d'enchaînement à Copeau, fait également de l'aventure le propre du roman, au point d'exclure les œuvres de Bourget ou de Conan Doyle du domaine romanesque¹⁰⁵.

¹⁰² On lira l'ouvrage de Kevin O'Neill pour les détails de la réception de l'article de Rivière au sein du cercle de *La Nouvelle Revue française*.

¹⁰³ Pour la comparaison de ces romans à l'article de Rivière voir « Jacques Rivière and the Adventure Novel » de E. Ford dans *Romance Quarterly*, vol. 45, n° 4, 1998, p. 213-217.

¹⁰⁴ Jacques Rivière, *Le roman d'aventure*, Genève, Éditions des Syrtes, 2000 p. 69.

¹⁰⁵ « Ici, l'on ne manquera pas de m'objecter que l'émotion que je décris, en somme c'est celle que donne tout roman,

Or si l'un et l'autre font de l'aventure la forme du roman, Rivière va plus loin ; il fait de l'aventure non seulement la forme mais l'expérience du roman. L'aventure est plus que l'enchaînement linéaire des péripéties pour Rivière, c'est aussi l'aventure créatrice de l'auteur et l'aventure émotionnelle du lecteur. L'émotion de la découverte, l'émotion de l'attente sont toutes deux une expérience de l'inconnu. L'innovation de la pensée de Rivière réside en cette considération profonde de l'art romanesque qui déplace les considérations de poétique romanesque de questions de peinture et de mise en intrigue vers une question d'expérience¹⁰⁶. L'aventure de Rivière libère la pensée du roman, la déformalise, et tout l'aspect technique du roman nouveau est abordé à la fin de l'article seulement, sur le mode de la prétérition :

Pour être complète, l'étude que nous avons entreprise devrait comprendre un exposé de la technique du roman d'aventure. Il faudrait décrire la préparation que l'écrivain fait subir à la réalité pour la rendre véritable [...]. Aussi l'étude qu'il en faut faire est-elle si délicate et si compliquée qu'il sera plus convenable de lui consacrer plus tard un article tout entier¹⁰⁷.

Si le caractère novateur de la pensée de Rivière est certain, sa rupture avec le symbolisme l'est moins. Rivière propose au début de son article une analyse, courte mais particulièrement pertinente, de l'esthétique symboliste qu'il présente comme un « art d'extrême conscience », un art de l'esprit, un art du souvenir, la « conversation sentimentale de deux êtres très cultivés, qui, sachant tout, passent leur temps à se le rappeler l'un à l'autre¹⁰⁸ ». Le roman nouveau doit s'opposer au symbolisme ; au souvenir, il oppose l'attente, au temps du travail poétique, l'urgence de l'improvisation, à la rêverie, l'expérience de la surprise. Soit, mais considérer le roman nouveau comme une œuvre anti-symboliste, c'est oublier que ce désir d'inconnu, de nouveauté et d'évasion

que c'est l'émotion romanesque proprement dite. Sans doute. Mais alors il faut convenir que les œuvres qu'on veut nous faire passer aujourd'hui pour des romans n'en sont pas. Car enfin ni M. Bourget ni Conan Doyle ne nous inspirent, que je sache, ce plaisir si varié que nous attendons de l'œuvre nouvelle » *Ibid.*, p. 78.

¹⁰⁶ Alain Clerval rappelle à juste titre l'importance de la dimension spirituelle de la pensée de Rivière. Postface, *Ibid.*, p. 111.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 81-82.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 9 ; *ibid.*, p. 19.

est au cœur des préoccupations symbolistes. Le roman de Rivière serait plutôt l'aboutissement de l'esthétique symboliste, un peu à la manière dont l'athéisme de Nietzsche est l'aboutissement logique de son protestantisme, selon Gide. Rivière veut rompre avec le symbolisme et pourtant il n'arrive pas à s'en départir. Le style de l'article même est tout emprunt de subtilités idéales ; sous couvert d'une logique quelque peu positive, le texte de Rivière est une rêverie d'évasion, une rêverie de fuite : « [...] puisque avec nous le romancier s'est échappé des rêves [...] »¹⁰⁹. Toute l'ambiguïté de l'article réside dans la façon dont est envisagée cette évasion hors du rêve. D'une part, Rivière semble dire que le roman nouveau sera une œuvre classique, cartésienne, que le romancier nouveau « imite le scrupule de la pensée pure¹¹⁰ ». D'autre part, il suggère que cette évasion, loin d'être une concertation rationnelle avec soi-même, est une fuite en avant, sans règle ni hiérarchie, dans laquelle s'épuise le romancier : « [...] son esprit ne dépasse pas ses imaginations, parce qu'il s'emploie tout entier à les former ; toutes ses forces sont consommées au fur et à mesure ; il n'en est point d'utilisées, qui puissent servir à la prévision¹¹¹ ». Nous sommes alors loin de la méthode cartésienne qui impose un retour réfléchi sur soi à chaque nouvelle étape. Le romancier de Rivière part à l'aventure, dans une « intimité aveugle où il vit avec ses imaginations¹¹² » et dont il reviendra avec un « monstre », une œuvre « couverte d'excroissance¹¹³ ». Fuite aventureuse hors de l'immobilité du rêve, bien plus que cheminement cartésien, « Le roman d'aventure » s'apparente à une rêverie symboliste. En comparant l'esthétique de Rivière aux théories symbolistes de la création, Kevin O'Neill arrive également à la conclusion selon laquelle : « *the "roman d'aventure" is an outgrowth of the symbolist aesthetic*¹¹⁴ ».

En ouvrant la réflexion sur le roman de la forme à l'expérience, Rivière propose une philosophie du roman plutôt qu'une poétique. Il inaugure une croisée des chemins dans l'histoire de l'aventure littéraire. D'un côté l'histoire de l'aventure prend le chemin d'une réflexion formelle et abstraite, la

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 32.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 43.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 56.

¹¹² *Ibid.*, p. 57.

¹¹³ *Ibid.*, p. 57 ; *ibid.*, p. 59.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 63.

voie du « tout aventure », de l'autre elle s'inscrit dans une réflexion sur la pratique du roman d'aventures et du roman en général, sur ce jeu de l'action et du rêve, auquel Rivière n'apporte pas de nouvelle solution. En ceci, « Le roman d'aventure » prend toute son importance dans l'histoire du roman d'aventures français. Toutefois, en adoptant – subissant – le mode de la rêverie symboliste, Rivière n'apporte rien de nouveau au problème de la résolution du rêve en action. Plus abstraitement, d'une façon plus lâche, plus sourde peut-être, mais de façon certaine, l'article de Rivière s'inscrit, à la suite de la pensée symboliste, dans la dialectique du rêve et de l'action.

c) *Le Grand Meaulnes et Barnabooth*

La troisième partie de l'article de Rivière paraît dans le même numéro que le premier chapitre du *Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier. On connaît l'amitié qui a uni les deux hommes, et au regard de leur importante correspondance, il apparaît que le roman d'Alain-Fournier a pu influencer Rivière dans l'écriture du « Roman d'aventure¹¹⁵ ». Ainsi, la parution du *Grand Meaulnes*, à partir du numéro de juillet 1913 de *La NRF*, peut apparaître dans une certaine mesure comme une exemplification de la théorie de Rivière. Il est possible et pertinent d'envisager la construction du roman selon l'esthétique de la nouveauté et de l'inconnu que décrit Rivière. Il convient toutefois de rappeler que le *Grand Meaulnes* ne s'inscrit pas dans l'histoire du roman d'aventures littéraire français uniquement en raison de l'éclairage que lui apporte le texte de Rivière. Le thème de l'aventure est au cœur du livre d'Alain-Fournier, et n'a pas attendu le « roman d'aventure » pour y être : « De plus en plus mon livre est un roman d'aventures et de découvertes », écrit-il à Rivière en août 1910¹¹⁶. Le mot « aventure » apparaît une trentaine de fois dans le roman et le conclut. Fernand Desonay montre, par ailleurs, que le goût de la littérature d'aventure chez Alain-Fournier est né de la

¹¹⁵ *André Gide and the Roman d'Aventure, op. cit.*, p. 68.

¹¹⁶ Jacques Rivière et Alain-Fournier, *Correspondance 1905-1914*, t. 4, Paris, Gallimard, 1940, p. 223.

lecture des romanciers anglais : Defoe le premier, puis Stevenson et Kipling¹¹⁷. Meaulnes, personnage de la race des « hommes d'aventures¹¹⁸ », n'est-il pas comparé à Robinson Crusoe la veille de son aventure¹¹⁹ ? D'inspiration stevensonienne, le roman d'Alain-Fournier s'inscrit à la suite de ceux de Gide dans cette quête de mouvement, cette volonté d'émancipation, de départ et d'action qui habite alors une partie du roman français. *Le Grand Meaulnes*, entre la féerie onirique de la première évasion toute empreinte de symbolisme et le départ sur les routes qui s'ensuit, entre les longues rêveries de l'étude et le choix de l'action qui brise le cadre quotidien, s'inscrit dans la dialectique du rêve et de l'action qui nourrit l'essor du roman d'aventures littéraire.

Le livre d'Alain-Fournier développe également l'obscurité psychologique du personnage de l'aventurier. L'aventurier – ou plutôt l'aspirant aventurier – n'est plus celui qui raconte, mais un personnage énigmatique, ostensiblement profond, tel qu'entre-aperçu par le regard d'un compagnon timoré. La dichotomie entre vivre et raconter s'accroît avec *Le Grand Meaulnes* et le mystère de l'aventure se ferme à l'analyse. Cependant, on hésite à faire du roman d'Alain-Fournier un « véritable » roman d'aventures. Un roman de petite aventure, à l'échelle de la Sologne, à l'échelle de l'enfance. Toute l'aventure se réduit considérablement lorsque le narrateur découvre que le pays mystérieux n'est en réalité qu'à quelques heures de marche et qu'il est parfaitement localisé dans le monde des adultes. Il manque au *Grand Meaulnes* le basculement sans retour, la rupture, la violence, la véritable possibilité de la mort pour en faire une aventure adulte.

L'année 1913 est également celle de la parution de *A. O. Barnabooth : journal d'un milliardaire* de Valéry Larbaud dans la *Nouvelle Revue française*. Gide, qui termine alors la rédaction des *Caves du Vatican*, est rempli d'admiration pour ce texte que Kevin O'Neill présente comme un autre exemple, avec le *Grand Meaulnes*, de roman d'aventures littéraire. *Journal d'un voyage*, le roman de Larbaud reprend à son compte les thèmes du mouvement et de l'inattendu. Le terme « aventure » y

¹¹⁷ Fernand Desonay, *Le Grand Meaulnes d'Alain-Fournier. Essai de commentaire psychologique et littéraire*, Bruxelles, Éditions des artistes, 1941.

¹¹⁸ Alain-Fournier (1913), *Le Grand Meaulnes*, Paris, Gallimard, 2009, p. 162.

¹¹⁹ « En le voyant ainsi, perdu dans ses réflexions, regardant, comme à travers des lieues de brouillard, ces gens paisibles qui travaillaient, je pensais soudain à cette image de *Robinson Crusoe*, où l'on voit l'adolescent anglais, avant son grand départ, "fréquentant la boutique d'un vannier"... ». *Ibid.*, p. 22-23.

revient à plusieurs reprises, mais le plus souvent pour désigner une aventure galante. Toutefois, il renvoie occasionnellement à l'aventure événementielle : « Ma richesse et mon indépendance semblaient promettre cent romans de grande aventure [...] »¹²⁰ ». Aventures galante et événementielle se confondent en ce que la femme intègre la poétique d'un lieu : géographie et amour sont les enjeux d'un même déplacement. Mais l'aventure reste promesse : « Quand j'examine mon existence dans ces derniers mois, je suis étonné : rien ne m'est arrivé. Pourtant je ne demandais qu'à aller aux aventures ; je les invitais¹²¹ ». La difficulté de l'aventure est à l'image de la difficulté d'être de Barnabooth. L'immense richesse du personnage de Larbaud annule dans son faste toute anecdote ou toute possession ne laissant que le rien, ainsi que l'écrit Barnabooth lui-même :

Et où que j'aïlle, dans l'univers entier,

Je rencontre toujours,

Hors de moi comme en moi,

L'irremplissable Vide,

*L'inconquérable Rien*¹²².

Le problème de l'aventure dans *Barnabooth* découle d'un problème existentiel. Les héros de *Paludes* et *À Rebours* pouvaient espérer à un moment que le mouvement soulage leurs angoisses, Barnabooth est un angoissé en mouvement. La notion d'aventure est une fois de plus liée à celle d'inquiétude et de malaise, et on pense à ces deux théologiens du XVII^e siècle, Pascal et Malebranche, au divertissement de l'un, au mouvement de l'autre, symptôme et traitement illusoire de l'angoisse métaphysique. La forme du journal lie l'expérience du voyage à l'expérience intime. L'aventure de Barnabooth est une quête de soi. Comme pour le *Grand Meaulnes*, la possibilité de la mort manque trop à *Barnabooth* pour en faire le roman d'une grande aventure. Toutefois les errances du poète milliardaire entre les rêveries nostalgiques qu'évoquent en lui les toponymes

¹²⁰ Valéry Larbaud, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1961, p. 236.

¹²¹ *Idem*.

¹²² *Ibid.*, p. 61.

visités, et vers lesquels il retourne, et cette difficulté d'agir pour être, inscrivent le roman de Larbaud dans cette dialectique du rêve et de l'action qui est celle de l'aventure littéraire. Parmi les voies et modèles qui sont offerts à Barnabooth au travers de ses rencontres et connaissances, une est celle de la grande aventure et annonce le désir de mort violente qui succède, après le premier conflit mondial, au mal-être alangui : celle de son frère cadet Jean – comme un double de Barnabooth, parti du même point mais ayant suivi une carrière différente :

Et mon pauvre cadet Jean, tué à vingt trois ans au lac Tchad [...] lui aussi savait, et mieux que moi, à quoi noblesse oblige. La gloire ? Il savait bien que non ! Quelques journaux publient le portrait du Mort pour la patrie dans les Notes mondaines, et puis le silence pour des milliards de jours. [...] Mais il voulait vivre, et il a vécu, noblement. Et moi aussi, je voudrais vivre enfin noblement, faire quelque chose de mieux que de courir l'Europe et de gâcher mon temps. [...] Ô Jean, le soleil de décembre sur la Riviera, la vitesse, ses villes, ses nourritures, ses baisers, – et une balle dans la tête au lac Tchad !¹²³

Il manque la mort à cette aventure de milliardaire, cette belle mort que le héros de *Paludes*, des Esseintes, le grand Meaulnes et Barnabooth appellent de leur vœux muets à la veille d'un des conflits les plus meurtriers de tous les temps ; cette mort qui va hanter les aventuriers de l'après-guerre.

¹²³ *Ibid.*, p. 196.

B.1914-1939 Le roman d'aventures littéraire moderne français

La mode littéraire, à cette époque naïve, était aux voyages et à l'évasion.

Robert Brasillach, *Les Sept couleurs*

1. Les débuts de l'aventure moderne dans le roman français

a) Gide : l'aventure du roman

Gide, nous l'avons vu, a opéré au début du siècle un tournant vers le monde et l'action au sein de sa production littéraire, tournant nourri de la doctrine de Nietzsche avec laquelle Gide se familiarise alors. *Les Nourritures terrestres*, puis *L'Immoraliste* émancipent le personnage des marais qui l'entourent. À l'immobilité succède une urgence du mouvement, le « ne demeure jamais, Nathanaël¹ » des *Nourritures* ; au quotidien empesé succède l'instant : « Nathanaël, je te parlerai des instants. As-tu compris de quelle force est leur présence² ? ». Cette nécessité du mouvement et de la discontinuité, placée sur un plan poétique, annonce les propositions de Rivière sur le roman d'aventure : « Le roman d'aventure, c'est un roman qui s'avance à coups de nouveauté [...] »³. Il ne faut pas cependant lire l'histoire du roman d'aventures à l'envers et faire de Gide un des premiers théoriciens du genre. Ce qui, sur le plan poétique, préoccupe Gide – qui ne se considère pas alors comme romancier – au début du siècle et durant les premières années de *La NRF*, c'est le roman,

¹ André Gide, *Romans*, *op. cit.*, p. 172.

² *Idem.*

³ *Le roman d'aventure*, *op. cit.*, p. 68.

dont l'aventure est une déclinaison possible, un potentiel de modernité et de nouveauté. En 1913, Gide semble approuver entièrement les prédictions de Rivière qui font du roman nouveau un roman d'aventure, ainsi qu'il le note dans son journal le 10 juillet : « L'article de Rivière sur le « roman d'aventures », que je lis cet après-midi, ajoute à mon désarroi ; il dit à peu près ce que j'aurais souhaité dire dans mon article, et beaucoup mieux que je ne saurais y parvenir⁴ ». Or s'il partage la croyance d'un renouveau possible pour le roman français, c'est que Gide semble lassé sinon déçu par le roman français, autant dans son histoire que dans son actualité. Le journal *Gil Blas* lance, en 1913, une enquête littéraire visant à établir la liste des dix meilleurs romans français ; Gide, interrogé, publie à ce propos un article dans *La NRF* en avril⁵ dans lequel il exprime ses préférences pour le roman étranger : « Qu'est-ce qu'un Lesage auprès d'un Fielding ou d'un Cervantès ? Qu'un abbé Prévost en regard d'un de Foë ? Et même : Qu'est-ce qu'un Balzac en face d'un Dostoïevski⁶ ? ». On sait la curiosité et le goût que Gide a toujours manifestés pour la littérature étrangère. Gide est insatisfait du roman français donc. Or, les années 1910 sont pour lui les années d'un intérêt particulier pour le roman anglais. Le 7 décembre 1915, il note dans son journal :

Rien ne peut exprimer l'amusement et la curiosité avec laquelle je me précipite dans un nouveau livre anglais d'un bon auteur que je ne connaisse pas encore ; amusement que depuis longtemps, la littérature française ne pouvait plus me donner, ne me réservant plus, à proprement parler, de surprises⁷.

Fin 1910, il entreprend une étude sérieuse de la langue anglaise, et lit dès lors en langue originale les auteurs britanniques. Il s'exerce par la lecture entre autres de Defoe, Fielding, Stevenson, Milton ou Conrad⁸. De ce dernier, Claudel lui a vanté les mérites, plusieurs années auparavant, en 1905 ; alors que Gide commence à lire l'anglais, il se prend d'un intérêt particulier pour l'œuvre de Conrad, avec lequel il se lie d'amitié. Il entreprend de diriger la traduction en français de ses romans dont

⁴ André Gide, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, 1965, p. 391.

⁵ « Les dix romans français que... »

⁶ Article d'avril 1913 repris dans André Gide, *Essais critiques*, Paris, Gallimard, 1999, p. 271.

⁷ *Journal*, op. cit., p. 522.

⁸ *Ibid.*, p. 337. On pense à Lafcadio qui lit *Moll Flanders* et *Robinson Crusoe* dans les *Caves du Vatican*.

seulement trois titres avaient jusque-là été traduits par Robert d'Humières (*Le Nègre du Narcisse*) et Henry Davray (*Karain, L'Agent secret*) en 1911, année de la première rencontre de Gide et de Conrad ; Jean de Smet propose une traduction de *Typhon*, que Gide traduira lui-même en 1918. De Davray à Gide, la diffusion du roman d'aventures anglais passe en quelque sorte du *Mercure de France* à *La NRF*⁹. Selon Walter Putnam, Gide retrouve chez Conrad la « dialectique stagnation-action¹⁰ » qui sous-tendait ses premières œuvres. Putnam propose également une lecture symboliste de Conrad et montre les parentés qui existent entre ses romans et les *Caves du Vatican*, les *Faux-Monnayeurs* ainsi qu'avec *Voyage au Congo*. Ces thèses s'accordent tout à fait avec celle que nous proposons et nous ne pouvons que renvoyer le lecteur à l'ouvrage de Putnam pour ce qui est des rapports entre Gide et Conrad. Outre une modernité littéraire qui bouscule le schéma narratif, opacifie les psychologies ou encore retourne le point de vue du regardé au regardant, Gide trouve donc en Conrad une possibilité de dépasser littérairement la dialectique stagnation-action qui hantait le roman décadent. On comprend que, pour Gide, l'aventure est une conséquence de la quête de modernité romanesque, et non une fin en soi. En ce sens, son goût pour Conrad ne contrebalance pas son admiration pour Dostoïevski.

b) *Les Caves du Vatican*

Gide termine la rédaction des *Caves du Vatican* à l'été 1913. Le livre paraît dans *La NRF* au début de l'année suivante et en volume aux Éditions de La NRF à l'été 1914. Comme bien souvent chez Gide, il y travaille depuis plusieurs années déjà¹¹ ; la première mention des *Caves* dans le

⁹ Après plusieurs années d'une entreprise difficile (difficultés qui amèneront entre autres à la rupture définitive entre Gide et Isabelle Rivière, l'épouse de Jacques Rivière), les œuvres de Conrad paraîtront en français après la mort de celui-ci (1924) aux éditions de la *Nouvelle Revue française*.

¹⁰ Walter C. Putnam III, *L'aventure littéraire de Joseph Conrad et d'André Gide*, Saratoga, Amma libri, 1990, p. 5.

¹¹ « J'ai porté tous mes livres très longtemps. [...] J'ai eu très jeune le sentiment d'avoir devant moi une série de volumes de papier blanc : mes œuvres complètes. J'écris le tome VII ou le tome XII selon la longueur de la gestation ou le degré de perfection de mon métier ». Propos rapporté par Charles du Bos, *Dialogue avec André Gide*, Paris, éditions Corrêa, 1947, p. 163.

journal date de septembre 1905¹². Le projet de Gide a ainsi évolué au fil des années, entretenant longtemps un lien avec la notion d'aventure¹³. En 1912, Gide confie à Charles du Bos qu'il travaille sur un roman d'aventures, du Bos s'en préoccupe dans son journal : « Que je suis inquiet lorsque je vois un homme aussi grand que Gide qui, poussé par son admiration pour un Dostoïevski, un Fielding, un Daniel de Föe, décide de propos délibéré qu'il abandonnera le *récit* pour le grand roman d'aventure à très nombreux personnages¹⁴ ». On note l'étendue du concept de roman d'aventures, qui, sous la plume de du Bos, englobe Fielding comme Dostoïevski. L'expression de « roman d'aventure(s) » est toujours à manipuler avec précaution ; que ce soit sous la plume de Gide, Rivière, du Bos ou d'autres, la notion d'aventure littéraire s'élabore au début du siècle selon un certain flou, un pressentiment qui guide certains auteurs vers l'action – il faut dire que le roman d'aventures littéraire français reste encore à inventer ! Lorsque Gide a en tête d'écrire un roman d'aventures, il faut être conscient de cette large part d'indéfini, d'imprécis, qui participe de la notion même de « roman d'aventures ». Une notion encore vague, d'où l'impression de Gide que Rivière a tout dit lorsqu'il publie son article ; il est intéressant de noter le rapprochement du « roman d'aventure » et de la rédaction des *Caves* dans le journal de Gide cette journée de juillet 1913 : « Mes heures les meilleures je les emploie à mettre au point les passages des *Caves* dont Copeau ne s'est pas montré satisfait ; j'y ai beaucoup de mal et n'y parviens qu'avec un énervement sans nom. L'article de Rivière sur le “roman d'aventures”, que je lis cet après-midi, ajoute à mon désarroi¹⁵ ». Gide projette à ce moment un article sur le roman, qu'il n'a jamais écrit, et qui semblerait avoir pris les chemins de l'aventure. Gide a l'esprit à l'aventure alors qu'il travaille sur les *Caves*. Dernière chose qui renforce cette hypothèse : sa lecture de *Lord Jim* durant une partie de la rédaction ; en 1912, il écrit à André Ruyters : « J'avance très lentement dans *Lord Jim* et dans les *Caves*¹⁶ ». Pourtant, à l'arrivée, nous n'avons à première vue ni roman d'aventures, ni même roman, mais une

¹² *Journal, op. cit.*, p. 176.

¹³ Kevin O'Neill retrace l'évolution de l'idée d'aventure dans la genèse des *Caves* dans son ouvrage.

¹⁴ Retranscrit dans *Dialogue avec André Gide, op. cit.*, p. 161.

¹⁵ *Journal, op. cit.*, p. 391.

¹⁶ Cité par Putnam, *L'aventure littéraire de Joseph Conrad et d'André Gide, op. cit.*, p. 185.

sotie. L'auteur s'en explique dans une préface adressée à Jacques Copeau qui sera par la suite retirée du roman et que l'on retrouve dans l'édition de la Pléiade : « Pourquoi j'intitule ce livre *Sotie* ? Pourquoi *Récits les trois précédents* ? C'est pour manifester que ce ne sont pas à proprement parler des *romans*¹⁷ ». Pour Gide ce sont avant tout des « livres ironiques », des « livres critiques¹⁸ ». Quelles sont les raisons de ce choix ? Gide considère-t-il les *Caves* comme un roman failli ? Pourtant il se défend bien dans une lettre adressée à du Bos, en mars 1914, d'avoir poursuivi les objectifs qu'on a pu lui prêter : « Dans tous les cas je tiens à ce que vous sachiez que je n'ai nullement écrit ce livre pour illustrer quelque conception théorique du roman, pour marquer une date dans mon développement ou pour renouveler ma manière¹⁹ ». Nous occulterons ces questions d'intentions et d'objectifs auxquelles nous répondrions bien malaisément au profit de la suivante : que reste-t-il dans le livre de cette idée d'aventure qui occupait l'esprit de Gide à un moment de sa rédaction ?

Dans le compte rendu qu'il donne des *Caves du Vatican*, Henri Massis écrit le 22 juin 1914 dans *L'Éclair* :

M. André Gide a voulu écrire un roman d'aventures : nul doute là-dessus. Constatant son propre échec, il a bien pu changer la désignation de son livre. [...] Or, en dépit de plusieurs embryons de récits dont l'accomplissement minutieux du détail ne constitue pas une réalisation, il *n'arrive rien*, dans les *Caves du Vatican*. Je ne sais point de roman plus immobile que ce roman d'aventures²⁰.

Henri Massis répond ici, à sa manière et selon son opinion, aux questions concernant les intentions et les objectifs de Gide. Ce n'est pas tant sa réponse qui nous intéresse ici, que sa conception du « roman d'aventures » : un roman dans lequel il « arrive » quelque chose, définition générale centrée autour de la question de l'action, sinon de l'événement. L'éventualité de la mauvaise foi

¹⁷ *Romans, op. cit.*, p. 679.

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ Cité par Yvonne Davet, *Romans, op. cit.*, p. 1572.

²⁰ Cité par Alain Goulet dans *Les Caves du Vatican d'André Gide : étude méthodologique*, Paris, Larousse, 1972, p. 41.

écartée, il semble que les événements marquants du roman de Gide – une fausse conspiration et son lot de mascarades, un meurtre – ne suffisent pas à faire « arriver » quelque chose. Mauvaise foi mise à part toujours, nous faisons l'hypothèse qu'Henri Massis a en tête des romans plus traditionnels ou plus événementiels lorsqu'il fait référence au roman d'aventure, Dumas, Verne, Kipling peut-être... Or il est vrai que l'aventure traditionnelle et événementielle est plutôt absente des *Caves du Vatican*. Alain Goulet a montré de façon précise en quoi cette œuvre n'a à peu près rien du roman d'aventures classique, à savoir, une succession linéaire d'épisodes, une fiction à la fois lue comme telle et mimétique de la réalité, un itinéraire semé d'embûches, des effets de suspens, un épilogue qui stabilise le destin des personnages²¹.

Pour Alain Goulet, il est difficile d'inscrire l'œuvre de Gide dans une tradition littéraire précise tant son livre opère une déconstruction du genre du roman et du roman d'aventures en particulier. Les *Caves du Vatican* n'est pas un roman d'aventures traditionnel et le travail de sape ironique de Gide, qui se défend d'avoir illustré une quelconque théorie du roman, laisse un terrain bien trop complexe et mouvant pour qui veut y appliquer une lecture strictement générique. Toutefois il nous semble, compte tenu des chapitres précédents qui ont révélé un courant souterrain de l'aventure, – envie de mouvement, problème de l'action dans des œuvres qui n'étaient pas des œuvres d'aventures – et compte tenu de l'intérêt de *La NRF* et de Gide à cette époque pour cette aspiration aventureuse, il nous semble, donc, qu'il est possible de visiter ces *Caves du Vatican* à la lumière de cette dialectique de l'action et du rêve dont Gide a déjà joué auparavant. Si ce n'est pas à proprement parler un « roman d'aventures », peut-être est-ce autre chose de proche, peut-être est-ce un *roman d'aventure*, selon la formule de Jacques Rivière ? Nous avons vu que Gide partage les idées de Rivière sur le roman ; peut-être, à défaut d'un article – déjà écrit par Rivière –, et en dépit de ce qu'il se défend d'avoir voulu illustrer une quelconque théorie du roman, Gide a-t-il construit les *Caves du Vatican* suivant cette idée du roman qu'il partagerait avec Jacques Rivière ? Il ne semble pourtant

²¹ *Ibid.*, p. 44. Notons toutefois que Mauriac a relevé du feuilletonesque dans les *Caves du Vatican* : « Il s'est dit qu'en prêtant aux personnages de son imbroglio de la vie, de la truculence, il ferait entrer dans la littérature le genre un peu décrié du feuilleton ». *Les Cahiers*, 15 mai 1914, cité par Yvonne Davet, *Romans, op. cit.*, p. 1576.

pas que ce soit le cas. D'abord, la façon dont Gide a rédigé les *Caves du Vatican* n'est pas du tout celle du romancier d'aventure de Rivière. Celui-ci avance en aveugle dans son œuvre, « toutes ses forces sont consommées au fur et à mesure ; il n'en est point d'inutilisées, qui puissent servir à la prévision²² ». Or, Gide écrit et réécrit, prévoit, retranche, équilibre : « Achevé hier *les Caves*, écrit-il dans son journal le 24 juin 1913. Sans doute, il me restera beaucoup à reprendre encore après que je l'aurai donné à lire à Copeau et sur les épreuves²³ ». La sortie de Gide est complexe et composée, les choses s'y tiennent, les choses s'y retrouvent, à l'inverse du roman de Rivière : « On perd de vue sa direction, son fil ; avec ses prolongement de toutes parts, elle ressemble à ces êtres marins qui avancent dans n'importe quel sens²⁴ ». Les digressions du narrateur de Gide sont loin de faire des *Caves* un tel monstre marin aux excroissances luxuriantes. *Les Caves du Vatican* n'est pas un roman d'aventure au sens de Jacques Rivière. Autre possibilité : peut-être est-ce un roman de l'aventure, un « roman de l'aventure et de l'aventurier », écrit Thibaudet :

Le cas du premier roman [*Les Caves*] est très curieux, parce qu'il nous permet de faire le départ entre ses deux éléments, un roman d'aventure, plus ou moins comique, qui n'est pas très réussi, et un roman de l'aventure, ce qui n'est pas la même chose, et de l'aventurier, qui paraît aujourd'hui étonnamment perspicace, parce que Gide y a préfiguré, en père spirituel, dans le personnage de Lafcadio, les traits du jeune homme, et surtout du jeune littéraire, de la génération qui venait²⁵.

Thibaudet établit son idée du « roman de l'aventure » dans un article de 1919 paru dans *La NRF* et sur lequel nous reviendrons plus en détail. Nous retenons pour le moment cette idée d'un roman qui, sans être un roman d'aventures, contient de l'aventure – ici par l'intermédiaire d'un personnage fort, l'incarnation d'aspirations à l'affranchissement, à la fréquentation des limites, à leur transgression ; une incarnation qui annonce la nouvelle génération dit Thibaudet : peut-être l'aventure littéraire

²² *Le roman d'aventure, op. cit.*, p. 56.

²³ *Journal, op. cit.*, p. 387.

²⁴ *Le roman d'aventure, op. cit.*, p. 59.

²⁵ Albert Thibaudet (1936), *Histoire de la littérature française*, Paris, Stock, 1969, p. 41-42.

sera-t-elle la mise en texte de ce désir de liberté ?

Ni roman d'aventures, ni roman d'aventure, *Les Caves du Vatican* pourrait bien être un roman de l'aventure et de l'aventurier, selon la formule d'Albert Thibaudet. Sans reprendre à la lettre la définition d'Albert Thibaudet, nous reprenons cette idée de l'aventure dans le roman. Un courant aventureux traverse les *Caves* : la dialectique du rêve et de l'action s'y déploie une fois de plus chez Gide, et son roman est une nouvelle étape dans l'histoire de l'aventure littéraire française.

En dépit de l'avis d'Henri Massis pour qui « il n'arrive rien » dans *Les Caves du Vatican*, nous faisons l'hypothèse que le roman de Gide met en scène l'inquiétant empiétement de l'action sur le rêve. Nous reprenons ici en partie l'analyse de Jankélévitch pour qui l'aventure implique pour celui qui la vit d'être à la fois dedans et dehors, englobé éthiquement et détaché esthétiquement, entre le sérieux et le jeu. Plus l'aventurier s'engage et s'englobe, plus l'aventure devient sérieuse et potentiellement mortelle. L'aventure dépend de lui dans son commencement, mais il s'abandonne à elle pour la suite des événements. « Le commencement de l'aventure est donc un décret autocratique de notre liberté, et il est en cela, comme tout acte arbitraire et gratuit, de nature un peu esthétique²⁶ ». Esthétique en son commencement seulement ; l'aventurier ayant abdiqué sa liberté, les choses peuvent devenir, hors de son contrôle, belles comme laides, mais surtout, vécues, elles ne sont plus contemplées. Ce décret autocratique de liberté, c'est le meurtre d'Amédée Fleurissoire par Lafcadio. Or il semble qu'au couple éthique/esthétique de Jankélévitch, il soit possible de substituer celui d'action et de rêve. Le rêve laisse la possibilité au rêveur de se rétracter, de maintenir le cap esthétique qu'il s'est choisi, l'action engage : « Qu'il y a loin, entre l'imagination et le fait !... Et pas plus le droit de reprendre son coup qu'aux échecs²⁷ ».

L'acte gratuit de Lafcadio est un acte d'aventure qui consacre le débordement de l'action sur le rêve. Le premier chapitre de la cinquième partie, qui mène au meurtre d'Amédée Fleurissoire, est consacré à l'aventure. Lafcadio y est libre, nanti ; comme le Barnabooth de Larbaud, il voyage en

²⁶ *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, op. cit., p. 17.

²⁷ *Romans*, op. cit., p. 829.

train, comme les marins de Conrad, il quitte l'Europe pour l'Asie : « Rien ne le retenait plus à Paris, ni ailleurs ; traversant l'Italie à petite journée, il gagnait Brindisi d'où il pouvait s'embarquer sur quelques Lloyd, pour Java²⁸ ». Gide reprend aux romans anglais et à l'aventure traditionnelle l'image du jeune homme disponible, en quête d'exploit : « Que peu de chose la vie humaine ! Et que je risquerais la mienne agilement, si seulement s'offrait quelque belle prouesse un peu joliment téméraire à oser !... Je ne peux tout de même pas me faire alpiniste ou aviateur...²⁹ ». Lafcadio se permet une parodie du « Voyage » de Baudelaire : « Plions bagages ; il est temps³⁰ ! », laissant ainsi entendre qu'il s'engage pour une aventure mortelle, de celles précisément dont l'action prend le dessus. Baudelaire, Mallarmé également (« Fuir ! Là-bas fuir ! »), Rimbaud (« Ma journée est faite, je quitte l'Europe »), les références de Lafcadio font ressurgir le poids de l'hésitation symboliste, de l'aspiration à l'ailleurs qui ne reste qu'esthétique. Lafcadio est en quelque sorte le fils de cette génération symboliste dont il doit dépasser l'héritage. Lafcadio se remémore l'aventure nocturne effectuée en compagnie de l'oncle Wladi, « [il] se demandera le lendemain s'il n'a pas rêvé tout cela³¹ » : l'aventure est encore et aussi le rêve au sens de « songe » pour lui. L'acte gratuit est une rupture avec le rêve et le songe, un dérangement qui consacre l'action et son irréversibilité. Toutes les rêveries sont des références à l'avenir où au passé, le meurtre d'Amédée Fleurissoire existe ici et maintenant.

La rencontre de Lafcadio et d'Amédée est celle de deux aventuriers de registres différents. Alors que Lafcadio s'engage de plein gré dans l'aventure au risque de basculer dans le tragique, Amédée Fleurissoire est l'aventurier malgré lui, « souhaitant bénigne aventure³² » ; Mr Bean gidien, il est une parodie de héros aventureux. Amédée part en croisade pour la libération du pape. Les rêves de grandeur d'Arnica, qui le contemple au moment de son engagement, sont en contradiction totale

²⁸ *Ibid.*, p. 822.

²⁹ *Ibid.*, p. 823. On voit bien ici la façon dont, par filiation lointaine, l'aventurier est un descendant du chevalier errant en quête d'exploit et d'aventures.

³⁰ « Allons ! Plions bagages ; il est temps ! En fuite vers un nouveau monde ; quittons l'Europe en imprimant notre talon nu sur le sol !... S'il est à Bornéo, au profond des forêts, quelque anthropopithèque attardé, là-bas, nous irons supputer les ressources d'une possible humanité !... ». *Idem.*

³¹ *Ibid.*, p. 827.

³² *Ibid.*, p. 775.

avec le personnage d'Amédée : « Les mots *captivité*, *emprisonnement* levaient devant ses yeux des images ténébreuses et semi-romantiques ; le mot *croisade* l'exaltait infiniment, et lorsque, enfin ébranlé, Amédée parla de partir, elle le vit soudain en cuirasse et en heaume, à cheval...³³ ». Le complot franc-maçon forme l'arrière-plan d'une aventure formidable pour Fleurissoire, seulement il est complètement faux, d'autant plus ridicule qu'il ne piège que les bigots. Le voyage aventureux est censément un périple existentiel : le voyage du croisé de Pau est un terrible combat contre les insectes, punaises à Marseille, puces à Toulon... Si l'aventurier conquiert une femme – Lafcadio, Geneviève –, Amédée, à quarante-sept ans, est déniaisé par une prostituée qui prend pitié de lui. L'aventurier suit son instinct, Amédée Fleurissoire son *Baedeker*... Chez Gide, l'aventure traditionnelle est du côté de la parodie, jusqu'à ce qu'elle rencontre l'aventure nouvelle, l'aventure plus existentielle de Lafcadio. « Entre ce sale magot et moi, quoi de commun³⁴ ? », songe Lafcadio en observant Amédée Fleurissoire. Rien de commun en effet entre ces deux aventuriers. L'un n'est pas à la hauteur des rêves de sa femme, ni à la hauteur de sa croisade. L'autre se sent à l'étroit devant les possibilités d'aventure qui s'offrent à lui³⁵. Amédée Fleurissoire représente une aventure assez établie pour qu'on puisse la parodier. Lafcadio l'envoie littéralement balader. Le geste de Lafcadio déchire le voile des classiques possibles pour laisser place à une situation nouvelle. C'est un geste de l'action contre le rêve et ses schémas établis.

D'une certaine façon, en adaptant quelque peu les termes que Mac Orlan emploie dans son *Petit manuel du parfait aventurier*, Lafcadio est un aventurier actif et Julius de Baraglioul serait son équivalent passif. Il est le troisième aventurier du roman. Le meurtre de son beau-frère est pour lui une « aventure providentielle³⁶ » qu'il exploite à des fins littéraires. S'il a encore des difficultés à concevoir l'acte gratuit que propose Lafcadio, cette déclaration de liberté, Julius le convertit en fait littéraire, un fait qui lui donne le « champ libre³⁷ ». Julius conquiert sa liberté sans risque – mis à

³³ *Ibid.*, p. 767.

³⁴ *Ibid.*, p. 825.

³⁵ « Je ne peux tout de même pas me faire alpiniste ou aviateur... ». *Ibid.*, p. 823.

³⁶ *Ibid.*, p. 839.

³⁷ *Ibid.*, p. 836.

part celui d'être mis au ban de l'institution littéraire. Pour reprendre les termes de Jankélévitch, Lafcadio est du côté de *l'englobement éthique* – une éthique subversive –, Julius de celui du *détachement esthétique*. Toutefois, selon Jankélévitch, toute aventure comprend toujours une part d'éthique et d'esthétique, à dosages variés selon les types d'aventures ; l'œuvre littéraire n'est donc pas dépourvue en soi d'enjeux éthiques. Or ceux-ci sont rappelés dans *Les Caves du Vatican* par l'épigraphe qui orne la cinquième partie : « – *There is only one remedy ! One thing alone can cure us from being ourselves !... – Yes ; strictly speaking, the question is not how to get cured, but how to live* ». L'épigraphe est tirée de *Lord Jim* que Gide lit pendant la rédaction des *Caves*. Jim, le héros de Conrad, est passé du rêve à l'action. Pressé par les événements, il a abandonné son poste devant le danger. C'est un engagement éthique irréversible. « Comment vivre ? » telle est la question à laquelle il revient aux nouveaux aventuriers de répondre. Comment vivre pendant et après l'action, et surtout comment vivre cette vie d'action qui brise l'ordre et l'homme ? L'action brise les repères, met à mal les divertissements, et fait planer la menace de l'ennui sur qui n'est pas à la mesure de cette vie mise à nu. Ennui qu'expérimente un moment Lafcadio : « [...] il rôdait, harcelé par une curiosité indécise et cherchant douteusement il ne savait quoi de neuf et d'absurde à tenter. Tout paraissait insuffisant à son désir. [...] [M]ême il se désintéressait des suites de son aventure [...] »³⁸. La malhonnêteté de Protos le ramène par réaction dans le chemin d'une morale plus traditionnelle. Pourtant en mettant en scène une action qui empiète sur le rêve et assassine littéralement les cadres honnêtes de l'aventure traditionnelle, Gide introduit dans le roman français l'aventure moderne, vécue pour elle-même, en tant qu'attitude existentielle et questionnement éthique³⁹.

« Dans la fixation du type de l'aventurier d'après-guerre, écrit Benjamin Crémieux en 1931, le héros gidien des *Caves du Vatican*, a joué [...] un rôle de grande importance⁴⁰ ». Le geste aventureux pour Gide n'est pas seulement un ressort romanesque, un tonifiant narratif, mais un

³⁸ *Ibid.*, p. 846.

³⁹ « Elle est désormais considérée pour elle-même, en tant qu'élément tout à la fois constitutif et explicatif de la personne humaine, catégorie fondamentale de l'esprit, désir qui rend compte de l'homme et, à ce titre, valeur qui peut être sacralisée ». *La gloire de l'aventure, op. cit.*, p. 107.

⁴⁰ Benjamin Crémieux, *Inquiétude et reconstruction*, Paris, Corrêa, 1931, p. 64.

élément qui permet au roman une compréhension nouvelle de l'homme. Lafcadio, en qui Thibaudet a reconnu les traits « du jeune littérateur de la génération qui venait », est un aventurier d'un type nouveau, empreint de nitzschéisme, et qui tient du Raskolnikov de Dostoïevski comme du Jim de Conrad. En ce sens, *Les Caves du Vatican* est un roman de l'aventurier moderne.

c) *Albert Thibaudet : le roman de l'aventure*

La NRF cesse de paraître d'août 1914 à juin 1919. L'enthousiasme pour l'aventure, l'article de Rivière, l'esprit d'aventure des *Caves du Vatican*, restent plusieurs années sans suite. L'aventure de la France est guerrière. Au fantasme de vie s'est substituée la vie, inouïe, violente et morbide. Le goût pour l'aventure ne s'est toutefois pas éteint ; l'aventure a changé. De nouveaux romans d'aventures français paraissent durant les dernières années de la guerre et l'immédiat après-guerre : Louis Chadourne, Benoit, Mac Orlan publient leurs premiers romans. En septembre 1919, la *NRF* publie une « réflexion sur la littérature » qu'Albert Thibaudet consacre au « Roman de l'aventure ». Alors que Ghéon, Copeau, Rivière théorisaient le roman d'aventures en général, l'article de Thibaudet est l'un des premiers à théoriser le roman d'aventures français.

La démarche de Thibaudet est inductive, précise ; il part de la parution récente de trois romans d'aventures, *Koenigsmark* et *L'Atlantide* de Pierre Benoit, *Le Maître du navire* de Louis Chadourne, dont il tire une classification tripartite des romans d'aventures : le roman d'aventures anglais, le roman d'aventures idéologique et le roman d'aventures romanesque. Le premier est un roman entièrement tourné vers l'action et qui exclut la femme et l'amour ; dans le second l'aventure sert à matérialiser des idées ; dans le dernier, qui est selon lui proprement français, l'aventure « décore la sensibilité⁴¹ ». Le roman d'aventures français, écrit Thibaudet, en prenant pour exemple les personnages d'Antinéa et d'Aurore de Benoit, reste un roman de la passion, un roman

⁴¹ *La Nouvelle Revue française*, juin-décembre 1919, t. 13, p. 619.

« romanesque », dans le sens où il « imagine et fait imaginer l'amour [...] descendu par un vol inattendu de la destinée, et prenant une figure extraordinaire et lyrique⁴² ». Le roman d'aventures français ou, nuance Thibaudet, ce que « les Français entendent par roman d'aventures [serait] une fusion ou, comme disent les philologues, une contamination de l'aventure et du romanesque⁴³ ». On peut ainsi comprendre le titre de l'article en ce sens que le roman d'aventures français n'est pas un « roman d'aventures » dont l'aventure et l'action structurent la narration, mais bien un « roman de l'aventure », aventure comme décor de la sensibilité, et aventure au sens d'aventure amoureuse. La femme possède un rôle nouveau dans le roman d'aventures moderne français, rôle que Thibaudet pressent dès 1919 : « L'aventure française, contrairement à l'aventure anglaise, se présente avec l'*odor di femina (sic)*, plus qu'avec celle de l'embrun et du large⁴⁴ ».

Notons enfin que Thibaudet fait référence à l'article de Marcel Prévost sur le « roman romanesque », rappelant ainsi que le romanesque figurait déjà, trois décennies plus tôt, parmi les propositions pour le renouveau du roman. Si l'essentiel de son article porte sur le roman d'aventures français, il conclut toutefois par une réflexion sur le roman d'aventures général : celui-ci est un roman de l'île, du coin de terre entouré de l'infini ; de fait, il rejoint Rivière : « Tout coin de terre où nous sommes peut nous devenir l'île de Robinson⁴⁵ ». L'aventure peut être partout. Le sentiment de l'aventure français dépasse le cadre de l'événement aventureux ; Rivière, Gide, Thibaudet cherchent en quelque sorte l'aventure hors de l'aventure. Toutefois l'ambivalence française persiste, qui veut qu'à la recherche du sentiment aventureux, la théorie française n'arrive pas à rompre tout à fait avec l'action et les cadres traditionnels de l'aventure. Thibaudet, pour conclure sur une aventure qui peut être partout, est parti de roman d'aventures aux cadres exotiques et dangereux. L'aventure aventureuse apparaît comme nécessaire au développement d'un sentiment de l'aventure qui s'en affranchirait et l'aventure moderne française n'exclut ni les contrées lointaines, ni le danger et les

⁴² *Ibid.*, p. 604-605.

⁴³ *Ibid.*, p. 605-606.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 604.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 611.

trésors.

Il semble a priori qu'à lire l'article de *La NRF* et la réflexion de 1936 dans *Histoire de la littérature française*, on puisse détecter une évolution dans la pensée de Thibaudet sur l'aventure. En 1919, il fait de l'aventure un décor, en 1936 il distingue « roman de l'aventurier » – dont Lafcadio et l'acte gratuit sont les représentants – et « roman de l'aventure » dont il ne minimise plus autant la part d'action⁴⁶. Le Thibaudet historien, avec le recul des années, accorde plus d'attention à l'action – à l'acte – que le Thibaudet critique, pour qui l'imagination romanesque repose sur une action empêchée : « Or, le romanesque prend sa source dans un exercice de l'imagination, un débordement de la représentation, un reflux ou une écume de l'action impossible ou empêchée⁴⁷ ». L'évolution de la pensée de Thibaudet suit en quelque sorte ce débordement de l'action sur le rêve, identifié chez Gide. Si Thibaudet se trompe en 1919 en affirmant « [qu'] il ne serait pas très juste de parler, pour quelques bons romans d'aventures récents, d'une renaissance⁴⁸ » – la forte production de roman d'aventures des années 1920 démontrant le contraire – il présente néanmoins avec justesse la situation du roman d'aventures français dans l'immédiat après-guerre. Non seulement il effectue la différence entre l'aventure action et l'aventure décor, formulant ainsi de façon simple l'opposition entre le geste aventureux et le rêve aventureux, mais il identifie – et ce, dès 1919 – le rôle nouveau que peut jouer la femme dans le roman d'aventures d'après-guerre. L'acte gratuit, l'acte pour l'acte de Gide, instaure en quelque sorte le premier point de l'aventure moderne française ; la femme, de façon plus générale l'érotisme, en est le deuxième. Malraux montrera que tous deux, la femme et l'érotisme, ont à voir avec la mort. Toutefois, s'il analyse avec finesse cette nouvelle aventure française, Thibaudet ne lui accorde qu'une valeur toute relative et peu d'avenir en 1919. Pour lui

⁴⁶ « Le roman de l'aventure, qui connut tant de faveur dans l'après-guerre, était accordé à l'entrée dans un monde nouveau, à des impatiences de la jeunesse, à cette décompression et à cette bougeotte où devaient se dépenser physiquement les imaginations comprimées par les disciplines du temps de guerre ». *Histoire de la littérature française, op. cit.*, p. 542.

⁴⁷ *La Nouvelle Revue française*, t. 13, *op. cit.*, p. 605.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 597.

cette fusion de l'aventure et du romanesque est littérairement peu efficace, conférant « quelque chose d'artificiel⁴⁹ » au roman d'aventures français. Thibaudet ne parie pas sur l'aventure.

d) *Mac Orlan, le « parfait » aventurier*

En chacun, l'homme qui créa la fiction – l'artiste – et
celui qui tente de la vivre – l'aventurier – trouvent un
complice

André Malraux, *Le Démon de l'absolu*

Gide produit un aventurier mais renonce à parler d'aventure. Thibaudet parle d'aventure, mais n'en produit pas. Mac Orlan écrit de l'aventure et sur l'aventure. Ses premiers écrits littéraires ont déjà flirté avec l'aventure, en 1917 notamment, dans *U-713 ou les gentilhommes d'infortune*. Durant ses années montmartroises, il lit Schwob, Stevenson, Kipling et Conrad⁵⁰. En 1920, année où paraît le *Petit manuel du parfait aventurier* aux éditions de La Sirène (qui publient également Cendrars et t'Serstevens), il compte à son actif deux romans de mer et d'aventure : *La Chant de l'équipage* (1918) et *À bord de l'Étoile Matutine* (1920). *Le Chant de l'équipage* narre les aventures d'un vieux riche gavé de récits de pirates que deux escrocs mènent dans une fausse chasse au trésor. Un récit triste et amer sur l'illusion, de l'aventure et de soi, qui annonce le pessimisme de l'aventure d'après-guerre. Plus sombre encore, *À bord de l'Étoile Matutine*, qui doit beaucoup à *Treasure Island* et aux *Vies imaginaires* de Schwob, est la confession honnête et sans fard d'un gentilhomme de fortune. D'une écriture simple, par épisodes successifs que lient les péripéties d'un même équipage, il fait le

⁴⁹ *Ibid.*, p. 604.

⁵⁰ Sur les années d'apprentissage et la formation littéraire de Mac Orlan, nous renvoyons à l'ouvrage très complet de Bernard Baritaud, *Pierre Mac Orlan. Sa vie, son temps*, Genève, Droz, 1992.

récit des pauvretés et des richesses d'une vie d'entrée débiteuse du gibet, violente et consacrée à l'aventure⁵¹ selon cette morale essentielle : « Le mal c'était la douleur, et le bien le plaisir sous toutes ses formes les plus incongrues⁵² ».

Le *Petit manuel du parfait aventurier* se présente dans son avant-propos comme un manuel « destiné aux adolescents et aux adolescentes⁵³ », un petit livre tel que « en le lisant, un jeune homme, un peu mou, sans vocation précise, peut devenir un aventurier de bon ton⁵⁴ ». Un vrai-faux manuel de l'aventurier, car l'aventure que propose Mac Orlan est d'abord celle que l'on vit par le biais de l'imagination. « Il est nécessaire d'établir comme une loi que l'aventure n'existe pas⁵⁵. Elle est dans l'esprit de celui qui la poursuit [...]»⁵⁶, ainsi commence l'enseignement du manuel. Entre l'action et le rêve, Mac Orlan penche clairement vers la seconde option, et son manuel s'adresse au rêveur, à l'écrivain, au « compagnon de la bouteille d'encre⁵⁷ ». Il rétablit le passé symboliste de l'aventure française, fait référence à Schwob rêvant ses *Vies imaginaires*. Son aventurier type est « un homme comparable à un paralytique qui réciterait cent fois par jour *L'Invitation au voyage*⁵⁸ ». Toutefois, chez Mac Orlan, le rêve, pour exister, nécessite une action concrète, à la façon dont un parasite – c'est le mot qu'il emploie – nécessite l'hôte dont il tire ses subsistances. De fait, l'aventure implique l'existence de deux types d'aventuriers : l'aventurier passif et l'aventurier actif. Le premier rêve et compose à partir des exploits du second. Le premier est un homme de bibliothèque, le second une force agissante.

Que l'aventurier passif ne s'engage jamais sur les traces de l'actif, telle est la leçon du *Chant de l'équipage*. L'aventure – la passive, celle que le manuel enseigne – est une expérience de la

⁵¹ Francis Lacassin, dans l'introduction qu'il donne au roman, souligne que l'aventure y a cette particularité d'être peinte dans ses temps morts plutôt que dans ses moments forts (p. 11). L'aventure y nourrit le rêve plutôt que l'action.

⁵² Pierre Mac Orlan (1920), *À bord de l'Étoile Matutine*, Paris, Gallimard, « folio », 1983, p. 40.

⁵³ Pierre Mac Orlan (1920), *Petit Manuel du parfait aventurier*, Paris, Éditions Sillage, 2009, p. 21.

⁵⁴ *Idem*.

⁵⁵ « Mais j'erre à travers le monde à la poursuite de cette aventure qui n'arrive jamais » explique Helven dans *Le Maître du navire* de Louis Chadourne (1919), Paris, Farrago, Éditions Léo Scheer, 2002, p. 31.

⁵⁶ Pierre Mac Orlan, *Petit Manuel du parfait aventurier*, *op. cit.*, p. 22.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 60.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 44.

procuration⁵⁹, le plus souvent posthume ; le mort fait autorité en matière de rêverie aventureuse et « l'aventurier passif se nourrit de cadavres⁶⁰ ». La mort constitue l'horizon double de l'expérience aventureuse, à la fois aboutissement de l'action et origine de la rêverie. La mort en est l'origine ou la fin, l'érotisme le principe. Si Mac Orlan remarque, comme Thibaudet, que la femme est exclue le plus souvent des romans d'aventures, il n'en exclut pas l'érotisme. « L'érotisme est une des bases du roman d'aventures. Il ne doit certes point dominer le sujet, mais apparaître çà et là, comme la trame d'un vêtement usé apparaît par place⁶¹ ». L'expérience aventureuse entière touche à l'érotisme chez Mac Orlan. Un érotisme reliquat de l'enfance : « détérioration précoce des fillettes en visite » et « divers essais de sodomie⁶² » chez le jeune aventurier actif ; « érotisme littéraire » et capacité « d'écrire le mot : fille, en vingt langues⁶³ » chez le jeune aventurier passif. L'aventure littéraire, pour Mac Orlan, est un onanisme pratiqué à l'abri du cabinet de lecture. « Comme le fétichisme dans les choses de l'amour, l'aventure passive puise sa force aux sources les plus mystérieuses de la personnalité de chacun⁶⁴ ». Dans ce contexte, les termes de « passif » et « d'actif » prennent une coloration, sinon une connotation, sexuelle. Onanisme, homosexualité, pédophilie, Mac Orlan situe l'aventure du côté de ce que l'ordre bourgeois qualifie de déviance. Vice bénin pour ce qui est du passif, plus malin, peut-être, dans le cas de l'actif. Mac Orlan était-il au courant des développements de la psychanalyse ? Cela est possible. A-t-il pu s'en inspirer directement ? Rien de moins sûr. Nous nous contenterons de souligner cependant ces surgissements parallèles qui, dans la culture européenne d'une même époque, bien que dans deux domaines différents, mettent à jour les pulsions sexuelles inconscientes et les pulsions de mort. Car l'érotisme de l'aventure de Mac Orlan est également une fureur de la mort⁶⁵. Échafaud et potence sont des fins courantes pour l'aventurier

⁵⁹ Une des sections du numéro d'hiver 2013 des *Études littéraires* consacrée à l'aventure en tant que possibilité pour le roman français de la première moitié du XX^e siècle s'intitule : « L'aventure rêvée ou le plaisir de la procuration ».

⁶⁰ *Ibid.*, p. 34.

⁶¹ *Ibid.*, p. 63.

⁶² *Ibid.*, p. 28.

⁶³ *Ibid.*, p. 36.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 38.

⁶⁵ Van den Brooks, le « maître du navire » fait une déclaration similaire à propos de ceux qui possèdent : « Et c'est pourquoi il arrive souvent que les grands riches défont eux-mêmes ce qu'ils ont fait. Si l'homme est impuissant à créer, il est tout puissant pour anéantir ; et dans cette œuvre de mort, il sent s'épanouir toutes ses facultés ». *Le Maître du navire*, *op. cit.*, p. 52. Chadourne anticipe l'équivalence que fait Sartre entre l'aventurier et le bourgeois

actif de Mac Orlan, et sa mort publique satisfait les pulsions collectives : « La fureur érotique mène les foules aux spectacles de la place de Grève⁶⁶ ». L'aventure moderne, telle que définie par Mac Orlan, fait écho à cette nouvelle psychologie dont les théories de Freud sont l'un des avatars les plus représentatifs. Son manuel effectue une synthèse entre le rêve et l'action, l'érotisme et la mort. Ses vues sur l'aventure se conjuguent à celles de Gide et de Thibaudet : Lafcadio et Julius forment un couple actif/passif, et la femme dont Thibaudet déplore à demi-mots la présence chez Benoit est le principe érotique pour lequel les aventuriers de *Koenigsmark* et de *L'Atlantide* meurent.

Dans l'immédiat avant-guerre et l'immédiat après-guerre apparaissent, dans l'aventure littéraire française, les signes d'une rupture avec l'aventure traditionnelle. La rêverie symboliste, qui semblait jusque-là entraver la bonne marche du roman d'aventures français, est en passe d'en devenir un atout. Gide et l'acte gratuit, Thibaudet et l'aventure aventureuse, amoureuse et sensible, Mac Orlan et le couple passif/actif ; ces trois auteurs pressentent et instaurent les bases d'une nouvelle sensibilité de l'aventure. Le roman d'aventures français s'ouvre alors à l'aventure moderne, cette nouvelle valeur qui se met en place au tournant des XIX^e et XX^e siècles et que Sylvain Venayre qualifie de « mystique moderne » ; une aventure désintéressée comme accomplissement de soi, un jeu au principe érotique avec les limites et la mort, une aventure que le roman français met en scène au profit du rêve plutôt que de l'action.

qui détruit ce qu'il possède. Nous reviendrons plus longuement sur cet aspect fondamental de l'aventure moderne.

⁶⁶ *Petit manuel du parfait aventurier*, p. 71.

2. La « vogue » du roman d'aventures

a) Pierre Benoit : le succès du roman d'aventures

« DE QUOI PARLE-T-ON à Vichy, à Luchon, à Deauville, à La Bourboule, à Évian, à Aix ? PARTOUT de *L'Atlantide*, le fabuleux roman de Pierre Benoit dont il n'est plus permis de dire qu'on ne l'a pas lu¹ », telle est la « réclame » commandée par Albin Michel au quotidien *L'Excelsior* en août 1919. Le succès public du roman est immédiat et se poursuit avec les semaines². Le jeune auteur a déjà connu un premier succès avec *Koenigsmark*, d'abord publié en feuilleton au *Mercur de France* avant d'être édité en livre chez Émile-Paul Frères. *Koenigsmark* a manqué de peu le Goncourt 1918, revenu à Georges Duhamel. Hormis quelques critiques négatives, dont les virulentes diatribes de Paul Souday, et une accusation de plagiat³, le livre est plutôt bien reçu par le milieu littéraire. Si on souligne quelques faiblesses de style et de psychologie des personnages, on reconnaît à Pierre Benoit un talent certain de romancier. *L'Atlantide* reçoit le prix du Roman de l'Académie française. La reconnaissance institutionnelle de Pierre Benoit est confirmée en 1919 alors qu'il est nommé chevalier de la Légion d'honneur.

Koenigsmark et *L'Atlantide* sont les premiers succès qui ouvrent ce l'on peut appeler un renouveau de l'aventure dans le paysage romanesque français et qui marquent, après presque trois décennies de réflexions, les véritables débuts du roman d'aventures littéraire français. Toutefois, le terme de « roman d'aventures » est encore peu utilisé par la critique pour rendre compte des succès de Benoit. Tout est nommé, sauf le nom « d'aventures », comme s'il y avait une réticence à employer ce terme pour un roman français. Thibaudet, nous l'avons vu, parle de « roman de

¹ Rapporté par Gérard de Cortanze, *Pierre Benoit. Le romancier paradoxal*, Paris, Albin Michel, 2012, p. 132.

² ...et même avec les années. Au 31 mai 1929, une note de la maison Albin Michel compte 458821 exemplaires de *L'Atlantide* vendus. Source : Les amis de Pierre Benoit. Archives de La Pelouse, Saint-Paul-lès-Dax.

³ Pierre Benoit aurait plagié l'écrivain Ridder Haggard et son *She*. L'accusation est peu fondée, Benoit ne lisait pas l'anglais et la ressemblance entre les deux romans ne concerne que quelques points. *Pierre Benoit. Le romancier paradoxal, op. cit.*, p. 135.

l'aventure ». André Beaunier, en 1919, souligne l'abondance des événements chez Benoit qu'il associe au « renouveau du romanesque » ; « Dans chacun de ses deux romans, il y a plus d'incidents que n'en subissent les héros de vingt épopées⁴ ». Plus loin il parle des « extravagantes aventures » des livres de Benoit. François Mauriac, à propos de Benoit, évoque « cette littérature que nous pourrions appeler *palpitante*⁵ », dont il associe le « triomphe » à celui des romans fleuves du XVII^e siècle, ceux de Mlle de Scudéry et de La Calprenède. André Beaunier admet que l'art de Benoit connaît quelques lacunes, mais cela ne saurait affecter son enthousiasme :

M. Pierre Benoit, qui est un assez bon écrivain, n'est pas un écrivain parfait qu'on ne craigne de desservir en citant l'une de ses pages. Comme son récit ne s'attarde guère, il ne s'attarde pas au plus bel arrangement des mots. Et les idées ? L'on serait dupe, si l'on cherchait une philosophie dans *Koenigsmark* et *L'Atlantide*⁶.

André Beaunier pardonne volontiers ces manques à Benoit au nom du plaisir que ses livres procurent : « [...] et même si les romans d'analyse vous ont appris que le caprice de nos âmes est plus varié que tous les paysages ; et même si vous êtes un vieil idéologue épris de dialectiques ravissantes, *Koenigsmark* et *L'Atlantide* vous seront un plaisir extrême⁷ ». Avec ce nouveau « renouveau romanesque », ces « aventures extravagantes », cette « littérature palpitante », Benoit réintroduit le plaisir du récit dans le roman littéraire français. Selon Henri Martineau, Benoit possède « [...] le mérite le plus grand d'un romancier [qui] est d'abord de ne pas ennuyer le lecteur⁸ » ; il cite Georges Le Cardonnell, qui célèbre les dons de conteur de Benoit dans *La Minerve française*. Il est intéressant de noter que l'on retrouve sous la plume de Le Cardonnell, à propos de Benoit, les mêmes commentaires que l'on faisait à propos de Kipling, Wells ou Conrad avant la guerre : brièveté des descriptions, importance de l'image, peinture d'une atmosphère : « Avec

⁴ « Un renouveau du roman romanesque » dans *La Revue des Deux Mondes*, mai 1919, 39^e année, 6^e période, t. 51, p. 693.

⁵ *La Revue Hebdomadaire*, 11 décembre 1920, n° 50, 29^e année, p. 231.

⁶ *La Revue des Deux Mondes*, mai 1919, *op. cit.*, p. 697.

⁷ *Idem*.

⁸ *Le Divan*, 1919, 11^e année, p. 254.

quelques épithètes qui disent deux ou trois traits essentiels, il réussit à évoquer, à créer une atmosphère. Il fait revivre les personnages les plus divers et les dresse à l'aide de quelques indications très sobres⁹ ». Deux ans plus tard, en 1921, Henry Bordeaux, à propos de l'accusation de plagiat portée contre Benoit, rappelle l'influence indéniable des auteurs anglais et évoque Stevenson et Kipling comme pères de ce renouveau de l'aventure¹⁰. La filiation entre le roman anglais et un certain nouveau romanesque français est alors pleinement reconnu. Pierre Benoit – et selon Henry Bordeaux, c'est là le sens profond de l'accusation de plagiat¹¹ – est le premier romancier français à avoir pleinement soulevé la question de l'influence aventureuse anglaise dans le domaine français.

Il faut quelques années pour que, dans la critique littéraire, se généralise l'utilisation des termes « roman d'aventures » ou « aventure » pour parler des romans de Benoit, et ce, pour dire que le romancier abandonne l'aventure. Dans *Le Divan*, on peut lire, en 1921, que « d'excellents critiques ont voulu voir dans ce livre [*Le Lac salé*] un renouveau : l'abandon du roman d'aventure au profit de l'action intérieure et de la vérité des caractères¹² ». Drieu la Rochelle, dans *La NRF*, en 1925, écrit à propos de Benoit : « Il semble passer de l'aventure au voyage¹³ ». En 1927, John Carpentier consacre sa revue des romans au « romans d'aventures et d'imagination », il commence par évoquer Benoit : « On avait pu croire, un moment, à la suite des succès de Pierre Benoit, à une renaissance du roman d'aventures ou d'imagination [...]. Or il semble bien que M. Pierre Benoit lui-même ait perdu la foi [...], l'esprit l'a abandonné dans lequel il écrivait *Koenigsmark* et *L'Atlantide*¹⁴ ». Toutefois, l'association est définitivement faite, dans la presse de l'époque, entre le succès des romans de Benoit et un renouveau du romanesque et de l'aventure dans le roman français. Henri Martineau – abusivement certes, mais cela rend compte de l'importance de Benoit au yeux de certains critique des années 1920 – va jusqu'à suggérer que ce renouveau est dû à Benoit lui-même :

⁹ Cité par Martineau, *Ibid.*

¹⁰ *Revue Hebdomadaire*, 10 juillet 1920, n° 28, 29^e année, p. 219.

¹¹ « Tout récemment dans cette discussion élevée au sujet de *L'Atlantide* et de ses sources, je crois que l'on a passé à côté de la véritable question » ; *Ibid.*

¹² *Le Divan*, 1921, n° 69-74, vol. 9, 13^e année, p. 233.

¹³ *La Nouvelle Revue française*, juin 1925, n° 141, p. 1069.

¹⁴ *Mercure de France*, 1^{er} octobre 1927, n° 703, t. 199, p. 147.

« Il est incontestable que ce jeune écrivain parut à l'heure propice, alors que l'imagination tendait à désertier le roman français. [...] Le nouveau venu s'écarta résolument de cette voie pour renouer avec nos grands conteurs¹⁵ ».

Sans faire de Pierre Benoit le responsable de cet engouement pour l'aventure – ce qui serait faire du tort à Schwob, Rivière, Copeau, Thibaudet, Gide, et à l'intégralité des pages précédentes – il faut reconnaître que ses deux premiers romans cristallisent les particularités du roman d'aventures littéraire moderne français tel qu'il apparaît au début des années 1920, issu de la rencontre d'une aspiration symboliste et du roman britannique, selon ce que nous avons nommé une dialectique de l'action et du rêve. *Koenigsmark* et *L'Atlantide*, romans dont on célèbre alors l'action, ne sont pas pour autant dénués de poésie. Thibaudet reconnaît en *Aurore* et *Antinéa* « de somptueuses figures romantiques et symboliques » qui évoquent Mallarmé et Villiers de l'Isle-Adam¹⁶. Il rappelle que Benoit est l'auteur d'un recueil de poésie, *Diadumènes*, paru en 1914 de façon très confidentielle¹⁷. Dans la biographie qu'il donne de l'écrivain, Gérard de Cortanze parle d'une poésie à « l'héritage néoclassique, hérédien¹⁸ ». Il souligne également que, en sus de contenir les noms d'*Aurore* et d'*Antinéa*, le recueil annonce l'intrigue de *Koenigsmark*. Il cite ces vers : « Comte de Koenigsmark amoureux d'une Reine/ Puis son amant ainsi du moins dit la rumeur/ Dans la chambre royale où passaient les verveines/ À l'heure où le jour naît à l'heure où le jour meurt¹⁹ ». Suivant cette idée, que le roman *Koenigsmark* est le développement d'une rêverie poétique, on retrouve dans la pratique de Benoit, condensée en quelques années, l'évolution du roman d'aventures littéraire français, qui progressivement est venu de l'aspiration symboliste et éthérée au roman. « Réaliser à ce point l'union du poète et du conteur, écrit Henri Martineau en 1919, est une réussite assez peu

¹⁵ *Le Divan*, 1922, cité par Gérard de Cortanze, *Pierre Benoit. Le romancier paradoxal*, op. cit., p. 143.

¹⁶ « M. Pierre Benoit est un poète, l'auteur de *Diadumène*; ces deux femmes appartiennent au monde des poètes plus qu'au monde des hommes. Nous reconnaissons en elles de somptueuses figures romantiques et symbolistes, sous les bijoux de qui on trouve moins de chair que de marbre, celle que schématise en lignes de diamant l'*Hérodiade* de Mallarmé, celle que Villiers ne s'est point lassé de produire en Elen ou Morgane ou Tullia Fabriana ». *La Nouvelle Revue française*, t. 13, op. cit., p. 599.

¹⁷ Gérard de Cortanze indique que le recueil, publié chez Oudin et Cie, ne s'est vendu qu'à 5 exemplaires. *Pierre Benoit. Le romancier paradoxal*, op. cit., p. 92.

¹⁸ *Ibid.*, p. 91.

¹⁹ Cité par Gérard de Cortanze, *ibid.*, p. 91.

commune pour qu'on puisse excuser quelques légères taches de détail [...]»²⁰. « L'union du poète et du conteur » : un idéal hérité de la crise du roman, assez important pour excuser certains manques et maladresses de ce nouveau roman d'aventures qu'offre Benoit.

Henri Martineau conclut le compte rendu qu'il donne de *L'Atlantide* en qualifiant le roman « [d'] étrange aventure de désir et de mort²¹ ». Nous avons vu comment Mac Orlan conjugait fureur érotique et fureur morbide dans son *Petit manuel du parfait aventurier* ; les romans de Benoit viennent renforcer cette union de l'érotisme et de la mort dans le nouveau roman d'aventures. Thibaudet, en 1919, le souligne : en introduisant une femme – et donc du désir – dans le roman d'aventures, Benoit rompt avec la tradition anglo-saxonne du roman d'aventures, mais également avec celle du roman populaire qui met en scène un monde essentiellement masculin. L'érotisme est la trame effacée du tissu de l'aventure, dit Mac Orlan ; d'une certaine façon, Benoit le fait réapparaître. Or *Koenigsmark* et *L'Atlantide* présentent une autre innovation qui ne semble pas à notre connaissance avoir été relevée par la critique de l'époque : la mort de l'aventurier. La mort de l'aventurier est exclue du roman d'aventures populaire, elle peut arriver dans certains romans britanniques d'avant-guerre ; le Jim de Conrad meurt, Dravot, l'homme qui voulut être roi, dans la nouvelle de Kipling du même nom, meurt également. Toutefois la mort reste rare, et marque généralement un échec de l'aventure. Benoit innove en ce sens que la mort des aventuriers y apparaît comme le couronnement de leur aventure, en tant que mort volontaire, idéale et transcendante. Vignerte meurt en extase alors que les obus s'abattent sur lui, Saint-Avit et son compagnon s'en vont mourir d'amour dans le Hoggar. Dans les deux livres, la mort de l'aventurier est une mort amoureuse, un accomplissement du désir²². Si l'érotisme est la trame diaphane et discrète de l'aventure, la mort en est le fond : « Une aventure, écrit Jankélévitch, quelle qu'elle soit, même une petite aventure pour rire, n'est aventureuse que dans la mesure où elle renferme une dose

²⁰ *Le Divan*, 1919, *op. cit.*, p. 255.

²¹ *Idem.*

²² Voir Paul Kawczak, « La mort de l'aventurier dans *Koenigsmark* et *L'Atlantide* de Pierre Benoit : une mort idéale ? » dans *Pierre Benoit : maître du roman d'aventures*, sous la direction d'Anne Struve-Debeaux, Paris, Hermann, 2015.

de mort possible²³ ». En 1918 et 1919, les romans de Benoit opèrent un basculement dans la poétique de l'aventure en ce qu'ils mettent au premier plan le désir et la mort, ces deux données fondamentales et jusqu'alors silencieuses de l'aventure. Benoit les lie, et le désir, d'échec, change la mort en consécration ; en cela, il annonce les thématiques à venir dans l'aventure littéraire de l'entre-deux-guerres. Ce romantisme de *Koenigsmark* et *L'Atlantide* rapproche les deux romans de cette « mystique de l'aventure » décrite par Sylvain Venayre et qui hante alors les esprits de l'après-guerre. Si Pierre Benoit n'est ni le père, ni le théoricien de ce renouveau de l'aventure, il est néanmoins possible de faire de *Koenigsmark*, publié en 1918, le premier roman d'aventures moderne de la littérature française.

b) *Le renouveau du roman d'aventures*

Koenigsmark paraît le 11 novembre 1918. Que ce que l'on peut considérer comme le premier roman d'aventures moderne français sorte le jour même de l'armistice qui met, en France, fin à la première guerre mondiale, on ne peut y voir qu'un hasard du calendrier. Cependant, il est certain que les années d'après-guerre voient fleurir ce goût de l'aventure qui se développe depuis la fin du siècle précédent et qui concerne de façon générale la culture occidentale²⁴. Dans le contexte de ce triomphe de l'aventure, la critique littéraire française prend conscience du développement d'un renouveau du roman d'aventures. Si la réflexion et la pratique du roman d'aventures littéraire prennent naissance dans le XIX^e siècle, il n'en reste pas moins que la critique littéraire est restée généralement réticente à qualifier un roman français de « roman d'aventures ». Or, la tendance s'inverse au début des années 1920, et le nom de « roman d'aventures » multiplie ses apparitions dans le discours sur le roman.

²³ *L'aventure, l'ennui, le sérieux, op. cit.*, p. 18.

²⁴ Nous renvoyons le lecteur une fois de plus à l'ouvrage de Sylvain Venayre qui montre comment l'aventure devient alors une valeur fondamentale de l'homme moderne.

La critique littéraire de l'immédiat après-guerre, nous l'avons vu, tout en reconnaissant l'importance des aventures dans *Koenigsmark* et *L'Atlantide*, est réticente à qualifier les deux romans de « romans d'aventures ». En 1919, Rachilde décrit un roman d'Edmond Cazal, *Joël Rollon*, comme un « roman d'aventure fort amusant²⁵ ». L'année suivante, elle qualifie *Pour Don Carlos*, le troisième roman de Benoit, de « nouveau roman d'aventures²⁶ ». La même année, à propos d'un roman d'Alexandre Arnoux, *Indice 33*, elle note qu'il s'agit « [d'] un roman d'aventures. Un roman romanesque sur la plus grande aventure de tous les temps : la guerre », et donne sa définition du roman d'aventures :

Un roman d'aventures, c'est tout simplement le livre qui nous attache par un sentiment plus fort que celui qui nous mène, généralement, vers les belles lettres, une œuvre dont le fond nous ferait oublier la forme, *mais*, jamais il n'a été entendu d'avance que ce livre, aiguisant notre curiosité, devait être à la fois mal écrit et puéril²⁷

C'est le livre envoûtant et d'une qualité certaine en dépit d'une forme littéraire peut-être moins achevée que celles que l'on trouve dans d'autres œuvres ; Rachilde généralise les remarques qui avaient accueilli les premiers romans de Benoit. Il est bon de souligner qu'elle insiste également sur la poésie du roman d'Alexandre Arnoux, réaffirmant la dimension poétique du roman d'aventures littéraire : « Écrit en un beau langage, sévère, naturel, [...] l'*Indice 33* d'Alexandre Arnoux est un poème, et, en outre, le plus attachant des romans d'aventures²⁸ ». D'autres journaux ont recours au terme d'aventure ; *Le Divan* en 1923-1924 célèbre Kessel, Jean d'Esme, Robert de Roquebrune, Pierre-Louis Rehm²⁹, pour leurs « romans d'aventures » ou romans « pour les amateurs d'aventures ». Dans *Vient de paraître*, les romans de J. d'Or Sinclair, Pierre Billotey, Marcel Rouff, Pierre Bonardi se voient qualifiés de « romans d'aventures » ou encore de « livre de l'aventure »³⁰.

²⁵ *Mercure de France*, 16 septembre 1919, n° 510, t. 135, 31^e année, p. 305.

²⁶ *Mercure de France*, 15 juin 1920, n° 528, t. 140, 31^e année, p. 755.

²⁷ *Mercure de France*, 15 mai 1920, n° 526, t. 140, 31^e année, p. 193.

²⁸ *Ibid.*, p. 195.

²⁹ Kessel pour *L'Équipage* (1923) ; d'Esme pour *Les Dieux rouges* (1923) ; Roquebrune pour *D'un Océan à l'autre* (1924) ; Rehm pour *Pablo...de fer* (1923).

³⁰ D'Or Sinclair pour *...Toujours tu chériras la mer* (1922) ; Billotey pour *Raz Boboul* (1923) ; Rouff pour *Voyage au*

Cela sans prendre en compte tous les romans dont il est dit qu'ils contiennent des « aventures » ou des « aventuriers ».

L'aventure accède à une certaine reconnaissance littéraire ; dans le *Mercur*e toujours, en juin 1922, un encart publicitaire annonçant la septième édition des *Caves du Vatican*, présente le roman comme « [...] un mélange tout à fait nouveau de roman d'aventures, de satire allégorique analogue à celle de notre vieux théâtre, et de critique de mœurs de la société moderne³¹ ». En 1923, Rachilde écrit : « Il faut se féliciter de voir le retour du roman romanesque, tellement plus délassant que le roman seulement de mœurs³² ». Dans une note intitulée « Lautréamont est-il un précurseur de notre roman d'aventure ? » parue dans le *Mercur*e de France en 1921, Legrand-Chabrier voit un ancêtre littéraire au genre de l'aventure en la personne du poète tant célébré par les surréalistes et un roman d'aventures dans le sixième chant de *Maldoror*, qu'il qualifie de « feuilleton pour l'élite³³ ». Ce quasi-oxymore révèle bien la situation d'entre-deux qui est alors réservée au roman d'aventures. De ce genre issu de la littérature populaire et élevé au statut de genre littéraire par le biais du domaine anglais, on vante le plaisir de lecture et les qualités de peinture de la vie, en restant toutefois toujours réticent à en faire l'égal d'œuvres plus traditionnellement littéraires. Ainsi, au sujet des romans de Benoit, la critique, quoique enthousiaste, réserve toujours un bémol dans son jugement. Firmin Roz, dans un panorama du roman français qu'il donne en 1924, fait la différence entre deux types de romans d'aventures : les romans populaires, pour les « grands enfants que restent toujours les hommes », et ceux plus littéraire, inspiré des Anglais, et représenté par Benoit, Mac Orlan et Chadourne (Louis), « c'est là sa forme supérieure, celle qui lui donne une place de choix dans la littérature contemporaine³⁴ ». Cette irruption de l'aventure dans le littéraire se voit également dans le jeu de collections des maisons d'éditions avec l'apparition, aux côtés de collections plus traditionnelles et populaires comme la « Bibliothèque des grandes aventures » de Tallandier, de « La

monde à l'Envers (1923) ; Bonardi pour *La Mer et le Maquis* (1923).

³¹ *Mercur*e de France, 1^{er} juin 1922, n° 575, t. 156, 33^e année, non paginé.

³² *Mercur*e de France, 15 février 1923, n° 592, t. 162, 34^e année, p. 170.

³³ *Mercur*e de France, 15 mars 1921, n° 546, t. 146, 32^e année, p. 813.

³⁴ « Les romans : vue générale » dans *Revue politique et littéraire*, 62^e année, 1924, p. 679.

collection littéraire des romans d'aventures » de l'Édition française illustrée, qui publie Chadourne, Mac Orlan, Renard ainsi que les classiques anglo-saxons, Stevenson, Defoe, Curwood, London³⁵. Le « renouveau » de l'aventure est avant tout un renouveau qualitatif.

L'« aventure » est à la mode au début des années 1920. Non seulement la critique littéraire multiplie l'emploi positif de l'appellation « roman d'aventures », mais certaines de ses plumes vont de leur propre analyse du phénomène littéraire lui-même. Plusieurs font le constat de ce renouveau de l'aventure. « Depuis la fin de la guerre ; il est remarquable que le goût pour les choses touchant l'Aventure semble renaître chez le lecteur français³⁶ », note Mac Orlan dans *La NRF* en 1921. La même année, Jacques Delebecque donne un long article sur Stevenson dans le *Mercur de France*, il ouvre son article par un constat similaire : « Le roman d'aventures semble retrouver en France une vogue qu'il avait perdue depuis longtemps³⁷ ». Roger Allard, dans *La NRF*, utilise le même terme de « vogue » à propos de « l'aliment tonique et salubre du roman d'aventures³⁸ ». L'article le plus complet consacré alors au roman d'aventures est celui de Pierre Grasset, publié en deux livraisons dans *La Grande Revue* aux mois de juin et juillet 1922 et dont le titre questionne cette vogue de l'aventure : « Le roman d'aventures. Renouveau ou régression³⁹ ? ». La réponse est : « régression vers le roman d'aventures⁴⁰ », mais une régression progressive, dans le sens où des retours en arrière sont parfois nécessaires, selon Grasset, pour aller de l'avant. D'autres termes que « vogue » ou « aventure » sont associés aux auteurs de l'aventure. André Beaunier consacre une grande partie d'un article intitulé « Un renouveau du romanesque⁴¹ » à Pierre Benoit. À Joseph Kessel, Louis-

³⁵ À ce propos je renvoie à l'article de J.-L. Buard, « Panorama des collections d'aventures (1916-1950) », *Rocamboles*, n° 15, p. 93-114.

³⁶ *La Nouvelle Revue française*, janvier-juin 1921, t. 16, p. 245.

³⁷ *Mercur de France*, 1^{er} Janvier 1921, n° 541, t. 145, 32^e année, p. 55. Jacques Delebecque attribue ce renouveau au succès des romans de Benoit.

³⁸ « L'un des tout premiers, il eut l'intuition de la crise qu'allait subir le roman de mœurs et s'avisait d'offrir à un public gavé de psychologie, l'aliment salubre et tonique du roman d'aventures. Mais cette forme romanesque dont nous voyons la vogue explicitées sans ménagements et sans choix, il la conçut en poète ». « Pierre Mac Orlan et le roman d'aventures » dans *La Nouvelle Revue française*, janvier-juin 1920, t. 14, p. 287.

³⁹ « Ce n'est que dans le temps présent d'après-guerre, que le roman d'aventures va réapparaître, autour de Pierre Benoit. Qu'il traduise un besoin obscur de se libérer de trop sombres souvenirs et de s'évader d'une réalité pesante, c'est possible. Quoi qu'il en soit, et sans préjuger de sa résistance et de sa durée, on ne peut nier ce regain de vigueur d'un genre depuis longtemps délaissé ». *La Grande revue*, juillet 1922, p. 41.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 54.

⁴¹ « Un renouveau du romanesque » dans *La Revue des Deux Mondes*, mai 1919, *op. cit.*, p. 689.

Frédéric Rouquette et Jules Supervielle, il consacre un article intitulé « romans de la nouvelle énergie⁴² ». André Beaunier, dans ces deux articles, associe explicitement ces renouveaux à l'expérience de la guerre :

Peut-être n'a-t-on pas en raison d'attendre, pour les lendemains de la guerre, une littérature extrêmement réfléchie. Peut-être aussi, à la guerre, les combattants ont-ils vu la psychologie ancienne en défaut, les âmes réagir et agir d'une autre façon, plus soudaine et plus capricieuse, moins raisonnable, et enfin les spontanités supprimer les dialectiques⁴³.

À propos de la nouvelle énergie, il tient le même discours : « Il paraissait probable que les poèmes et les contes des années tranquilles et un vieil usage des mots ne suffiraient pas à une jeune France que la guerre eût modifiée du tout au tout⁴⁴ ». Mac Orlan, quant à lui, concède que la guerre a influencé les mentalités, toutefois c'est pour lui le déplacement de cette jeune mentalité dans l'ailleurs de l'exotisme qui marque la véritable nouveauté du roman d'aventures littéraire :

La guerre et des influences inexplicables ont donné à une génération qui est la nôtre le sens de la misère, de la souffrance et de la fatalité, ce qui serait insuffisant pour la distinguer de la précédente, si le cadre ne venait apporter un élément nouveau, en offrant aux personnages un champ d'action illimité. Dans ce cas l'exotisme ne domine pas la pensée de l'auteur, mais c'est au contraire l'auteur qui se sert de l'exotisme pour broder son sujet, ce qui est très différent [...]⁴⁵

Produit de l'Histoire (la guerre), et produit littéraire (les rêveries de l'ailleurs), le nouveau du roman d'aventures dont on constate la vogue est perçu au début des années 1920 comme une œuvre répondant à la fois aux exigences de l'esprit d'après-guerre et du roman moderne.

⁴² « Les romans de la nouvelle énergie » dans *La Revue des Deux Mondes*, février 1924, t. 21, 7^e période, 94^e années, p.213. Kessel pour *L'Équipage* (1923), Rouquette pour *La Bête errante* (1923), Supervielle pour *L'homme de la pampa* (1923).

⁴³ *La Revue des Deux Mondes*, mai 1919, *op. cit.*, p. 700.

⁴⁴ *La Revue des Deux Mondes*, février 1924, *op. cit.*, p. 214.

⁴⁵ « La folie Almayer et les aventuriers dans la littérature » dans *La Nouvelle Revue française*, t. 14, *op. cit.*, p. 932-933.

c) *La Nouvelle Revue française* : le numéro d'hommage à Conrad

Gide s'est éloigné de *La NRF* pendant la guerre, la direction en est assurée par Jacques Rivière qui ne donne pas suite à son article sur le « roman d'aventure ». Alain-Fournier, le meilleur espoir de ce roman nouveau, est mort au combat en 1914. Jacques Copeau, qui le premier avait suggéré une poétique du roman fondée sur la notion d'aventure, s'est lancé dans l'aventure théâtrale avec le théâtre du Vieux-Colombier. L'intérêt de *La NRF* pour le roman d'aventures se maintient toutefois. Thibaudet publie une réflexion sur le « roman de l'aventure » en 1919. Mac Orlan collabore à la revue après la guerre. En 1920, il y publie un article intitulé « La Folie Almayer et les aventuriers dans la littérature ». Il y propose une théorie succincte du roman d'aventures et reprend la distinction de son *Petit Manuel* entre l'aventurier actif et l'aventurier passif. Il y distingue également les « romans d'aventures imaginaires » des « romans d'aventures vécues ». Thibaudet proposait une division tripartite des romans d'aventures, Mac Orlan en propose une duelle. Dans les deux cas la réflexion sur l'aventure est à l'heure de la classification, de l'organisation. Le roman d'aventures littéraire n'est plus considéré, comme c'était le cas avant la guerre, comme un potentiel d'avenir, mais comme une réalité que la réflexion littéraire doit prendre en compte. Mac Orlan réaffirme également les conclusions de Schwob, qui voyait dans le détail un élément essentiel⁴⁶, il assure ainsi le lien de sa réflexion avec les origines symbolistes de la pensée de l'aventure littéraire. Enfin, *La NRF* n'est pas indifférente au renouveau de l'aventure, elle consacre des notes à Benoit, Conrad, Chadourne, Pierre Mille, François Fosca et, bien sûr, Mac Orlan. Gide a entrepris avant-guerre de superviser et de promouvoir la traduction des œuvres de Conrad qui, jusqu'alors, avec peu de résultats, étaient entre les mains de Henry Davray. En dépit de désaccords et de difficultés, *Typhoon*

⁴⁶ « Il ne faut pas oublier que les détails, c'est-à-dire les figures d'arrière-plan, sont d'une importance extrême dans le roman d'aventures. Stevenson connaissait l'art de les utiliser et ce sont eux qui affirment la qualité d'un livre comme *L'Île au trésor* ». *La Nouvelle Revue française*, t. 14, *op. cit.*, p. 932.

et *Victory* sont parus en français en 1923 chez Gallimard après avoir été publiés en revue⁴⁷. La célébrité de Conrad grandit dans le cercle de Gide et son nom est associé à *La NRF* et à la jeune maison d'édition Gallimard qui se donne pour programme la traduction complète en français des œuvres du romancier. Conrad, qui avait à cœur le succès de sa carrière française n'en verra pas l'aboutissement, il meurt le 3 août 1924. *La NRF* offre un numéro d'hommage en décembre 1924 qui consacre l'auteur, et à travers lui, le roman d'aventures littéraire dont la vogue bat alors son plein.

Le numéro de *La NRF* d'hommage à Conrad regroupe des souvenirs du romancier de la part de ceux qui l'ont connu, une analyse et des extraits de son œuvre, des extraits de sa correspondance et la première partie de la traduction de *Heart of Darness* par André Ruyters. « Il a fallu l'annonce de sa mort pour que la presse consentît enfin à s'émouvoir. On sembla brusquement comprendre qui nous perdions⁴⁸ », écrit Gide. Gide, Valéry, Kessel, Larbaud, Galworthy, Ramon Fernandez, Edmond Jaloux, plusieurs plumes et critiques d'importance viennent célébrer le talent de l'auteur récemment disparu. Du romancier disparu, Gide fait un modèle, si ce n'est une nécessité : « Je crois que [la leçon] de Conrad est on ne peut plus profitable en un temps où d'une part l'étude de l'homme tend à détourner les romanciers de la vie, où d'autre part l'amour de la vie tend à discréditer la littérature⁴⁹ ». Entre la littérature et la vie, l'œuvre de Conrad est consacrée par l'intelligentsia littéraire française. Consacrée, et même assimilée. G. Jean-Aubry, traducteur de Conrad pour Gallimard, n'hésite pas à affirmer : « Si grand écrivain anglais qu'il fut, il était aussi l'un des nôtres⁵⁰ ». Plusieurs des contributeurs au numéro évoquent la jeunesse marseillaise de Conrad, sa maîtrise du français, ses amitiés françaises. On fantasme un Conrad français. Edmond Jaloux imagine quel aurait pu être l'apport pour le roman français, du roman d'aventures tel que l'a pratiqué Conrad : « Si Conrad était devenu un des nôtres, il nous aurait donné un type de roman qui nous a

⁴⁷ Pour l'histoire complète de la traduction des œuvres de Conrad entreprise par Gide et ses associés nous renvoyons à l'ouvrage de Walter C. Putnam, III, *L'aventure littéraire de Joseph Conrad et d'André Gide*, op. cit.

⁴⁸ *La Nouvelle Revue française*, n° 135, décembre 1924, p. 259.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 662.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 680.

toujours manqué : le grand roman d'action psychologique⁵¹ ». Le roman français regrette de ne pas avoir eu son grand romancier d'aventures. Reste à partir « à la recherche du Conrad français⁵² ».

Si l'analyse de l'œuvre est déclinée selon plusieurs articles en diverses approches, il est néanmoins possible d'en retenir trois axes principaux : la vision de l'homme et du monde selon Conrad, le héros conradien et les particularités narratologiques que ces deux premiers points impliquent. Conrad est perçu d'abord comme un écrivain visionnaire. « Aussi bien la technique n'est-elle pas dans Conrad ce qui est vraiment important, écrit André Maurois. Ce qui lui donne sa véritable maîtrise, c'est le sentiment très pur qu'il a d'une certaine grandeur humaine⁵³ ». Conrad offre une vision de l'homme confronté aux éléments, une vision tragique de l'humain dans la fureur du monde : « Le tragique est au fond de tous ses récits, sur tous ses héros plane la menace de la mort⁵⁴ » note André Chevrillon qui fait de Conrad, « un réaliste romantique et mystique, comme tant d'écrivains slaves et anglo-saxons⁵⁵ ». En dépit de l'aversion de Conrad pour Dostoïevski, on le compare volontiers au romancier russe. À propos du héros conradien, Edmond Jaloux écrit : « Il est moins près du pirate de Stevenson que du possédé de Dostoïewsky [*sic*] ou du déchu de Gorky⁵⁶ ». Kessel signe un article intitulé « Conrad slave ». Si on évoque les romanciers britanniques pour parler des romans de Conrad, il n'en reste pas moins que sa vision du monde est associée à celle des romanciers slaves, et notamment Dostoïevski, qui a tant fasciné l'équipe de *La NRF*. Conrad effectue pour *La NRF* cette synthèse entre l'exploration de l'âme humaine, telle que la pratiquent les Russes, et la fureur de l'action, ainsi que Stevenson et Kipling ont pu la représenter. Ramon Fernandez, qui donne un article sur « l'art de Conrad », évoque ses personnages : « les meilleurs, à leurs meilleurs moments, sont comme des rages de sensibilité qui font tourner la machine humaine à un régime anormal [...] ce qu'il y a de purement humain en lui [le personnage] se révèle avec le

⁵¹ *Ibid.*, p. 718.

⁵² L'expression est de Sylvain Venayre, *La gloire de l'aventure*, *op. cit.*, p. 107.

⁵³ *La Nouvelle Revue française*, n° 135, *op. cit.*, p. 711.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 704.

⁵⁵ *Idem.*

⁵⁶ *Ibid.*, p. 717.

plus d'éclat⁵⁷ ».

Le héros de Conrad est un « déclassé », le mot revient sous les plumes de Kessel et d'Edmond Jaloux⁵⁸. Ce dernier évoque : « l'aventurier typique de Conrad ; une sorte de déclassé supérieur que telle ou telle raison [...] a rejeté de la civilisation et dressé sur ces marges de la vie sauvage que sont certaines contrées encore mal connues⁵⁹ ». Kessel associe cette marginalité des personnages de Conrad à celle des personnages de Dostoïevski. Or, dans ce personnage d'anti-héros, Edmond Jaloux voit une rupture avec le héros traditionnel du roman d'aventures. De Smollett, Defoe, Dickens, Stevenson, il écrit : « [...] il semble qu'ils aient en commun une idée toute faite de *l'aventurier*, aussi conventionnelle que le chevalier errant du Moyen-Âge dont il est l'incarnation moderne⁶⁰ ». Robinson et le jeune Jim de *Treasure Island* sont en effet des héros positifs, dont le parcours suit l'idéologie bourgeoise des romans d'aventures populaires : écarts de jeunesse qui en défoulent la violence et les pulsions, puis réintégration à la vie bourgeoise. Or, si l'on compare le Jim de Stevenson à son homologue conradien, les deux personnages ont les mêmes origines anglaises et rêveuses, tous deux s'engagent en aventure, le premier en revient en héros, le second en paria, puis s'exile à nouveau et trouve la mort. De même pour les marins de *The Nigger of the "Narcissus"* ou de *Typhoon* : sans bénéficier ni du prestige social du gentilhomme de fortune, ni de celui du héros aventurier, ils sont exilés sur les mers, dont ils affrontent les tempêtes et la solitude. De même encore pour Kurtz, parti en bourgeois conquérant pour le Congo, revenu fou et sauvage, et pour qui la mort représente l'unique apaisement possible. Cette marginalisation procède souvent d'une rupture entre les rêves et la réalité. Conrad a initié une rupture dans l'aventure littéraire, précisément entre les aspirations héroïques de ses personnages et leur impossible réalisation. Ainsi Robert Francillon note-t-il, dans l'article qu'il donne pour le numéro hommage à Conrad : « L'imagination est le mode principal des personnages de Conrad : ils sont hantés par un rêve de

⁵⁷ *Ibid.*, p. 734.

⁵⁸ « Conrad slave » ; « Joseph Conrad et le roman d'aventure anglais ».

⁵⁹ *Ibid.*, p. 717.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 714.

gloire ou de beauté, dont ils cherchent l'équivalent dans le monde extérieur. Ils confondent le fictif et le réel⁶¹ ». Le déclassement social des héros de Conrad provient donc, selon la lecture qui en est faite en 1924, du même conflit, entre rêve et action, qui tourmentait les personnages d'*À Rebours* ou *Paludes*. La critique française retrouve chez Conrad, la dialectique du rêve et de l'action selon laquelle s'est élaborée, en France, la notion de roman d'aventures littéraire. Il est intéressant de noter qu'au moment où la gloire de Conrad consacre l'aventure, elle en affirme également l'impossibilité.

Selon André Maurois, le personnage conradien n'est pas la représentation de l'âme de l'artiste, mais l'âme complémentaire à la sienne. L'artiste n'est pas un aventurier mais un observateur⁶². Or, en raison de cette position – « en marge de la marge » dirions-nous –, il ne peut connaître l'âme de l'aventurier. Defoe, Stevenson offraient des récits à la première personne, Conrad s'y refuse. Que dire de ces personnages d'aventuriers, demande André Maurois, « si l'on s'interdit, par une esthétique rigoureuse, de supposer en eux autre chose que ce que l'on voit⁶³ » ? À propos de cette opacité des personnages, Ramon Fernandez, évoque « un grand silence de la raison⁶⁴ » que, selon lui, Conrad aborde narratologiquement de deux manières distinctes, selon la façon dont la temporalité est envisagée, suivant des questions d'ordre et de durée, et ceci presque toujours à la troisième personne⁶⁵. D'une part, la narration s'organise selon une suite chronologique de perceptions dans « un présent hallucinant et oppressif », comme c'est le cas dans *The Nigger of the "Narcissus"* par exemple. D'autre part, l'acte narratif se fait rétrospectivement, de manière plus posée, plus réfléchie. Plus complexe, la narration multiplie les anachronies, mais elle n'a cependant pas la pénétration psychologique de la première manière et reste à la surface du mystère des personnages. Ce sont les récits de Marlow, par exemple, qui plusieurs années après évoquent Kurtz ou Jim. Conrad fait alors des récits de récits, comme si le geste aventureux n'était que le minuscule noyau d'un fruit de paroles. Conrad retourne en quelque sorte la problématique de la narration de

⁶¹ *Ibid.*, p. 725.

⁶² On retrouve ici la distinction qu'effectue Mac Orlan entre l'aventurier actif et l'aventurier passif.

⁶³ *Ibid.*, p. 709.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 730.

⁶⁵ Plus rigoureusement nous parlerions de focalisation objet selon les termes de Pierre Vitoux (« Le jeu de la focalisation »).

l'action, qui n'en est plus une de l'acte, mais une du langage et de la poésie. La narration de Conrad opère un retour de l'action vers le rêve.

Le numéro de *La NRF* en hommage à Conrad de décembre 1924 consacre le roman d'aventures littéraire en France dont la vogue se développe dans le paysage littéraire depuis la fin de la guerre. D'une possibilité pour le roman français, le roman d'aventures est devenu, en 1924, une réalité dont on estime les ressources narratives et la capacité d'exploration de l'âme humaine. La France cherche alors son Conrad.

3. L'aventure acquise

a) *L'aventure acquise, l'aventure contestée*

Le numéro d'hommage à Conrad de *La NRF* témoigne de la reconnaissance du potentiel littéraire du roman d'aventures. Gallimard publie au fil des années les œuvres complètes de Conrad, qui marquent durablement les auteurs français des années 1920. Interrogé sur Conrad en 1974, Malraux répond : « Surtout, lorsque j'ai publié *La Voie Royale* [1928], l'œuvre de Conrad était en cours de publication ; les jeunes écrivains en attendaient chaque nouveau volume (le dernier était *Victory*) avec impatience¹ ». Or, le roman d'aventure n'est alors plus une particularité d'outre-manche sur laquelle spéculait le monde littéraire français. Le roman d'aventures s'est développé en France après la guerre : Pierre Benoit lui a donné ses premiers succès en français, Mac Orlan l'a poétisé, théorisé. Suivant en quelque sorte les prescriptions de Du Bellay dans sa *Défense et illustration de la langue française*, certains romanciers traduisent et surtout imitent le modèle étranger, pour petit à petit s'en affranchir et développer un roman d'aventures littéraire français.

¹ Propos rapporté par W. C. Putnam, III, *L'aventure littéraire de Joseph Conrad et d'André Gide*, op. cit., p. 2.

Nous avons vu, avec « La collection littéraire des romans d'aventures » de l'Édition française illustrée, que l'édition française, au début des années 1920, s'adaptait au goût nouveau de l'aventure littéraire. Les collections d'aventure littéraire se multiplient durant les années suivantes². Sont publiées à la fois des traductions de romans anglais ou américains (London et Curwood commencent à être connus en France), et des productions françaises. Aux côtés de traductions de Stevenson par Théo Varlet et de *L'Histoire des aventuriers, des boucaniers et des flibustiers d'Amérique* racontée par Alexandre-Olivier Exmelin, Les éditions de La Sirène, dont le premier directeur littéraire est Blaise Cendrars, publie Mac Orlan, t'Serstevens et envisagent en 1920 de créer une « Collection des belles aventures »³. Gallimard lance sa collection des « chefs d'œuvres du roman d'aventures » qui publie également des auteurs français et anglophones. Au début des années 1930, la maison Grasset crée une collection intitulée « Lectures et aventures » dans laquelle sont publiées essentiellement les œuvres d'Henri de Monfreid, aventurier et trafiquant de la Mer Rouge, figure emblématique de l'aventure pour l'aventure. La Renaissance du livre crée la collection du « Disque rouge », collection de romans policiers, de roman d'aventures et d'action, dans laquelle sont publiés Ridder Haggard et Maurice Constantin-Weyer (qui obtient le Prix Goncourt en 1928 pour son roman d'aventures *Un Homme se penche sur son passé*, autre signe de la reconnaissance institutionnelle de l'aventure). À noter l'amalgame d'alors, entre roman d'aventures et roman policier, qui au fil des ans profitera à ce dernier. La collection de Gallimard évolue en collection policière annonçant la Série noire. Le prix du roman d'aventures créé en 1930 par Albert Pigasse devient très rapidement un prix du roman policier. Toutefois, si les collections policières finissent par supplanter les collections littéraires d'aventures, ces dernières favorisent, durant les années 1920 et 1930, l'émergence de l'aventure française.

La littérature française, même tournée vers l'action, reste empreinte de la tradition psychologique selon laquelle s'est développé son roman. L'aventurier fascine, on célèbre les grandes figures de

² Voir Jean-Louis Buard, « Panorama des collections d'aventures (1916-1950) », *op. cit.*

³ À propos des éditions de La Sirène, nous renvoyons à l'ouvrage richement documenté de Pierre Fouché, *La Sirène*, Paris, L'édition contemporaine, 1984.

l'aventure du siècle précédent : en 1926, Maurice Soulié donne une biographie de l'aventurier Gaston de Raousset-Boulbon qu'il intitule *La Grande Aventure*⁴, en 1927, il en donne une de Charles-Marie David de Mayrena, « Roi des Sédang », *Marie I^{er}, Roi des Sédang, 1888-1890*⁵ ; en 1928 Marcel Ner rédige un « Essai de psychologie de l'aventurier » inspiré du même Mayrena. L'aventurier, perçu avant-guerre comme un être d'action superficiel, est désormais considéré comme relevant d'un intérêt psychologique certain. Durant les années 1920, la critique prête de plus en plus d'attention à la dimension psychologique des romans d'aventures⁶. Le 4 février 1927, Mauriac prononce une conférence à la *Société des Conférences* intitulée « Le roman d'aujourd'hui ». Il s'y prononce sur le roman d'aventures :

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. Je me garderai bien ici de médire du roman d'aventures. Mais, à mon avis, le roman d'aventures n'a le droit d'être considéré comme une œuvre d'art que dans la mesure où les protagonistes y demeurent des hommes vivants, des créatures vivantes comme le sont les héros de Kipling, de Conrad et de Stevenson. En un mot, ce qui importe pour que le roman d'aventures existe littérairement, ce ne sont pas les aventures, c'est l'aventurier. [...] Eh bien, le romancier d'aventure comme le romancier tout court doit être lui aussi un psychologue [...]⁷

Benjamin Crémieux, écrit, en 1926 dans *La NRF*, à propos du *Navire aveugle* de Jean Barreyre : « *Le Navire aveugle* n'est pas, en dépit de son anecdote initiale, un roman d'aventures, c'est un roman psychologique⁸ ». La dimension psychologique du roman allant, dans ce cas, jusqu'à prendre le dessus sur l'intrigue d'aventures. En 1928, Crémieux célèbre le traitement de l'intériorité dans

Vasco de Marc Chadourne :

⁴ Maurice Soulié, *La Grande Aventure. L'Épopée du Comte de Raousset-Boulbon au Mexique. 1850-1854*, Payot, 1926.

⁵ Maurice Soulié, *Marie I^{er}, Roi des Sédang, 1888-1890*, Marpon et C^{ie}, 1927.

⁶ On se rappelle que de façon inverse, en 1900, Gide définissait, à propos de *The War of the Worlds*, le roman d'aventures comme un roman où les événements prennent le pas sur la pensée des personnages.

⁷ Retranscrit dans *La Revue Hebdomadaire*, février 1927, A36, t. 2, p. 264.

⁸ *La Nouvelle Revue française*, mars 1926, n° 150, p. 355.

Le mérite de M. Marc Chadourne a été de prendre un ensemble de thèmes jusqu'ici littéraires, du moins en France – aventure, évasion, etc... – de les envisager d'une façon directe, spontanée et de les relier à la vie. Il a réussi à les incorporer en un héros réel et même réaliste dont l'existence présente tous les caractères de crédibilité qu'on attend d'un roman. Cette crédibilité, M. Chadourne l'a obtenue en expliquant la névrose de son héros et en situant le lieu de son drame intime⁹.

Le discours de Benjamin Crémieux sur le roman de Chadourne est l'inverse de celui que pouvaient tenir les critiques du *Mercur de France* ou de la *Revue Blanche* sur Kipling au début du siècle. Alors que ces derniers associaient l'action à la vie, Crémieux estime que c'est le réalisme psychologique du personnage de Chadourne qui permet de « relier à la vie » les thèmes de l'aventure. À mesure que l'élite littéraire s'intéresse au roman d'aventures, elle exige de lui des qualités qui n'étaient pas initialement les siennes concernant le réalisme et l'analyse psychologique des personnages. Sur le modèle conradien, le roman d'aventures littéraire français exploite les thèmes de l'évasion et de l'action pour explorer la psyché de ses personnages.

Entre les péripéties linéaires et abondantes des romans d'aventures populaires dont le succès se perpétue en France après la guerre¹⁰, l'action brute des romans de Kipling, qui reste encore une référence durant les années 1920, et un certain roman d'aventures psychologique qui se développe en France sous l'influence de Conrad, certains critiques littéraires s'interrogent sur l'hétérogénéité de l'appellation « roman d'aventures », et de fait, sur sa pertinence. En 1931, dans *Le Divan*, à propos des *Aventuriers* de René Jouglet, Henri Martineau écrit : « Ce roman ne ment pas à son titre et ce n'est pas de nos jours un mince compliment, tant on abuse aujourd'hui du mot aventure pour définir les histoires les plus stagnantes¹¹ ». En 1932, son scepticisme quant à la notion de « roman d'aventures » ressurgit à propos d'un nouveau roman de Pierre Benoit :

⁹ *La Nouvelle Revue française*, janvier 1928, n° 172, p. 121.

¹⁰ Voir Jean-Louis Buard, « Panorama des collections d'aventures (1916-1950) », *op. cit.*

¹¹ *Le Divan*, 1931, n° 165-174, vol. 19, 23^e année, p. 31.

Il faut bien reconnaître que Pierre Benoit a créé un genre où il ne ressemble à personne. Il écrit des romans d'aventures a-t-on coutume de dire. Cette formule vague est si insuffisante toutefois à l'expliquer que ses commentateurs doivent tout aussitôt montrer en quoi l'aventure qu'il retrace en effet dans presque tous ses livres se distingue de celles qu'ont narrées jusqu'à lui tous les romanciers d'aventure¹².

L'appellation « roman d'aventures » n'assure plus la liaison entre l'aventure traditionnelle et majoritairement anglo-saxonne, et l'aventure française, post-Conrad et post-Benoit. L'avènement de l'aventure en France est suivi d'un retour critique sur le genre. Déjà, en 1927, en ouverture de la revue critique qu'il consacre aux « romans d'aventures et d'imagination », John Charpentier note « qu'on avait pu croire, un moment, à la suite des succès de Pierre Benoît, à une renaissance du roman d'aventures ou d'imagination [...]. Or il semble bien que M. Pierre Benoît lui-même ait perdu la foi¹³ ». Le héros romanesque français n'est pas fait pour l'aventure, explique plus loin Charpentier : « Cela tient, je crois, à ce que nous sommes profondément sociaux, et qu'un héros ne nous intéresse qu'en fonction des services qu'il rend à la communauté ou des exploits qu'il accomplit pour mériter ses applaudissements¹⁴ ».

La vogue soudaine du roman d'aventures français peut paradoxalement expliquer une partie de ce vacillement de l'enthousiasme chez certains critiques littéraires. Le succès de l'aventure après-guerre se traduit par une production abondante de romans que la critique qualifie « d'aventures », ou dont elle commente « le thème de l'aventure », « des péripéties d'aventures » ou « la vie d'aventure » qui y est mise en scène. Ainsi, pour la décennie 1920, nous avons identifié près de soixante-dix romans qualifiés « d'aventures », ou dont le contenu est associé à l'aventure par la critique contemporaine¹⁵. Une production de cette ampleur ne peut être homogène, et elle ne l'est pas. On trouve parmi ces romans des grandes aventures proches de l'esprit du roman populaire (*Les Dieux rouges*, Jean d'Esme, 1923), des parodies de roman d'aventures (*Raz Boboul*, Pierre Billotey,

¹² *Le Divan*, 1932-1933, n° 175-184, vol. 20, 24^e année, p. 171.

¹³ *Mercure de France*, n° 703, *op. cit.*, p. 147.

¹⁴ *Ibid.*, p. 148.

¹⁵ Pour les revues suivantes : *Le Divan*, *Mercure de France*, *La Nouvelle Revue française* et *Vient de paraître*.

1923), des romans d'espionnage (*La Maison des trois fiancées*, Émile Zavie, 1926), des romans du grand nord (*Un homme se penche sur son passé*, Maurice Constantin-Weyer, 1928), des romans de pirates (*À Bord de l'Étoile Matutine*, Mac Orlan, 1921), des romans d'aviation (*L'Équipage*, Joseph Kessel, 1923), des romans ludiques et extravagants (*Pablo... de Fer*, Pierre-Louis Rehm, 1924), des romans psychologiques (*Vasco*, Marc Chadourne, 1928), d'autres aux accents plus philosophiques (*La Voie Royale*, André Malraux, 1930)... Tant de romans différents que l'on comprend que la critique en vient à questionner la notion même de roman d'aventures ! L'histoire du genre remonte à presque un demi-siècle à la fin des années 1920. Intellectuelle et subtile à l'origine, l'idée de roman d'aventures littéraire souffre de cet engouement soudain qui pourtant assure son accomplissement et sa survie.

Autre paradoxe, l'émancipation du roman d'aventures français du modèle anglo-saxon est à l'origine de sa remise en cause. Trop français, le roman d'aventures risque de ne plus être du roman d'aventures pour certains. Pourtant, on lui reproche également de subir une trop grande influence des auteurs britanniques. John Charpentier estime, en 1926, à propos du *Navire aveugle* de Jean Barreyre, que « les écrivains de langue anglaise ont si profondément marqué de leur griffe les histoires maritimes qu'un auteur de chez nous ne saurait composer un récit ayant l'océan pour théâtre sans avoir l'air de s'être inspiré d'eux¹⁶ ». Charpentier va jusqu'à mettre en doute l'originalité de certains auteurs français, ainsi, à propos de *Marion des neiges* de Jean Martet, il écrit : « [...] l'impression de me trouver devant un livre qui aurait été écrit en français par un anglo-saxon¹⁷ ». Trop anglais au risque de manquer d'originalité, trop français au risque de ne plus être du roman d'aventures : tel est le dilemme du roman d'aventures littéraire français à la fin des années 1920. À peine acquise, l'aventure est contestée. C'est pourtant à la même époque qu'apparaissent les grands noms de l'aventure française qui vont définitivement inscrire le roman d'aventures dans le domaine du roman français.

¹⁶ *Mercure de France*, 1^{er} avril 1926, n° 667, t. 191, p. 159-160.

¹⁷ *Mercure de France*, 1^{er} janvier 1929, n° 733, t. 209, p. 152.

b) Nouveaux auteurs, auteurs bourlingueurs

Selon le *Petit manuel du parfait aventurier*, il y a l'homme qui rêve et l'homme qui agit. À chacun sa place : l'aventurier passif dans son cabinet de lecture, l'aventurier actif sur les champs de l'action. Mac Orlan n'admet que très peu d'exceptions à cette règle : peu d'écrivains, affirme-t-il, appartiennent, « à ce genre infiniment rare et précieux qui comprend les aventuriers à la fois passifs et actifs¹⁸ ». Plusieurs auteurs pourtant, au cours des années 1920, viennent démentir cette conception de l'aventure. Cendrars, Kessel, Saint-Exupéry, Malraux, Henri de Monfreid, Maurice Constantin-Weyer entrent en aventure, quittent l'Europe, s'exposent au danger et, s'ils en reviennent, écrivent. Le goût du voyage touche même des auteurs moins aventuriers, Gide et Michel Leiris voyagent en Afrique subsaharienne, Pierre Benoit au Liban, Nizan à Aden. Aden, la figure de Rimbaud se profile derrière ces nouveaux poètes aventuriers... Intellectuels, anciens combattants, bourlingueurs, contrebandiers, aviateurs, trappeurs, trafiquants de biens archéologiques, journalistes, ces nouveaux aventuriers commencent à publier après-guerre et obtiennent rapidement la reconnaissance critique et institutionnelle. Cendrars, Malraux, Monfreid sont publiés chez Grasset, Kessel et Saint-Exupéry chez Gallimard – Gide donne une préface élogieuse à *Vol de nuit* ; en 1928, Maurice Constantin-Weyer reçoit le Prix Goncourt pour *Un Homme se penche sur son passé*, récit d'aventures du Grand Nord ; en 1930, John Charpentier le pressent pour *La Voie Royale*¹⁹ : le roman ne reçoit pas le Goncourt mais le premier prix Interalliés ; John Charpentier, encore, inscrit Cendrars dans la lignée d'Apollinaire et de Rimbaud²⁰.

L'aventure vécue accorde une certaine crédibilité au genre de l'aventure, réactualise le critère du réalisme au sein d'une littérature d'imagination. Ainsi Gide écrit-il à propos de l'aventure imaginée,

¹⁸ *Petit manuel du parfait aventurier, op. cit.*, p. 31.

¹⁹ *Mercure de France*, 15 décembre 1930, n° 780, t. 224, p. 633.

²⁰ *Mercure de France*, 15 juillet 1925, n° 650, t. 181, p. 451.

dans la préface qu'il donne à *Vol de nuit* : « Nous avons eu de nombreux récits de guerres ou d'aventures imaginaires où l'auteur parfois faisait preuve d'un souple talent, mais qui prêtent à sourire aux vrais aventuriers ou combattants qui les lisent²¹ », ou encore Drieu la Rochelle, qui dans *La NRF*, à propos de Malraux, fait passer la vie – ici l'action – avant la littérature : « Mais il y a quelque chose de bien plus urgent à connaître que l'art de composer un livre ou même l'art de composer une phrase, c'est la vie²² ». On se souvient que la critique du début du siècle mettait l'accent sur la vie d'aventure de Kipling – vie en partie fantasmée –, la critique des années 1920 fait de même avec des auteurs français²³.

L'expérience de l'aventure est une expérience de la modernité. L'expérience de l'aviation notamment, chez Kessel, Saint-Exupéry, puis Malraux pendant la Guerre d'Espagne, ouvre l'aventure à la révision du temps et de l'espace, aux nouveaux efforts et aux nouveaux combats : « Si Antoine de Saint-Exupéry a apporté quelque chose de neuf dans la littérature, écrit Pierre Bost en 1937, c'est assurément parce qu'il est aviateur ; parce qu'il avait à raconter des aventures encore presque inédites²⁴ [...] ». L'aventure détache le roman d'aventures des rêveries d'avant et l'ancre dans le temps présent. « Le temps n'est plus, écrit Benjamin Crémieux, des aventures dans un fauteuil, chères à Mac Orlan, où un érotisme secret réduit à de brutales prouesses d'étalons les existences aventurières authentiques. C'est l'aviation qui a changé tout cela²⁵ ». Il n'est plus question, dans les romans écrits par des aventuriers, de gentilshommes de la mer et de piraterie, mais de contrebande dans la mer rouge, de la révolution russe, de la Chine contemporaine, de l'aéropostale... « Qu'y a-t-il dans ce petit livre si surprenant ? demande Edmond Jaloux à propos de *Courrier Sud*. Presque rien :

²¹ Antoine de Saint Exupéry, *Vol de Nuit*, Paris, Gallimard, 1957, p. XVIII.

²² *La Nouvelle Revue française*, décembre 1930, n° 207, cité dans *L'Esprit NRF. 1908-1940*, Paris, Gallimard, 1990, p. 726.

²³ Ainsi, André Chaumeix écrit dans *La Revue des Deux Mondes* : « M. Constantin-Weyer est un homme avant d'être un auteur. C'est ce qui donne à ses livres leur accent et leur originalité. C'est ce qui permet de comprendre leurs qualités et leurs défauts. M. Constantin-Weyer a beaucoup vu. Il a contemplé des spectacles rares. Il a eu des impressions fortes. Il a goûté l'ivresse des courses à cheval, des chasses au loup ou à l'élan, des pêches miraculeuses dans des rivières magnifiques. Il a eu froid, il a eu faim ; il a aimé les jeux de lumière sur la neige et sur la glace. Il a senti la joie d'être une créature humaine bien portante, sûre de ses muscles et de ses nerfs, sûre de sa volonté ». *La Revue des Deux Mondes*, Janvier 1929, t. 49, 7^e période, 99^e année, p. 219.

²⁴ Reproduit dans Pierre Bost, *Flots d'encre et flots de miel. Articles littéraires*, La Thébaïde, 2013, p. 171.

²⁵ *La Nouvelle Revue française*, août 1934, n° 251, p. 280.

une aventure romanesque, comme nous en avons lu des centaines, mais située dans un cadre si moderne qu'on ne verra pas le romanesque et qu'on ne verra que le moderne²⁶ ».

Des romanciers comme Kessel, Malraux, Saint-Exupéry et Cendrars considèrent l'aventure en elle-même, non plus à la manière des romans de pirates qui célébraient une aventure toute romanesque et reposant sur un certain nombre de lieux communs, mais de façon plus attentive, la prenant à la fois comme sujet, objet d'étude et attitude existentielle. Dans la lignée de Conrad, ils font du roman d'aventures une étude psychologique, poétique et métaphysique de l'homme. Plus sensiblement que chez Conrad, l'aventure y est détachée de tout autre but qu'elle-même dans ces romans d'aventuriers. « Le but ne justifie rien, mais l'action délivre de la mort²⁷ » pense Rivière dans *Vol de nuit*. Sylvain Venayre parle de « mystique moderne » au sujet de l'aventure durant l'entre-deux-guerres, le même terme est utilisé par Benjamin Crémieux : « Un livre comme *Vol de nuit* a brusquement réintégré dans le réel une mystique de l'aventure, de l'évasion liée à un devoir d'autant plus impérieux qu'il est gratuit²⁸ ». Malraux écrira dans *Le Démon de l'absolu* : « J'entends par aventure une action dont le rapport avec le but n'est pas rigoureux²⁹ ». On pourra objecter que l'aventure de Claude Vannec et de Perken dans *La Voie Royale* a pour objectif le vol et la revente de statues, mais leur engagement dépasse la simple volonté d'enrichissement. C'est une lutte contre la mort que mènent les deux héros de Malraux : « Qu'était ce besoin d'inconnu, cette destruction provisoire des rapports de prisonniers à maître, que ceux qui ne la connaissent pas nomment aventure, sinon sa défense contre elle³⁰ ? ». Affranchi de buts matériels, l'aventure pour elle-même est une posture existentielle, la mise en action d'une psychologie profonde, une quête de liberté qui précède de quelques années la philosophie existentialiste. Nous reviendrons au chapitre suivant sur

²⁶ Edmond Jaloux, *Les Nouvelles littéraires*, 6 juillet 1929, cité dans *Les critiques de notre temps et Saint-Exupéry*, Paris, Garnier, 1971, p. 125.

²⁷ *Vol de Nuit*, op. cit., p. 153.

²⁸ *La Nouvelle Revue française*, août 1934, n° 251, p. 280.

²⁹ André Malraux, *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, 1996, p. 955. À l'inverse, et paradoxalement tout en admettant qu'il court l'aventure sans but, Kessel considère que ne méritent le nom d'aventuriers que ceux qui y cherchent un profit : « Pour moi, je l'ai déjà dit plusieurs fois, le véritable aventurier, c'est celui qui court l'aventure pour l'argent. [...] Ce sont les professionnels. Des gens comme Malraux, Cendrars ou comme moi sont des gens qui s'amuse ». Entretien, 1969, cité par Alain Tassel, *La création romanesque dans l'œuvre de Joseph Kessel*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 307.

³⁰ André Malraux, *Œuvres*, t. 2, Paris, Gallimard, « La Gerbe illustrée », 1970, p. 39.

la dimension philosophique que prend l'aventure au tournant des années 1930.

L'aventure est perçue comme un pari existentiel dont le rapport au gain est ambigu : le gain est indispensable dans la logique de la prise de risque, paradoxalement insignifiant en ce que la prise de risque elle-même contient toute la valeur de l'expérience. « Où vas-tu maintenant chercher le trésor plongeur des Indes qui touche les perles, mais ne sait pas les ramener au jour ? » s'interroge l'ami du pilote Bernis dans *Courrier Sud*³¹. Cette insistance sur le détournement du gain est commune aux récits d'aventures de Malraux, Kessel, Saint-Exupéry et Cendrars. Il n'est pas surprenant que ce soit l'image du jeu qui revienne régulièrement à propos de l'aventure. Herbillon, le personnage de Kessel, engagé dans l'aviation, « aimait le risque pour le risque même, incapable de prendre de l'intérêt à un coup sans y engager plus qu'il ne pouvait le faire. Un vertige le saisissait en face de cette quintessence d'aventure brutale et rapide qu'est une combinaison de cartes³² ». Dan Yack, le personnage de Cendrars, en retraite polaire, jette une partie de ses vivres pour rendre plus risquée la partie : « Il joue son va-tout. Il risque. Avec une fureur et une joie insubordonnées³³ ». « Au fond je suis un joueur³⁴ », constate Garine dans *Les Conquérants*. Le jeu de l'aventurier malrucien évoque le divertissement de Pascal : « Le jeu commençait : tant mieux. Il chassait l'inquiétude : il fallait aller plus loin, avancer comme cette auto qui s'enfonçait dans l'air noir, dans la forêt informe³⁵ ». Toutefois, l'aventurier n'éprouve pas que sa faiblesse, mais aussi la puissance qui le distingue des autres hommes, comme ceux qui accueillent l'aviateur Pellerin dans *Vol de nuit* au retour d'un vol : « Ils ne comprenaient pas le caractère sacré de l'aventure, et leurs exclamations en faussaient le sens, diminuait l'homme³⁶ ». Le jeu, du fait de son ambiguïté, entre le vrai et le faux – l'aventure vécue et l'aventure rêvée –, le gain et la perte, et également du fait de sa connotation pascalienne et métaphysique, réunit autour d'une même image ces nouveaux romanciers d'aventures.

L'aventure, sous la plume de ces aventuriers romanciers, devient un objet d'investigations

³¹ Antoine de Saint-Exupéry, *Courrier Sud*, Paris, Le Livre de Poche, 1957, p. 167.

³² Joseph Kessel, *L'Équipage*, Paris, Gallimard, 1924, p. 196.

³³ Blaise Cendrars, *Œuvres complètes*, vol. 5, Paris, Le club français du livre, 1968, p. 106.

³⁴ *Œuvres*, t. 1, Paris, Gallimard, 1970, p. 271.

³⁵ *Œuvres*, t. 2, 1970, p. 55.

³⁶ *Vol de nuit*, *op. cit.*, p. 26.

psychologique et métaphysique, mais également un objet d'étude en soi. Les narrations de Malraux et Saint-Exupéry multiplient les digressions analytiques sur l'aventure. Chez Malraux, elles se font par l'intermédiaire des personnages, qui, dans *Les Conquérants* ou *La Voie Royale*, en paroles ou en pensées, s'interrogent longuement sur le sens de leur action³⁷. Chez Saint-Exupéry, elles sont souvent également de l'ordre de l'intime, pensées et souvenirs. Ce sont, par exemple, les réflexions de Rivière dans *Vol de nuit*, les souvenirs de Bernis dans *Courrier sud*. De même, par le jeu de ses personnages, réunissant le narrateur intellectuel Raymond La Science et le « fauve » Moravagine, le roman de Cendrars met en scène cette opposition entre l'action et l'analyse :

Quel tableau clinique et quel champ d'expériences ! Et si je ne pus en tirer, débordé que j'étais par les événements, l'ascendant que Moravagine exerçait sur moi, la longue suite d'aventures dans laquelle il me jeta, la vie aux mille péripéties dans laquelle il m'entraîna, la vie qu'il me faisait mener, la vie active, l'action directe, l'action directe qui ne vaut rien pour un intellectuel, je ne me départis toutefois jamais de mon sang-froid scientifique ni de ma curiosité attentive³⁸.

Il y a, *a priori*, un paradoxe dans l'expérience intellectuelle de l'action. D'autant plus sensible dans *Moravagine*, que c'est l'aventurier qui intéresse le narrateur, plus encore que l'aventure : « Si je parle de quelques épisodes tragiques et les dessine à la manière de grossières images, c'est pour bien souligner l'évolution de Moravagine [...]»³⁹. La dimension psychologique que *La NRF* a célébrée chez Conrad a-t-elle fait école, l'a-t-elle emporté sur l'aventure ? Dans *Les Conquérants*, *La Voie Royale*, *Courrier Sud*, *Vol de Nuit*, *Moravagine* et même *L'Équipage*, l'aventure rythme moins

³⁷ Les digressions de Malraux se caractérisent par leur longueur et leur intensité émotive et réflexive, ainsi cette pensée de Claude Vannec, sur le style indirect libre : « La question de Perken demeurait avec lui, tel un autre prisonnier. Et son objection. Non, il n'y avait pas tant de manières de gagner sa liberté ! Il avait réfléchi naguère, sans avoir la naïveté d'en être surpris, aux conditions d'une civilisation qui fait à l'esprit une part telle que ceux qui s'en nourrissent, gavés sans doute, sont doucement conduits à manger à prix réduit. Alors ? Aucune envie de vendre des autos, des valeurs ou des discours, comme ceux de ses camarades dont les cheveux collés signifiaient la distinction ; ni de construire des ponts, comme ceux dont les cheveux mal coupés signifiaient la science. Pourquoi travaillaient-ils, eux ? Pour gagner en considération. Il haïssait cette considération qu'ils recherchaient. La soumission à l'ordre de l'homme sans enfants et sans dieu est la plus profonde des soumissions à la mort ; donc, chercher ses armes où ne les cherchent pas les autres : ce que doit exiger d'abord de lui-même celui que se sait séparé, c'est le courage ». *La Voie royale*, *Œuvres*, t. 2, *op. cit.*, p. 38.

³⁸ Blaise Cendrars, *Moravagine*, Lausanne, Éditions Rencontre, 1969, p. 78.

³⁹ *Ibid.*, p. 76.

l'action des pages qu'elle n'en nourrit la poésie et la réflexion. Si ces romans ont pu être reçus comme des romans d'aventures, peut-être devrait-on toutefois parler de « romans de l'aventure », dans le sens où l'aventure en est le sujet ? Nous avons évoqué le scepticisme de certains critiques de l'époque à propos de la notion de roman d'aventures. Alors que la littérature française semble acquérir un roman d'aventures de haute valeur littéraire, à l'égal des romans anglo-saxons, se peut-il que l'aventure lui échappe ?

Il est indéniable que l'aventure, l'action, tend, dans certains romans d'aventures d'alors, à se diluer dans la réflexion et dans un certain lyrisme. Cette disparition de l'aventure s'observe d'un roman à l'autre chez Cendrars. Dans le premier roman qu'il consacre à son héros Dan Yack, *La Plan de l'Aiguille*, Dan Yack voyage, agit, hiverne au Pôle Sud, se lance dans l'aventure industrielle et humaine de la chasse à la baleine, mais les événements aventureux apparaissent progressivement comme le décor de la détresse du personnage. Le titre du second opus consacré à l'excentrique milliardaire, *Les Confessions de Dan Yack*, annonce la victoire de l'introspection sur l'action. Dan Yack y dicte à la première personne les souvenirs de son plus grand amour⁴⁰. Cendrars, Malraux, Kessel, Saint-Exupéry, ne sont pas uniquement des romanciers d'aventures, pas plus que ne le furent Kipling, Stevenson et Conrad qui donnèrent dans d'autres styles et d'autres genres. Accédant au domaine littéraire, l'aventure s'ouvre et se mêle à différents thèmes, styles et sensibilités, quitte à s'éclipser par moment. C'est au contraire le propre de la littérature populaire de fonctionner selon une dominante générique ou thématique⁴¹. Non seulement ces quatre auteurs ont contribué au roman d'aventures littéraire français en inscrivant dans certaines de leurs œuvres les thématiques de l'aventure – dépaysement, action violente, risque – mais leurs œuvres elles-mêmes reprennent et

⁴⁰ Cette évolution du *Plan de l'Aiguille* aux *Confessions de Dan Yack* dérouta Henri Martineau : « Nous ne le reconnaissons plus dans le *Plan de l'Aiguille*, sauf à certaines chutes de phrases, qui évoquaient encore sa manière, mais dans l'ensemble son livre semblait vouloir imiter les grands succès vulgaires d'aventures et d'exotisme. Dans les *confessions* au contraire, dans son désordre apparent, dans sa frénésie de modernisme, dans son appétit de sensations rares, et il faut bien le dire aussi, dans ce qui semble le plus précieux dédain de son lecteur, le plus souriant souci de se moquer du monde, nous avons bien la marque de ce curieux esprit. Peut-être se persifle-t-il surtout lui-même ? Et les chercheurs de trésors sauront trouver aussi, dans ce roman d'une âme évadée, des pépites de tendresse brutes et des larmes durcies sous la gangue d'une apparente folie ». *Le Divan*, 1929, n° 145-154, vol. 17, 21^e année, p. 502-503.

⁴¹ « Le roman paralittéraire ne *tient*, que par le pouvoir de la dominante ». Alain-Michel Boyer, *La paralittérature*, op. cit., p. 100.

interrogent ce jeu de la rêverie et de l'action qui nous paraît être le fil conducteur, la problématique structurante, de l'histoire de l'aventure littéraire française.

Dans *La Tentation de l'Occident*, l'épistolier français, A. D., revient sur cette confrontation du rêve et de l'action, dont il fait une particularité du monde occidental :

La rêverie hante le nôtre [d'univers], avec son collier de victoire. Quelques instants de solitude et d'ennui suffisent à nous faire retrouver, en nous-mêmes, le souvenir affaibli d'armes étincelantes : la gloire suprême des drames de l'histoire et de l'art est de se jouer tous les jours au fond d'innombrables consciences obscures. Car l'âme occidentale est là : le mouvement dans le rêve...⁴²

L'occidental a en lui des modèles puissants et affranchis, issu de l'art ou de l'histoire, dont il est prêt, selon sa mesure individuelle, à reprendre l'action : « Que notre désir ou notre désœuvrement l'y incite et l'animal commence sa mélodie héroï-comique⁴³ ». Napoléon a accompli les gestes d'un empereur, Perken veut accomplir ceux d'un roi, obsédé qu'il est par la figure de Charles-Marie David de Mayrena, le roi des Sédangs. Claude a l'intuition des rêveries de Perken : « Perken avait abandonné la carte ; il regardait l'ampoule ; Claude se demandait s'il réfléchissait, car ce regard était presque d'un rêveur. “Que connais-je de cet homme”⁴⁴ ». Sur le bateau qui les mène en Asie, Claude prend conscience, à mesure qu'il en est également la victime, du fond de rêves et d'images qui nourrit son action :

Et, semblable au bruit constant des machines sous le bruit changeant des paroles, l'obsession de la brousse et des temples revenait, recouvrait tout, reprenait sur Claude sa domination anxieuse. Dans le demi-sommeil, comme si l'Asie eût trouvé en cet homme une puissante complicité, elle ramenait jusqu'aux rêveries nées des Chroniques : départs d'armées dans l'odeur du soir plein de cigales avec de molles colonnes de moustiques au-dessus de la poussière des chevaux, appels des caravanes au passage des gués tièdes, ambassades arrêtées par la

⁴² André Malraux, *La Tentation de l'Occident*, Paris, Grasset, 1956, p. 95.

⁴³ *Ibid.*, p. 97-98.

⁴⁴ *La Voie royale*, *Œuvres*, t. 2, *op. cit.*, p. 36.

baisse des eaux devant les bancs de poissons bleuis par le ciel criblé de papillons, vieux rois décomposés par la main des femmes ; et l'autre rêverie, indestructible : les temples, les dieux de pierre vernis par les mousses, une grenouille sur l'épaule et leur tête rongée, à terre, à côté d'eux...⁴⁵

Rêve d'histoire, rêve d'art, rêve en image, le périple de Claude s'enracine dans ce terreau imaginaire occidental que décrit A. D. : « Jamais Claude n'avait vu à ce point le besoin de romanesque de ces fonctionnaires qui voulaient en nourrir leurs rêves, besoin contrarié aussitôt par la crainte d'être dupes, d'admettre l'existence d'un monde différent du leur⁴⁶ ». Le récit de *La Voie Royale* est, entre autres, celui de l'essai de ces rêves et de leur confrontation à la violente absurdité du monde de l'aventure. Cendrars également, dans *Le Panama ou les aventures de mes sept oncles* propose une généalogie rêveuse de l'aventure :

Le Canal de Panama est intimement lié à mon enfance.../ Je jouais sous la table/ Je disséquais les mouches/
Ma mère me racontait les aventures de ses sept frères/ De mes sept oncles/ Et quand elle recevait des lettres/
Éblouissement !/ Ces lettres avec les beaux timbres exotiques qui portent les vers de Rimbaud en exergue/ [...]
J'avais un beau livre/ C'est le crash de Panama qui fit de moi un poète !/ C'est épatant/ Tous ceux de ma
génération sont ainsi/ Jeunes gens/ Qui ont subi des ricochets étranges/ On ne joue plus avec des meubles/ On ne
joue plus avec des vieilleries/ On casse toujours et partout la vaisselle/ On s'embarque/ On chasse les baleines/
On tue les morses/ On a toujours peur de la mouche tsé tsé/ Car nous n'aimons pas dormir [...].⁴⁷

Cendrars retrace le parcours des poètes aventuriers de sa génération – Rimbaud sur les timbres exotiques apparaît en père des poètes aventuriers – du livre d'images dans les jupes de leur mère à l'ailleurs affronté. Si les poètes de Cendrars n'aiment pas dormir, il semble qu'ils aiment toujours rêver.

Raymond La Science et Perken en arrivent au même sentiment d'horreur et d'absurdité (et chez Perken une joie étrange, mystique, s'ajoute à ce sentiment) – qui rappelle celui de Kurtz dans *Heart*

⁴⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁷ Blaise Cendrars, *Œuvres complètes*, Paris, 1968, vol. 1, p. 35.

of *Darkness* – lorsque la rêverie ne supporte plus leur action. Perken vit cette déréluction du rêve, dans la quatrième partie de *La Voie Royale*, alors qu'il abandonne douloureusement ses rêves de royauté et de pouvoir exotiques⁴⁸. Raymond La Science ressent une angoisse similaire, ayant épuisé tous ses fantasmes nihilistes, ses fantasmes transgressifs d'action et de mort : « J'avais tout pris en horreur, indiciblement. Je n'arrivais pas à me passionner, ni à rester indifférent, comme Moravagine ; hommes et choses, aventures et pays, tout m'assommait, tout me harassait ; il n'y avait que mon immense fatigue qui restait inaltérable, ma fatigue et ma tristesse [...]»⁴⁹. « Acteurs misérables qui ne veulent plus quitter des rôles glorieux⁵⁰ », rôle de Mayrena, rôle de Moravagine, Perken et Raymond La Science s'effondrent quand ils ne peuvent plus tenir les rôles. Le jeu de la rêverie et de l'action est tel chez Cendrars et Malraux, que l'une a besoin de l'autre, dans une chute en avant qui mène à un point de rupture.

Dans *l'Équipage* et *Courrier Sud*, l'entrée en action est motivée par la présence d'une femme et un certain imaginaire chevaleresque et érotique. Ainsi de Herbillon, le jeune engagé de Kessel : « Il savait bien ce qui l'avait poussé dans l'aviation. Ce n'était pas une soif d'héroïsme, mais de la vanité. Il s'était laissé tenter par la séduction de l'uniforme, des insignes glorieux, par le prestige de l'homme ailé sur les femmes. Elles, surtout l'avaient décidé⁵¹ ». Le jeune Bernis et son camarade jurent à Geneviève, plus âgée et dont ils sont sous le charme, de revenir aventuriers pour la conquérir : « Nous voulions t'éblouir et nous t'appelions : faible femme. “Nous serons, faible femme, des conquérants”. Nous t'expliquions la vie. Les conquérants qui reviennent chargés de gloire et prennent pour maîtresse celles qu'ils aimaient⁵² ». Bernis et Herbillon n'ont pas le temps de voir leurs rêves s'effondrer, ils meurent trop jeunes.

⁴⁸ Perken mourant, voit ses projets de résistance annihilés par la progression des troupes siamoises de l'armée française : « Ce n'était pas seulement sur ses espoirs, mais sur son vrai cadavre, sur ses yeux pourris, sur ses oreilles mangées par la terre, que passerait cette ligne qui avançait en bélier vers les montagnes de l'horizon ». *La Voie royale, Œuvres*, t. 2, *op. cit.*, p. 163. De l'aventure sans rêve il ne reste que la pourriture. Nous reviendrons au chapitre suivant sur le caractère putride de la vie mise à nu dans l'aventure moderne.

⁴⁹ *Moravagine, op. cit.*, p. 157

⁵⁰ *La Tentation de l'Occident, op. cit.*, p. 101.

⁵¹ *L'Équipage, op. cit.*, p. 23.

⁵² *Courrier sud, op. cit.*, p. 53. On pense à « Mauvais sang » : « Les femmes soignent ces féroces infirmes de retour des pays chauds ». Arthur Rimbaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 96.

Si la vogue du roman d'aventures, de par son succès même, remet en cause la notion d'aventures, l'émergence dans le paysage français de ces jeunes auteurs, nouveaux types d'auteurs, auteurs « bourlingueurs » dirait Cendrars, confirme l'existence et la reconnaissance d'un roman d'aventures littéraire français. Des Anglo-saxons, de Conrad surtout, ces auteurs reprennent, outre l'exigence du style, le raffinement de l'analyse philosophique et poétique de l'homme en état d'aventure. L'aventure littéraire française pousse encore plus loin les réflexions sur l'aventure, reléguant parfois celle-ci en arrière plan et se concentrant sur l'homme. L'aventure littéraire française prend à la fin des années 1920 un tournant philosophique.

4. De l'inquiétude à l'existentialisme

a) Inquiétudes et désillusions.

Les années 1930, en France, voient la production de roman d'aventures se réduire. Une rapide lecture des comptes rendus littéraires de l'époque permet de relever une soixantaine de romans apparentés au genre de l'aventure pour la période 1920-1929, contre une trentaine pour la décennie suivante. Nous avons vu qu'en 1927, déjà, John Charpentier se montrait sceptique quant aux suites de la vogue de l'aventure des premières années 1920¹. L'époque des romans de Malraux, Kessel et Saint-Exupéry s'avère paradoxalement celle de la perte de vitesse de l'aventure littéraire. Plusieurs raisons expliquent cette évolution : l'ambiguïté de la notion même de « roman d'aventures », victime de son succès et trop utilisée ; l'autonomisation et la concurrence progressive du roman policier² ;

¹ « On avait pu croire, un moment, à la suite des succès de Pierre Benoit, à une renaissance du roman d'aventures ou d'imagination. Mais c'est un genre ou n'excelle pas le premier venu ». *Mercure de France*, n° 703, *op. cit.*, p. 147.

² Le prix du roman d'aventures devient rapidement un prix récompensant un roman policier. La collection des « Chefs-d'œuvres du roman d'aventures » commence à publier dans les années 1930 des auteurs américains de roman policier et de roman noir – Dashiell Hammett, Edgar Wallace, S. S. Van Dine... – préfigurant ainsi la future

l'objectivation de l'aventure, qui devient, plutôt que le format de l'action, l'objet de réflexions existentielles.

L'aventure se fait plus philosophique, elle devient également plus pessimiste. Si les héros de Pierre Benoit, le général Suter dans *L'Or de Cendrars*, Jean Herbillon dans *L'Équipage* trouvaient la mort à l'issue de leur aventure, tout du moins celle-ci sublimait-elle leur vie. Au tournant des années 1920-1930 plusieurs romans mettent en scène l'échec de l'aventure ; non seulement le but de la quête n'est pas atteint, mais cet état de grâce qu'est censé être l'état d'aventure est lui-même manqué. Dans *La Voie royale* cet échec de l'aventure est symbolisé par la gangrène de Perken, figurant tout ce que ce dernier avait voulu fuir par l'aventure, sa « condition d'homme³ ». En 1929, Pierre Benoit fait paraître *Erromango*, l'histoire d'une aventure agronomique, celle de l'ingénieur Fabre, sur l'île d'Erromango dans le Pacifique sud. La conquête agricole des terres sauvages devient le récit d'une déchéance morale, d'une lutte perdue contre la peur et la folie, le récit d'un suicide. Une aventure sans gain. *Erromango*, roman conradien, roman psychologique, duquel l'action est presque absente, est cependant reçu par Henri Martineau comme le « premier livre d'aventures de Pierre Benoit⁴ ». Deux points retiennent l'attention du critique : l'absence de la femme et le thème de l'échec : « Mais l'homme n'est pas fait pour vivre seul et l'île océanienne a tôt fait d'écraser sa victime. Tel est en le dépouillant de toute sa riche parure, le thème de ce roman [...]⁵ ». Il est remarquable que Martineau considère un roman de l'échec, un roman sans action, comme relevant plus du genre de l'aventure que *L'Atlantide*. Cela est caractéristique de la façon dont l'aventure est de plus en plus associée à l'échec et à la mort autour de 1930. *La Guêpe*, d'Albert Touchard, prix du roman de l'Académie française en 1935, raconte l'échec d'un espion, non seulement l'échec de sa mission, mais surtout

« Série noire » fondée en 1945. Matthieu Letourneux montre comment la concurrence de genres anciennement assimilés à l'aventure, tels que le western, le policier ou la science-fiction, dissout, durant les mêmes années, l'unité du roman d'aventures populaire. « Les mésaventures d'un genre. Évolution du roman d'aventures de 1920 à 1950 » dans *Le Rocambole*, n° 17, Hiver 2011, p. 21-51.

³ « Vieillir, voilà, vieillir. Surtout lorsqu'on est séparé des autres. La déchéance. Ce qui pèse sur moi c'est, – comment dire ? Ma condition d'homme : que je vieillisse, que cette chose atroce : le temps, se développe en moi comme un cancer, irrévocablement... ». *Œuvres*, t. 2, *op. cit.*, p. 100. La gangrène n'est que cette « mort en nous », la vieillesse, accélérée.

⁴ *Le Divan*, 1929, *op. cit.*, p. 356. « Les amateurs de romans d'aventures n'ont pas vu d'avantage que c'est vraiment le premier livre d'aventures de Pierre Benoit et que Stevenson l'eût certainement aimé ».

⁵ *Ibid.*, p. 357.

son propre échec devant sa peur⁶. Et le narrateur de conclure : « On n'entreprend pas ce qu'on ne doit pas réussir⁷ ». La veine ironique de l'aventure devient également plus sombre. Pierre Billotey, déjà l'auteur, en 1923, d'une parodie d'aventure, *Raz Boboul* – dont, en dépit d'un certain pessimisme, certains des personnages profitent de leur aventure – fait paraître *Sao-Kéo ou le bonheur immobile* en 1930, l'histoire d'une poursuite du bonheur en Indochine française, qui se conclut par la mort et l'échec du héros. En 1931, *Kala Azar* de Roger de Laforest fait le récit, de plus en plus surréaliste à mesure qu'il progresse, d'un périple aventureux menant à la perte des illusions et à la folie. Le même Roger de Laforest conclura la décennie avec *Les Figurants de la mort* (1939), où l'aventure n'est plus qu'une farce meurtrière dont on ne revient qu'amer et désespéré.

Si la littérature de l'immédiat après-guerre n'est certes pas des plus optimistes – *Le Chant de l'Équipage* constate dès 1918 l'échec de l'aventure –, les héros des romans d'aventures des premières années 1920 font preuve de sang-froid et d'enthousiasme : les héros de Benoit, ceux de Mac Orlan, ou l'Herbillon de Kessel sont animés d'un certain courage, une certaine dynamique virile, qui domine leur inquiétude. À l'opposé, l'inquiétude ronge les aventuriers du milieu de l'entre-deux-guerres. Dans son essai de 1931 sur la littérature d'après-guerre, *Inquiétude et reconstruction*, Benjamin Crémieux fait de ce qu'il nomme « l'esprit d'inquiétude » la particularité des années 1920⁸, esprit d'inquiétude né « pour tout dire d'un mot, du divorce non seulement entre l'action et le rêve, mais encore entre l'action et la pensée⁹ ». Une des réponses à cette inquiétude est selon lui la fuite dans l'aventure : « Cette forme d'inquiétude s'est exprimée dans toute une littérature d'évasion, évasion par le voyage, par l'aventure ou par le rêve¹⁰ ». Les aventuriers de romans semblent accumuler cette inquiétude tout au long de la décennie. Vasco, le héros du roman éponyme de Marc

⁶ « Mais parce qu'il perçut sa peur, il perçut aussi la laideur de sa peur ; il en perçut les stigmates physiques dans la contraction de sa bouche, crispée comme celle du poisson hors de l'eau, dans le vacillement de ses yeux errants ; et il eut honte ». Albert Touchard, *La Guêpe*, Paris, Les Éditions de France, 1934, p. 63.

⁷ *Ibid.*, p. 215.

⁸ Il cite également les *Essais critiques* (1931) de Marcel Arland et *Notre inquiétude* (1926) de Daniel Rops comme ouvrages consacrés à l'inquiétude d'après-guerre.

⁹ Benjamin Crémieux, *Inquiétude et reconstruction*, *op. cit.*, p. 54.

¹⁰ *Ibid.*, p. 63.

Chadourne, paru en 1927, est peut-être le personnage le plus représentatif de ces aventuriers inquiets¹¹. « [C]e qui nous attirait le plus vers lui, confesse le narrateur, cousin et ami de Vasco, c'était au fond, cette inquiétude, je veux dire cette chimérique attente où il nous tenait de la vie¹² ». Revenu de guerre, Vasco part – fuit – vers la Polynésie, à la poursuite de chimériques aventures qui justifieraient sa vie. Il n'y trouve que l'angoisse. Une autre angoisse est celle de Fabre, l'ingénieur agronome d'*Erromango* : « Il se rassurait ; il espérait voir diminuer quelque peu l'inquiétude qui l'obsédait depuis son réveil. Peine perdue ! Cette inquiétude semblait croître. C'était une espèce de découragement, de fatigue incommensurable, quelque chose d'assez différent de ce qu'il avait éprouvé jusqu'alors. Il était triste, sans savoir pourquoi [...]»¹³. Fabre finit par se suicider. Il est à noter que cette angoisse n'est pas relative à quelques épreuves survenues au cours de l'aventure, mais seulement déclenchée par elles : elle remonte, aussi bien pour Vasco que Fabre, à un temps antérieur à l'aventure. C'est l'angoisse également, chez Malraux, qui mène Claude à l'aventure : « Encore quinze jours de cette avidité ; quinze jours à attendre sur ce bateau, avec une angoisse d'intoxiqué privé de sa drogue¹⁴ », et il n'est pas certain qu'elle la dissipe... C'est un désœuvrement inquiet encore, qui conduit Bernier, le héros de *La Guêpe*, à s'engager à la légère dans une mission d'espionnage¹⁵, sans réaliser quelle puissance de peur il devra affronter. À partir de la fin des années 1920, l'aventure n'a plus d'efficacité contre l'angoisse ; le rêve est hors de portée de l'action.

Nous avons vu que l'aventure dans le roman d'aventure littéraire français tend vers la réflexion psychologique et métaphysique au point de passer au second plan du roman. Le roman d'aventures tend vers le roman de l'aventure ou le roman contenant de l'aventure. L'objet de la réflexion

¹¹ Chadourne a créé un autre aventurier inquiet en la figure de Juste Haudouard, héros de *Absence* (1933), à propos duquel Benjamin Crémieux écrit : « Son Juste Haudouard, comme le protagoniste de *Cécile de la Folie*, n'est qu'une nouvelle figure de Vasco. Plutôt qu'un personnage, c'est un type d'inquiet dont on a beaucoup usé au temps de l'inquiétude. [...] Juste est un anxieux et un aventurier par besoin d'évasion [...] ». *La Nouvelle Revue française*, 1^{er} août 1933, *op. cit.*, p. 287.

¹² Marc Chadourne, *Vasco*, Paris, La Table Ronde, 1994, p. 16.

¹³ Pierre Benoit, *Erromango*, Paris, Le Livre de Poche, 1967, p. 181-182.

¹⁴ *Œuvres*, t. 2, *op. cit.*, p. 15.

¹⁵ Bernier : un autre inquiet, un autre erratique d'après-guerre qui recherche l'aventure : « Né à vingt ans, mort à l'armistice après deux ans de guerre, splendide éclair entre deux néants ! Jeune encore, mais errant sans but dans la vie en quête d'une réincarnation ; on a voulu revivre encore une fois le risque de la guerre, et servir ! » *La Guêpe*, *op. cit.*, p. 60.

associée au thème de l'aventure est toujours cette condition inquiète de l'homme d'après-guerre : si l'aventure mène à une réflexion sur l'inquiétude, inversement l'inquiétude appelle le thème de l'aventure. L'aventure devient un *topos* du parcours erratique de l'inquiet d'après-guerre. Bardamu rejoue le voyage de Marlow en Afrique¹⁶, en Bambola-Bragamance plus précisément, au bout duquel il ne trouve que la maladie et la boue. Roquentin a été tenté par l'aventure et se désole de la difficulté à la vivre : « Ce sentiment d'aventure, il n'y a peut-être rien au monde à quoi je tiens tant. Mais il vient quand il veut ; il repart si vite et comme je suis sec quand il est reparti ! Me fait-il ces courtes visites ironiques pour me montrer que j'ai manqué ma vie¹⁷ ? ». Nizan évoque cette possibilité d'aventure qui s'offre au désarroi de la jeune génération d'après-guerre et que lui même, un moment, a tenté de saisir :

Dans ces années molles où le dégoût, où l'impatience d'être des hommes montaient dans tous les corps comme des accès de fièvre, une force centrifuge irrésistible attirait les hommes les moins pesants de l'Europe, loin de ce nombril de la terre qu'était peut-être Paris. Ils volaient du côté où les dernières chances paraissaient accrochées à la rose des vents : le prétexte des aventures garantissait la confiance qu'ils ne pouvaient s'empêcher, malgré tout, de conserver à la vie¹⁸.

À la toute fin de l'entre-deux-guerres, l'inquiétude du Gilles de Drieu la Rochelle s'apaisera dans la violence de l'aventure franquiste.

À mesure que l'aventure laisse la place au discours sur l'aventure – le plus souvent un discours sur l'inquiétude – se développe un sentiment d'échec de l'aventure, un sentiment de désillusion. Les aspirants aventuriers de fiction ont enfreint la règle de Mac Orlan qui veut qu'on ne peut être aventurier actif et passif à la fois. Ils n'ont pas suivi – ou plutôt ont voulu la vérifier – la maxime selon laquelle : « [l'aventure] est dans l'esprit de celui qui la poursuit et, dès qu'il peut la toucher du

¹⁶ voir Isabelle Guillaume, « *La Voie royale* et *Voyage au bout de la nuit* : deux réécritures françaises de *Heart of Darkness* » dans *Cahiers de narratologie*, n° 13, 2006, en ligne.

¹⁷ Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, Paris, Le Livre de Poche, 1970, p. 83.

¹⁸ Paul Nizan, *Aden Arabie*, Maspero, Paris, 1975, p. 66.

doigt, elle s'évanouit¹⁹ ». Une fois goûtée, l'aventure en laquelle l'aventurier plaçait toutes ces attentes, possède la banale saveur de la vie²⁰. Le héros de *Malaisie* d'Henri Fauconnier, Prix Goncourt 1930, en vient à regretter l'ignorance d'avant le voyage, garante des richesses imaginaires :

Mais je regrettais toujours les Malais de mon imagination, tels qu'on les représente dans nos dictionnaires et nos livres d'aventures. Les farouches qui infestent la Sonde... Et je n'avais trouvé que ces petits hommes placides et polis. Ils m'avaient désillusionné, comme ces boas qu'on montre aux enfants dans les ménageries, au fond d'une caisse, inertes²¹.

L'expérience est la cause d'une faillite du rêve²². Non seulement l'aspirant aventurier ne rencontre ni l'exotisme ni la poésie espérée, mais il manque l'aventure, ou plutôt il en vient à la nier : « Je suis arrivé. Il n'y a pas de quoi être fier²³ » écrit Nizan à propos de son arrivée à Aden. Plessis, le personnage aventurier de *Vasco*, bootlegger, vagabond, chercheur de trésors, nie avoir connu des aventures²⁴. La réfutation la plus lucide de l'aventure, condamnée comme illusion, est certainement celle de Roquentin :

Je n'ai pas eu d'aventures. Il m'est arrivé des histoires, des événements, des incidents, tout ce qu'on voudra. Mais pas des aventures. [...] Je viens d'apprendre, brusquement, sans raison apparente, que je me suis menti pendant dix ans. Les aventures sont dans les livres. Et naturellement, tout ce qu'on raconte dans les livres peut

¹⁹ *Petit Manuel du parfait aventurier, op. cit.*, p. 22.

²⁰ Désillusion d'autant plus amère que, ainsi que le montre Sylvain Venayre, « l'émergence de la mystique moderne de l'aventure, à partir du tournant des XIX^e et XX^e siècles, peut être interprétée comme une réaction nostalgique face à la disparition supposée de l'espace qui, précisément, semble autoriser l'aventure ». *La gloire de l'aventure, op. cit.* La technologie et la colonisation nivellent le monde et lui retirent de son mystère. Ce à quoi fait écho le titre de Paul Morand, *Rien que la Terre*.

²¹ Henri Fauconnier, *Malaisie*, Paris, Stock, 1930, p. 85.

²² Sur le bateau qui le mène vers la Polynésie, ce sont les passagers, déjà expérimentés, qui entament les illusions de Vasco : « À ses rêves, à ses lectures se mêlaient, à mesure qu'avançait le voyage, les « réalités » qu'introduisaient les gens et leurs dires contradictoires ». *Vasco, op. cit.*, p. 74.

²³ *Aden Arabie, op. cit.*, p. 77.

²⁴ « – Qu'est-ce qui compte ? » avait murmuré Vasco. Il serait parti aussi à la recherche du trésor si l'autre l'avait voulu à ce moment. “L'aventure ? – Connais pas..., avait tranché l'homme de sa voix brève. Je n'en ai pas eu ». *Vasco, op. cit.*, p. 130.

arriver pour de vrai, mais pas de la même manière. C'est à cette manière d'arriver que je tenais si fort²⁵.

L'aventure est un mensonge, le rêve ni les livres ne sont réellement en faillite, mais bien l'existence. L'angoisse que révèle l'échec de l'aventure transcende l'anecdote. L'aventurier avait placé des attentes spirituelles élevées dans l'aventure. C'est la lecture de *Walden* et de *Zarathoustra* qui anime Vasco, ce n'est rien moins que le sublime qu'il cherche :

Où est le "sublime" ? Je ne le trouve plus dans une contemplation qui s'éternise. Je suis las du travail que je fais. Comment trouver le "sublime" autrement qu'à la faveur d'un acte, d'un acte de dépassement de soi ? Et où trouver l'occasion de cet acte quand on a fait le vide autour de soi²⁶ ?

Perken fait l'expérience de cette déréliction athée alors qu'il agonise mais selon un désespoir exalté qui se sublime lui-même : « Rien ne donnerait jamais un sens à sa vie, pas même cette exaltation qui le jetait en proie au soleil²⁷ ».

Un autre investissement de l'espoir est l'engagement politique. Plusieurs aventuriers et voyageurs s'enthousiasment alors pour une idéologie. Monfreid, Mermoz, Lindberg pour le fascisme, Malraux et Nizan pour le communisme. La mystique de l'aventure, de par son apologie du corps, sa compréhension particulière de Nietzsche (mettant l'accent sur le Zarathoustra et le surhumain), s'approche de l'idéologie fasciste²⁸. Après avoir cité des extraits des *Enfants de la chance* dont il donne un compte-rendu, Benjamin Crémieux s'en explique ainsi : « Ces citations sont un peu longues, mais elles étaient nécessaires pour montrer comment la mystique de l'aventure dévie chez Kessel en une mystique de la sensation forte, en un culte de l'irrationnel. Ajoutez-y le culte de la

²⁵ *La Nausée*, p. 58.

²⁶ *Vasco*, *op. cit.*, p. 235.

²⁷ *Œuvres*, t. 2, *op. cit.*, p. 165.

²⁸ Sylvain Venayre montre comment le rejet de la bourgeoisie, l'affirmation de l'individu, l'attitude aristocratique qui caractérisent l'esprit de l'aventurier de l'entre-deux-guerres peut s'apparenter au fascisme. Il va jusqu'à poser la question : la mystique de l'aventure serait-elle une mystique d'extrême droite ? Il répond non, en arguant que la dissolution de l'individu dans le nationalisme que le fascisme propose à l'aventurier est incompatible avec l'affirmation de son individualité. Pour lui, les aventuriers de ce temps seraient des anarchistes qui ne croient qu'à la lutte et non pas aux fins du combat, des anarchistes qui ne croient pas à l'anarchisme.

camaraderie, du “chanter ensemble”, vous êtes au bord de l'idéologie nazie²⁹ ». Il y a de l'aventurier dans le type de l'homme nouveau, de l'hitlérien, dont Drieu la Rochelle célèbre l'avènement en 1941 :

Cet homme ressemble singulièrement au type de guerrier qui jaillit dans tous les bouleversements. Il tient du croisé, du routier de la guerre de Cent Ans, du mercenaire de guerres de magnificence et de religion, du conquistador espagnol, du pionnier puritain, du volontaire jacobin, du grognard napoléonien³⁰.

Pourtant si l'aventurier, de chair et de sang ou de papier, s'engage dans la lutte politique, écrit Roger Stéphane dans son *Portrait de l'aventurier*, il s'y engage avant tout pour lui-même et non pour une quelconque cause finale. La passade idéologique n'est qu'une étape de sa fuite et de sa révolte, il finira même par l'abandonner, et n'y croit pas plus qu'au fond de lui, il ne croit à l'aventure elle-même³¹. Ce qu'avoue Garine dans *Les Conquérants* : « Mon action me rend aboulique à l'égard de tout ce qui n'est pas elle, à commencer par ses résultats. Si me suis lié si facilement à la Révolution, c'est que ses résultats sont lointains et toujours en changement³² ». L'idéal politique connaît pour l'aventurier la même faillite que l'espoir poétique. Il semble n'y avoir aucune issue devant la désillusion qu'éprouvent ceux qui se sont donnés à la mystique de l'aventure. « En réalité, la victoire de l'aventurier est inconcevable » écrit Roger Stéphane³³.

²⁹ *La Nouvelle Revue française*, 1^{er} août 1934, n° 251, p. 281.

³⁰ Pierre Drieu la Rochelle, *Notes pour comprendre le siècle*, Paris, Gallimard, 1941, p. 160.

³¹ « Partis pour fuir une solitude, qui ne tarde pas à devenir sans espoir, engagés dans une action dont l'objet réel reste longtemps assez imperceptible à leurs yeux pour qu'ils remettent en question la justification qu'il se sont donnée, pour qu'ils regardent avec complaisance, envie, ceux pour qui l'adhésion est assez réelle pour que la trahison ait un sens, les aventuriers n'ont plus qu'à éprouver la validité de leur action. Et là, leur lucidité vient comme les acculer au désespoir, en enlevant une dernière justification à leur comportement. Non seulement ils éprouvent la précarité de leur position idéologique, mais ils pressentent la vanité de leur action immédiate ». Roger Stéphane, *Portrait de l'aventurier*, Paris, Sagittaire, 1950, p. 128.

³² *Œuvres*, t. 1, *op. cit.*, p. 271.

³³ *Portrait de l'aventurier*, *op. cit.*, p. 138.

b) Un nouvel héroïsme

L'aventure, au tournant des années 1920 et 1930, confine au désespoir. Benjamin Crémieux résume ainsi la position de l'aventurier en 1930 :

La vie occidentale est intolérable, elle manque de toute poésie, de tout imprévu, elle est pétrie de bassesses, régie par l'habitude et l'automatisme. Or, la grandeur de l'homme, l'intérêt de la vie est dans l'imprévu, dans l'aventure, forme humaine de l'absolu, ou illusion de l'absolu. Mais il en est au loin comme en Europe : le monde est partout uniformisé. Là où il ne l'est pas encore, l'homme n'est rien, la nature l'écrase³⁴.

Pour Crémieux, cette inquiétude de l'aventurier est un refus du monde, une fuite vers l'ailleurs, au même titre que les mouvements dadaïste et surréaliste. Le constat de l'aventurier est bien celui d'une faillite de l'existence humaine qui n'est plus à la mesure du monde d'après-guerre. Toutefois, l'aventurier de Crémieux distingue deux échappatoires, deux façons de réactiver le rêve : « Et quant aux rêves, ils ne sont beaux que s'ils éveillent un écho profond en nous et en autrui ; or, pour susciter de pareils échos, il n'est que deux rêves : le rêve messianique de la révolution ou le rêve du renoncement au monde³⁵ ». L'aventure conduit au renoncement ou à la subversion révolutionnaire. Faire la révolution, c'est changer la donne : si l'existence n'est plus à la mesure du monde, faisons le monde à la mesure de l'existence. L'un des aboutissements de l'aventure est une pensée existentialiste.

Il y a autant d'existentialismes que d'existentialistes, et nous ne voudrions pas refaire l'histoire de la pensée à l'envers, pour ensuite la dérouler selon une ligne téléologique suivant laquelle Malraux annoncerait Sartre ou Saint-Exupéry Camus. Par existentialisme, nous entendons ici, un courant de pensée, qui, au XX^e siècle, généralement confronté à un sentiment d'absurdité, questionne l'existence et la condition humaine, en tentant de l'affranchir des déterminismes essentialistes.

³⁴ *Inquiétude et reconstruction, op. cit.*, p. 67.

³⁵ *Ibid.*, p. 67.

Elisabeth Rechner³⁶ montre que les origines de l'existentialisme ne sont pas seulement à chercher du côté de la philosophie allemande mais qu'il existe également une tradition française qui, opposant liberté et contingence, questionne les possibilités pour l'homme d'imposer son action. C'est également l'avis de Everett W. Knight, pour qui « *what is most alive in French thought between the two wars is to be found with very few exception not in the labours of the philosophers, but in literature*³⁷ ». Chacun des deux auteurs place Malraux au cœur de cet existentialisme littéraire. Malraux développe une éthique de l'action pour l'action, qui à la suite de la mystique de l'aventure – l'aventure pour l'aventure – fonde un projet contre l'absurdité de la condition humaine. L'aventure pour l'aventure pose encore des rêves à l'horizon, l'action malrucienne n'a plus aucune autre ligne de fuite qu'elle-même et s'illusionne en quelque sorte de sa désillusion, s'enivre d'une dignité désespérée : « Et mourir est passivité, mais se tuer est acte³⁸ » pense Kyo avant de se suicider dans la *Condition humaine*. Le communisme est moins pour lui un absolu que le générateur d'une action créatrice de sens³⁹ : « [...] il mourrait, comme chacun de ces hommes couchés, pour avoir donné un sens à sa vie⁴⁰ ». Cette « révolution » existentielle redonne à Kyo une perspective d'être dont Garine avait le pressentiment mais semblait encore privé. Rivière, le personnage de Saint-Exupéry, développe également une telle conception de l'action libératrice : « Le but ne justifie rien, mais l'action délivre de la mort⁴¹ ». Si Knight et Rechner citent Malraux ou Saint-Exupéry comme exemples, presque isolés de littérature existentialiste, il nous apparaît que, loin de se limiter à ces deux auteurs qui en représentent certes l'expression la plus aboutie, c'est la logique même de la

³⁶ E. Rechner, *Suarès, Malraux, Sartre. Antécédents littéraires de l'existentialisme*, Paris, Lettres Modernes, 1996.

³⁷ E. W. Knight, *Literature considered as philosophy. The French example*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1957, p. 133. (Ce qui est le plus vivant dans la pensée française de l'entre-deux-guerres, est à chercher, à quelques exceptions près, non dans les travaux des philosophes, mais en littérature). Il écrit en introduction : « *It is [...] important to recognize that there exists a literature, of which no one speaks in connection with existentialism, which nevertheless, is existentialist in that it is literature as philosophy* » p.XIV. (Il est important de reconnaître qu'il existe une littérature dont personne ne parle comme étant en lien avec l'existentialisme et qui néanmoins est existentialiste en ce qu'elle de la littérature-philosophie). Nous traduisons.

³⁸ *Œuvres*, t. 2, *op. cit.*, p. 435.

³⁹ « Nous ne définissons l'homme que par rapport à un engagement ». J.-P. Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Nagel, p. 78.

⁴⁰ *Œuvres*, t. 2, *op. cit.*, p. 276.

⁴¹ *Vol de nuit*, *op. cit.*, p. 153.

mystique de l'aventure qui y conduit.

L'aventure tient une place essentielle dans la réflexion qui mène Roquentin à la découverte – la révélation – de l'existence. Elle est une étape importante du parcours de Roquentin qui a voyagé et, pendant longtemps, fut « fier d'avoir eu tant d'aventures⁴² ». Roquentin réalise alors qu'il n'a pas eu d'aventures, qu'il n'a que connu des événements et que les aventures sont dans les livres, qu'elles se racontent mais ne se vivent pas, ou seulement un instant, douloureusement éphémère, qui n'existe que pour être immédiatement perdu. L'aventure pour Roquentin était une modalité qualitative de l'existence remettant en cause son absurdité essentielle : « Enfin je m'étais imaginé qu'à certains moments ma vie pouvait prendre une qualité rare et précieuse. [...] Et puis tout d'un coup quelque chose casse net. L'aventure est finie, le temps reprend sa mollesse quotidienne⁴³ ». Le moment de l'aventure rejoint ce que Anny appelle les « situations privilégiées », situations d'une qualité autre et qui peuvent devenir des « moments parfaits », moments de grâce existentielle : « C'étaient des situations qui avaient une qualité tout à fait rare et précieuse, du style si tu veux⁴⁴ ». Ce sont des images, des gravures dans une Histoire de Michelet, qui ont inspiré à Anny l'idée des ces situations privilégiées : « [...] je me disais qu'elles devaient avoir une importance bien considérable pour qu'on eût consenti à en faire le sujet de ces images si rares⁴⁵ ». Ces situations sont comme figées en des positions et des gestes dans lesquels il faut s'inscrire pour tenter de *vivre* l'instant : « [...] j'entrais enfin dans une situation privilégiée. Je me suis appuyée au mur, j'ai essayé de faire les geste qu'il fallait⁴⁶ ». Stevenson évoquait déjà l'idée d'une configuration idéale à propos du *romance* : « *The right kind of thing should fall out in the right kind of place ; the right kind of thing should follow; and not only the characters talk aptly and think naturally, but all the circumstances in a tale answer one to another like notes in music*⁴⁷ ». On retrouve, à l'origine des réflexions qui donnent naissance en France à l'aventure littéraire, une conception similaire du moment idéal qui transcende

⁴² *La Nausée*, Le Livre de Poche, 1970, p. 56.

⁴³ *La Nausée* p. 58-59.

⁴⁴ *La Nausée* p. 207.

⁴⁵ *La Nausée* p. 206.

⁴⁶ *La Nausée* p. 207.

⁴⁷ *Longman's Magazine*, n° 1, *op. cit.*, p. 70.

l'existence⁴⁸. La genèse symboliste du roman d'aventures littéraire français s'est construite autour de cette notion d'image, d'image vivante, d'image plus réelle que le réel, que l'on a cherchée chez Stevenson, Kipling et Conrad. L'action littéraire, à la fin du XIX^e siècle, est née de l'image et a poursuivi l'image. La quête des aventuriers en littérature fut un quichottisme moderne en quête de situations privilégiées : illusions avec lesquelles rompt Roquentin. *La Nausée* entérine, en 1938, la faillite du rêve et celle de l'aventure. Les aventuriers des romans réalisent que l'aventure n'existe que dans les romans.

La quête de l'aventure apparaît en plusieurs points de l'histoire du roman d'aventures littéraire français comme une fuite de la mort et de l'absurdité de la condition humaine symbolisées par une certaine mollesse de la vie et de l'existence que le héros romanesque subit de façon angoissée. Une image reprise par l'existentialisme sartrien⁴⁹ – et en premier lieu dans *La Nausée*. C'est notamment l'image de la boue ou de la putréfaction qui menace l'action chez Huysmans, Gide, Malraux et que l'on retrouve chez Sartre⁵⁰. Nous avons vu comment la menace de la boue apparaît dès que des Esseintes entreprend son voyage pour l'Angleterre. Les marais qui entourent la tour de Tityre dans *Paludes* symbolisent l'enlissement dans une vie molle, dans les « eaux mortes et brunies » où reposent à la fin du livre ses « résolutions inutiles » du narrateur⁵¹. Le petit voyage du narrateur et de son amie Angèle est interrompue par la pluie, alliée des marais contre l'action. La jungle putrescente de *La Voie royale* joue contre les aventuriers qui s'y enfoncent : « Claude semblait comme une maladie dans cette fermentation où les formes se gonflaient, s'allongeaient, pourrissaient hors du monde dans lequel l'homme compte [...]»⁵². Cette putréfaction menace

⁴⁸ « Ce sont des images romantiques, écrit Schwob à propos des images de Stevenson dans *Spicilèges*, puisqu'elles sont destinées à accroître l'éclat de l'action par le décor ; ce sont des images irréelles, puisque aucun œil humain ne saurait les voir dans le monde que nous connaissons. Et cependant elles sont, à proprement parler, la quintessence de la réalité ». *Spicilège, ibid.*, p. 84.

⁴⁹ « On nous [les existentialistes] reproche, d'autre part, de souligner l'ignominie humaine, de montrer partout le sordide, le louche, le visqueux [...] ». *L'existentialisme est un humanisme, op. cit.*, p. 10.

⁵⁰ Voir Paul Kawczak, « Le refus de la vie nue. Une réflexion sur l'aventure à propos de *Paludes* d'André Gide, *La Nausée* de Jean-Paul Sartre et *La Voie royale* d'André Malraux » dans *Voix nouvelles, voies plurielles : marginalités, positions critiques et horizons d'attente*, Rimouski, Tangence éditeur, 2015, p. 55-64.

⁵¹ *Romans, op. cit.*, p. 148.

⁵² *Œuvres*, t. 1, *op. cit.*, p. 64. La mollesse putride menace chez d'autres auteurs encore, qui mettent en scène l'aventure. L'aspirant aventurier des *Figurants de la mort* est sensible dans ses promenades rêveuses aux marais, « à ces lèpres vertes, [...] ces poisses végétales, [...] ces langues fraîches, immondes pustulentes qui poussent à fleur

également le corps, y révèle la mort qui habite la vie sous la forme de maladies tropicales : gangrène (*Voie royale*), lèpre (*Vasco, Figurants de la mort*), éléphantiasis (*Vasco*) ; plus artificielle, elle prend la forme de la mutilation dans *Le Chant de l'équipage*. La mort idéale de l'aventurier, une mort violente, s'oppose à l'avachissement des corps⁵³. Dans *L'Atlantide*, la sépulture glorieuse et éternelle des aventuriers s'oppose au pourrissement du cadavre bourgeois⁵⁴. La putréfaction enfin menace le temps même : c'est l'ennui. « La faillite du bonheur, écrit Jankélévitch, autrement dit l'ennui, tient avant tout au *pourrissement*, à l'avachissement de l'instant dans l'intervalle⁵⁵ ». La temporalité même de l'aventure s'oppose à la mollesse du temps. « L'aventure est finie, le temps reprend sa mollesse quotidienne⁵⁶ », écrit Roquentin.

La mollesse putride qui menace l'aspirant aventurier ou l'aventurier depuis *Paludes* est incarnée dans *La Condition humaine* par les pieuvres des rêves de Tchen : « Kyo sentait tressaillir en lui-même l'angoisse primordiale, celle qui jetait à la fois Tchen aux pieuvres de sommeil et à la mort⁵⁷ ». La pieuvre pour Tchen représente une peur de faiblesse : « Je rêve presque chaque nuit. [...] Dans le meurtre, le difficile n'est pas de tuer. C'est de ne pas déchoir. D'être plus fort que... ce qui se passe en soi à ce moment-là⁵⁸ ». Faiblir devant les pieuvres, c'est faiblir devant l'absurdité de l'existence, renoncer un peu plus à la dignité humaine. L'aventurier, de *Paludes* à *La Voie royale* allait au devant de la mort pour fuir la mort, jouant sa vie pour la faire valoir et espérant toutefois gagner. Dans le mince interstice entre sa mort aventureuse et sa vie pourrissante se tenait le rêve

d'eau des mares et n'ont de nom qu'en botanique ». Roger de Lafforest (1939), *Les Figurants de la mort*, Talence, L'arbre vengeur, 2009, p. 210. Dans *Voyage au bout de la nuit* (1932) c'est la pluie et la boue, que Bardamu combat par le feu, qui mettent fin à l'aventure africaine : « En attendant, nous, la factorie et moi, on s'enfonçait. On allait disparaître dans la boue après chaque averse plus visqueuse, plus épaisse. La saison des pluies. Ce qui avait l'air hier encore d'une roche, n'était plus aujourd'hui qu'une flasque de mélasse. [...] tout fondait en bouillie de camelottes, d'espérances et de comptes et dans la fièvre aussi, moite aussi ». Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 2011, p. 175. Dans *Heart of Darkness*, de la chair d'hippopotame embarquée sur le bateau de Marlow pourrit à mesure que l'expédition remonte le fleuve Congo.

⁵³ « Être tué, disparaître, peu lui importait [...]. Mais accepter vivant la vanité de son existence, comme un cancer, vivre avec cette tiédeur de mort dans la main... ». *Œuvres*, t. 1, *op. cit.*, p. 39.

⁵⁴ « Non – s'est-il dit en lui-même – non, corps précieux entre tous les trésors, je te le jure, je t'épargnerai cette ignominie, tu ne pourras pas sous un numéro d'écrou, dans l'ordure d'un cimetière suburbain. Tes frères d'amour, les cinquante chevaliers d'orichalques, t'attendent, muets et graves, dans la salle de marbre rouge. Je saurai te ramener auprès d'eux ». Pierre Benoit (1919), *L'Atlantide*, Paris, Albin Michel, s. d., p. 313.

⁵⁵ *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, *op. cit.*, p. 84.

⁵⁶ *La Nausée*, p. 59.

⁵⁷ *Œuvres*, t. 2, *op. cit.*, p. 300

⁵⁸ *Ibid.*, p. 297-298.

qu'il poursuivait. Tchen inaugure un nouvel héroïsme⁵⁹, il fuit la mort en se jetant – littéralement puisqu'il se jette sous une voiture une bombe à la main – directement dans la mort, pour lui et pour l'homme, qu'il engage tout entier par son geste. En ce sens il renonce à l'aventure : « Il savait quelle gêne troublait ses camarades, malgré leur courage : lancer les bombes, même de la façon la plus dangereuse, c'était l'aventure ; la résolution de mourir c'était autre chose ; le contraire peut-être⁶⁰ ». Le geste existentialiste est ce geste qui s'exécute, au-delà de la faiblesse humaine, sans s'illusionner de rêves improbables et dont la rançon est la dignité humaine et la domination de l'absurde⁶¹. L'aventure était un équilibre de rêve et d'action, l'existentialisme est avant tout action. En préface du livre de Roger Stéphane, *Portrait de l'aventurier*, Sartre écrit qu'il aurait préféré le terme « d'homme d'action⁶² ». C'est le terme qu'emploie Nizan dans *Aden Arabie*⁶³. L'aventurier, s'il renonce à ses rêves, devient homme d'action. L'aventurier existentialiste est un homme d'action. Son action n'a plus de but chimérique mais bien un but humain : « Il n'y a qu'une espèce valide de voyages, qui est la marche vers les hommes⁶⁴ » écrit Nizan. Au cours des années 1930, l'action tue l'aventure.

Si l'existentialisme est l'aboutissement de l'aventure littéraire, ce ne sont pas bien sûr tous les romans d'aventures qui, après *La Condition humaine*, mettent en scène des hommes d'action existentialiste. L'aventure ne peut toutefois plus être la même à mesure que se développe cette nouvelle forme de courage qui regarde l'absurdité en face. Toute l'amertume d'un roman comme *Les Figurants de la mort* montre à quel point il est difficile de vivre l'aventure à l'aube de la Seconde Guerre mondiale. La pulsion d'aventure chez le romancier français est apparue comme le symptôme d'une crise profonde chez ces grands névrosés que sont le symboliste fin de siècle et l'homme d'après-guerre, privés, qu'ils le veuillent ou non, de Dieu et de sens, devant agir mais incapables de

⁵⁹ L'anti-héros conradien laisse place au héros malrucien.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 328-329.

⁶¹ L'aventurier refuse la responsabilité existentialiste, presque autant que la mort, il se fuit lui-même. « Il vaut mieux que nous ignorions si notre destinée est vraiment notre œuvre. Irresponsables, nous n'aurions pas assez d'ardeur ; responsables, nous aurions trop de remords ». *Malaisie, op. cit.*, p. 195.

⁶² « En lisant ce portrait de l'aventurier (j'aurais préféré : de l'homme d'action) [...] ». *Portrait de l'aventurier*, p. 11.

⁶³ « Il y a de faux hommes d'action : il est l'un deux. Il vous dit : "J'ai constamment vécu d'une manière totale, ma vie est une suite ininterrompue d'actions, de batailles données et gagnées. Cette contrée où je suis arrivé pauvre et orgueilleux il y a plus de vingt ans porte les cicatrices de mon action. Elle témoigne pour moi. Elle me reconnaît" Ainsi, il ment et il se ment ». *Aden Arabie, op. cit.*, p. 98.

⁶⁴ *Aden Arabie, op. cit.*, p. 132.

le faire. Le roman d'aventures littéraire a libéré les fantasmes d'action et de rêve, encore et encore, pour saisir, à la fin, l'absurde menaçant et l'affronter.

II. Étude du roman d'aventures littéraire de l'entre-deux-guerres

A. Préambule à l'analyse

Après avoir parcouru l'histoire de la notion littéraire de roman d'aventures en France de son apparition à la fin du XIX^e siècle jusqu'à sa résorption dans une pensée existentialiste à la fin des années 1930, il nous est possible d'étudier la contre-partie proprement littéraire de cette notion, c'est-à-dire les romans d'aventures eux-mêmes. L'étude des textes romanesques n'aura pas la même étendue temporelle que celle de la notion d'aventure littéraire. L'histoire de cette dernière remonte à la genèse de la compréhension du terme de « roman d'aventures » par la critique littéraire française. Or la même critique ne constate, nous l'avons vu, une production significative de ce qu'elle nomme « roman d'aventures » qu'à la suite du premier conflit mondial, production qui décline durant les années 1930. L'analyse des romans opérera donc une coupe synchronique d'une vingtaine d'années dans l'histoire de l'aventure littéraire française, coupe synchronique qui pourra, à son tour, être parcourue si nécessaire, selon des considérations diachroniques, mais qui, nous le verrons, est relativement homogène du point de vue des problématiques qu'elle regroupe.

L'établissement de notre corpus s'appuie sur notre étude historique. Au cours de celle-ci nous avons examiné de nombreux comptes rendus critiques de la production romanesque de l'époque. Le

terme de « roman d'aventures » revient régulièrement sous la plume des critiques. Seulement dans *Le Mercure de France*, *La Nouvelle Revue française*, *Le Divan* et *Marianne*, si on relève, pour les années d'entre-deux-guerres, tous les titres associés aux termes « aventure », « aventuriers » ou comparés aux romans d'aventures anglais, on peut établir une liste d'une centaine de romans, ce qui est bien trop vaste pour faire l'objet d'une étude. L'exhaustivité n'étant pas l'objectif de cette analyse¹, nous avons réduit cette liste afin d'obtenir un corpus de travail adéquat. Selon des critères subjectifs, nous avons sélectionné les ouvrages qui nous ont paru les plus représentatifs de ce que l'on estime être le roman d'aventures littéraire de l'entre-deux-guerres ou, précisément, de la vision que nous en proposons. Ces critères, essentiellement thématiques, nous ont été inspirés par l'étude de la notion d'aventure dans le discours sur le roman français de la fin du XIX^e siècle à la fin des années 1930. Nous avons privilégié les thèmes de l'inquiétude, de l'envie d'aventure, de la désillusion, de la mort du héros, de l'impossibilité de l'aventure, du rapport problématique à la femme. Nous avons sélectionné des œuvres tout au long de la période de l'entre-deux-guerres pour saisir au mieux les différentes tendances de l'évolution du roman d'aventures littéraire. Enfin, si nous avons retenu certains auteurs célébrés par l'institution littéraire, nous avons eu le souci d'inclure à notre corpus des auteurs méconnus afin de mieux refléter la situation littéraire de l'époque concernée. Notre corpus d'étude est ainsi composé des onze œuvres suivantes :

1. *Le Chant de l'Équipage* de Pierre Mac Orlan (1918)
2. *L'Atlantide* de Pierre Benoit (1919)
3. *Raz Boboul* de Pierre Billotey (1923)
4. *Les Dieux rouges* de Jean d'Esme (1924)
5. *Pablo... de Fer* de Pierre-Louis Rehm (1924)

¹ Todorov écrit à propos de l'impossibilité de l'exhaustivité pour certaines études de genres : « On relève, en fait, un nombre relativement limités d'occurrences, on en tire une hypothèse générale, et on la vérifie sur d'autres œuvres, en la corrigeant (ou la rejetant). Quel que soit le nombre des phénomènes étudiés (ici, des œuvres), nous serons toujours aussi peu autorisés à en déduire des lois universelles ; la quantité des observations n'est pas pertinente, mais uniquement la cohérence logique ». *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., p. 8.

6. *Moravagine* de Blaise Cendrars (1926)⁰
7. *Courrier Sud* d'Antoine de Saint-Exupéry (1929)
8. *La Voie Royale* d'André Malraux (1930)
9. *Fortune carrée* de Joseph Kessel (1932)
10. *La Guêpe* d'Albert Touchard (1934)
11. *Les Figurants de la mort* de Roger de Laforest (1939)²

Étudiées de façon détaillée, ces douze œuvres formeront le premier plan sur lequel reposera l'essentiel de nos analyses et de nos conclusions. Toutefois, nous aurons recours parfois, pour confirmer ou infirmer certains de nos propos, à d'autres romans d'aventures, dont nous ne relèverons que les points particuliers qui s'accordent à notre étude.

Chaque roman du corpus sera étudié en détail, toutefois l'analyse du corpus ne fait l'étude intégrale d'aucun roman. L'analyse parcellaire de chaque œuvre nourrira l'analyse globale du corpus. Notre étude privilégiera la cohérence d'ensemble du corpus dans l'idée d'organiser le roman d'aventures littéraire français de l'entre-deux-guerres en un genre qui sert la compréhension de l'histoire du roman moderne français. Ainsi, l'analyse favorisera-t-elle les points thématiques et narratologiques transversaux. Nous inspirant de la conception du thème selon Claude Brémont³, nous pourrions dire que chaque roman « varie » – sans la développer intégralement – une notion que le concept d'aventure précise. La compréhension des variations doit nous aider à compléter et préciser la notion. Le plan de l'analyse s'organise ainsi suivant des considérations thématiques.

L'histoire de la notion d'aventure dans le roman moderne français a montré que, sous l'influence notamment de *La Nouvelle Revue française*, elle-même influencée par Conrad, le roman d'aventures

² P. Mac Orlan, *Le Chant de l'équipage*, Paris, Le Livre de Poche, 1961 ; P. Benoit, *L'Atlantide*, *op. cit.* ; P. Billotey, *Raz Boboul*, Paris, Le Livre de prix, 1923 ; J. d'Esme, *Les Dieux rouges*, Paris, Plon, 1928 ; P.-L. Rehm, *Pablo... de Fer*, Paris, La Renaissance du livre, année inconnue ; B. Cendrars, *Moravagine*, *op. cit.* ; A. de Saint-Exupéry, *Courrier sud*, *op. cit.* ; A. Malraux, *La Voie royale*, *op. cit.* ; J. Kessel, *Fortune carrée*, Paris, Hachette, 1950 ; A. Touchard, *La Guêpe*, *op. cit.* ; R. de Laforest, *Les Figurants de la mort*, *op. cit.*. Dorénavant, ces œuvres seront désignées par les abréviations suivantes, dans l'ordre : *CE, A, RB, DR, PF, M, CS, VR, FC, G, FM*.

³ « Concept et thème », *op. cit.*

littéraire français s'éloigne rapidement de l'action pour se tourner vers des problématiques psychologiques et métaphysiques. L'aventurier (c'est-à-dire l'Homme) apparaît en fin de compte comme le véritable sujet du roman d'aventures. L'imaginaire de l'aventure auquel ont recours les auteurs de l'époque n'est pas un prétexte à des considérations psychologiques, il est essentiel à la figure de l'homme que le roman d'aventures met en scène.

Cette étude s'organise suivant deux entrées thématiques très simples : l'aventure, l'aventurier. Cette disposition, en sus de privilégier la simplicité, suit l'histoire du roman d'aventures littéraire français qui, du désir d'aventures, s'est tourné vers la figure de l'aventurier. Née du rêve de l'aventurier, l'aventure fascine celui-ci, le façonne et pourtant n'existe que par lui. De l'aventure, il ne reste souvent qu'un homme qui se raconte ou que l'on raconte.

B. L'aventure

1. Quelles aventures ? Faits, gestes et lieux

En quoi consiste une aventure dans le roman des années d'entre-deux-guerres ? Nous avons jusqu'ici parlé de la naissance, du développement et du déclin de la notion d'aventures, en lien avec certains des problèmes fondamentaux de l'époque – problème du rêve, de l'héritage symboliste tout empreint d'impuissance et confronté au désir d'action que suscite une modernité déroutante et violente – qui informèrent la « crise du roman » dont parle Michel Raimond et à laquelle le roman d'aventures littéraire a pu apparaître comme une réponse possible. Nous nous sommes toutefois peu attardé ni sur les faits et les gestes mêmes de l'aventure romanesque de l'entre-deux-guerres, ni sur ses décors.

Matthieu Letourneux fait de l'action et du décor deux composantes essentielles de la poétique du roman d'aventures :

Par-delà les variations, on peut repérer un certain nombre de traits convergents : une place centrale accordée à l'action et, de préférence, à l'action violente, une certaine dynamique du récit retranscrivant dans l'écriture cette relation à l'action, l'importance du dépaysement qui, sans être toujours central, paraît toujours jouer un rôle dans les œuvres [...]¹.

Letourneux appuie une partie de sa « typologie² » sur les différents types de dépaysements qu'implique l'aventure. L'action et le décor non seulement fondent la poétique du corpus de romans d'aventures qu'il constitue pour son étude – composé à majorité de romans issus de la littérature populaire – mais l'organisent. Notre corpus diffère de celui de Letourneux en ce qu'il exclut le roman populaire, toutefois les notions d'action et de dépaysement sont inhérentes à l'idée d'aventure et se conservent du domaine populaire au domaine littéraire. L'aventure, en effet, est un rapport au temps qui se construit par le geste et le lieu. Jankélévitch fait de l'aventure une façon de considérer le temps : l'aventure, c'est « l'avènement de l'avenir³ ». L'aventurier « provoque » l'avenir – c'est l'essai de sa liberté –, ainsi ce rapport au temps qu'est l'aventure implique nécessairement un geste : « Pour qu'il y ait aventure au sens usuel de ce mot, il faut qu'une série d'épisodes ou de péripéties s'enchaîne à travers la durée⁴ ». Pour tenter le temps et sa chance, il faut s'écarter un minimum du lieu quotidien qui est le lieu de la répétition et de la prévision. Le geste aventureux, la geste aventureuse s'effectuent plus ou moins « loin de » et sont par essence dépayés. Le roman d'aventures, populaire ou littéraire, ne peut faire l'économie d'une mise en avant de l'action et du

¹ *Le roman d'aventures, op. cit.*, p. 13. Il insiste également sur un troisième point qui concerne de façon problématique le roman d'aventures littéraire et sur lequel nous reviendrons plus loin : la tendance du genre de l'aventure à être associé à une forme de littérature populaire.

² Letourneux met lui-même le terme entre guillemets.

³ « L'aventure est liée à ce temps du temps qu'on appelle le temps futur et dont le caractère essentiel est d'être indéterminé, parce qu'il est l'empire énigmatique des possibles et dépend de ma liberté ; le possible n'est-il pas ce qui peut être ainsi ou autrement, et qui sera ceci ou cela selon mon courage, selon les risques que je consentirai à courir, selon ma bonne ou ma mauvaise chance ». *L'aventure, l'ennui, le sérieux, op. cit.*, p. 10.

⁴ *Ibid.*, p. 14.

dépaysement. Le roman d'aventures littéraire de l'entre-deux-guerres suit en cela ses prédécesseurs et contemporains du roman populaire, toutefois son rapport à l'action et au lointain lui est propre et se modèle sur les problématiques de l'aventure moderne. Aussi est-il nécessaire de faire le point sur les faits, gestes et lieux des romans qui nous concernent.

a) Actions

Fondamentalement, le risque de l'aventure est un risque de mort⁵. Le geste aventureux met l'instant à venir à portée de main de la mort. De fait, l'action⁶ typique du roman d'aventures est risquée, souvent mouvementée, et le roman d'aventures littéraire de l'entre-deux-guerres, tout littéraire qu'il est, n'est pas exempt de violence. *Pablo... de Fer*, *Moravagine*, *Fortune carrée* et *Les Figurants de la mort* multiplient bagarres, fusillades et batailles. Le meurtre y est relativement commun : outre *Moravagine* et ses assassinats en série, *Pablo de Fer* ou le général Gonzales Clarriarte y Equipa des *Figurants de la mort* n'hésitent pas un seul instant à abattre un opposant d'une balle dans la tête. On pense également au héros de *L'Atlantide*, Saint-Avit, qui tue au marteau son compagnon Morhange. Toutefois, Letourneux montre que ce n'est pas l'action qui fait l'aventure, mais la façon dont les événements de l'action sont racontés : « Autrement, tout récit qui laisserait une place importante aux actions des personnages, [...] c'est-à-dire toute œuvre privilégiant l'intrigue, serait un roman d'action⁷ ». La chaîne des événements aventureux doit se

⁵ « Car c'est la mort, en fin de compte, qui est le sérieux en tout aléa, le tragique en tout sérieux, et l'enjeu implicite de tout aventure. Une aventure, quelle qu'elle soit, même une petite aventure pour rire, n'est aventure que dans la mesure où elle renferme une dose de mort possible [...] ». *Ibid.*, p. 18.

⁶ Françoise Revaz fait le point dans son ouvrage *Introduction à la narratologie. Action et narration* sur la différence entre l'événement, qui est un effet distinct de sa cause, et l'action, qui est un acte motivé par des raisons d'agir. Elle montre que la frontière entre les deux est mince et que la complexité des agissements humains est tributaire tant des causes que des motivations. Notre définition de l'action fait sienne cette ambiguïté. Qu'un aventurier se batte, c'est une action violente, qu'il soit, pris dans un événement violent – une tempête par exemple –, forcé de rassembler ses forces pour conserver sa vie, en est une autre. F. Revaz, *Introduction à la narratologie. Action et narration*, Bruxelles, De Boeck Duculot, 2009.

⁷ *Le roman d'aventures, op. cit.*, p. 38.

détacher des lieux et temps communs⁸ ; l'aventure traditionnelle – celle qui se développe à la fin du XIX^e siècle principalement dans la culture populaire – doit structurer une suite d'épisodes distincts⁹ qui mènent à sa fin¹⁰, généralement le retour triomphal au monde quotidien.

Sans afficher la progression rigoureusement répétitive des aventures populaires, plusieurs intrigues d'aventures parmi les romans qui nous intéressent reprennent l'idée d'un enchaînement de mésaventures. *Pablo... de Fer* en est le meilleur exemple, dont chaque chapitre correspond à un nouvel épisode. De même *Raz Boboul*, *Les Figurants de la mort* ou *Moravagine* reprennent, suivant une découpe en chapitres thématiques et événementiels, cette structure dont le premier événement est une rupture avec, ce que par analogie avec le vocable religieux, nous pourrions nommer le « siècle » des travaux et des jours. Francisque, le héros de *Raz Boboul*, quitte son poste de professeur du jour au lendemain ; Raymond La Science abandonne aussi brusquement la profession médicale pour s'enfuir avec *Moravagine* ; Pablo Ourroutchoa, qui n'est pas encore Pablo de Fer, renonce en une nuit à sa vie oisive de fils de notable ; les embarqués du *Libertador* dans *Les Figurants de la mort* ont laissé familles et carrières¹¹. Toutefois, le roman d'aventures littéraire modifie quelque peu le schéma canonique de l'aventure.

Ainsi la linéarité de l'enchaînement des actions et événements aventureux peut être modifiée. L'aventure peut commencer en son milieu. *Fortune carrée* s'ouvre *in medias res* à Sanaa, au Yémen, « par un matin d'automne de l'année 1929¹² », puis une analepse revient sur les origines des aventures d'Igricheff, « trente-neuf ans plus tôt, en 1890¹³ »... Le roman n'en enchaîne pas moins les

⁸ Isabelle Guillaume montre comment les motifs de la transgression et du franchissement de la frontière informent le début de l'aventure « Au motif de l'exotisme on préférera celui du seuil, à l'invocation d'une unité de lieu, celle d'un geste ». *Le roman d'aventures depuis L'Île au trésor, op. cit.*, p. 28.

⁹ « Ainsi, le roman d'aventures est-il fondé sur une tension entre l'unité de l'Aventure et l'éparpillement des mésaventures ». *Le roman d'aventures, op. cit.*, p. 42.

¹⁰ « Quelque chose commence pour finir : l'aventure ne se laisse pas mettre de rallonge ; elle n'a de sens que par sa mort ». *La Nausée* p. 59.

¹¹ Le narrateur des *Figurants* insiste tout particulièrement sur ce point initial et critique de l'aventure : « Toujours est-il que Peter Borel, officier mécanicien depuis dix ans sur *La Ville de Copenhague*, abandonna son bateau, sa situation, son grade, son avenir, sans un soupir, pour s'embarquer avec un rôle mal défini sur une espèce de cargo pirate. M. Koock quitta je ne sais quel rond-de-cuir confortable dans l'administration du port, et Schutz renonça à son salaire de docker ; sans compter tous les deux leur vie de famille, leur foyer qu'ils brisaient délibérément ». *FM*, p. 82.

¹² *FC*, p. 6.

¹³ *Idem*.

mésaventures dans un ordre linéaire par la suite. L'ouverture *in medias res* n'est pas rare dans le roman d'aventures littéraire de l'entre-deux-guerres. *La Guêpe* ou *Courrier Sud* ont recours à ce procédé, qui met le monde quotidien immédiatement à distance et fait l'économie de longs préparatifs comme on peut en trouver chez Jules Verne, par exemple. Cette organisation fait de l'action une donnée immédiate sans autre justification que son avènement, et de l'aventurier un mystère. Une partie du roman – et parfois la plus importante – est consacrée à l'élucidation de cette énigme : qui est cet homme – l'aventurier – et pourquoi est-il engagé dans cette aventure ? Si *Fortune carrée* conserve une certaine aura de mystère autour des personnages d'Igricheff et de Mordhom, *La Guêpe* et *Courrier Sud* deviennent de véritables enquêtes psychologiques entrecoupant l'enchaînement des aventures de retours sur le passé de l'aventurier. De la même façon, *Les Conquérants* de Malraux s'ouvre par une déclaration qui résume toute l'action sans en donner les prémisses : « La grève générale est déclarée à Canton », et tout un pan du roman sera consacré au dévoilement de la psychologie et du passé de Garine. L'ouverture *in medias res* du roman d'aventures littéraire ne concerne pas uniquement la structure de l'intrigue, mais participe d'un mouvement qui déplace l'intérêt de l'aventure vers l'aventurier.

D'autres romans commencent par la fin. Cette autre entorse à la linéarité est due à la narration souvent rétrospective de ces romans, le narrateur racontant l'histoire qu'il a lui-même reçue d'un aventurier, l'œuvre mêlant alors plusieurs temporalités, celle, en début de roman, du récit de l'aventurier au narrateur, celle du récit fait au lecteur et celle de l'action. Cette multiplication des voix et perspectives narratives est héritée du roman anglais, de Stevenson, et particulièrement de Conrad qui, par exemple, utilise le personnage de Marlow, tantôt comme l'aventurier récitant son histoire à un intermédiaire (*Heart of Darkness*), tantôt comme narrateur intermédiaire entre l'aventurier et le lecteur (*Lord Jim*). *L'Atlantide*, *Koenigsmark*, *Les Dieux rouges*, *Les Figurants de la mort* fonctionnent sur le modèle du récit indirect. Dans la tradition conradienne, chacun des romans présente un héros très affecté par son aventure. *L'Atlantide* s'ouvre sur le départ suicidaire et

extatique, à la suite de l'aventure de Saint-Avit, de celui-ci et d'Olivier Ferrière pour le Hoggar¹⁴; le début de *Koenigsmark* présente au lecteur le lieutenant Vignerte en prise avec des idées noires, voulant se délester du récit de son aventure; *Les Dieux rouges* s'ouvre par le mot « FIN » et le suicide du héros; *Les Figurants de la mort* par le cri de douleur que PetitGuillaume pousse encore plusieurs années après son aventure. De façon similaire à l'ouverture *in medias res*, cette complexification de la structure narrative déplace également l'intérêt du roman vers l'aventurier – comment cet homme en est-il arrivé là? Elle modifie par ailleurs la logique de suspens et la relation à la mésaventure propre à l'aventure traditionnelle. L'aventurier type est invincible, et sur cette invincibilité repose une partie du plaisir et de la psychologie du genre¹⁵. Dans le roman d'aventures littéraire, la présentation initiale d'un héros affecté par son aventure confirme, certes, que l'aventurier a survécu à l'aventure – le héros n'est pas mort puisqu'il peut raconter son histoire – mais modifie les attentes du lecteur. Le lecteur d'un roman d'aventures traditionnel se délecte à l'avance de la façon dont le héros va triompher des obstacles, et les mésaventures en deviennent paradoxalement ses alliées puisqu'elles révéleront et accompliront sa force. Un héros de prime abord présenté comme brisé par son aventure sous-entend deux modifications du pacte de lecture traditionnel de l'aventure: d'une part, le héros est faillible et psychologiquement plus complexe que le héros traditionnel; d'autre part, les événements aventureux acquièrent un certain relief offensif, l'aventure « tire à balle réelle »; de pot de fer, l'homme devient pot de terre. Ainsi cette structure inversée de l'aventure participe de la réintroduction du réel dans le roman d'aventures.

L'action dangereuse, l'événement périlleux le sont par contraste avec un état des choses plus calme. « Ainsi les séquences d'actions alternent-elles avec des séquences narratives en apparence moins importantes, en ce qu'elles peuvent être supprimées sans affecter la progression du récit, mais qui jouent un rôle fondamental dans le rythme du récit¹⁶ ». Or, peu de romans d'aventures littéraires

¹⁴ « Si les pages qui vont suivre voient un jour la lumière du soleil, c'est qu'elle m'aura été ravie ». *A*, p. 9.

¹⁵ « Dans le roman d'aventures, le risque de mort n'existe pour le personnage que dans l'univers de fiction; la logique narrative en revanche désamorçe tout danger, puisque l'échec du héros n'a pas place dans le pacte de lecture sériel. Une part du plaisir du lecteur tient à cette découverte de mésaventures toujours plus périlleuses appelées à être surmontées par le héros ». *Le roman d'aventures, op. cit.*, p. 64.

¹⁶ *Ibid.*, p. 68.

suivent de façon régulière cette alternance. Seuls les rythmes narratifs de *Pablo... de fer* ou *Fortune carrée* s'en rapprochent. *Les Figurants de la mort* pourrait prétendre à une telle structure, mais toute la seconde partie est une recherche vaine de l'aventure et est donc dépourvue d'action véritable. Quant aux autres romans qui nous intéressent, ils sont bien loin de présenter autant d'action. Le fait est que le roman d'aventures littéraire de l'entre-deux-guerres est avare en action. Celle-ci y est présente – et essentielle –, certes, mais en quantité limitée. Si l'aventure traditionnelle présente une teneur de cinquante pour cent d'événements aventureux et d'action, l'aventure littéraire offre un dosage radicalement différent. *Moravagine* développe de nombreuses actions mais régulièrement la narration a recours à l'imparfait, ce qui noie l'aventure dans le cours des événements¹⁷. *Raz Boboul* et *L'Atlantide* contiennent peu d'événements véritablement périlleux, feu de brousse, inondation, chute de roches, fuite dans le désert... moins d'une dizaine d'événements pour les deux romans. L'action des *Dieux rouges* est toute concentrée à la fin du roman. La scène dans le village Moï dans *La Voie Royale*, l'avarie technique dans *Courrier Sud* sont les seules scènes de danger et de suspens de ces romans. *Le Chant de l'Équipage* et *La Guêpe* ne contiennent pratiquement aucune action véritable, si ce n'est une parodie d'action dans *Le Chant de l'Équipage*, durant la scène de l'abordage pour rire.

Si « 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 elles¹⁸ », alors le roman d'aventures littéraire de l'entre-deux-guerres n'est pas un roman d'aventures, du moins au sens traditionnel du terme. L'homme se donne à l'action dans les romans qui nous occupent. Ce sont les romans d'hommes qui se meuvent, qui se mettent en marche, qui se risquent à l'action – une action plus rare, certes, mais qui n'en est que plus intense : ce sont littéralement des romans d'aventures. Cependant l'intérêt est déplacé de l'aventure à l'aventurier. L'aventure ne disparaît pas,

¹⁷ « Nous étions pistés, nous étions traqués. Notre signalement était tiré à cent mille exemplaires et affiché partout. Nos têtes étaient à prix. Nous avions la police russe à nos trousses ; un monde d'espions, de mouchards, de traîtres, de faux frères, une nuée de détectives nous harcelaient ». *M*, p. 91 ; « Et les Vallataons étaient à nos trousses. Durant plus de trois semaines ils nous harcelèrent avec les petits projectiles pointus de leurs sarbacanes, durant plus de trois semaines nous fûmes pourchassés par leurs flûtes ». *Ibid.*, p. 195.

¹⁸ *Le roman d'aventures, op. cit.*, p. 5.

mais sa violence, son suspens son action y brillent d'une autre lueur. Dans le roman d'aventures littéraire l'homme se donne à l'action et l'action l'éclaire en retour.

b) Dépaysements

Chacune des intrigues est basée sur un ou plusieurs déplacements, suivant une expédition particulière, ou les multiples équipées d'une vie aventureuse. Motivés par un trésor pécuniaire ou culturel (*Le Chant de l'Équipage, L'Atlantide, Raz Boboul, La Voie Royale*), un objectif militaire (*Les Dieux rouges, Pablo...de Fer, La Guêpe, Les Figurants de la mort*), une mission d'utilité publique (*Courrier sud*) ou simplement répondant à une quête ouverte de l'aventure (*Moravagine, Fortune carrée*), les déplacements autour desquels s'organise l'action aventureuse impliquent tous des dépaysements d'ordre géographique. À l'exception du roman d'Albert Touchard, qui se déroule en Allemagne, chacune des aventures éloigne ses aventuriers de l'Europe, que ce soit vers l'ouest, dans les mers tropicales et les Caraïbes (*Le Chant de l'Équipage, Les Figurants de la mort*), ou les terres sauvages de l'Amérique (*Pablo...de Fer, Moravagine*), vers l'est, dans les colonies asiatiques (*Les Dieux rouges, La Voie Royale*) ou la Russie (*Moravagine*), ou encore vers le sud, en Afrique ou au Moyen-Orient (*L'Atlantide, Raz Boboul, Courrier Sud, Fortune carrée*).

Dans le roman populaire, le dépaysement, qui n'est pas uniquement géographique mais qui équivaut de façon générale à une perte de repères, assure la vraisemblance de l'action, le lointain – géographique, historique, social, fantastique... – étant un lieu d'altérité dans lequel l'invraisemblable peut devenir vraisemblable¹⁹. De façon similaire, le dépaysement de plusieurs romans d'aventures de l'entre-deux-guerres, qui se distinguent par ailleurs du roman populaire par bien des aspects, permet le déploiement d'invraisemblances extravagantes. Ainsi dans *Raz Boboul*, au pays d'Amharah en Abyssinie, une île isolée renferme une église byzantine monolithique et souterraine,

¹⁹ « Dans le roman d'aventures, l'interrogation sur le cadre est fondamentale, dans la mesure où c'est lui qui définit la relation de l'aventure au réel, et les modalités du vraisemblable, essentielles lorsqu'on se penche sur un roman qui se consacre au premier chef à la narration d'événements extraordinaires ». *Le roman d'aventures, op. cit.*, p. 77.

demeure d'une princesse à l'accent méridional et dont les caves recèlent un trésor inestimable et des écrits apocryphes inédits. Il faut y lire un clin d'œil à *L'Atlantide* de Pierre Benoit, dans lequel les cavernes du Hoggar abritent la résidence d'Antinée qui, en sus d'y bénéficier du confort moderne, y possède son propre vignoble et des textes inédits de Platon. Dans *Les Dieux rouges*, une vallée isolée du Laos est le dernier refuge d'un écosystème préhistorique comprenant pré-humains et autres mammouths. Le dépaysement peut aussi servir de cadre aux agissements d'un surhomme dont l'énergie déborde le principe de réalité. Ainsi peut-on lire dans *Pablo... de fer* : « Au Mexique, les hommes vaillants ont, plus qu'ailleurs peut-être, toute facilité pour accéder aux plus hautes destinées²⁰ ». Le milieu révolutionnaire anarchiste russe permet de façon similaire à Moravagine de déployer sans entraves sa rage et sa mélancolie ; le pourtour de la Mer Rouge absorbe, dans *Fortune Carrée*, l'énergie inépuisable d'Igricheff et de Mordhom²¹.

Le dépaysement peut permettre d'altérer les normes du réel dans l'aventure littéraire. Toutefois, aucun de ces romans n'est exempt d'un souci réaliste qui poursuit l'in vraisemblable jusqu'aux frontières du lieu dépaycé. Cela notamment par le biais de références constantes à une réalité – ou pseudo-réalité – géopolitique²². Si le lieu dépaycé s'affranchit partiellement de la marche occidentale du monde, il n'en est pas moins cerné de toutes parts par l'activité politique humaine, organisatrice et rationnelle. Le lieu dépaycé, souvent réduit à une vallée ou une caverne que pénètre l'homme civilisé, devient un pli, une anomalie condamnée du cours de la modernité²³. Le calcul politique a raison de l'âme mexicaine dans *Pablo... de Fer* ; la princesse délivrée par Boboul intègre le jeu

²⁰ *PF*, p. 14.

²¹ « Au Yémen, il avait retrouvé le seul climat où il lui fût possible d'être lui-même ». *FC*, p. 13.

²² Le contexte africain ou asiatique est toujours celui de la colonisation et des ses implications géopolitiques, dont les romans de l'entre-deux-guerre ne manquent jamais d'exposer et d'exploiter les enjeux. L'Amérique du sud et la Russie sont présentées généralement dans un contexte révolutionnaire dans lequel interviennent le plus souvent quelques puissances européennes ou les États-Unis. Ainsi, pour exemple, l'expédition de *Raz Boboul* se fait dans le contexte d'une compétition coloniale en Afrique de l'est entre la France et l'Allemagne, l'armée de Pablo de fer est financée par l'Allemagne, qui veut renverser le gouvernement mexicain dans le but d'exploiter le sol du Mexique à des coûts avantageux.

²³ Dans certains romans, l'altération de l'altérité se manifeste par la présence surprenante de la langue française dans le lieu dépaycé. Dans *Les Dieux rouges*, la sorcière Jieng, au cœur d'un sanctuaire sacrificiel d'une vallée perdue préhistorique, parle le français « presque sans accent ». *DR*, p. 214 ; Antinée, souveraine de l'Atlantide, parle couramment le français ; la francophone la plus surprenante reste la princesse Makèda, dans *Raz-Boboul*, qui, isolée au haut d'une montagne, sur une île isolée d'Abyssinie, parle « avec un surprenant accent méridional ». *RB*, p. 160.

politique africain et l'autorité ecclésiastique s'oppose à la publication des manuscrits apocryphes de l'île Dak ; la guerre et la drogue astreignent Moravagine à la réclusion et la misère ; si le séjour dans la vallée pré-historique est fatal aux protagonistes des *Dieux rouges*, ils en bouleversent néanmoins profondément l'équilibre. Le dépaysement permet l'in vraisemblable dans les romans d'aventures littéraire, mais un invraisemblable qui bat en brèche devant le progrès et les calculs de l'Occident.

Hormis l'Allemagne nazie (*La Guêpe*) et la Russie tsariste (*Moravagine*), où l'altérité est avant tout politique et sociale, les autres régions mettent en scène une différence culturelle radicale. Ce sont les colonies, africaines et asiatiques, ainsi que les jeunes pays d'Amérique du Nord et du Sud, anciennes colonies qui se sont constituées en états indépendants. Le paysage se divise donc encore, pendant les années d'entre-deux-guerres, entre l'Occident et l'autre²⁴, selon une binarité qui se complexifie, certes, mais reste essentielle à la logique du dépaysement de l'aventure. Le roman d'aventures jeunesse du XIX^e siècle était un outil de propagande à la gloire des conquêtes de l'Occident et de l'esprit d'entreprise. Le roman d'aventures littéraire, un demi-siècle plus tard, est plus ambigu au sujet de la conquête des territoires sauvages par l'Occident. Si plusieurs romans mettent en scène l'échec de l'Occident confronté aux mystères des zones exotiques et insoumises – comme c'est le cas dans *L'Atlantide*, *Les Dieux rouges*, *La Voie royale* ou encore *Courrier Sud*, dont les héros périssent de leur confrontation aux espaces sauvages –, il reste que cet ailleurs est condamné. Ce n'est qu'une question de temps avant que l'Européen, technologiquement supérieur, ne retourne se venger et soumettre l'inconnu²⁵. Il est remarquable que l'aventurier meure en même temps que disparaît le terrain de l'aventure et triomphe l'idéologie dont il est issu. L'image la plus éloquente à ce sujet étant la scène finale de *La Voie royale*, dans laquelle Perken agonise alors qu'une colonne de répression pénètre la forêt dont il voulait faire son royaume. La question

²⁴ Bressond dans *Les Dieux rouges* insiste sur cette altérité radicale : « Non, crois-moi, c'est un pays que l'on ne connaît pas chez nous..., et que longtemps encore on continuera d'ignorer. [...] Non... ni toi, ni moi, qui sommes venus ici avec notre âme d'Européens et notre mentalité de conquérants, ni toi, ni moi, ni les autres de notre espèce, ne sommes faits pour comprendre cette race-là ! » *DR*, p. 28.

²⁵ Ainsi Pierre de Lursac menace-t-il la sorcière Jieng dans *Les Dieux rouges* : « Si tu ne nous rends pas cette femme, nos frères viendront qui détruiront votre temple et le raseront. Vous serez tous massacrés, dispersés ». *DR*, p. 200. Morhange, dans *L'Atlantide* promet des représailles à Antinéa s'il rejoint la France. *A*, p. 260.

politique du dépaysement, quelle qu'en soit la manière dont chacun des romans la traite, apparaît comme intimement liée à celle, à caractère plus existentiel, du rêve d'aventure. En ce sens le dépaysement devient, autant que le lieu de l'aventure, le monde mouvant où se déploie la situation intenable de l'aventurier, dos à son monde et ne parvenant pas à faire face à l'ailleurs dont il veut ravir le mystère.

Le roman de l'entre-deux-guerres n'exploite pas toujours l'affranchissement des principes réalistes que lui permet le dépaysement de l'aventure. Plusieurs romans, au contraire, soumettent le lieu dépaycé à un traitement réaliste. Le dépaysement perd une certaine qualité magique – celle de pouvoir faire surgir l'extraordinaire irrationnel – au profit de l'événement réel, qui devient en lui-même extraordinaire, un extraordinaire rationnel. Le sentiment de rétrécissement du monde dont le titre du livre de Paul Morand, *Rien que la Terre* (1926), est emblématique, laisse place à une aventure nouvelle qui se nourrit précisément des moyens modernes qui ont réduit le dépaysement et permis d'organiser et de synchroniser avec l'Europe les zones jusque-là insoumises ou inaccessibles : l'aviation, le bateau à vapeur, le bateau à moteur, la T.S.F, les armes modernes. L'aventure devient fonction de la technologie, non plus des machines extraordinaires de Jules Verne ou de Paul d'Ivoi, mais de machines industrielles, produites en masse et dont la puissance est calculable. L'aventure devient l'acquisition ou la maîtrise de cette puissance dont dépend la vie de l'aventurier et les rêves anciens. Ainsi Perken, dans *La Voie royale*, pourra acquérir la gloire d'un Mayrena, roi blanc d'une province indigène, s'il parvient à obtenir le nombre de mitrailleuses nécessaires à tenir la région où il réside²⁶. Dans *Les Conquérants* l'enjeu de l'aventure dépend des rapports de forces militaires mis en œuvre. L'acheminement du courrier dans *Courrier sud* et *Vol de nuit* dépend de la capacité de l'homme d'opposer au moyen de l'avion un équivalent aux forces du ciel. Parfois cette équivalence de puissance peut être faussée, comme c'est le cas pour les vraies-

²⁶ Toute *La Voie Royale* est un calcul d'équivalence de puissances : les mitrailleuses valent 300 000 francs, chacune des trois pierres volées dans un temple abandonné vaut 150 000 francs, chaque pierre pèse un certain poids, une charrette de transport transporte entre 50 et 300 kilogrammes... Cela n'empêche pas cette puissance d'avoir au bout du compte un équivalent existentiel : tenir une région insoumise c'est « exister dans un grand nombre d'hommes, et peut-être pour longtemps ». *VR*, p. 59.

fausses équipées du *Chant de l'équipage* et des *Figurants de la mort*, dans lesquelles des moyens monétaires réels sont investis dans un simulacre de puissance, dans une aventure fondée sur un mensonge.

L'aventure, dont les terrains sont conquis par le progrès technique, renaît par l'entremise de ces mêmes progrès technique. Soit, mais en devenant fonction d'une puissance calculable, elle perd sa dimension de risque et devient une action comme les autres. La technologie doit garder une part de hasard pour continuer à faire vivre l'aventure, comme c'est le cas pour l'aviation. L'aventure moderne a ceci de tragique qu'elle devient elle-même la cause de la disparition des zones dépayées et, de ce fait, la cause de sa propre disparition.

2. Le conflit de l'aventurier et de l'aventure

Les gestes audacieux et risqués se font plus rares, le mystère de l'ailleurs bat en brèche devant les progrès de l'Occident : l'aventure paraît reculer dans le roman d'aventures littéraire de l'entre-deux-guerres, mais la vocation d'aventurier demeure. Le roman d'aventures opère un déplacement de l'aventure à l'aventurier. Dans l'aventure traditionnelle du XIX^e siècle, l'aventurier est celui que l'épreuve de l'action et du danger consacre comme figure triomphante de la sauvagerie, celui qui achève l'aventure. L'aventurier moderne du premier XX^e siècle est celui qui la poursuit dans un monde où ses conditions tendent à disparaître¹. De par sa rareté, sa non-évidence, d'expérience triomphante, l'aventure devient un idéal d'accomplissement qui peut tourner à l'obsession. « J'avais la passion, ou la manie, de l'aventure, du risque, du mouvement² » écrit le narrateur des *Figurants*

¹ « L'émergence de la mystique moderne de l'aventure, à partir du tournant des XIX^e et XX^e siècles, peut être interprétée comme une réaction nostalgique face à la disparition supposée de l'espace qui, précisément, semble autoriser l'aventure ». *La Gloire de l'aventure*, op. cit., p. 144.

² *FM*, p. 33.

de la mort, « comme j'étais mal doué pour l'aventure, je n'en tirai évidemment que des joies médiocres, beaucoup de déboires et pas mal de honte³ ». Tout autant que les aventures de l'aventurier, le roman d'aventures littéraire narre le rapport de celui-ci à l'aventure.

Nous avons vu l'influence de Conrad sur l'aventure française. Jim, le futur « Lord Jim », est l'un des premiers aventuriers à rêver l'aventure mais aussi à ressentir son absence : « [...] lorsqu'il pénétra dans ces régions si familières à son imagination, il les trouva singulièrement vides d'aventures⁴ ». Mac Orlan entérine ce basculement de l'aventure dans l'insaisissable du rêve en ouverture de son *Petit manuel* : « Il est nécessaire d'établir comme une loi que l'aventure n'existe pas. Elle est dans l'esprit de celui qui la poursuit et, dès qu'il peut la toucher du doigt, elle s'évanouit, pour renaître bien plus loin, sous une autre forme, aux limites de l'imagination⁵ ». Ainsi Joseph Krühl, dans *Le Chant de l'Équipage*, se contente-t-il, avant de se faire monter la tête par Éliasar, que d'aventures imaginaires, dans une retraite rêveuse qui évoque celle de personnages décadents du siècle précédent : « Très riche, Joseph Krühl ne vivait que des minutes imaginaires et plus spécialement le passé⁶ ». L'absence de l'aventure projette les désirs qu'elle suscite dans l'imagination, qui devient un exotisme de substitution.

Il ne faut toutefois pas faire de l'aventure moderne une aventure toute imaginaire, ni une aventure uniquement don quichottesque. Le monde est encore capable, dans le roman d'aventures littéraire, d'offrir une aventure réelle, périlleuse, à qui en recherche une. Mais précisément, cette aventure n'a pas la teneur du rêve et s'inscrit dans les nerfs et les chairs de l'aventurier. L'aventure, par essence, a rapport avec la souffrance physique et la peur de la mort⁷, toutefois l'aventurier traditionnel du XIX^e siècle surmonte toujours ces obstacles. Ainsi le poignard dans l'épaule de Jim Hawkins est à lire comme une douleur initiatique, une première épreuve de la mort, que l'enfant dompte au moment le

³ *Ibid.*, p. 34.

⁴ J. Conrad, *Lord Jim* dans *Œuvres*, t. 1, Paris, Gallimard, p. 837.

⁵ *Petit Manuel du parfait aventurier*, *op. cit.*, p. 22.

⁶ *CE*, p. 19.

⁷ Isabelle Guillaume fait du motif du corps et de la souffrance physique dans le roman d'aventures un enjeu éthique de maîtrise et d'endurcissement. Toutefois, selon elle, « la souffrance n'est pas le truchement privilégié de l'emploi du motif du corps dans les récits d'aventure. La peur éprouvée dans l'expérience du danger constitue le véritable *topos* du genre ». *Le roman d'aventures depuis L'Île au trésor*, *op. cit.*, p. 103.

plus héroïque, mais aussi le plus sauvage, de son aventure, celui où il décide seul, en homme, de s'emparer de *L'Hispaniola*, celui également où il donne la mort⁸. L'aventurier moderne, lui, est profondément ébranlé par la souffrance et la peur, au point de parfois renoncer à ses rêves. Ainsi Jim quitte-il le *Patna* devant le risque de naufrage, abandonnant le reste des passagers : « Je le vois qui regarde fixement la tôle, alarmé par l'écaillage de la rouille, accablé par la certitude d'une mort éminente⁹ ». Jim voudrait agir dans le sens de ses rêves mais ne le peut pas, l'expérience physique de l'aventure se révèle pour lui une expérience réductrice et aliénante : « Il m'avoua que ses genoux étaient devenus tout flageolants quand il s'était retrouvé sur le pont du gaillard d'avant à regarder une autre foule de dormeurs¹⁰ ».

De Jim Hawkins à Lord Jim, le roman d'aventures a basculé de la confrontation de l'homme au monde à la confrontation de ses rêves à l'action. L'aventure littéraire française, d'obédience conradienne, reprend pour thème ce conflit de l'aventurier et de l'aventure. Tout un pan de l'aventure de ces romans est à chercher, au-delà des événements et des dépaysements, et avant l'expérience même de l'aventure, dans les rêves et les discours des personnages.

⁸ « Le poignard, à l'endroit où il avait cloué mon épaule au mât, me brûlait comme un fer rouge, et néanmoins, ce qui me torturait, ce n'était pas cette souffrance physique, que j'aurais à elle seule, supportée sans murmure, c'était la peur qui m'emplissait l'esprit, de tomber des barres de perroquet dans cette immobile eau verte. / Je me cramponnais des deux mains avec une force à m'endolorir les ongles, et fermai les yeux pour ne plus voir le danger. Insensiblement je recouvrais mes esprits, mon poulx apaisé reprit une cadence plus naturelle, et je me sentis de nouveau en possession de moi-même ». R.-L. Stevenson, *L'Île au trésor*, Paris, Omnibus, 2011, p. 430. Ce passage est caractéristique de l'aventure traditionnelle. L'aventurier est allé au plus près de la violence – il vient de tuer Israël Hands – et de la mort – sa propre mort, symbolisée par l'eau verte dans laquelle est tombé Hands et dans laquelle il risque de tomber à son tour – dont il triomphe en affirmant sa propre force, et la « possession » de lui-même.

⁹ *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 904.

¹⁰ *Idem*.

a) *L'aventure rêvée*

L'imagination, quelle chose extraordinaire ! En soi-même, étrangère à soi-même...

André Malraux, *La Voie royale*

« Il voyait les grands navires en partance, les bacs à larges baux allant et venant sans cesse, les petits bateaux flottant loin au-dessous de lui, et dans le lointain, la splendeur vaporeuse de la mer, et l'espoir d'une vie stimulante dans le monde de l'aventure¹¹ », ainsi rêve le Jim de Conrad avant de prendre la mer. L'aventure moderne existe doublement, en rêve et en acte. Le rêve précède souvent les actes, mais il se poursuit parfois, les accompagne et dans quelques cas leur survit. Ainsi, au retour de l'action, les aventuriers de *Fortune carrée* sont encore soumis au charme de la rêverie : « Et bien que leurs natures fussent aussi différentes l'une de l'autre qu'il était possible, les trois cavaliers, galopant vers le Harrar, poursuivaient la même rêverie. Ils songeaient au voyage qui, des côtes asiatiques de la mer Rouge, les avait menés à la rive africaine [...]»¹² ». Les aventuriers actifs des romans d'aventures modernes se doublent d'aventuriers passifs : « [...] je suis un terrible fabricant de rêves, confie le narrateur de *Marion des neiges* (1928), et, au cours de ma vie, j'ai peut-être autant vécu, avec autant d'intensité, du rêve que de la veille¹³ ». « Il vivait entre le réel et l'imaginaire », nous dit-on de Vasco¹⁴. Vivre l'aventure, c'est vivre le rêve. Ainsi pour le général Clarriarte y Equipa, mourir en aventure, c'est vivre le rêve jusqu'à la fin¹⁵. Il n'y a que quelques surhommes qui ne rêvent pas¹⁶ ou dont les rêves sont inaccessibles. Moravagine ou Vautrin, dans

¹¹ *Ibid.*, p. 834.

¹² *FC*, p. 156.

¹³ Jean Martet, *Marion des neiges*, Paris, Le Livre de Poche, 1965, p. 21.

¹⁴ *Vasco, op. cit.*, p. 60.

¹⁵ « Lui c'était un héros. Il a vécu son rêve jusqu'au bout sans désillusion » *FM*, p. 207.

¹⁶ « Je n'ai pas d'imagination », dit Igricheff, *FC*, p. 99.

Monsieur Quatorze, sont de ceux-là.

Nous parlons de rêves : ils s'agit bien de rêveries, de rêves éveillés qui ne s'imposent pas comme le songe, et sont pleins de conscience¹⁷. La conscience accueille la rêverie, l'imagination la nourrit. « La grande animatrice de l'aventurier passif est l'imagination », note Mac Orlan¹⁸. « Mon imagination concevait des rêves fous, d'opulence et de gloire¹⁹ », confie Francisque, le narrateur de *Raz Boboul*. Le thème de l'imagination est récurrent dans le roman d'aventures moderne et l'aventurier entretient avec lui un rapport ambigu : s'il la maîtrise, elle le déborde :

Rêver ou lire ? Feuilletter pour la centième fois *l'Inventaire*, jeter encore son imagination comme sa tête contre un mur, contre ces capitales de poussière, de lianes ou de tours à visages écrasées sous les tâches bleues des villes mortes ? Et malgré la foi têtue qui l'animait, retrouver ces obstacles qui déchiraient sa rêverie, toujours au même endroit, avec une impérieuse constance²⁰.

« Rêver ou lire », Claude peut choisir, il ne peut toutefois empêcher de projeter son imagination sur ces obstacles qui la crèvent et le blessent. Il ne semble pas pouvoir manœuvrer son imagination, il ne semble pas en être le maître. La rêverie menace la maîtrise, devant ces forces l'aventurier est passif : « [...] tous ces pays, toutes leurs histoires me soulent », avoue Philippe, le jeune aventurier de *Fortune carrée*, à propos du bassin de la mer Rouge. Comme un alcool, l'imagination désarme et envoûte la personnalité. L'imagination est une force de projection, « l'imagination tente un avenir²¹ », écrit Bachelard. En ce sens, elle entretient des rapports étroits avec l'aventure, dont l'avenir est la temporalité essentielle : l'imagination « est d'abord un facteur d'imprudence qui nous

¹⁷ « [...] la distinction entre le rêve et la rêverie peut être tirée au clair, puisque l'intervention possible de la conscience dans la rêverie apporte un signe décisif ». Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978, p. 10.

¹⁸ *Petit Manuel du parfait aventurier*, p. 41.

¹⁹ *RB*, p. 39.

²⁰ *VR*, p. 14.

²¹ *La poétique de la rêverie*, *op. cit.*, p.7. Même tournée vers le passé, l'imagination projette vers l'avenir. L'imaginaire de Joseph Krühl dans le *Chant de l'équipage* est tourné vers le passé : « Très riche, Joseph Krühl ne vivait que des minutes imaginaires et plus spécialement le passé. Il semblait ignorer le temps présent et s'intéressait peu à l'avenir ». *CE*, p.18. Ce sont pourtant ces rêveries qui le conduisent à partir à la recherche d'un hypothétique trésor.

détache des lourdes stabilités²² ». Ainsi, le rêve n'est pas toujours accepté par le progrès : « Il faudrait certes se garder de prendre pour exemple de pareils rêveurs. L'idéal de mon pauvre cousin [parti en Indochine, à la recherche de la fortune et de l'amour], c'est un idéal de poète, de fainéant, et la négation du progrès », peut-on lire en conclusion de *Sao-Kéo*. L'aventurier lui-même, parfois, se méfie de son imagination : « fumées peut-être, écrit Olivier Ferrières dans *L'Atlantide*. Imaginations d'un cerveau surchauffé et d'un œil affolé par les mirages²³ ». Plus amer, le narrateur des *Figurants de la mort* parle « d'idéal puéril²⁴ ». D'autres, comme Joseph Krühl (*Le Chant de l'équipage*), sont trop atteints par le rêve pour se rendre compte que leur imagination les mène à leur perte. Si la rêverie est habitée par la conscience, l'imagination qu'elle déploie laisse prise à l'inconscient que la philosophie et la psychanalyse commencent à dévoiler.

« Un aventurier passif, édicte Mac Orlan, ne conservera sa qualité qu'en se nourrissant abondamment de la substance féconde que l'on trouve dans les livres²⁵ ». Si les aventuriers modernes ont délaissé les livres pour l'action, l'aventurier passif en eux s'est nourri de la littérature. Ce sont les Chroniques pour Claude (*La Voie royale*), les ouvrages de piraterie pour Joseph Krühl (*Le Chant de l'équipage*), la littérature antique, religieuse ou scientifique pour les pères Ravenne et Burée ainsi que pour Morhange (*Les Dieux rouges, Raz Boboul, L'Atlantide*) ; même Pablo de Fer a rêvé, enfant, à la lecture de roman d'aventures. L'imagination aventureuse réalise précisément le lien entre la littérature et l'aventure.

La littérature sans doute, m'avait inspiré cette fièvre, note le narrateur des *Figurants*. Je pensais qu'une vie calme et sédentaire ne valait pas la peine d'être vécue ; il me fallait des horizons qui changent ; et la soif de tout voir, de tout risquer, de tout goûter me dévorait. L'aventure me paraissait la seule forme d'existence digne d'un homme²⁶.

²² *Poétique de la rêverie, op. cit.*, p. 7.

²³ *A*, p. 11.

²⁴ *FM*, p. 34.

²⁵ *Petit Manuel du parfait aventurier*, p.44.

²⁶ *FM*, p. 33.

De la littérature à l'existence, il y a la fièvre d'imagination. Toutefois il est parfois difficile de faire la part des choses entre le rêve et l'aventure. « Vous savez, Daniel, j'ai l'impression de sortir d'un songe, d'avoir rêvé que je vivais les histoires que je lisais dans mon enfance. Je le regrette déjà²⁷ », confie Philippe à Mordhom dans *Fortune carrée*. Joseph Krühl connaît la même confusion à bord de *L'Ange-du-Nord* :

Pour une fois, sous le soleil évocateur de la vieille flibuste, son rêve se réalisait dans le plus rare de tous les tableaux. Son équipage de fortune lui apparaissait tel qu'il avait imaginé les équipages damnés poursuivant, de mer en mer, le but fuyant de leurs luxures médiocres et de leur vénalité cruelle²⁸.

Bernis, au cours de ses premiers vols, alors même qu'il constate la réalité merveilleuse de l'aventure concrétisée, ne peut s'empêcher de revoir les cartes qu'il consultait adolescent²⁹. Est-ce à dire que l'aventurier moderne est un nouveau Don Quichotte pour qui l'aventure est un roman vécu³⁰ ? Pas vraiment. L'aventurier rencontre de véritables aventures, un danger réel. Il reste des géants. Nous voulons plutôt montrer que l'aventure, matérielle, concrète, dangereuse, possède, dans les romans d'aventures littéraire, à la fois une origine et une extension rêveuses, toutes aussi importantes que les faits et les gestes, et qui lui confèrent sa véritable nature. Le monde, pour l'aventurier, a la couleur des récits d'aventures qui habitent son imagination³¹. Ainsi l'aventure moderne est avant tout un rapport de l'homme au monde et n'existe pas en tant que telle comme événement ou situation objectifs.

L'aventure est un mélange de rêve et d'action. Le roman d'aventures moderne la livre moins en

²⁷ *FC*, p. 246.

²⁸ *CE*, p. 159.

²⁹ « Bernis retrouvait le collègue sous l'abat-jour vert de cette lampe, devant ces cartes dépliées. Mais de chaque point du sol, son maître d'aujourd'hui lui dégagait un secret vivant ». *CS*, p. 21.

³⁰ De tous les aventuriers, Krühl est le plus quichottesque, « Les ouvrages d'Æxmelin, du capitaine Johnson, de Whitehead et de quelques autres auteurs opéraient alors en toute sécurité dans le cerveau de Joseph Krühl, comme les romans de chevalerie avaient opéré sur l'ingénieur gentilhomme de la Manche ». *CE*, p. 21.

³¹ Ainsi dans *L'Or du Cristobal* de t'Serstevens, Roméro Tovar n'a pas besoin d'expliquer son action en détail à ses hommes, ils la comprennent selon leur imagination : « Il n'y avait rien à comprendre, mais ils comprirent tout de suite, car dans leur imagination de pauvres bougres, cela répondait à des mots de faits divers, à des bouts de films de cinéma : espionnage, service secret ». A. t'Serstevens, *L'Or du Cristobal*, Paris, Omnibus, 2011, p. 613.

actes qu'en images. Ces images sont parfois mentionnées mais non décrites. Ainsi on devine que Saint-Avit, qui s'arrête à rêver dans le désert, revoit le passage de l'expédition Flatters, mais cette vision est passée sous silence³². À l'inverse ses images peuvent susciter une pause narrative. L'aventure est alors donnée à voir, du point de vue du personnage, comme une scène riche et précise :

Et, semblable au bruit constant des machines sous le bruit changeant des paroles, l'obsession de la brousse et des temples revenait, recouvrait tout, reprenait sur Claude sa domination anxieuse. Dans le demi-sommeil, comme si l'Asie eût trouvé en cet homme une puissante complicité, elle ramenait jusqu'aux rêveries nées des Chroniques : départs d'armées dans l'odeur du soir plein de cigales avec de molles colonnes de moustiques au-dessus de la poussière des chevaux, appels des caravanes au passage des gués tièdes, ambassades arrêtées par la baisse des eaux devant les bancs de poissons bleus par le ciel criblé de papillons, vieux rois décomposés par la main des femmes ; et l'autre rêverie, indestructible : les temples, les dieux de pierre vernis par les mousses, une grenouille sur l'épaule et leur tête rongée, à terre, à côté d'eux...³³

L'énumération des éléments de la rêverie les affranchit d'une succession temporelle linéaire. L'aventure n'est plus un enchaînement d'actions, mais un tableau. Deux autres exemples sur le même modèle pictural : une rêverie de Bernier dans *La Guêpe*, une autre de Krühl dans *Le Chant de l'équipage* :

L'Europe centrale ! Toute sa jeunesse ; le mot avait éveillé en lui l'appel d'un univers tumultueux et bouillonnant : retentissantes forges d'empires et de couronnes, meurtres de souverains, valse romantiques... monde mystérieux qu'on pressent dès la gare de Bâle, dans le cri d'adieu des locomotives emmenant vers l'Orient les trains étiquetés de beaux noms chamarrés de voyelles, comme de lourds colliers byzantins constellés de

³² « J'étais parti pour un petit tour, comme d'ordinaire. Puis la lune s'est levée. Et alors, j'ai reconnu le paysage. C'est par là, il y aura en novembre prochain vingt-trois ans, que Flatters s'est acheminé vers sa destinée, dans une volupté que la certitude de ne pas revenir faisait plus âcre et plus immense ». *A*, p. 39. Le fait que Saint-Avit développe sur l'état d'esprit de Flatters trahit la rêverie, et révèle une vision suscitée par les dunes.

³³ *VR*, p. 18. « La cour de Hanovre dansait devant mes yeux » dit Vignerte dans *Koenigsmark* pour qui l'aventure historique s'est presque matérialisée en une vision concrète. Pierre Benoit, *Koenigsmark*, Paris, Le Livre de Poche, 1970, p. 111.

rubis : *Alexandrowo, Verciorova* ; beaux noms harmonieux et vibrants comme des chants de *loutars* roumains...³⁴

Krühl, les traits durcis, ne répondit pas. La musique agissait sur lui, comme un alcool puissant, générateur d'images, d'énergie subite et aussi d'impitoyable amertume. L'accordéon de Bébé-Salé, en évoquant la Côte, le plongeait vivant, par association d'idée, dans un désordre de souvenirs bigarrés, où les châles de Manille permettaient d'entrevoir de belles épaules rondes, où les filles criaient pour le pur plaisir de crier, où les hommes perdaient leur sang dans un jet harmonieux et léger comme une trajectoire de fusée lumineuse, où personne ne retrouvait plus trace de ce qu'il avait pu connaître de bien et de bon dans son enfance³⁵.

Ces descriptions picturales, composées par petites touches, par scénettes et situations suggérées évoquent l'esthétique symboliste que Jacques Rivière oppose à sa conception de l'aventure : « la conversation sentimentale de deux êtres très cultivés, qui, sachant tout, passent leur temps à se le rappeler l'un à l'autre³⁶ ». Un paysage, un souvenir littéraire, un mot, une mélodie : l'aventure apparaît en poème dans l'esprit de l'aventurier. À l'inverse du poème en prose idéal de des Esseintes, dont les quelques lignes renferment un roman, Jacques Rivière annonçait un roman « tout entier en acte³⁷ ». Le roman déploie une partie de l'aventure en rêverie. « Notons d'ailleurs qu'une rêverie, à la différence du rêve, ne se raconte pas. Pour la communiquer, il faut *l'écrire*, l'écrire avec émotion, avec goût, en la revivant d'autant mieux qu'on la récrit³⁸ ». Bachelard oppose ici rêve éveillé, rêverie et rêve endormi. En un sens, sa remarque s'applique à l'aventure littéraire moderne : le fait qu'elle implique parfois un travail d'écriture poétique, un certain raffinement qui évoque le symbolisme, confirme ses affinités avec la rêverie.

La rêverie, selon Bachelard, crée un monde où l'âme voudrait vivre :

[...] certaines rêveries poétiques sont des hypothèses de vie qui élargissent notre vie en nous mettant en

³⁴ *G*, p. 2.

³⁵ *CE*, p. 136.

³⁶ *Le roman d'aventure, op. cit.*, p. 19.

³⁷ *Le roman d'aventure, op. cit.*, p. 32.

³⁸ *La poétique de la rêverie, op. cit.*, p. 7.

confiance dans l'univers. [...] Un monde se forme dans notre rêverie, un monde qui est notre monde. Et ce monde rêvé nous enseigne des possibilités d'agrandissement de notre être dans cet univers qui est le nôtre³⁹.

La rêverie est un aménagement et une extension de l'être. Dans l'Occident chrétien, elle relève de la logique d'une nostalgie d'un paradis perdu, comme une esquisse de foi à laquelle il manquerait la certitude⁴⁰. La rêverie naît d'une aspiration existentielle et engage le profond de l'être. Le personnage du rêveur n'est pas un archétype psychologique, mais une figure humaine essentielle. En ce sens, dans l'aventure, l'image a tout autant d'importance que l'acte. La rêverie d'aventure rêve d'un autre être, avant de rêver d'autres actes. Les actes de l'aventure idéale sont la conséquence d'un monde où les choses posséderaient une autre essence. Dans *La Nausée*, c'est précisément l'image qui cristallise cette possibilité d'une autre essence. Le personnage d'Anny pressent ces situations dans les gravures d'un Michelet : « Je te parle des situations privilégiées. C'étaient celles qu'on représentaient sur les gravures⁴¹ ». Ce sont des situations où tout est en place, détails, couleur, harmonie, pour obtenir un « moment parfait ». La situation privilégiée surgit sous la forme d'une image que l'acte – un acte bien défini – peut consacrer en moment parfait. « Dans chacune des situations privilégiées, il y a certains actes qu'il faut faire, des attitudes qu'il faut prendre, des paroles qu'il faut dire – et d'autres attitudes, d'autres paroles sont strictement défendues⁴² ». De même, l'aventurier moderne aspire d'abord à l'image, à la situation qui réunira toutes les conditions qui consacreront son action. Joseph Krühl (*Le Chant de l'équipage*) n'agit pas autrement quand il ordonne à tous ses hommes de se mettre en situation d'abordage quand le moment s'y prête, bien qu'il n'y ait pas de navire ennemi.

Une confusion étroite et nécessaire s'établit entre l'action et le rêve dans le roman d'aventures

³⁹ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁰ « Toute l'anthropologie chrétienne, mais aussi gnostique, consistera à équilibrer la mélancolie de la chute et la certitude d'une absence lumineuse [...]. Mais l'espoir religieux est aussi un dépassement positif de la rêverie ; car malgré la vision incomplète de la gloire céleste qui sont le régime propre de la vision paulinienne, cet avant-goût, cette avant-image spéculaire du ciel emplit le cœur du fidèle d'une joie telle que le sentiment du non-avoir s'y résorbe complètement ». Arnaud Tripet, *La Rêverie littéraire, essai sur Rousseau*, Genève, Droz, 1979, p. 8.

⁴¹ *La Nausée*, *op. cit.*, p. 206.

⁴² *Ibid.*, p. 208.

littéraire moderne. Ainsi ce genre littéraire et adulte n'abolit pas tout à fait les liens qui unissent l'aventure à l'enfance. L'aventurier sublime – du moins essaie – son monde, à la manière de l'enfant qui joue. Ainsi du Général Clarriarte y Equipa : « Mais l'imagination de Gonzales ne lui laissait pas voir les choses sous ce jour. Il vivait son rêve aussi sincèrement, aussi sérieusement que les enfants qui, jouant aux corsaires, transforment un vieux fauteuil retourné en frégate six ponts⁴³ ». Le narrateur de *Courrier Sud* évoque ses moments de jeux qui se sont prolongés dans l'aventure : « Mais nous seuls savions cette maison lancée comme un navire. Nous seuls qui visitions les soutes, la cale, savions par où elle faisait eau⁴⁴ ». Joseph Krülh est un grand enfant qui se paye un bateau et une aventure. Philippe, dans *Fortune carrée*, vit les lectures de sa jeunesse⁴⁵. « Le fait est, déclare le Père Ravenne à Lursac dans *Les Dieux rouges*, que vous êtes à peu près comme un enfant dans ce pays⁴⁶ ». Les raisons qui motivent l'aventure de Thomas Boboul relèvent de la littérature enfantine : délivrer une princesse, comme le lui fait remarquer Francisque, le désabusé qui ne croit pas à l'aventure : « Hé ! Hé ! fis-je, vous avez, mon cher Boboul, l'âme d'un chevalier errant. En tous cas, vous êtes amoureux de la belle Makéda, que jamais vous ne vîtes, et que peut-être vous ne verrez point⁴⁷ ». L'aventure n'existe pas pour tout le monde, elle naît d'un acte de foi, d'une position existentielle, qui prend au sérieux la rêverie⁴⁸.

b) *L'aventure parlée, l'aventure écrite*

Avant d'être vécue, l'aventure est rêvée mais également communiquée. L'aventure se dit,

⁴³ *FM*, p. 160.

⁴⁴ *CS*, p. 152.

⁴⁵ « [...] j'ai l'impression de sortir d'un songe, d'avoir rêvé que je vivais les histoires que je lisais dans mon enfance » *FC*, p. 246.

⁴⁶ *DR*, p. 73.

⁴⁷ *RB*, p. 141.

⁴⁸ Claude dans *La Voie royale*, se démarque des fonctionnaires, qui refusent de nourrir leurs rêves : « Jamais Claude n'avait vu à ce point le besoin de romanesque de ces fonctionnaires qui voulaient en nourrir leurs rêves, besoin contrarié aussitôt par la crainte d'être dupes, d'admettre l'existence d'un monde différent du leur » *VR*, p. 19.

l'aventure se lit. Les romans d'aventures littéraires de l'entre-deux-guerres mettent régulièrement en scène ces deux situations de communication que sont le récit oral et la lecture. Plusieurs romans se construisent sur des narrations intradiégétiques. Le récit de *L'Atlantide* est celui que fait André de Saint-Avit à Olivier Ferrière, celui des *Dieux rouges* est basé sur le récit de Pierre de Lursac à Jacques Bressond, une partie des *Figurants de la mort* est composée du récit du capitaine PetitGuillaume. Plus restreints, d'autres récits d'aventures, rapportés ou narrativisés, viennent ponctuer les romans : Lathuille raconte ses aventures à Raymond et à Moravagine ; Bernis, de retour en France, narre ses expéditions ; Igricheff fait le récit de sa vie à Mordhom et à Philippe ; Joseph Krühl a pour manie de faire le récit des aventures qui le passionnent. Les situations de lectures sont moins courantes mais elles existent. Joseph Krühl est un lecteur passionné, Pablo... de Fer se remémore ses lectures d'aventures, le narrateur des *Figurants*, comme Philippe dans *Fortune carrée*, ont été de fervents lecteurs de romans d'aventures. Jankélévitch classe les aventures racontées dans la catégorie des aventures esthétiques, dont le centre n'est plus la mort mais la beauté : « Il ne s'agit plus d'une aventure vécue dans son recommencement ou sa continuation par celui qui est surtout dedans, mais d'une aventure contemplée après coup quand elle est terminée⁴⁹ ». Si l'aventure est en partie rêverie, que la beauté de ces rêveries est alimentée par le récit qui en écarte la présence de la mort, pourquoi les personnages des romans qui nous concernent ne se contentent-ils pas de simples récits ?

Une première raison à cette obstination de l'aventurier d'aller outre le récit (et de l'aventure esthétique de passer à l'aventure mortelle), réside dans le fait que le récit ne le satisfait pas, en ce qu'il va à l'encontre de son idée de l'aventure. C'est le cas du narrateur des *Figurants de la mort* qui, espérant trouver en PetitGuillaume un frère d'aventures dont les récits encourageraient sa propre carrière, n'obtient de lui que l'histoire d'un désastre et une condamnation de l'aventure : « L'Aventure est ennuyeuse comme la pluie, croyez-moi, et après la pluie ne vient pas toujours le

⁴⁹ *L'aventure, l'ennui, le sérieux, op. cit.*, p. 24.

beau temps. Mon cas en est la meilleure preuve⁵⁰ ». L'aspirant aventurier méprise sans une hésitation ces avertissements : « Ce n'est pas encore cet aventurier raté, devenu radoteur, qui me fera jeter l'ancre⁵¹ ». Il lui faut rencontrer les survivants de l'épopée du *Libertador*, se faire dire et constater par lui-même l'inanité de ses rêves pour se dégoûter de l'aventure, au risque (et c'est là le problème) de se dégoûter de la vie :

[...] je voudrais par des exemples ni trop exemplaires ni trop romancés, vous dégoûter de l'Aventure, vous guérir, pauvres frères, par un récit de bonne foi, de vos dangereux désirs d'évasion. On s'évade du bagne, mais on ne s'évade pas des emmerdements de la vie ni de son propre désespoir, même pas par le suicide : le seul remède c'est l'immobilité⁵² ».

Renoncer à l'aventure est impossible, à moins de devenir plante. De même Payel, dans *Sao-Kéo*, est prévenu contre l'aventure par le vieil homme qu'il assiste : « Ne recherchez jamais rien de plus. Restez chez vous. [Ne vous hasardez pas], comme moi, dans quelques-unes de ces trop belles aventures que notre ennemie la Chance offre parfois⁵³ ». L'homme le prévient contre le bonheur qu'on peut y trouver – il parle d'amour, mais on comprend avec l'exemple de Payel qu'il s'agit aussi de pouvoir émanciper son être hors de l'Occident –, et forcément perdre. Payel ne l'écoute pas, trouve le bonheur, le perd, connaît le désespoir et meurt. Renoncer à l'aventure pour l'aventurier, c'est renoncer à lui même ; son destin est de s'y perdre – ou de s'y trouver. Aucun aventurier de roman ne renoncera à une aventure en raison d'un récit dissuasif⁵⁴. L'aventure contée entretient donc cette ambiguïté fondamentale de l'aventure, celle d'une attirante aversion. Jankélévitch conçoit la tentation de l'aventure comme un mélange d'envie et d'horreur, une contradiction entre l'attrance de

⁵⁰ *FM*, p. 40.

⁵¹ *Ibid.*, p. 209.

⁵² *FM.*, p. 236.

⁵³ Pierre Billotey, *Sao-Kéo ou le bonheur immobile*, Paris, Pondichéry, Kailash, 1997, p. 35.

⁵⁴ On retrouve dans la transgression de l'avertissement une situation qui rappelle l'un des *topoi* du roman du roman arthurien. Le chevalier en quête d'aventures se fait conter l'existence d'une épreuve dans laquelle il a toutes les chances de perdre son honneur et sa vie. Plus le récit est dissuasif, plus le chevalier souhaite affronter l'épreuve.

la mort et notre réflexe de conservation⁵⁵. « Je sens lutter en moi l'horreur sacrée du mystère et son attrait », écrit Olivier Ferrières avant de partir pour l'Atlantide, « je souhaite ce que je redoute⁵⁶ ». Or, précisément, Olivier Ferrière dans cette lettre, dissuade d'autres de le suivre : « Mais, vraiment, il est inutile que d'autres s'engagent sur la route par laquelle je ne serai pas revenu⁵⁷ ». Dans la logique de l'aventure, dissuader revient, au contraire, à inciter d'autres aventuriers à le suivre : c'est entretenir l'aventure.

Une autre raison pour laquelle l'aventure esthétique ne satisfait pas l'aventurier est qu'un soupçon d'inauthenticité, voire de mensonge, plane sur certains récits d'aventures, sur les romans d'aventures en particulier. Certes, il est des crédules, intoxiqués jusqu'au bout, comme Joseph Krühl, qui prennent n'importe quel faux document, n'importe quelle histoire, pour le témoignage d'une authentique aventure. Mais le roman d'aventures littéraire de l'entre-deux-guerres entretient le doute quant à la véracité des récits d'aventures : « Tout aventurier est né d'un mythomane » déclare Perken à Claude dans *La Voie royale*. Olivier Ferrière ne peut retenir une dernière formule de scepticisme à l'égard du récit de Saint-Avit : « Qu'est-ce qui a suffi pour cette métamorphose ? Une histoire, un conte peut-être [...]»⁵⁸. PetitGuillaume est conscient que son récit contient des invraisemblances : « Vous êtes en train de vous demander, mon jeune monsieur, quel stupide roman je vous raconte là⁵⁹ ». L'expression roman est à prendre ici au sens figuré ; toutefois, au-delà du récit de l'aventurier, c'est le roman d'aventures lui-même dont la vérité est remise en cause dans le roman d'aventures littéraire. Nous reviendrons de façon plus complète, dans un prochain chapitre, sur la dimension méta-littéraire des romans d'aventures. Nous n'abordons ici la question uniquement sous l'angle de la véracité. Celle des romans d'aventures est régulièrement remise en cause par l'aventure moderne. Mac Orlan peint, dans son *Manuel*, l'aventurier actif comme une brute soumise à son tempérament et aux aléas de la vie pour le plus grand bonheur de l'aventurier passif. Or, l'aventurier actif de

⁵⁵ *L'amour, l'ennui, le sérieux, op. cit.*, p. 14.

⁵⁶ *A*, p. 11.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 10.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 13-14.

⁵⁹ *FM*, p. 81.

l'entre-deux-guerres lit des romans d'aventures, a conscience de sa situation et reproche à l'aventurier passif – le romancier d'aventures – d'ignorer la réalité de l'aventure. Cette prise de conscience peut se faire aux dépens de l'aventurier actif, à l'exemple de Pablo de Fer qui s'embarque clandestinement dans la soute d'un bateau, à l'exemple de ce qu'il a lu dans les romans d'aventures. La réalité biologique du corps et de ses besoins le rattrape avant la fin de son voyage :

Les auteurs qui écrivent les romans d'aventures sont de redoutables fantaisistes. Ils présentent les événements sous un jour si plaisant, si favorable, qu'on rêve pareille existence et tous ceux qui s'y sont laissé prendre en ont été les victimes. Pablo devait connaître à ses dépens que voyager, caché à fond de cale, est autre chose lorsqu'il s'agit d'un héros de roman et d'un homme en chair, sur un véritable bateau. La cause en est assez délicate à expliquer. Les humains sont soumis à des exigences naturelles. Pablo avait prévu les vivres et paré à la boisson, mais... il n'avait point songé à leur sort final⁶⁰.

Cependant, d'autres aventuriers, moins naïfs, n'ont pas besoin de connaître de tels déboires pour se méfier des romans d'aventures. La critique des romans d'aventures est une critique de l'aventurier passif, c'est-à-dire du romancier d'aventures. « Les littérateurs, ces sédentaires peureux, ont pris malin plaisir à exalter les risques de l'aventure⁶¹ », dit PetitGuillaume. La faute n'est ni au roman, ni à l'aventure, mais au romancier. « Romans dit "d'aventures", peut-on lire dans *L'Abordage* d'Albert Touchard, rédigés par quelques scribouillard, du fond d'un bureau du ministère [...]⁶² ». Le narrateur de *La Bête errante* évoque : « [...] les bons confrères qui écrivent les romans d'aventures en se grillant les pattes devant la salamandre⁶³ ». En un mot, on reproche au romancier d'aventures d'être un planqué. C'est que l'engagement aventureux est un engagement éthique. Ce qui importe à l'aventurier, c'est cette éthique du corps face à la difficulté, face à la mort. Il ne lui est pas possible de se contenter d'un récit, encore moins d'un roman. Ceux-ci sont écrits précisément pour les non-

⁶⁰ *PF*, p. 91-92.

⁶¹ *FM*, p. 137.

⁶² Albert Touchard, *L'Abordage*, Paris, Grasset, 1926, p. 145.

⁶³ Louis-Frédéric Rouquette, *La Bête errante*, Paris, Hachette, 1953, p. 286.

aventuriers, les casaniers, ceux qui veulent savoir⁶⁴ alors que l'aventurier, lui, veut vivre.

c) *L'aventure vécue*

L'aventurier du roman d'aventures littéraire de l'entre-deux-guerres tente l'aventure au-delà du roman, au-delà du récit, pour la rendre sienne, pour réaliser ses rêves, pour assouvir une urgence que, souvent, il comprend mal et qui le laisse insatisfait dans le monde qu'on lui propose. Or, nous l'avons rappelé par l'exemple de *Lord Jim*, l'expérience de l'aventure, dans le roman moderne, marque les nerfs et les chairs, ébranle l'aventurier au point de menacer l'aventure elle-même. Isabelle Guillaume fait de la peur éprouvée devant le danger le véritable *topos* du genre de l'aventure. En cela les romans d'aventures qui nous intéressent respectent les codes du genre : la peur de l'aventurier est un motif que l'on y retrouve régulièrement. Elle peut apparaître au point de non-retour, quand l'aventurier réalise qu'il ne peut plus reculer devant le danger. Ainsi après plusieurs mois de préparations d'un attentat, Raymond (*Moravagine*) perd-il le contrôle de ses nerfs, alors qu'il doit accomplir sa part de l'action : « J'exécute mon programme à la lettre, mais je suis loin d'avoir le calme nécessaire. Je manque absolument de sang-froid⁶⁵ ». Francisque (*Raz Boboul*) se met à avoir peur au moment où la barque de son expédition quitte le rivage pour s'élancer vers l'île Dak : « J'avais peur, odieusement peur, je tremblais, mes dents se choquaient⁶⁶ ». « L'aventure, écrit Jankélévitch, dépend de moi dans son commencement, mais sa continuation ne dépend pas toujours de moi, et sa terminaison encore moins⁶⁷ ». L'aventure esthétique bascule dans l'aventure mortelle, au moment précis où l'aventurier perd la liberté d'arrêter l'aventure. La peur qu'il ressent alors peut être considérée comme un marqueur thématique du commencement de l'aventure. Quand

⁶⁴ « Ils voulurent savoir de lui l'ivresse de l'action, le grondement de son moteur et qu'il nous suffisait plus, pour être heureux, de tailler comme eux des rosiers, le soir ». *CS*, p. 28.

⁶⁵ *M*, p. 121.

⁶⁶ *RB*, p. 145.

⁶⁷ *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, *op. cit.*, p. 16-17.

le père Ravenne annonce à Lursac : « À partir de demain, ce ne sera plus seulement la fatigue, la fièvre, les intempéries et les privations que les hommes devront affronter ; il y aura autre chose. [...] Il y aura encore, il y aura surtout la peur⁶⁸ ! », il n'annonce pas autre chose que le début de l'aventure. L'action se faisant plus rare, les péripéties n'alternant plus avec les scènes de relâchement, ce marqueur thématique vient suppléer le marqueur narratif. La peur, dans plusieurs romans, marque la fin du rêve, du plaisir esthétique, et le commencement de l'action, le danger mortel. Dans *La Guêpe*, ce franchissement est soudain, il intervient au moment où Bernier s'apprête à franchir le pas qui le fera basculer dans l'illégalité de l'espionnage et outrepasser les interdictions du gouvernement allemand : « Il restait immobile ; comme le danger venait d'entrer violemment dans sa vie ! Le danger qu'il avait appelé et qui, soudain, répond à son appel [...]»⁶⁹. Bernier aperçoit l'usine dont il doit reporter les coordonnées géographiques : « Une peur dégradante s'emparait de lui⁷⁰ ».

On peut s'interroger sur l'adjectif « dégradant » qui qualifie la peur de Bernier dans *La Guêpe*. Il n'y a rien de dégradant, à première vue, d'avoir peur lorsqu'on on risque la prison et la mort en Allemagne nazie, et de façon plus générale lorsqu'on risque sa vie. Pourtant l'aventurier a honte de sa peur⁷¹. « J'ai peur, j'ai honte d'avoir peur⁷² », déclare Raymond (*Moravagine*). De même Francisque confie-il : « Je sens beaucoup de honte. Mais l'aveu mortifiant, je le ferai : à cet instant, je ne songeai qu'à protester faiblement, pour accepter ensuite. L'île me faisait peur, oui, et le lac aussi [...]»⁷³. Rêvant d'aventure, l'aventurier rêvait de courage. L'image qu'il s'est construite de lui-même excluait la peur ; l'épreuve de l'action remet en cause son *ethos* : « Moi qui avait été bon marin et brave toute ma vie, je ne me reconnaissais plus. J'avais peur [...]»⁷⁴, raconte

⁶⁸ *DR*, p. 139.

⁶⁹ *G*, p. 56.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 63.

⁷¹ Cette honte de l'aventurier littéraire remonte à Conrad et à son roman *Lord Jim*. Jean-Pierre Martin parle d'un « complexe de Lord Jim » : « On pourrait appeler 'complexe de Lord Jim' cette disposition torturée d'un être aux prises avec lui-même, où qu'il aille ». Jean-Pierre Martin, *Le livre des hontes*, Paris, Seuil, 2006, p. 155.

⁷² *M.*, p. 122.

⁷³ *RB*, p. 139.

⁷⁴ *FM*, p. 200.

PetitGuillaume. Alors que l'aventure commence, l'aventurier disparaît pour laisser place à un homme. L'aventurier traditionnel surmonte inmanquablement sa peur, mais dans l'aventure littéraire, la résistance de l'aventurier à l'aventure reste toute incertaine. Dans *L'Atlantide*, Saint-Avit tente de contenir sa peur : « Morhange, nerveux à faire frémir, suivait ; je suivais aussi, dès cette minute en proie à un profond malaise. Mes tempes battaient : "je n'ai pas peur, me répétais-je ; je jure que ce n'est pas de la peur"⁷⁵ ». Le succès de cette résistance reste très incertain... Certains parviennent à se maîtriser, comme Perken dans *La Voie royale*, alors qu'il marche au devant des Moïses :

Il éprouvait si furieusement l'exaltation de jouer plus que sa mort, elle devenait à tel point sa revanche contre l'univers, sa libération de l'état humain, qu'il se sentit lutter contre une folie fascinante, une sorte d'illumination [...].

Une fois de plus il se trouva planté dans le sol, vaincu par la chair, les viscères, par tout ce qui peut se révolter contre l'homme. Ce n'était pas la peur, car il savait qu'il continuerait sa marche de taureau⁷⁶.

La victoire à saveur existentialiste de Perken illumine toutes les autres résistances, qu'elles soient des succès ou des échecs. L'enjeu de l'aventure littéraire n'est plus le retour triomphant à la civilisation, mais la résistance éthique qu'oppose l'homme aux forces du monde auxquelles il expose sa vie. L'aventure moderne suit la logique du bras-de-fer.

Dans ce bras-de-fer avec le monde, l'aventurier engage non seulement son énergie morale, mais également son intégrité corporelle. La douleur fait parfois capituler les plus grandes forces morales. Un pied gangrené met à terre Moravagine, l'un des plus durs parmi les aventuriers de nos romans : « Moravagine ne peut plus bouger. Il est couché dans l'herbe et geint comme un petit enfant. Il tient son pied dans ses mains⁷⁷ ». Le père Ravenne (*Les Dieux rouges*) est dévoré vivant par des fourmis, l'homme de Dieu est terrassé, « les yeux fermés, le visage livide, et la bouche entr'ouverte pour ce

⁷⁵ *A*, p. 114.

⁷⁶ *VR*, p. 122-123.

⁷⁷ *M*, p. 160.

rôle sans fin, ce rôle immense comme sa douleur⁷⁸ ». Pablo de Fer ne capitule pas devant la douleur, Igricheff (*Fortune carrée*) non plus, mais le monde est à leur dimension. Ils bénéficient d'une poésie de l'aventure plus traditionnelle, qui convoque le hasard pour leur épargner les plus grandes souffrances physiques, et qui ne les soumet qu'à des souffrances que leur grande tolérance à la douleur peut supporter⁷⁹.

L'enjeu de ce bras de fer est un enjeu éthique. Dans *La Guêpe*, cette dimension morale est très sensible. Bernier, espion morphinomane, est finalement arrêté par les autorités nazies. Celles-ci lui proposent de travailler pour elles en échange de la dose de morphine qui supprimera ses symptômes de sevrage. La douleur de Bernier, gravement intoxiqué, est insupportable ; toutefois il résiste et refuse par un sourire : « Toutes ses lâchetés, toutes ses bassesses, ses misères, ses vices, rachetés par ce sourire, élan de son âme vers les plus hautes régions de l'être... Sourire de défi et de pureté... Un lâche ? Il lui sera beaucoup pardonné, à ce lâche, pour ce sourire...⁸⁰ ». Pour Bernier, surmonter la douleur permet de racheter la peur. L'enjeu n'est pas éthique au sens d'une morale axiologique – est-il fort et bon ? est-il faible et mauvais ? – mais selon un sens existentiel. Qu'est-ce que l'homme ? Qu'est-ce qui est âme ? Qu'est-ce qui est corps ? Telles sont les questions auxquelles l'aventurier tente de répondre en mettant son corps à l'épreuve. Il fait l'essai de lui-même par l'aventure. La question est de savoir si l'*ethos* idéal du rêve survit à l'action. Bernier a accepté la mission qui lui était confiée parce qu'il ne voulait pas passer pour un lâche, parce qu'il entretenait un idéal héroïque de lui-même. L'obsession de Bernier pour la lâcheté et le courage trahit cet idéal héroïque. Bernier traque la peur en lui. Plus encore que le regard des autres, c'est son propre regard qu'il redoute, au point de s'imposer un sourire face à la peur, face au danger, bien que personne ne le regarde. C'est l'occasion d'une intervention du narrateur hétérodiégétique : le courage de Bernier, explique-t-il, est

⁷⁸ *DR*, p. 239.

⁷⁹ Il faut toutefois distinguer les deux personnages. Pablo connaît la douleur, il est attaqué par des fourmis par exemple, mais la situation ou le hasard le sauve avant que la souffrance ne devienne insupportable. Confronté à la douleur Pablo fait preuve d'une résistance supérieure à la moyenne mais pas illimitée. Igricheff, s'il bénéficie des mêmes faveurs du hasard poétique, possède en revanche une résistance physique inhumaine. Il semble que rien ne le ferait plier.

⁸⁰ *G*, p. 213.

le courage des faibles :

Je ne sais ce qu'est le courage des forts ; celui des faibles est fait de protestation et de réaction. Protestation contre toute bassesse, contre toute saleté, au regard des autres, au jugement de soi-même. Dissimulation volontaire des souillures de la chair et des infirmités de la nature, au même titre que la propreté corporelle et la perfection des manières. Ce courage-là participe de la propreté et de la politesse. Donc, cette fois encore, Bernier dompta sa peur et contraignit ses lèvres à sourire⁸¹.

Le narrateur, selon une vision quelque peu augustinienne, oppose les forts – touchés par la grâce – aux faibles, qui en dépit de tous leurs efforts ne pourront jamais être forts. Perken (*La Voie Royale*) pose la même question, mais abandonne les catégories. Selon une vision que l'on peut qualifier de pré-existentialiste, chaque homme, chaque femme, est soumis(e) à la même absurdité et peut tenter d'y résister dans un pari qui engage le genre humain :

Une idée idiote le secouait : les peines de l'enfer choisies pour l'orgueil – les membres rompus et retournés, la tête retombée sur le dos comme un sac, le pieu du corps à jamais planté en terre, – et le désir forcené que tout cela existât pour qu'un homme enfin, pût cracher à la face de la torture, en toute conscience et en toute volonté, même en hurlant. Il éprouvait si furieusement l'exaltation de jouer plus que sa mort, elle devenait à tel point sa revanche contre l'univers, sa libération de l'état humain, qu'il se sentit lutter contre une folie fascinante, une sorte d'illumination⁸².

L'enjeu du roman est moins de savoir si Perken remporte ce pari de l'homme contre le monde – à la fin du roman, il est en train de mourir de gangrène, poursuivant l'action dans laquelle il s'est engagé – que le pari lui-même. Qu'il s'agisse de Perken, de Bernier, de Moravagine ou encore de Pablo de Fer, l'aventurier s'offre à la douleur pour se connaître⁸³.

Si l'aventure est l'essai de soi et de ses rêves, la peur et la douleur ne vont donc pas

⁸¹ *Ibid.*, p. 64.

⁸² *VR*, p. 121-122.

⁸³ « Maintenant, je sais ce que je peux », déclare Philippe Lozère à l'issue de son aventure, *FC*, p. 237.

nécessairement à son encontre. La principale difficulté de l'aventure réside dans son évanescence. Remémorons-nous l'avertissement de Mac Orlan : « [L'aventure] est dans l'esprit de celui qui la poursuit et, dès qu'il peut la toucher du doigt, elle s'évanouit, pour renaître bien plus loin, sous une autre forme, aux limites de l'imagination⁸⁴ ». Bien sûr, il est toujours des bienheureux qui vivent leur rêve jusqu'au bout, comme le Général Clarriarte y Equipa (*Les Figurants*), toutefois nombreux sont ceux qui reviennent amers et désillusionnés. Vivre l'aventure, dans certains romans d'aventures de l'entre-deux-guerres, cela peut être la tuer. Le capitaine PetitGuillaume, lui, y a perdu l'image idéale qu'il entretenait en lui-même et qui soutenait son goût de l'aventure :

J'ai perdu l'honneur et la santé, le repos et jusqu'à l'espoir de finir mes jours en paix. Les souvenirs me brûlent. J'ai honte et j'ai mal. Vous appelez ça vivre, jeune insensé ? Voyez-vous, l'aventure c'est bon pour les héros. Pour les autres ça finit toujours mal et dans la merde. Car on n'est pas toujours à la hauteur des circonstances. Si gonflé qu'on soit, vient une fois où l'on se trahit soi-même⁸⁵.

Le capitaine PetitGuillaume s'imaginait pouvoir soutenir, sinon remporter, cette épreuve de force contre le monde qu'est l'état d'aventure. L'aventure a disparu pour lui qui ne s'en juge plus digne, mais elle continue d'exister dans son esprit ; seulement elle retourne dans le rêve et devient l'avatar de personnages idéalisés, les « héros ». La disparition de l'aventure pour PetitGuillaume correspond à une requalification de sa personne, de « héros potentiel » à « homme normal ». Dans *Pablo... de Fer*, Pablo est un héros à hauteur de l'aventure, mais le monde n'est plus le monde de l'aventure. La corruption et l'avidité des hommes mettent fin à toute possibilité d'aventure. Pablo se retire alors dans son village natal, où il entretient la haine de l'effort et du mouvement. Il a suivi ses aspirations, il les a confrontées au monde moderne, il les a détruites. Dans les *Dieux rouges*, Jacques Bressond compare le Lursac suicidaire qu'il retrouve au jeune Lursac qu'il a connu avant qu'il ne parte pour la jungle Laotienne : « Je songe à son enthousiasme, à son ardeur, à sa soif d'aventures et à tout ce

⁸⁴ *Petit Manuel du parfait aventurier*, p. 22.

⁸⁵ *FM*, p. 204.

qu'il apportait avec lui de généreux et de fort, de jeune et de beau... Et je le considère ardemment. C'est vrai... une loque... une lamentable loque... – Mais pourquoi ? Pourquoi ?... Que s'est-il passé ?...⁸⁶ » Entre temps il s'est passé l'aventure, « [...] tant d'heures de fatigues, de souffrances et d'atroce terreur⁸⁷ ». Dans *Les Dieux rouges*, le rêve est devenu cauchemar, l'aventure a eu lieu mais elle n'a sublimé ni le monde ni le héros et la rêverie morte qui en résulte accule Lursac au suicide. Mac Orlan dans, *Le Chant de l'équipage*, suit les préceptes du *Manuel* : l'aventure n'existe que dans l'imagination de Krühl, tout le reste n'est qu'une supercherie. Paradoxalement, c'est au moment où la supercherie est révélée qu'une véritable aventure commence, Krühl et Eliasar réalisant qu'ils ont été abandonnés sur l'île du bourreau chinois. *Le Chant de l'équipage* est l'apparition du seul type d'aventure qui peut être vécu pleinement : l'aventure que l'on ne cherche pas...

L'aventure, donc, dans le roman d'aventures littéraire de l'entre-deux-guerres, est moins une suite de péripéties exotiques que la conciliation difficile et hasardeuse des rêves des personnages avec l'action qu'ils entreprennent. L'aventure entretient ce paradoxe d'être et de ne pas être à la fois. Elle naît d'un rapport au monde, de la confrontation de rêves et d'aspiration à la réalité du monde. Elle n'existe pas sans l'homme, elle n'existe pas sans le monde. Elle se trouve donc aussi bien dans le sang que dans les mots, dans les coups que dans les rêves. L'aventure littéraire existe entre les doubles alternatives de ces existentialistes romanesques que sont Claude (*Voie Royale*) et Roquentin (*La Nausée*) : « Agir au lieu de rêver⁸⁸ » ; « Vivre ou raconter⁸⁹ ».

⁸⁶ *DR*, p. 15.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁸⁸ *VR.*, p. 29.

⁸⁹ *La Nausée*, *op. cit.*, p. 60.

3. L'aventure et le temps

Et ne comprends-tu pas que chaque instant ne prendrait pas cet éclat admirable, sinon détaché, pour ainsi dire sur le fond très obscur de la mort.

André Gide, *Les Nourritures terrestres*

« C'est la question des pots. Tu verras bien quel est le pot de fer et quel est le pot de terre, de toi ou du monde?¹ » : tel est l'avis que Gilles reçoit de son tuteur dans le roman éponyme de Drieu la Rochelle². Nous avons vu que l'aventure est bien souvent la confrontation de deux matières et que les rêves s'effritent souvent au contact du monde. La Terre est de fer et les rêves sont de terre pour l'aventurier de l'entre-deux-guerres. La rêverie a toutefois également cette consistance nébuleuse qui survit au choc, l'adoucit et le dépasse. L'épreuve de l'aventure ne doit pas être réduite à une épreuve de force. Si c'était le cas, le roman d'aventures littéraire n'aurait pas beaucoup évolué sur ce point par rapport au roman populaire du siècle précédent. Or, précisément, même les surhommes, Moravagine, Pablo de Fer, Vautrin dans *Monsieur Quatorze*, connaissent un rapport tragique à l'aventure. Il ne semble pas tant que ce soit un défaut de force qui les conduise à leur perte. Ils ont fait face aux situations les plus improbables : pour quelle raison une péripétie supplémentaire les arrêterait-elle ? « Chaque fois qu'on le croyait terrassé, à bout, épuisé par les plus terribles crises morales, il renaissait de ses cendres, frais, pur, confiant, dispos, et s'en tirait toujours indemne³ », lit-on de Moravagine. S'il sombre dans la folie et la drogue, il ne semble pas que ce soit par manque de force physique ; si Pablo de Fer renonce à tout ce qu'il est, ce n'est pas en raison d'un quelconque épuisement. Vautrin se laisse presque mourir, attendant la coulée de lave qui va l'emporter, affichant

¹ P. Drieu la Rochelle, *Gilles*, Paris, Le Livre de Poche, 1967, p. 114.

² *Gilles* n'est peut-être pas un roman d'aventures à proprement parler, même au sens littéraire de l'entre-deux-guerres, mais est certainement un roman de l'aventurier.

³ *M*, p. 115.

un mystérieux sourire⁴. Plus que trois interprétations particulières, ces exemples nous incitent à comprendre ce qui, au-delà de l'aspect physique, dépasse l'aventurier dans l'aventure. C'est une banalité, tant cela est vague et vrai de toute chose, que de dire que l'épreuve physique est doublée d'une épreuve existentielle. Toutefois, cela doit être réaffirmé dans le cas de l'aventure littéraire, tant la dimension existentielle y est importante. Partant des analyses de Jankélévitch dans *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, nous aborderons l'aspect métaphysique – dans le sens de l'« au-delà du physique » – de l'aventure par son rapport au temps. L'aventure est fondamentalement un rapport au temps ; la façon dont elle s'inscrit dans la vie de l'homme et dans ses récits découle de son essence temporelle.

« L'Aventure, l'Ennui et le Sérieux sont trois manières dissemblables de considérer le temps, écrit Jankélévitch. Ce qui est vécu, et passionnément espéré dans l'aventure, c'est le surgissement du temps⁵ ». L'aventure est « l'avènement de l'avenir⁶ ». En ce sens, elle existe difficilement, toujours instable, mort-née permanente. La considération de l'aventure évoque certains des problèmes de la phénoménologie augustinienne du temps. Selon Augustin, nous sentons le temps « passer », mais nous ne pouvons ni le dire ni encore moins l'expliquer⁷. « Mais nous ne mesurons le temps qu'au moment où il passe, lorsque nous le mesurons par la conscience que nous en avons⁸ », écrit Augustin. Or, il admet que le présent n'a pas d'extension : « Si l'on conçoit un point dans le temps qui ne puisse être divisé en parcelles de temps, si menues soient-elles, c'est ce point seul qu'on peut appeler "présent" et ce point est emporté si rapidement de l'avenir au passé, qu'il n'a aucune extension de durée⁹ ». Le temps passe, s'écoule, selon une compréhension spatiale, mais le point de sa perception n'a aucune étendue, et pourtant nous parlons de temps plus ou moins longs... Augustin

⁴ « Seul, Vautrin n'avait pas bougé. Debout le trou du souffleur, et ne décroisant les bras que pour balayer la cendre qui tombait sur son visage, il regardait, avec un étrange sourire, cette cuve bouillante, où grouillaient des malheureux que la terreur déchaînaient ». F. Fosca, *Monsieur Quatorze*, Gollion, Infolio, 2014, p. 223. Mort, il conserve son sourire : « Un peu de sang tachait les planches. Le visage de Vautrin était calme ; à peine un sourire tirait-il les coins de sa bouche ». *Ibid.*, p. 224.

⁵ *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, op. cit., p. 9.

⁶ *Ibid.*, p. 10.

⁷ « Qu'est-ce donc que le temps ? Quand personne ne me le demande, je le sais ; dès qu'il s'agit de l'expliquer, je ne le sais plus ». Augustin, *Les Confessions*, Paris, Les Belles Lettres, Livres IX-XIII, 1954, (XIV,17), p. 308.

⁸ *Ibid.*, XVI, 21, p. 311.

⁹ *Ibid.*, XV, 20, p. 310.

tente de remédier à cette aporie en postulant trois présents : passé, présent, futur dont l'extension est dans l'âme humaine, tendue entre la mémoire, l'attention et l'attente¹⁰. Toutefois, l'âme augustinienne, aussi tendue soit-elle, est toujours, au même instant, passive, soumise à l'impression du temps.

Le vocabulaire ici ne cesse d'osciller entre l'activité et la passivité, écrit Ricœur. [...] Le contraste se concentre dans le présent. D'une part, en tant qu'il passe, il se réduit à un point (*in puncto praeterit*) : c'est là l'expression la plus extrême de l'absence d'extension du présent. Mais, en tant qu'il fait passer, en tant que l'attention « achemine (*pergat*) vers l'absence ce qui sera du présent », il faut dire que « l'attention a une durée continue » (*perdurat attentio*)¹¹.

À la façon de ce présent qui arrive et qui passe, l'aventure est, elle aussi un surgissement. Pour Jankélévitch, l'aventure « infinitésimale » est l'« avènement de l'événement¹² ». Non pas l'événement, mais son imminence, sa présence aux portes du présent. On peut attendre ou se remémorer l'événement imminent, l'instant de l'imminence, on peut difficilement la vivre. Ainsi la question du présent, de l'actualité, de l'actualisation de l'aventure chez Jankélévitch rejoint le problème du présent dans le temps augustinien, et plus précisément celui du point et de l'extension. L'attente et le souvenir peuvent durer, s'étendre, se comprendre – l'ennui et le sérieux également¹³ – mais pas le sentiment immédiat du présent : l'aventure ne peut, par essence, s'étendre et résulte de la tension d'un esprit vers un point qui n'existe que par son attente. L'aventure n'existe que par tension, et, à la façon dont l'attention – la tension – « a une durée continue » chez Augustin, c'est la tension – l'attention – de l'esprit qui lui donne de l'extension et de l'existence. Cette extension est nourrie de ce que nous avons appelé le rêve. Le rêve nourrit l'attente, nourrit l'événement et en intensifie l'imminence, il fait exister l'aventure par l'image, hors du temps. L'aventurier est celui qui fait

¹⁰ *Ibid.*, XXVIII, 38, p. 324.

¹¹ P. Ricœur, *op. cit.*, p. 38.

¹² *L'aventure, l'ennui, le sérieux, op. cit.*, p. 12.

¹³ « C'est assez dire que si l'aventure se place surtout au point de vue de l'instant, l'ennui et le sérieux considèrent le devenir surtout comme intervalle [...] ». *Ibid.*, p. 10.

exister l'aventure hors du temps, celui qui, du point, la fait devenir intervalle.

« Nous devons à présent dépasser l'aventure ponctuelle de l'instant prochain, note Jankélévitch avant de poursuivre son étude sur l'aventure. Pour qu'il y ait aventure au sens usuel de ce mot, il faut qu'une série d'épisodes ou de péripéties s'enchaîne à travers la durée¹⁴ ». Si l'essence de l'aventure est le point insaisissable de l'imminence, son apparence est celle d'une durée, d'un intervalle de temps. Or, cet intervalle a la particularité de se détacher du monde. En deçà du roman d'aventures, Bakhtine fait du chronotope des péripéties de ce qu'il appelle le « roman d'aventures et d'épreuves » un hiatus, une rupture dans la vie du héros : « Il s'agit d'un hiatus extra-temporel entre deux moments d'un temps biographique¹⁵ ». Bakhtine met ainsi l'accent sur ce caractère extra-temporel de l'intervalle aventureux. Georg Simmel en donne une interprétation similaire lorsqu'il écrit :

À l'imbrication des cercles de vie, au sentiment que malgré toutes ces voies divergentes toutes ces déviations et toutes ces combinaisons se file pourtant à la fin un fil continu, s'oppose ce que nous appelons une aventure, qui, est bien sûr, une part de notre existence, à laquelle se lient d'autres parties immédiatement avant et après – et qui, en même temps, en son sens le plus profond, se déroule à l'extérieur de la continuité habituelle¹⁶.

L'intervalle dans lequel se développe le sentiment d'aventure rompt avec le temps de la vie. Il s'affranchit de la succession et de la logique des actions de la vie, du « siècle », dirait-on en termes religieux. La notion de chronotope, telle que Bakhtine l'emploie, lie indissociablement temps et espace et établit la nécessité d'un autre lieu pour un autre temps. Le dépaysement opère certes une modification des critères du vraisemblable, mais plus profondément encore, il permet une rupture temporelle. Dans le roman d'aventures, il existe plusieurs lieux pour plusieurs temps. Le lieu du quotidien pour le temps des travaux et des jours, le lieu dépaycé pour le temps de l'aventure. Ainsi le bateau de Mordhom, dans *Fortune carrée*, possède-t-il son propre espace-temps :

¹⁴ *Ibid.*, p. 14.

¹⁵ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1978, p. 242.

¹⁶ Georg Simmel, *Philosophie de la modernité*, Lausanne, Payot, 1989, p. 306.

Dans le monde entier existait seulement cette barque perdue au large, dans la nuit, et qui, avec cinq matelots noirs, un guerrier yéménite et deux enfants, portait la fortune de deux aventuriers magnifiques.

Ce pont, couvert des engins les plus primitifs, traversé de corps nus et barbares, échappait au temps, aux conventions, à la prison humaine¹⁷.

Le temps de l'aventure semble parfois couler autrement, se « désynchroniser » de celui du monde.

Ainsi Pablo de Fer ne vieillit pas durant son aventure, contrairement à sa famille :

La notion du temps est toute relative, nous vivons dans un perpétuel présent. Pablo, certes, ne s'attendait pas à retrouver ses parents comme il les avait quittés, mais il ne les concevait pas autrement.

Il lui parut pour le moment voir des personnes étrangères, des vieillards qui parodiaient les visages chéris, mais, en réalité, il ne pouvait croire que ses bras pressaient, sur sa poitrine, son père, sa mère, et sa bonne tante¹⁸.

À la manière du paradoxe des jumeaux en physique, l'intervalle de l'aventure devient pour Pablo une expérience de la relativité du temps. La particularité du temps de l'aventure, pris comme un intervalle, est de ne pas suivre les lois du temps du monde.

Le sentiment d'aventure est une modalité du temps humain. L'aventure est à la fois ressenti comme ponctuelle et comme intervalle, d'où la difficulté fondamentale qu'il y a à la vivre : l'aventurier doit faire, sans le trahir, du point un intervalle. L'intervalle entretient un rapport de ressemblance avec ce qu'Aristote nomme une action entière¹⁹ : il doit posséder, pour exister, un début, un milieu, une fin. Le roman d'aventures populaire se termine toujours par le retour triomphant du héros à la civilisation, parachevant ainsi, sinon une action entière, une succession de péripéties, qui sont autant d'intervalles aventureux. Le récit d'aventures apparaît donc comme un moyen de saisir l'intervalle, de l'inscrire dans un ensemble et de lui donner la clôture de l'œuvre

¹⁷ *FC*, p. 109.

¹⁸ *PF*, p. 255.

¹⁹ « Nous avons établi que la tragédie est l'imitation d'une action entière et parfaite, et nous avons ajouté, d'une certaine étendue, car il y a des choses qui sont entières et qui n'ont point d'étendue. J'appelle *entier* ce qui a un commencement, un milieu et une fin » *Poétique*, VII. « Tout intervalle se mesure, cela va de soi, d'un certain commencement à une certaine fin ». *Les Confessions*, *op. cit.*, XXVII, 34, p. 321.

d'art. « Qu'une partie de l'existence, écrit Georg Simmel, qui est tramée en celle-ci sans interruption, soit cependant ressentie comme un tout, comme une unité fermée – telle est la forme qui est commune à l'œuvre d'art et à l'aventure²⁰ ». Passer du point à l'intervalle implique souvent une mise en récit²¹. La littérature d'aventures, dont, nous l'avons vu, l'aventurier nourrit ses rêves, est une saisie de cet intervalle aventureux rempli d'imminence. Un roman d'aventures est une temporalité capturée. L'imaginaire traditionnel de l'aventure se fonde sur un compromis avec le temps : l'aventurier renonce à l'action, et retourne à la civilisation, le temps et l'aventure acceptent de se figer alors pour lui en un récit. L'aventure n'est apprivoisée qu'en étant maintenue à l'extérieur – ce que Simmel appelle « l'exterritorialité de l'aventure²² » –, mais un extérieur qui entretient un rapport tout dialectique avec l'intériorité : extérieure, dans les romans, à la vie ; intérieure, dans la vie, aux romans, à l'homme. « Le fait d'être à l'extérieur est une forme du fait d'être à l'intérieur, quoique par un long et inhabituel détour²³ ». Or, ce compromis nourrit le rêve : « Grâce à cette position psychique, l'aventure a, pour le souvenir, les couleurs du rêve [...] Plus une aventure est "aventureuse", plus elle accomplit purement son concept et plus son souvenir devient pour nous "comme en rêve"²⁴ ». Une aventure qui accomplit le plus purement son concept, c'est-à-dire qui s'extériorise le plus de la vie de l'homme tout en maintenant le contact avec lui, est ce que Jankélévitch nomme une « aventure esthétique », une aventure qui n'implique pas l'homme mais dont son récit résonne en lui ; l'exemple type en est une aventure de roman. La nature temporelle de l'aventure implique le récit et le rêve.

Le problème de l'aventurier moderne, celui que les romans de l'entre-deux-guerres mettent en scène, est qu'il n'accepte plus de compromis avec l'aventure. Il ne fait plus confiance aux romans. Il refuse d'abandonner l'aventure à son exterritorialité. Il refuse de la quitter. Il veut l'imminence

²⁰ *Philosophie de la modernité, op. cit.*, p. 308.

²¹ Cette affirmation doit tout aux travaux de Paul Ricœur sur le temps et le récit. « Je vois dans les intrigues que nous inventons le moyen privilégié par lequel nous re-configurons notre expérience temporelle confuse, informe et, à la limite, muette. [...] c'est dans la capacité de la fiction de re-figurer cette expérience temporelle en proie aux apories de la spéculation philosophique que réside la fonction référentielle de l'intrigue ». *Temps et récit I, op. cit.*, p. 13.

²² *Philosophie de la modernité, op. cit.*, p. 305.

²³ *Ibid.*, p. 306.

²⁴ *Idem.*

ponctuelle et l'intervalle. Ni Perken (*La Voie royale*), ni Bernis (*Courrier sud*), ni Saint-Avit (*L'Atlantide*), ni Moravagine, ni Bernier (*La Guêpe*) ne peuvent se résoudre à clore l'aventure. Le narrateur des *Figurants* y renonce mais reste tourmenté par son appel, se ressasse les histoires de PetitGuillaume comme « des remèdes contre les vieux prurits d'aventure²⁵ ». Le récit, dans *Les Figurants*, n'entretient pas des rapports apaisés avec l'aventure. L'aventure littéraire moderne n'arrive pas à se faire intervalle, elle connaît des problèmes de clôture. L'entrée des aventuriers en aventure n'est jamais problématique. Elle est même généralement étonnement rapide et se décide généralement en une ou deux phrases. Francisque (*Raz Boboul*), Joseph Krühl (*Le Chant de l'équipage*), Raymond (*Moravagine*), PetitGuillaume (*Les Figurants*), Pablo de Fer sacrifient leur vie à l'aventure sans réflexion, sans hésitation. Bernier (*La Guêpe*), qui s'apprête à quitter ses fonctions, croise un officier par hasard. Celui-ci lui demande s'il ne pourrait pas profiter de son séjour en Allemagne pour effectuer une mission d'espionnage. Bernier répond que oui, sans même y réfléchir : « "Je vous aurai ça..." Quatre mots qui clouent sur votre porte l'arrêt du destin... Quatre mots arrachés on ne sait d'où, du fin fond de l'être²⁶ ». Nous reviendrons sur ce « coup de tête raisonné²⁷ », et sur la psychologie de l'aventurier. Nous ne retenons pour le moment que la rapidité de l'entrée en aventure. Sa sortie est autrement plus difficile et pénible. Aucun aventurier ne la réussit. Soit il finit marginal et amer (*Pablo... de Fer, Les Figurants de la mort, Raz Boboul, Moravagine*), soit il meurt, est à l'agonie ou condamné (*Fortune Carrée, Moravagine, La Voie royale, Les Dieux rouges, La Guêpe, Courrier Sud, Le Chant de l'équipage*), soit il persiste en aventure, comme c'est le cas des aventuriers de *L'Atlantide*, qui vont chercher la mort auprès d'Antinéa, et de Mordhom, dans *Fortune carrée*. En simplifiant quelque peu, disons que le choix de l'aventurier moderne, à l'issue de l'aventure, est l'amertume – l'échec du rêve – ou la mort. L'aventurier refuse la temporalité du monde, mais ne peut se résoudre à clore l'intervalle de

²⁵ FM, p. 237.

²⁶ G, p. 59.

²⁷ FM, p. 82.

l'aventure. La seule clôture acceptable est la mort²⁸.

« Fuir, voilà l'important²⁹ », affirme le narrateur de *Courrier sud*. L'aventure est une fuite en avant qui préserve l'avènement de l'événement, à la manière dont un avion, à la bonne vitesse, accompagne un couchant perpétuel ; l'aventurier rêve d'une finitude infinie. Roquentin note :

Quelque chose commence pour finir : l'aventure ne se laisse pas mettre de ralonge ; elle n'a de sens que par sa mort. Vers cette mort, qui sera peut-être aussi la mienne. Je suis entraîné sans retour. Chaque instant ne paraît que pour amener ceux qui suivent. À chaque instant je tiens de tout mon cœur : je sais qu'il est unique ; irremplaçable – et pourtant je ne ferai pas un geste pour l'empêcher de s'anéantir³⁰.

Tout l'enjeu de l'aventure est sa fin, et pour l'aventurier moderne, l'enjeu de cette fin est l'enjeu de sa vie. Son rapport à l'aventure est un rapport à la mort de l'aventure et un rapport à sa propre mort. C'est précipité vers une fin certaine, mystérieuse et inconcevable que l'aventurier peut concilier l'instant et l'intervalle et faire de l'énigme augustinienne du temps qui passe un espace habitable. Pour Igricheff, le torrent du destin le conduira à cette mort rêvée qu'il imagine dans le sable chaud : « Il poursuivait sa course comme un torrent. S'il rencontrait des obstacles, il les emporterait ou s'en détournerait suivant leur nature. Il ne réfléchissait point, il subissait le poids du destin qui l'habitait³¹ ». L'intervalle de l'aventure ne se détache pas seulement sur le temps, quotidien, des travaux et des jours, mais sur le néant futur de l'aventurier. C'est ce rapport au temps qui, fondamentalement, mène l'aventurier romanesque moderne vers une attitude pré-existentialiste. « L'être ne se crée et ne se trouve qu'en se détachant contre sa propre mort, qu'en se créant ex-

²⁸ Plusieurs aventuriers anticipent leur propre mort en aventure, précisément pour se rassurer. Ainsi le narrateur de *Marion des neiges* : « Je ne sais trop comment je mourrai : probablement d'un coup de couteau au coin d'une rue, - et je le souhaite ! Car la vieillesse et la maladie m'épouvantent ». *Marion des neiges*, *op. cit.*, p. 189 ; Igricheff se rassure de même : « J'ai toujours cru que je mourrai dans du sable chaud, qui m'ensevelirait sans trace... » *FC*, p. 54.

²⁹ *CS*, p. 152. « Je fuyais devant quelque chose » confie Mordhom à Lozère. *FC*, p. 165.

³⁰ *La Nausée*, *op. cit.*, p. 59.

³¹ *FC*, p. 40.

*nihilo*³² » écrit Georges Poulet à propos du temps moderne citant Gide et Schwob. Le rapport au temps de l'aventurier est un rapport à la mort.

³² Georges Poulet, *Études sur le temps humain*, Paris, Plon, 1951, p. XLVI.

4. L'aventure et la mort

Puisque je dois jouer contre ma mort [...]

André Malraux, *La Voie royale*

Le rapport de l'aventurier à l'aventure est, de par la nature temporelle de l'aventure, un rapport à sa propre mortalité. Or, l'idée de mort, depuis le décadentisme, obsède une certaine partie de la littérature française¹. La Première Guerre mondiale parfait cette vocation de mort dans l'imaginaire de plusieurs générations, et les aventuriers, passifs et actifs, ne sont pas en reste : « Nous étions des hommes d'action, des techniciens, des spécialistes, les pionniers d'une génération moderne vouée à la mort² », écrit Raymond dans *Moravagine*. « Né à vingt ans, mort à l'armistice après deux ans de guerre, splendide éclair entre deux néants³ ! », tel est le sort de la génération de Bernier (*La Guêpe*), que partage nombre des aventuriers de romans. Dans le contexte de ce sentiment aigu de la mort, le roman d'aventures littéraire rompt avec la règle fondamentale de l'aventure traditionnelle qui voulait que l'aventurier ne meurt jamais⁴. Pierre Benoit, dès 1918, fait mourir le lieutenant Vignerte dans *Koenigsmark*. *L'Atlantide*, *Fortune Carrée*, *Moravagine*, *La Voie royale*, *Les Dieux rouges*, *La Guêpe*, *Courrier Sud*, *Le Chant de l'équipage*, *Les Figurants de la mort* sont des romans dans lesquels des aventuriers meurent ou sont condamnés à la fin du roman. La mort de l'aventurier est une particularité fondamentale de l'aventure littéraire.

¹ Nous renvoyons à ce sujet à l'ouvrage de Patrick Bergeron, *Décadence et mort chez Barrès et Hofmannsthal. Le point doré de périr*, Montréal, Nota Bene, 2013.

² *M*, p. 98.

³ *G*, p. 60.

⁴ « [...] dans le roman d'aventures, les conventions du genre désamorcent largement la portée du risque : jamais, à de rares exceptions près, le héros ne laisse sa vie au terme de l'aventure ». *Le roman d'aventures, op. cit.*, p. 62-63.

a) *Mort putrescente et mort idéale*

L'accusation que porte l'aventurier contre elle [la bourgeoisie] est parallèle à l'accusation religieuse :
« Quoi, une vie humaine, une vie qui ne se reproduira jamais plus, n'est-ce que cela ? »

André Malraux, *Le Démon de l'absolu*

Avant d'examiner les rapports de l'aventure et de la mort dans le roman d'aventures littéraire de l'entre-deux-guerres, il convient de préciser que l'image de la mort n'y est pas uniforme. De façon schématique, on peut dire qu'il existe deux morts dans le roman d'aventures moderne. Une mort que nous qualifierons de « putrescente » s'oppose à une mort que nous nommerons « idéale ».

La mort putrescente correspond à ce que Jankélévitch nomme « l'avachissement du temps » : « La faillite du bonheur, note-t-il, autrement dit l'ennui, tient avant tout au pourrissement, à l'avachissement de l'instant dans l'intervalle⁵ ». C'est un échec de l'instant, un échec de l'aventure. C'est ce « temps tout nu », dans *La Nausée*, qui s'oppose au temps de l'aventure, à la succession des instant, et qui écoëure⁶. C'est le temps du vieillissement des corps. Ce vieillissement auquel Pablo de Fer ne veut pas croire : « Peut-on sincèrement croire à la décomposition de l'être quand le corps est en pleine vie et que la maladie ne le tourmente point⁷ ! ». La putrescence, la décomposition, mais aussi la mollesse, la saleté, sont autant d'images qui hantent l'aventurier littéraire. Déjà, Zarathoustra utilise une image similaire, celle du fruit sur, pour évoquer la vie de ceux qui ne meurent pas à temps et par conséquent ne vivent plus à temps : « Certes, il existe des pommes sûres, dont le destin est qu'elles attendent jusqu'au dernier jour de l'automne : et en même temps elles mûrissent,

⁵ *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, op. cit., p. 84.

⁶ « C'est ça le temps, le temps tout nu, ça vient lentement à l'existence, ça se fait attendre et quand ça vient, on est écoëuré parce qu'on s'aperçoit que c'était déjà là depuis longtemps ». *La Nausée*, op. cit., p. 50. Voir Paul Kawczak, « Le refus de la vie nue. Une réflexion sur l'aventure à propos de *Paludes* d'André Gide, *La Nausée* de Jean-Paul Sartre et *La Voie royale* d'André Malraux », op. cit.

⁷ *PF*, p. 55.

jaunissent et se racornissent⁸ ». Ce sont des images souvent associées à une mort dégradante, à une mort bourgeoise, comme dans *L'Atlantide* : « Non, non, corps précieux entre tous les trésors, je te le jure, je t'épargnerai cette ignominie, tu ne pourras pas sous un numéro d'écrou, dans l'ordure d'un cimetière suburbain⁹ ». Une puanteur nauséabonde, dans *Les Dieux rouges*, apparaît alors que Lursac revient de son aventure, meurtri et blessé : « [...] Lursac, les yeux ouverts, grelottait ; autour de lui, l'odeur stagnante et putride de la sylve flottait, faisant au sous-bois une atmosphère écœurante et voluptueuse de serre chaude¹⁰ ». La décomposition est omniprésente dans *La Voie royale*. La jungle tout entière est un univers putrescent : « Claude sombrait comme dans une maladie dans cette fermentation où les formes se gonflaient, s'allongeaient, pourrissaient hors du monde dans lequel l'homme compte et qui le séparait de lui-même avec la force de l'obscurité¹¹ ». Perken et Claude refusent l'idée du vieillissement, dont la pourriture, l'anarchie des chairs sont des avatars : « Être tué, disparaître, peu lui importait : il ne tenait guère à lui-même, et il aurait trouvé son combat, à défaut de victoire. Mais accepter vivant la vanité de son existence, comme un cancer, vivre avec cette tiédeur de mort dans la main¹² ». L'odeur de la pourriture, de la maladie, est pour Perken l'odeur du vieillissement, de la mort qui s'accomplit et fige les espoirs de l'être : « Toutes ses anciennes espérances de femme jeune se sont mises à miner sa vie comme une syphilis attrapée dans l'adolescence, – et la mienne par contagion¹³ ». La décomposition rattrape Perken à la fin du roman sous la forme d'une gangrène qui remonte sa jambe.

Dans *Les Figurants de la mort*, la putrescence apparaît sous une forme végétale, après la narration de PetitGuillaume, elle accompagne les errances mélancoliques du narrateur :

C'est au bord de cette musique que je me promène, au bord d'un reflet aussi, puisque l'étang est là [...]. Un coassement angoissé signale la fin d'un rite, et le bond d'une rainette au milieu de ces lèpres vertes, de ces poisses

⁸ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Le Livre de Poche, 1972, p. 97.

⁹ *A*, p. 313.

¹⁰ *DR*, p. 238.

¹¹ *VR*, p. 64-65.

¹² *Ibid.*, p. 39.

¹³ *Ibid.*, p. 57.

végétales, de ces langues fraîches, immondes, pustulentes qui poussent à fleur d'eau et n'ont de nom qu'en botanique¹⁴.

Or, ces « poisses végétales », aussi angoissantes et repoussantes soient-elles, accompagnent la mélancolie du narrateur. Si la putrescence, la décomposition trahissent, dans le roman d'aventures littéraire, la mort qui habite la vie, elles détiennent également une certaine vérité, celle des grouillements du monde dont l'homme est issu. « [...] [L]'horreur de la mort, écrit Bataille, n'est pas seulement liée à l'anéantissement de l'être, mais à la pourriture qui rend les chairs à la fermentation générale de la vie¹⁵ ». D'une certaine façon, l'horreur de la pourriture est une horreur de la vie et de son aspect non-humain. En pénétrant les jungles putrescentes, les aventuriers pénètrent la vie. L'aventure conduit parfois l'aventurier dans des zones de vie brute qu'il confond avec la mort. Raymond (*Moravagine*) ne s'y trompe pas, qui écrit :

Écoulement. Devenir. Compénétration. Tumescence. Boursoufflure d'un bourgeon, éclosion d'une feuille, écorce poisseuse, fruit baveux, racine qui suce, graine qui distille, Germination. Champignonnage. Phosphorescence. Pourriture. Vie.

Vie, vie, vie, vie, vie, vie, vie, vie¹⁶.

À la vision putrescente de la mort s'oppose une mort « idéale ». Idéale en ce qu'elle relève de l'idée, et idéale en ce qu'elle est recherchée par l'aventurier qui la conçoit. C'est la mort de celui qui meurt à temps. Cette mort est rare, elle est rarement celle des protagonistes. C'est la mort de quelques héros, que certains aventuriers évoquent. Dans *L'Atlantide*, la mort de l'explorateur Flatters, disparu au cours d'une expédition dans le Hoggar, fascine Saint-Avit, qui la sublime : « Et alors, j'ai reconnu le paysage. C'est par là, il y aura en novembre prochain vingt-trois ans, que Flatters s'est acheminé vers sa destinée, dans une volupté que la certitude de ne pas revenir faisait

¹⁴ *FM*, p. 210.

¹⁵ *L'érotisme, op. cit.*, p. 58.

¹⁶ *M*, p. 215.

plus âcre et plus immense¹⁷ ». Krühl (*Le Chant de l'équipage*) magnifie lui aussi la mort de ses héros : « Quand on pendit le capitaine Kid, à Londres, quai de l'Exécution, il portait un bel habit rouge et des gants¹⁸ ». La mort de Kid devient une mort propre, élégante, exaltante, tout à propos. Une autre mort héroïque est celle du Général Clarriarte y Equipa (*Les Figurants de la mort*), fauché par une balle en pleine action, mort d'une mort que Zarathoustra lui-même n'aurait pas reniée¹⁹ : « Lui c'était un héros. Il a vécu son rêve jusqu'au bout sans désillusion. Si l'aventure n'est pas un métier, l'héroïsme lui en est un, mais n'y entre pas qui veut : il faut être prédestiné²⁰ ». Flatters s'acheminant vers sa mort, Clarriarte y Equipa prédestiné à l'héroïsme : certaines morts idéales s'inscrivent dans une vision téléologique des destinées humaines. En ce sens peut-on parler de morts « à temps », qui arrivent telles qu'annoncées par une carrière d'aventure. Kessel évoque la mort de ses personnages, dans *Fortune carrée*, en recourant à des formules d'inspiration homériques : « Ainsi mourut En-Daïré, le plongeur noir » ; « Ainsi périt Hussein, chaouch de l'Imam yéménite » ; « Ainsi périt Gouré, le tueur, ayant égorgé sa vingtième victime²¹ ». Kessel offre ainsi une mort épique à ses personnages, mort qu'il refuse à son héros Lozère, seul personnage d'avant-plan à ne pas bénéficier d'épithète narrative. La mort idéale a cette particularité d'être refusée au protagoniste aventurier. Le belle mort est souvent celle des autres : « Les héros sont morts », constate amèrement PetitGuillaume.

La mort idéale l'est par opposition. Relevant de l'idée, elle s'oppose aux proliférations concrètes de la putrescence. Idéale, sublime, elle l'est en comparaison de la triste et banale mort quotidienne. « [...] [L]es nations dites civilisées meurent ou mourront de la bonne petite vie, sans à-coup, elles passeront de l'immobilité à la mort sans transition et sans y prendre garde²² », lit-on dans *La Bête errante*. L'Occident ne vit pas et ne sait même plus mourir, telle est l'impression de certains

¹⁷ A, p. 39.

¹⁸ CE, p. 81.

¹⁹ « Donc mourir c'est le mieux ; ce qu'il faut en deuxième lieu : c'est mourir au combat et prodiguer une grande âme ». *Ainsi Parlait Zarathoustra, op. cit.*, p. 96.

²⁰ FM, p. 207.

²¹ FC, p. 144 ; p. 147 ; p. 249.

²² *La Bête errante, op. cit.*, p. 122.

aventuriers pour qui une mort vivante est préférable à une vie morte. Ainsi de Spiers dans *Marion des neiges* : « [...] il haïssait moins la mort tumultueuse et hallucinante qui s'emparait de lui peu à peu que la petite vie calme, droite, correcte, dont il s'était évadé avec horreur et avec rage²³ [...] ». Les légionnaires de *La Bandera* également : « Ils préféraient encore les risques, assez faibles en apparences, d'une mort violente au travail de terrassement devant un horizon sinistre de cloche à plongeur²⁴ ». Pablo préfère la peine de mort à une longue peine de prison : « n'était-ce pas pire que la mort cette incarcération en forteresse pendant dix ans, suivie d'un emprisonnement de dix autres années interminables²⁵ ? ». Vieillir, c'est s'exposer à la menace de la putrescence ; la mort idéale est une mort jeune : « Je vous souhaite de mourir jeune, Claude, comme j'ai souhaité peu de chose au monde...²⁶ », déclare Perken.

Si la mort idéale est une mort jeune, elle offre en contrepartie une éternité que la mort lente, soumise à l'affaissement des chairs, ne permet pas. Dans *Courrier sud*, l'image de la fuite mène à un diamant, symbole de l'éternel : « Ne serait-ce que cette étoile, ce petit diamant dur. Un jour nous marcherons vers le Nord ou le Sud, ou bien en nous-même à sa recherche. Fuir²⁷ ». Dans *L'Atlantide*, ceux qui meurent d'amour auprès d'Antinée sont à jamais préservés dans l'orichalque. La mort idéale confère également l'éternité par la mémoire : ceux dont on parle, ce sont les morts. Le capitaine Kid, Mayrena, Flatters, Clarriarte y Equipa, Bernis, Pablo de Fer (dont la mort violente est en réalité une fausse nouvelle) passent à la postérité et durent plus longtemps que le plus âgé des hommes. La mort putrescente était du côté de la vie organique, biologique, universelle ; la mort idéale est du côté de la vie individuelle, rêvée, contée, éthérée. Dès lors que l'aventurier devient mortel, qu'il n'y a ainsi plus de stricte limite entre le domaine privilégié du héros et celui des autres êtres, l'idée de mort devient inséparable de l'idée de vie dans la logique de l'aventure littéraire et moderne.

²³ *Marion des neiges*, *op. cit.*, p. 161.

²⁴ P. Mac Orlan, *La Bandera*, Paris, Le Livre de Poche, 1968, p. 155.

²⁵ *PF*, p. 57.

²⁶ *VR*, p. 57.

²⁷ *CS*, p. 153.

b) *Le rêve immortel et l'action périssable*

Je me désolais de croire que ce que je donnais au
rêve je le retirais à l'action, et inversement.

Pierre Drieu la Rochelle, *Deuxième lettre aux
surréalistes*

On comprend donc que les rapports de l'aventurier à ces deux morts, la mort putrescente et la mort idéale, sont également deux rapports à la vie. Le refus de la mort putrescente exprime le refus de la vie mise à nue, dans sa matérialité, dans sa puissance biologique qui absorbe l'individu. La recherche de la mort idéale est la recherche d'une survie de l'individu au-delà de la mort biologique. Les rapports de l'aventure littéraire à la mort articulent ces deux couples antithétiques, mort putrescente/mort idéale, vie biologique/vie éternelle, à l'opposition fondamentale du rêve et de l'action, articulation qui s'opère selon une logique ambiguë d'attraction et de répulsion.

Le rapport de l'aventurier à sa mort est toutefois loin d'être évident dans le roman d'aventures littéraire de l'entre-deux-guerres. « Meurs à temps ; voilà ce qu'enseigne Zarathoustra », écrit Nietzsche²⁸. Meurt à temps celui qui vit à temps ajoute l'enseignant du surhumain. Il y a quelque chose, certes, de ce « meurs à temps » et de ce « vis à temps » dans l'héroïsme de l'aventure moderne, dans le goût de certains aventuriers pour les morts idéales. Et pourtant, plusieurs aventuriers sentent fermement l'horreur de la mort, parfois l'affirment, molle et putride, contre l'intransigeance que prône le personnage de Nietzsche. Au point où on ne saurait dire si l'aventurier littéraire "joue" contre ou avec la mort, ou les deux à la fois. Prenons l'exemple de Saint-Exupéry. Dans *Vol de Nuit*, le personnage de Rivière pense que « le but ne justifie rien, mais [que] l'action

²⁸ Ainsi parlait Zarathoustra, *op. cit.*, p. 97

délivre de la mort²⁹ ». L'aventurier, l'homme d'action semblent être de ceux qui se dressent contre la mort, non pas tant qu'ils en excluent la fatalité, mais la défient dans l'existence, vivent à temps et meurent à temps pour reprendre les mots de Zarathoustra. Dans *Courrier sud*, le narrateur décrit un rapport à la mort sensiblement différent : « Des lézards bruissaient entre les feuilles, que nous appelions des serpents, aimant déjà l'image de cette fuite qui est la mort³⁰ ». L'aventurier, dans ce cas, est attiré par la mort, qui est elle-même une « fuite », à l'image de sa propre fuite aventureuse. Les jeunes aventuriers, que sont Bernis et son ami enfant, nourrissent une imagerie obscure et grouillante – ici le serpent – de la mort. Bernis fait de la mort l'essence même de l'aventure, au point de faire d'un accident dont il a cru un instant qu'il allait se produire une véritable aventure : « Trois fois rien : un coup de talon rétablit le monde. Quelle aventure ! Une aventure ? Il ne reste de cette seconde qu'un goût dans la bouche, une aigreur de la chair. Eh ! Mais cette faille entrevue³¹ ! ». Cette aventure, cette menace de mort, un instant, a effrayé Bernis. L'aventure littéraire moderne, oscille entre ces deux positions, entre le rejet héroïque de la mort hors de l'action et une méditation fascinée et inquiète sur la mort qui habite l'aventure.

Les rapports des différentes morts (putrescente et idéale) à l'aventure s'organisent différemment selon les romans. La complexité de ces rapports varie, et *Courrier sud*, *La Voie royale* ou *Moravagine*, décrivent une dynamique de l'aventure et de la mort plus riche, et plus contradictoire peut-être, que *Raz Boboul* ou *Pablo... de Fer*. Toutefois, il n'est pas un roman, parmi ceux que nous ayons lus, qui ne joue de cette relation ambiguë de l'aventurier à la mort. Bien sûr, suivant l'affirmation d'Épicure selon laquelle « la mort n'est rien pour nous³² », la mort est un cas limite que l'aventurier ne « vit » pas. Mort idéale et mort putrescente sont des abstractions, des hypothèses, que n'embrasse jamais l'aventurier. À défaut de vivre sa mort, l'aventurier la rêve ou la "cauchemarde", et, dans les faits, il la tente, il lui offre l'instant suivant qu'il met à sa portée. L'expérience de la mort,

²⁹ *Vol de nuit*, op. cit., p. 153.

³⁰ CS, p. 149.

³¹ *Ibid.*, p. 33-34.

³² *Lettre à Ménécée*, § 124-125.

pour l'aventurier, c'est l'expérience du risque. En toute aventure, affirme Jankélévitch, il y a un risque de mort.

L'attraction pour la mort, pour le goût du danger, tend vers cette idée de mort idéale qui fait accéder l'homme à un certain absolu d'obéissance nietzschéenne. Pour l'aventurier, se confronter à la mort, c'est aller au-devant de ses peurs, et ainsi les conjurer :

Nous revenions solides, appuyés sur des muscles d'hommes. Nous avons lutté, nous avons souffert, nous avons traversé des terres sans limites, nous avons aimé quelques femmes, joué parfois à pile ou face avec la mort, pour simplement dépouiller cette crainte, qui avait dominé notre enfance, des pensums et des retenues, pour assister invulnérables aux lectures des notes du samedi soir³³.

Pour Bernis et son camarade, l'épreuve de la mort intègre, avec celle de la sexualité et du voyage, cette grande épreuve de l'aventure qui fait vraiment les hommes. Or, les peurs qui sont combattues, sont celles de l'enfance, de l'autorité académique et institutionnelle, des figures paternelles, en l'occurrence les enseignants, que les aviateurs visitent à leur retour d'aventure. L'expérience de la mort les légitime devant l'autorité. Le danger de mort dans *Courrier sud* est l'étape d'un parcours initiatique. Le risque affirme l'existence et la puissance de l'individu : « Légion, *Libertador* et tout le tremblement, pas de différence, affirme Jérôme dans *Les Figurants*. On se jette là-dedans pour échapper au guignon ou au cafard qui vous poursuivent, pour se prouver à soi-même qu'on est un homme capable de bouger, de risquer, de vivre quand même³⁴ ». Il y a de l'orgueil à risquer sa vie : « Je ne crains pas la mort³⁵ », affirme fièrement Pablo de Fer, révolté. « Ce mépris de la mort violente, à part quelques exceptions nées d'un désespoir absolu, ne s'acquiert que par l'orgueil d'être un sacré légionnaire³⁶ », écrit Mac Orlan dans *La Bandera*.

Légionnaires, soldats, camarades d'aventure, la mort unit les hommes ; le risque exalte et

³³ CS, p. 25.

³⁴ FM, p. 169.

³⁵ PF, p. 76.

³⁶ *La Bandera*, op. cit., p. 54.

rassemble. Dans *La Guêpe*, Bernier, homme malade et faible, recherche dans l'aventure un peu de cette union humaine que galvanise le danger et dont il a fait l'expérience à la guerre : « [...] on a voulu revivre encore une fois le risque de la guerre, et servir ! Servir humblement, passionnément, servir ! Sentir contre soi la chaleur d'âmes d'autres humains [...]»³⁷ ». C'est là le thème de la camaraderie guerrière, qu'adoptent plusieurs romans d'aventures de l'entre-deux-guerres. Le risque débarrasse les hommes d'une certaine hypocrisie et favorise une camaraderie unique : « croyez-moi, assure PetitGuillaume, sans la bataille et sans l'alcool, il n'y a jamais autre chose entre les hommes que contacts superficiels, relation mondaine, hypocrisie³⁸ ». « Vous, vous êtes des copains, déclare Lathuille à Moravagine et à Raymond, ses compagnons d'aventure, et entre nous c'est à la vie et à la mort, pas³⁹ ? ».

Le risque affirme l'existence. De même, la camaraderie est la reconnaissance des uns par les autres. En ce sens, le goût du risque et de la mort est un goût de soi. On peut ainsi rattacher l'idéal du risque et de la mort à cette posture moderne de l'affirmation de soi devant le risque de son propre néant à laquelle l'analyse de l'essence temporelle de l'aventure nous avait conduit. L'aventure est un instant arraché au temps durant lequel l'aventurier affirme son être en l'exposant à la mort. Certains aventuriers, parmi les plus jeunes, croient à peine à cette mort, comme Philippe dans *Fortune carrée* : « Le danger, sa jeunesse, qui ne pouvait croire à la mort, le lui faisait aimer ». La mort est idéalisée, elle existe pour faire vivre l'homme. Le rêve d'aventure rêve la gloire du moi. Or, si l'individu à besoin de tous ces rêves, de toutes ces actions, de tous ces risques, de tous ces voyages pour se sentir vivre, c'est qu'il doute de son existence, de sa pérennité, qu'il la sent menacée, comme on a pu le voir, par cette force de mort – et paradoxalement de vie – qui habite la vie et qui condamne chacune de ses cellules.

L'affirmation de soi se fait sur un fond de néant sublime, mais aussi sur un fond de peur. « Donc je souhaite ce que je redoute, écrit Ferrières avant de partir pour l'Atlantide. Je serai déçu si je ne me

³⁷ *G*, p. 60.

³⁸ *FM*, p. 61.

³⁹ *M*, p. 208.

trouve pas face à face avec ce qui me fait étrangement frémir⁴⁰ », c'est-à-dire en face d'Antinéa, dont les charmes mènent les hommes à la mort. Certaines aventures sont des fuites au-devant de la peur pour en achever le règne d'inquiétude. PetitGuillaume (*Les Figurants*) fuit son éducation teintée de jansénisme : « Je veux dire que j'ai été élevé sous la menace du feu éternel : à la moindre peccadille, l'enfer m'était promis⁴¹ ». La mort le marque, enfant, alors qu'il assiste à un accident dont il s'accuse d'être le responsable. Perken (*Voie royale*) est horrifié par le vieillissement des chairs, Claude hanté par le souvenir de son grand-père dont la vie fut constamment ponctuée de décès et qui mourut, seul, « d'une mort de vieux Viking⁴² ». Bernier, l'espion de *La Guêpe*, est « un être en déchéance⁴³ », marqué par la guerre, dépendant des opiacés. « Mort à l'armistice », il ne sent plus la vie hors de la guerre. Il entreprend sa mission pour se prouver son courage mais également pour retrouver la guerre, aller au-devant, certainement, des traumatismes qu'il conserve. *Raz Boboul* s'ouvre alors qu'un affaissement de terrain boueux manque d'avaler Francisque. Ce trou de boue est à l'image de la misère qui ronge lentement cet ancien combattant. Pour lui, s'engager en aventure, c'est s'en sortir ou en finir au plus vite : « Mais outre que je ne suis guère peureux, il est encore plus prudent pour moi d'aller au loin risquer ma vie, que de périr ici, petit à petit, de faim et de misère⁴⁴ ». La suite du roman montrera qu'il se ment et qu'il a peur... Le courageux Mordhom lui-même avoue obéir à un mouvement de peur et fuir quelque chose : « Alors, la bête insatiable qui m'avait chassé d'Europe s'est mise de nouveau à me griffer doucement la poitrine. Je suis reparti en expédition pour m'enrichir cette fois. Mais le cœur n'y était plus. Je fuyais devant quelque chose⁴⁵ ». La seconde partie de notre analyse, portant sur l'aventurier, viendra compléter ces premières esquisses psychologiques. Pour l'instant nous ne souhaitons point trop anticiper et nous pointons seulement le fait que l'aventure est une fuite devant la peur de dépérir. PetitGuillaume offre une explication pascalienne de la fuite aventureuse :

⁴⁰ A, p. 11.

⁴¹ FM, p. 62.

⁴² VR, p. 24.

⁴³ G, p. 18.

⁴⁴ RB, p. 35.

⁴⁵ FC, p. 165.

L'homme n'a pas ce bonheur. Oppressé entre deux infinis, le temps et l'espace, pour se rassurer, pour se prouver à lui-même qu'il est libre de déplacer ses horizons, il veut bouger, voyager. Ce désir d'agitation, qui peut paraître dérisoire au philosophe, qui ne procure en fin de compte que déboire et écoeurement, est pourtant si fort au cœur de certains hommes qu'il les arrache à leur existence, les déracine et les jette pantelants dans les pires hasards où l'on perd santé, honneur, bonheur. C'est ce que les gens de plume appellent l'aventure⁴⁶.

Il y a quelque chose, dans l'aventure moderne, de ce moralisme chrétien du XVII^e siècle, qui associe mouvement et angoisse, de l'inquiétude pascalienne, de l'inquiétude de Malebranche⁴⁷. Pourtant, Dieu est bien souvent absent du discours des aventuriers de nos romans ; ils appartiennent à une époque qui a déclaré sa mort, ils sont les « amis » de Zarathoustra. « Zarathoustra était l'ami de tous ceux qui voulaient faire de grands voyages et qui n'aiment pas vivre sans danger⁴⁸ », écrit Nietzsche. L'aspiration à la gloire s'élève sur l'abîme d'une peur séculaire de la condition humaine, de cette condition mortelle qu'aucun dieu ne peut plus rattraper *in extremis*.

L'aventure est donc un instant d'existence, la tentation – au sens de tenter et d'être tenté – de la mort au-devant de la peur vers l'au-delà de la peur, l'au-delà de la mort. Or, l'action est du côté de la vie, et la vie, irrémédiablement, a programmé la mort de l'individu. Par-dessus les beaux discours et les belles constructions philosophiques, Moravagine, peut-être en cela l'aventurier le plus véritable de sa génération, a compris que l'aventure était une peur de la vie, que l'action sera toujours du côté de la mort, et qu'il n'est rien à faire à cela que de vivre :

Tu n'as donc pas encore compris que le monde de la pensée est fichu et que la philosophie c'est pis que le

⁴⁶ *FM*, p. 137.

⁴⁷ Déjà, sous l'Ancien-Régime, on associe l'aventure et l'inquiétude. Jean Deprun écrit dans son étude sur la philosophie l'inquiétude au XVIII^e siècle : « Au plan individuel, c'est [l'inquiétude] qui oriente son destin [celui de l'homme] vers l'aventure. Raynal nous conte l'histoire d'un chinois devenu "pirate par inquiétude" et le jeune Azémon, Guèbre au service de Rome, avoue qu'il se fit soldat "par esprit inquiet". [...] L'inquiétude conduit hors des chemins battus, vers les mers dangereuses et les terres inconnues, offrant des mercenaires à tous les prétendants, des hommes de main à toutes les causes ». J. Deprun, *La philosophie de l'inquiétude au XVIII^e siècle*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1979. p. 107.

⁴⁸ *Ainsi parlait Zarathoustra*, *op. cit.*, p. 216.

bertillonage. Vous me faites rire avec votre angoisse métaphysique, c'est la frousse qui vous étreint, la peur de la vie, la peur des hommes d'action, de l'action, du désordre. Mais tout n'est que désordre, mon bon. Désordre que les végétaux, les minéraux et les bêtes ; désordre que la multitude des races humaines ; désordre que la vie des hommes, la pensée, l'histoire, les batailles, les inventions, le commerce, les arts ; désordre que les théories, les passions, les systèmes. Ç'a toujours été comme ça. Pourquoi voulez-vous y mettre de l'ordre ? Quel ordre ? Que cherchez-vous ? Il n'y a pas de vérité. Il n'y a que l'action, l'action qui obéit à un million de mobiles différents, l'action éphémère, l'action qui subit toutes les contingences possibles et imaginables, l'action antagoniste. La vie. La vie c'est le crime, le vol, la jalousie, la faim, le mensonge, le foutre, la bêtise, les maladies, mes éruptions volcaniques, les tremblements de terre, des monceaux de cadavre⁴⁹.

L'action de Moravagine réconcilie la vie et la mort en empruntant le grouillement, l'anarchie les puissances de créations et de destructions. Tous les aventuriers de romans n'ont toutefois pas cette lucidité et ce courage. Nous l'avons vu, l'expérience de l'aventure conduit souvent au triomphe des forces du monde et à l'échec de l'aventurier, à la peur, à l'amertume, au désespoir, à la mort. L'existence que l'aventurier voulait tant affirmer se délite au contact de l'action. Saint-Avit, Perken, Mordhom, Bernier, PetitGuillaume, Lursac, Moravagine même, terminent leur aventure par une grave crise morale. Le moi rêve l'action. Mais le moi est du côté du rêve, de l'immortalité, de l'intervalle éternel, et l'action du côté de la vie, de l'instant, de la vie et donc de la mortalité qui nie la pérennité du moi. Tel est le dilemme profond de l'aventure qui se joue dans le roman d'aventures littéraire.

c) Mort et roman d'aventures littéraire

Le rapport tragique au temps, dont procède l'aventure moderne, prend sens, donc, à la lumière de cette préoccupation essentielle de l'aventurier qui est celle de sa mortalité. Le roman d'aventures littéraire se démarque de la tradition, nous l'avons vu, en ce qu'il n'exclut pas la mort de l'aventurier.

⁴⁹ M, p. 253-254.

Celle-ci devenant le point de fuite de l'aventure, elle peut également en devenir le point de départ ; le roman d'aventures devient alors la chronique d'une mort annoncée : « Si les pages qui vont suivre voient un jour la lumière du soleil, c'est qu'elle m'aura été ravie⁵⁰ », ainsi s'ouvre *L'Atlantide*, dont le récit est conditionné par la mort même des aventuriers. Pierre Benoit, Jean d'Esme, Blaise Cendrars ont recours à ce procédé développé au XVIII^e siècle, que Stevenson utilise dans *Treasure Island*, et qui consiste à placer un discours méta-narratif (note, lettre, préface fictive) en début de roman. L'ouverture de *Treasure Island* annonce le triomphe du héros. Jim couche son histoire par écrit, sur les instances du chevalier de Trelawney. On en déduit qu'il a survécu à son aventure, qu'il en est sorti grandi, ennobli, puisqu'il fréquente désormais un Gentilhomme. Les prémices de *L'Atlantide*, des *Dieux rouges* ou de *Moravagine* annoncent, au contraire, la mort et la déchéance des aventuriers. La note préliminaire des *Dieux rouges* narre le suicide de Lursac, réduit à l'état de loque humaine ; l'ouverture de *Moravagine* confirme la mort de Raymond et implique fortement celle de Moravagine. Ces morts annoncées ne constituent pas la règle du roman d'aventures littéraire, toutefois elles affirment au grand jour la possibilité de la mort de l'aventurier. Elles témoignent du fait que celle-ci n'est plus taboue et que le pacte de lecture du roman d'aventures s'est modifié après la guerre.

Matthieu Letourneux a montré que la cohérence du roman d'aventures traditionnel est fondée sur l'assurance que la vie de l'aventurier n'est pas en jeu. « Quelles que soient les causes du départ pour l'aventure, qui sont virtuellement infinies, ce qui importe, c'est qu'au terme du récit, le triomphe du héros vienne donner sens aux épreuves qu'il a traversées⁵¹ ». Le triomphe du héros est la condition *sine qua non* du retour à l'ordre et de la fermeture de cette parenthèse que fut l'aventure, qui se clôt en un intervalle et est remise dans le discours. Même s'il est de rares triomphes posthumes, le triomphe de l'aventurier implique en général sa survie. Or, précisément, la mort de l'aventurier met à mal la logique de la clôture et du retour de l'aventure. L'aventure privée de triomphe n'est plus

⁵⁰ A, p. 9.

⁵¹ *Le roman d'aventures, op. cit.*, p. 40.

l'affirmation d'une puissance qui surmonte une succession close d'épreuves, mais l'expérience, pour l'aventurier, de sa nature mortelle et temporelle. Quel serait l'intérêt pour le roman à multiplier les aventures pour constater en fin de compte la faiblesse essentielle de l'aventurier ? L'épreuve, hors de cette succession, perd de sa signification, elle devient moins nécessaire à l'aventure et ainsi peut-on comprendre sa relative absence du roman d'aventures littéraire.

La traditionnelle succession de péripéties laisse place, dans le roman d'aventures littéraire, à une progression vers une épreuve majeure et souvent dramatique qui surpasse les autres en importance. L'exemple type est celui de *La Voie royale*. La quasi-totalité du roman élude les péripéties. L'aventure initiale à Djibouti – « [...] après le fiasco du bordel de Djibouti [...] »⁵² – est à peine évoquée, comme le sont les aventures antérieures et Perken et de Claude, ou leur progression difficile dans la jungle. Outre le descellement des statues Khmer, finalement de peu de danger, il n'y a que la scène du village Moï qui constitue le récit d'une véritable péripétie. Claude et Perken ont trouvé, dans un village indigène qu'ils traversaient, Grabot, un autre aventurier, réduit à l'esclavage le plus vil et le plus humiliant. Ils le délivrent, ce qui provoque l'hostilité des autochtones, qui s'arment et les entourent. Les trois européens se réfugient dans une case du village avec leur guide. La narration du roman ralentit alors, multiplie les descriptions, s'attarde sur les dialogues et entretient l'inquiétude en adoptant régulièrement les points de vue de Claude et de Perken – focalisation sujet et discours indirect libre – : « Empêcher les Moïs d'incendier leur case, il n'y fallait pas songer : le feu allumé, ils ne pourraient que se lancer en avant – contre les arbalètes – ou à droite, vers les lancettes de guerre. Au-delà les pieux de l'enceinte, et au-delà, la forêt... Rien à faire, sinon en tuer le plus possible »⁵³. Perken décide de sortir de la case, d'aller au-devant des Moï, la tension est à son comble. La narration de sa progression vers les Moï est ralentie considérablement, à la fois décrite depuis le point de vue de Claude, et ressentie depuis celui de Perken. L'action se construit par un jeu sur les modes narratifs, alternant entre intériorité et

⁵² *VR*, p. 60.

⁵³ *Ibid.*, p. 120.

extériorité⁵⁴. En ce sens, Malraux associe étroitement l'action, à laquelle il donne une épaisseur peu commune, et le sentiment d'existence, pour soi et pour autrui :

Il continuait à regarder vers la terre : à ses guêtres arrachées, à ses lacets de cuir tordus collait absurdement l'image ancienne d'un chef barbare prisonnier comme lui, plongé vivant dans la tonne aux vipères, et mourant en hurlant son chant de guerre, les poings brandis comme des nœuds rompus... L'épouvante et la résolution s'accrochaient à sa peau. Il lança son pied sur le revolver qui parcourut un mètre en clochant, rebondissant de crosse en canon, comme un crapaud. Il repartit vers les Moïs⁵⁵.

Perken se blesse alors sur des fléchettes de guerre, blessure dont il agonisera à la fin du roman. Toute l'action du roman se concentre dans cette péripétie unique qui exalte chez l'aventurier le sentiment de son existence mortelle.

Tout en différant de la *Voie Royale* sur de nombreux points, plusieurs romans, parmi ceux que nous étudions, organisent leur aventure autour d'une péripétie principale. Dans *La Guêpe*, le danger est omniprésent mais l'action et l'épreuve ne surviennent qu'à la toute fin, lors de l'arrestation de Bernier. La résistance de ce dernier, lors de sa détention, détermine le sens de son aventure. Celle-ci s'y joue lors de cette épreuve que Bernier remporte en refusant par un sourire de défi, et au prix de souffrances à venir, la collaboration avec l'ennemi : « Toutes ses lâchetés, toutes ses bassesses, ses misères, ses vices, rachetés par ce sourire, élan de son âme vers les plus hautes régions de l'être...⁵⁶ ». Comme chez Malraux, c'est autant l'être de l'aventurier que l'aventure elle-même qui est en jeu dans la péripétie. L'épreuve principale est significative en ce qu'elle questionne l'éthique et l'existence de l'homme face à la mort et à la douleur. Dans *Les Figurants de la mort*, il s'agit de l'assaut des figurants au cours duquel PetitGuillaume panique et fuit ; dans *Les Dieux rouges*, la

⁵⁴ La situation narrative est assez complexe. Selon la terminologie de Pierre Vitoux, la narration alterne entre une focalisation sujet déléguée (Claude sur l'objet Perken), une focalisation sujet déléguée à Perken (sur l'objet Moïs), et une focalisation sujet non déléguée (focalisation « zéro », dirait Genette) essentiellement sur Perken, dont l'intériorité est retranscrite au style indirect libre.

⁵⁵ *VR*, p. 123.

⁵⁶ *G*, p. 213.

cérémonie rituelle dont les aventuriers vont être les victimes les confronte véritablement à la violence de leur aventure ; dans *L'Atlantide*, c'est le meurtre de Morhange ; pour Pablo, et en dépit des nombreuses péripéties qu'il a affrontées, la bataille de Margarita, au cours de laquelle il perd sa compagne et son pouvoir, est une épreuve décisive, à l'issue de laquelle il est porté pour mort, puis ressuscite symboliquement, nouant ainsi sa vie avec celle du Christ ; dans *L'Équipage*, de Kessel, la dernière bataille aérienne, au cours de laquelle Herbillon perd la vie, sanctifie son amitié avec Maury, au-delà de la femme qui les sépare, et donne sens à leur aventure commune. Chacune de ces épreuves implique la mort d'un aventurier. La mort, non seulement rompt la succession linéaire des péripéties, mais s'insinue dans une péripétie significative autour de laquelle se construit une partie du sens de l'aventure et de l'être de l'aventurier. Certes, d'autres romans s'organisent autrement, *Fortune carrée* et *Moravagine* multiplient les épreuves d'importance, *Courrier Sud* les poétise et les tait, *Raz Boboul* et *Le Chant de l'équipage* les moquent. Toutefois, la mort hante également ces romans, dont les constructions particulières s'éloignent également de la linéarité traditionnelle.

Matthieu Letourneux écrit à propos de l'aventure canonique que « le héros est autant support de l'Aventure (dont la structure et la signification épousent les intérêts) que celle-ci le définit (puisqu'il n'existe que dans et par cette aventure qu'il vit)⁵⁷ ». L'enchaînement rigoureux des mésaventures dans l'aventure classique privilégie, d'une certaine façon, l'aventure à l'aventurier. Or, dès lors que la structure linéaire de l'enchaînement des mésaventures s'effondre, l'aventurier prend le pas sur l'aventure. Les péripéties des romans d'aventures littéraires de l'entre-deux-guerres mettent autant l'accent sur l'action que sur la façon dont l'aventurier la vit. L'aventure est intensément vécue par l'aventurier, de la même façon, nous l'avons vu, qu'il l'a intensément rêvée. L'aventurier moderne ne fait plus corps avec l'aventure, il la rêve et la vit comme une expérience étrange et exceptionnelle. L'irruption de la mort dans le roman d'aventures, paradoxalement, fait « vivre » l'aventurier en l'émancipant d'une structure qui inhibait la psychologie du personnage.

L'aventure du roman d'aventures littéraire de l'entre-deux-guerres est de nature temporelle, car

⁵⁷ *Le roman d'aventures, op. cit.*, p. 51.

elle confronte l'aventurier à sa propre mortalité et établit une contradiction insurmontable entre ses rêves, immortels, et son action, vécue comme l'expérience d'un monde impitoyablement périssable. Le roman de l'entre-deux-guerres, précisément, entérine l'irruption de la mort dans l'aventure et sépare l'aventurier de l'aventure. Il nous reste à étudier la façon dont le roman moderne traite cette séparation, et nous demander qui est cet aventurier né de la mort.

5. Stratégies du roman d'aventures

L'aventure est une expérience limite. L'aventurier fait l'essai de sa temporalité et de sa mortalité. Il rêve d'une éternité fugace inconciliable avec sa nature d'être. Ou plutôt, si l'on revient sur le terrain de la littérature, c'est en raison de sa nature même de personnage romanesque qu'il n'a pas d'autre choix que de se révolter contre le temps qui passe : « [...] toute l'action du roman, écrit Lukàcs dans sa *Théorie du roman*, n'est qu'un combat contre les puissances du temps¹ ». En ce sens, l'impossibilité et la contradiction de l'aventure, en ce qu'elle est un tel « combat contre les puissances du temps », permettent la possibilité et la cohérence d'un roman. En d'autres mots, c'est en raison de ce combat perdu d'avance contre le temps, et qui fait sa nature même, que l'aventure constitue un terrain romanesque fertile. La dialectique du rêve et de l'action est une dialectique romanesque. Mais s'il est évident que l'aventure est essentielle au genre du roman et à son histoire, il reste à voir comment le roman d'aventures littéraire de l'entre-deux-guerres s'inscrit dans l'histoire du roman moderne et quelles possibilités poétiques il offre au roman français à la suite de la crise que celui-ci achève de traverser.

¹ Georg Lukàcs, *Théorie du roman*, Paris, Gonthier, 1975, p. 121.

a) Une pensée de réconciliation

Le roman, genre indéfini par excellence, n'admet pas de définition. Toutefois les théories modernes du roman s'accordent à en faire le genre du conflit de l'homme et du monde, du relatif et de l'absolu, du terrestre et du divin. Dans une perspective philosophico-historique et selon la formule de Lukàcs, « le roman est l'épopée d'un monde sans dieux² », d'un monde qui a perdu une totalité dont l'homme est nostalgique ; selon la perspective psychanalytique de Marthe Robert³, le roman moderne est nourri du roman familial théorisé premièrement par Freud et qui confronte le nourrisson à un monde qu'il refuse ; selon une perspective anthropologique, René Girard⁴ fait du roman le genre d'un héros vide, qui a perdu Dieu, et qui cherche à combler son désir. Il est certain que l'opposition entre le rêve et l'action qui sous-tend l'aventure exprime la même rupture entre le désir humain et le silence du monde. Le rêve d'aventure rêve une complétude, la maîtrise du temps et de la mort par un héros qui parviendrait à inscrire le monde dans l'intervalle d'une temporalité idéale. En cela, le rêve d'aventure relève plus de *Don Quichotte* que de *Robinson*⁵. Si *Robinson* est le premier roman d'aventures moderne, c'est négativement, en ce qu'il est le premier roman qui tente de reconstruire une société humaine au cœur de ce chronotope aventureux qu'est l'île de Robinson et de conjurer l'aventure – et ainsi de la reconnaître. Robinson est le premier aventurier à activement lutter contre l'aventure. Robinson, Don Quichotte, l'un va à l'encontre de l'aventure, l'autre suit son cours, mais aucun ne saurait nier son existence. L'aventure est constitutive du roman moderne. En ce sens, Jacques Copeau et Jacques Rivière, en 1912 et 1913, auraient eu raison de voir dans l'aventure l'essence de la poétique romanesque. Mais, bien plus que l'élan des péripéties vers l'inconnu que ces deux critiques ont souligné, c'est la séparation de l'homme et du monde qui unit le

² *Théorie du roman, op. cit.*, p. 85.

³ Marthe Robert, *Roman des origines, origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.

⁴ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1980.

⁵ Mac Orlan et Lafforest comparent leurs personnages au gentilhomme de La Manche. « Les ouvrages d'Exmelin, du capitaine Johnson, de Whitehead et de quelques autres auteurs opéraient alors en toute sécurité dans le cerveau de Joseph Krühl, comme les romans de chevalerie avaient opéré sur l'ingénieux gentilhomme de la Manche ». *CE*, p. 21. « La chronique malicieuse s'était emparée du personnage pour en faire une sorte de Don Quichotte ridicule et sympathique dont les tentatives héroïques finissaient toujours piteusement ». *FM*, p. 73.

roman à l'aventure.

Dans l'optique de Lukàcs, le roman moderne naît de la séparation de l'homme et de l'aventure, « quand l'intériorité et l'aventure sont à jamais dissociées⁶ ». L'aventure moderne apparaît quand l'homme se dissocie de l'aventure antique, de l'action complète et sensée que décrivent différemment, mais selon une même idée de complétude et de totalité, Bakhtine et Lukàcs. Le héros moderne est nostalgique de cette action complète et symbolique dont il n'a plus la mesure et qu'il recherche dans un monde qui lui est étranger. C'est dans cette absence que le rêve trouve son origine : « C'est parce que la totalité a vécu qu'on se met à la rêver⁷ », écrit Isabelle Daunais. Le héros moderne rêve une totalité qui prend sens, dans un premier temps de l'histoire du roman, par l'action. C'est par l'action qu'Alonso Quichano veut réconcilier le langage et le monde :

La venue du héros dans le temps de son existence et de sa liberté a été racontée une fois pour toutes dans ce roman des romans qu'est *Don Quichotte*. [...] Tout part d'une décision du personnage de quitter le poste d'observation de la lecture pour entrer dans l'espace de l'action où il éprouve ses chimères⁸.

Le héros moderne rêve une aventure qui est pour lui synonyme de totalité, qui réconcilie l'âme et les choses, les lettres et l'expérience, le rêve et l'action. Il existe une équivalence fondamentale entre le héros moderne et l'aventurier moderne. Plus précisément, selon les termes de Lukàcs, l'aventurier serait un idéaliste abstrait qui exige du monde de se conformer à son idéal et qui « oublie toute distance entre l'idéal et l'idée, entre l'esprit universel et l'âme individuelle ; qui, dans une foi vraie et inébranlable, conclut du devoir être de l'idée à son existence⁹ » : cet être à l'âme plus étroite que le monde ne peut se recueillir en lui et agit de par ce monde auquel il veut redonner sa grandeur. « Il ne peut être qu'un aventurier¹⁰ » conclut Lukàcs. Quant à l'attitude inverse décrite par Lukàcs, le

⁶ *Théorie du roman, op. cit.*, p. 60.

⁷ Isabelle Daunais, *Frontière du roman*, Montréal, Saint Denis, Presses de l'Université de Montréal, Presses Universitaires de Vincennes, 2002, p. 14.

⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁹ *Théorie du roman, op. cit.*, p. 91-92.

¹⁰ *Ibid.*, p.94. Lukàcs ajoute : « et le monde qu'il vise est celui-là même dont Dieu naguère avait fait un jardin enchanté, plein de périls mais riche de merveilles ». *Ibid.*, p. 98. On peut voir dans les jungles et les déserts que

« romantisme de la désillusion », elle tend vers l'inaction et la mort du roman. Certes, il est possible de faire un roman qui refuse l'aventure, un roman du repli sur soi, mais cette voie n'est pas viable. C'est cette voie qu'a empruntée un certain roman réaliste français au XIX^e siècle, aboutissant à cette crise du genre qui est aussi une crise de l'action. Le roman d'aventures littéraire s'est construit en contrepoint de ce roman réaliste.

L'aventure est essentielle au roman moderne. Toutefois il convient de ne pas faire l'amalgame entre cette conception large de l'aventure, qui englobe tout geste, toute action, toute entreprise qui met l'homme en prise avec le monde, et la notion de l'aventure qui nous intéresse et qui occupe la pensée romanesque de la fin du XIX^e siècle et du premier XX^e siècle. Cette notion historique de l'aventure romanesque, fondée, nous l'avons vu, à la fois sur un imaginaire de l'action et du voyage, répond aux problématiques historiques que soulèvent alors l'état du roman. Si le rêve d'aventure s'est réfugié dans la prose symboliste, son retour dans le réalisme du roman doit se comprendre en fonction même des limites de ce réalisme. Isabelle Daunais montre comment le roman réaliste a rencontré, au XIX^e siècle, une « érosion des distances qui fondent son propos¹¹ » : érosion de la distance entre le personnage et le regard ironique porté sur lui, entre la réalité et les rêves du personnage, entre le commencement et la fin de l'histoire du personnage. Ainsi, au prix d'un glissement de l'action vers la pensée, de l'oralité vers la visualité du personnage, et au moyen d'une esthétique du langage, du détail, du mot, le roman réaliste a pu proposer une nouvelle tentative de saisie du monde et remplacer la confrontation qui fonde le genre du roman par une superposition, une coexistence du personnage, de ses rêves et du monde¹². On comprend alors comment le genre est arrivé à la crise qui le caractérise à la fin du siècle. D'une part, le monde, toujours plus complexe, a continué de se dérober devant un personnage faible qui avait perdu l'instinct d'action – ce qui ne fut pas un mal en ce qui concerne l'histoire du roman, mais un poids grandissant sur les

parcourent nos aventuriers des avatars de ce jardin enchanté.

¹¹ *Frontière du roman, op. cit.*, p. 10.

¹² « Le personnage, comme les êtres qu'il rêve, ne s'oppose alors à rien, sa présence s'ajoute à un monde déjà là, mais, afin d'éviter qu'elle s'y confonde tout à fait, il dispose littéralement, c'est-à-dire esthétiquement, un peu d'espace autour d'elle » ; *ibid.*, p. 34.

épaules de l'homme occidental ; d'autre part, le sacrifice de la fiction et de son récit a conduit au sacrifice du personnage et du roman lui-même. Le « livre sur rien » était une réussite sans avenir, une entreprise suicidaire au point de vue de l'histoire romanesque. La boue dans laquelle s'ébattent des Esseintes et le narrateur de *Paludes* symbolise cette collusion du rêve d'un personnage faible et du monde à laquelle a abouti le roman réaliste.

La pensée de l'aventure qui se développe à la fin du XIX^e siècle postule, à l'inverse de ce roman « érodé » qu'est le roman réaliste, un nouvel éloignement de l'homme et du monde. Lorsque Schwob et Stevenson théorisent l'aventure, ils insistent sur l'idée d'une rupture avec le réel. Une histoire pour Stevenson naît précisément de ce qui en l'homme est loin du monde, les rêves, les chimères, la fiction : « *His stories may be nourished with the realities of life, but their true mark is to satisfy the nameless longings of the reader, and to obey the ideal laws of the day-dream*¹³ ». De même, nous avons vu que Schwob conçoit l'image comme un fantôme intérieur que le créateur projette sur l'altérité extérieure. Alors que le roman réaliste enregistre la coïncidence de l'homme et du monde, la pensée de l'aventure naît de l'idée d'une intériorité et d'une extériorité éloignées. Pour réaffirmer le rêve, il faut le confronter à ce monde qui diffère. Peu importe, pour le rêve, le succès de cette confrontation : Jim Hawkins est nourri des histoires de Billy Bones, Dravot et Carnehan¹⁴ de rêves de gloire et de puissance, Lord Jim de rêveries maritimes ; l'un triomphe, les autres échouent, tous réaffirment la force des rêves. Cependant, de Stevenson à Conrad, le monde s'éloigne de plus en plus du rêve, et l'échec de l'aventurier devient de plus en plus tragique. Stevenson, Schwob, Mauclair postulent l'existence d'une intériorité distincte et forte, mais qui peut être réconciliée avec l'extériorité des événements. Kipling, puis Conrad réaffirment cette intériorité en montrant au contraire en quoi elle ne correspond plus au monde. Le roman d'aventures littéraire français ne met véritablement en scène des rêves démesurés et romanesques qu'après le premier conflit mondial, toutefois la réflexion sur l'aventure naît avant la guerre, de cette réaffirmation des

¹³ *A Gossip on Romance, Longman's Magazine*, n° 1, *op. cit.*, p. 72.

¹⁴ Héros de *The Man who would be King* de Kipling.

rêves et de l'énergie du personnage.

Si Stevenson et Schwob postulent l'existence d'une intériorité rêveuse forte et distincte, tout l'enjeu de leur poétique est la réconciliation de celle-ci avec le monde extérieur et ses événements. N'oublions pas que le roman d'aventures, pour Schwob, est le « roman des crises du monde intérieur *et* du monde extérieur¹⁵ », et que Camille Mauclair nomme « roman d'aventure » un roman qui exprime « non-seulement [*sic*] ce que nous faisons, mais surtout ce que nous rêvons¹⁶ ». L'enjeu de ce rapprochement est un nouveau réalisme : ce sont les images réelles et irréelles qu'admire Schwob chez Stevenson, c'est la faculté que possède Kipling d'unir le réel et le rêve pour rendre l'essence de la vie brute que célèbre la critique française¹⁷, c'est cette « vérité des hommes et des choses¹⁸ » que donne à voir Conrad. Ménélaque, l'aventurier de *L'Immoraliste*, plaide pour une réunion de la philosophie, de la poésie et de la vie. Aussi, la pensée de l'aventure, à la fin du XIX^e siècle, n'est pas, comme on aurait pu le croire, une volonté de rupture fracassante et de confrontation ; c'est au contraire une pensée de conciliation de l'homme et du monde, mais dont les prémices réaffirment la force des rêves et des images et l'indifférente vigueur du monde.

En dépit de sa passivité, le personnage réaliste développe une conscience critique de sa situation et conserve ainsi une distance minimale entre ses fictions et le monde : « C'est en quelque sorte, la contrepartie du désarroi moderne des personnages : faibles devant la réalité, ils le sont aussi devant leur imagination, qu'ils se contentent de contempler ou à laquelle ils "jouent", comme Emma rêvant de fuite avec Rodolphe¹⁹ ». Au contraire, les personnages des romans anglais vers lesquels la critique française se tourne à la fin du siècle affrontent la réalité pour jouer le jeu jusqu'au bout, en dépit de leur doute – parfois jusqu'à l'échec et la mort. L'homme qui voulut être roi s'est vu roi et a tout tenté pour le devenir ; Jim, chez Conrad, rêvait de prendre la mer et l'a prise, tout simplement. Ces deux attitudes contraires, l'une active, de l'aventurier, l'autre passive, du personnage réaliste,

¹⁵ *Spicilège, op. cit.*, p. 209. Nous soulignons.

¹⁶ *L'Art en silence, op. cit.*, p. 324.

¹⁷ « Comment, se demande André Chevrillon, au sens le plus lucide de la réalité, à l'active curiosité du fait certain, de l'information complète et juste, peut-il unir une surprenante faculté de rêve ? ». *Études anglaises, op. cit.*, p. 205.

¹⁸ Henry Davray, *Le Mercure de France*, n° 186, *op. cit.*, p. 301.

¹⁹ *Frontière du roman, op. cit.*, p. 94.

partagent pourtant la même origine : l'image, et cette faculté de se voir être dans une image par soi projetée. Le personnage réaliste aux rêves érodés et proches du monde ne croit pas possible de les réaliser, mais l'aventurier aux rêves romanesques joue tout pour concrétiser son intériorité. L'aventure qui naît alors serait-elle la revanche de Don Quichotte sur Robinson ?

Isabelle Daunais explique comment la perte progressive de volonté du personnage amène le roman réaliste à suivre ce mouvement général des arts qui, sous l'influence du romantisme, passe d'une conception poétique formelle à une conception esthétique fondée sur l'immanence et la beauté du matériau employé – le langage dans le cas du roman. L'action du héros se restreint, elle devient une pensée projetée sur le monde, non plus soumise à l'ironie d'un tiers narrateur, mais à une subjectivité ambiguë, en partie celle du personnage, qui prend forme dans une langue à l'esthétique particulière²⁰. Or, l'aventure, à la fin du siècle, ne renonce ni à la subjectivité, ni à la langue. L'aventure naît d'une image intérieure, et, nous l'avons vu, la critique française célèbre chez Stevenson, Kipling, Wells et surtout Conrad une écriture certes vive, énergique, virile, latine, mais également artiste, picturale, visionnaire, subjective. Les théories du roman d'aventures français trahissent ce goût de l'esthétique du langage : l'aventurier passif de Mac Orlan est un amoureux du langage, Thibaudet fait de l'aventure le décor esthétique d'une sensibilité. En fantasmant un roman d'aventures littéraire, la critique française souhaite un roman de la distance proche ou de la proximité éloignée. Le roman d'aventures idéal doit conserver la distance nécessaire à l'action et la confrontation rendue par un style énergique, tout en projetant sur le monde une langue artiste qui fait de celui-ci un prolongement de la subjectivité humaine. Le Don Quichotte moderne est peut-être un narcissisme qui frappe son reflet.

L'éloignement de l'homme et du monde postulé initialement semble donc compromis. Certes, la pensée de l'aventure affirme la grandeur du rêve, mais elle ne renonce pas à une esthétique dans laquelle son personnage pourra se perdre et qui le confondra avec le monde qu'il pense habiter. Le

²⁰ La passivité du personnage de ce roman « érodé » modifie l'héroïsme : « Il ne s'agit plus pour le personnage d'expérimenter le monde par l'action, mais de l'expérimenter par la perception, par la pensée, par le regard [...] ». *Frontières du roman, op. cit.*, p. 38.

rêve réaffirmé, pour quitter la « passivité réaliste », doit-être contrebalancé par l'action. On retrouve une fois encore, ici du point de vue de la théorie du roman, la dialectique rêve/action qui fonde le roman d'aventures littéraire. L'action est le coup qui heurte le monde, la violence par laquelle l'aventurier décrète sa liberté et s'affranchit de son milieu et de son anonymat. C'est, dans le roman français, l'acte gratuit de Lafcadio qui inaugure l'action et l'aventure moderne. La première action de Lafcadio – le sauvetage des deux enfants près de l'impasse Oudinot – ne le satisfait pas : « "On me prend pour un clown", pensa-t-il, exaspéré de se sentir rougir, et repoussant l'ovation avec une mauvaise grâce brutale²¹ ». Le geste est noble, sportif, héroïque pourtant, galant même, puisqu'il attire l'attention de Geneviève de Baraglioul, et de nature à satisfaire un appétit romanesque. Or, précisément, c'est la raison pour laquelle il irrite tant Lafcadio. Accomplir ce geste, c'était accomplir le geste d'un jeune bâtard rêveur, un geste qui le consacre héros du quotidien – c'est la consécration des acclamations de la foule qui le répugne en premier – et lui ouvre les portes de la haute société en lui octroyant la main de l'héritière. Ce geste est l'héroïsme d'un petit rêve, celui d'un paysan parvenu, de ceux que rêveraient Emma Bovary ou Frédéric Moreau. C'est un rôle, celui d'un clown. L'acteur ne s'oppose pas au monde, il s'y conforme selon le texte. Le meurtre d'Amédée Fleurissoire est d'une tout autre nature. Il est hasardeux. Julius de Baraglioul, romancier réaliste, rompt précisément avec sa pratique romanesque avec l'idée d'un geste violent et immotivé commis par l'un de ses personnages. L'acte de Lafcadio pose l'idéal d'une nouvelle action romanesque. C'est l'idéal de l'aventurier moderne qui rêve le monde et veut agir contre lui, de l'aventurier qui transgresse le rêve traditionnel et le réinvente.

On comprend donc que l'ambiguïté des rêves et des gestes de l'aventurier moderne tient de ce qu'ils sont à la fois subversifs et conventionnels. Subversifs car ils vont à l'encontre du monde et de ses *topoi* ; conventionnels puisqu'ils restent romanesques et s'inscrivent à la suite d'une tradition littéraire à laquelle ils ne peuvent échapper. La réflexion sur l'aventure, à la fin du XIX^e siècle, s'est fondée sur un renouvellement du postulat selon lequel il existait des rêves forts. La suite de cette

²¹ *Romans, op. cit.*, p. 65.

réflexion pose la question du renouvellement même de ces rêves et de l'imaginaire qui les accompagne. Amédée Fleurissoire est un rêveur périmé et stérile, Lafcadio, même s'il est tout empreint d'un romantisme et d'un exotisme aux couleurs du siècle précédent, propose, par son acte gratuit, une nouveauté. Il abandonne le thème au profit de l'idée de l'acte, de l'idée du surgissement du nouveau. En ce sens il y a aventure, et Gide rejoint Rivière qui écrit, en 1913, que « le roman d'aventure, c'est un roman qui s'avance à coup de nouveauté²² ». « L'écrivain symboliste était en état de mémoire, écrit Rivière, [l'écrivain de demain] sera, lui, en état d'aventure²³ ». En liquidant l'image au profit de l'action, l'aventure moderne favorise l'acte nouveau à la culture ancienne d'où sont issue les images. En ce sens on comprend bien comment l'aventure fait le lien entre le symbolisme et l'existentialisme, comment, devant la même angoisse de la contingence et de la mollesse informe – la boue, la pourriture, la décadence, la maladie –, l'aventure moderne est la proposition de l'imprévu, poétique et thématique, comme solution. Or, nous avons vu comment Rivière restait symboliste malgré lui, et tout le problème des aventuriers jusqu'à Sartre et Malraux sera précisément de réussir à abandonner l'image trop empreinte de poncifs et de tradition. Que reste-t-il de moi si j'abandonne mes rêves ? Ne reste-t-il que cette « valise vide » qu'évoquent Drieu la Rochelle et Benjamin Crémieux ? Dois-je réaliser mes rêves ou me réaliser hors de mes rêves, au-delà d'eux ? Telles sont les questions qui accompagnent l'idée de l'aventure à l'entrée du XX^e siècle.

En tant que fantasme de fuite²⁴, l'aventure abrite une pensée de la réconciliation, réconciliation du rêve, du monde et de la liberté. Ce compromis intenable s'est imposé à l'échelle du roman. Le roman d'aventures littéraire a hérité ces contradictions insolubles auxquelles on espérait qu'il offrirait une réponse. Le roman d'aventures a alors développé deux possibilités, ce que nous appelons ses « stratégies ».

²² *Le roman d'aventure, op. cit.*, p. 68.

²³ *Ibid.*, p. 55.

²⁴ « Après la négation absolue du dadaïsme, la deuxième forme prise par l'inquiétude et la révolte, a été le refus du réel sans sa négation. Cette forme d'inquiétude s'est exprimée dans toute une littérature d'évasion, évasion par le voyage, par l'aventure ou par le rêve ». *Inquiétude et reconstruction, op. cit.*, p. 63.

b) *Contre le monde, contre l'image : stratégies du roman d'aventures littéraire*

L'idée d'aventure dans le roman, nous venons de le voir, porte en elle certaines des contradictions du siècle précédent ; le roman d'aventures doit concilier le rêve et l'action, le souvenir et l'attente et proposer un monde possible à cet être impossible qu'est l'homme moderne peint en aventurier²⁵. Le roman d'aventures, réfléchi et théorisé mais jusque-là peu pratiqué en langue française, doit en quelques années s'adapter aux réalités nouvelles de son siècle : après l'armistice et à l'issue de la « crise » du roman, la tradition n'est plus une option. Le tournant réaliste que prend le roman d'aventures littéraire à la fin des années 1920 donne la clé de lecture des deux stratégies qui s'offrent à lui.

Pour le roman d'aventures, la question du réalisme est d'abord celle de l'innovation et de la tradition. Matthieu Letourneux montre que le roman d'aventures traditionnel se situe entre une vraisemblance réaliste, rattachée à un univers référentiel, et une vraisemblance architextuelle, qui se réfère à un code propre au genre et préexiste à l'œuvre : « Aussi doit-il proposer, à côté de la vraisemblance réaliste un autre type de vraisemblance, qui se constituerait cette fois à partir des spécificités du genre²⁶ », autrement dit, à partir d'une tradition. Il s'agit d'un ensemble de situations, de circonstances, d'images, de poncifs, de stéréotypes parfois, qui définit, d'œuvre en œuvre, le domaine de l'aventure. Mac Orlan cite cinq éléments sur lesquels s'établit toute aventure : la mer, le soldat, le matelot, un cabaret, quelques types de navires : « Tout le reste n'est qu'association d'idées et transposition en se servant de ces cinq valeurs qui font partie du domaine public²⁷ ». Le roman d'aventures s'établit en partie sur des rêveries passées et ainsi obéit parfois à la logique de la

²⁵ « Je le [l'aventurier] regarde s'éloigner, vaincu et vainqueur, déjà oublié dans cette cité où il n'a pas de place et je pense qu'il témoigne à la fois de l'existence absolue de l'homme et de son impossibilité absolue » Sartre, préface de *Portrait de l'aventurier*, *op. cit.*, p. 28.

²⁶ *Le roman d'aventures*, *op. cit.*, p. 191.

²⁷ *Petit Manuel du parfait aventurier*, *op. cit.*, p. 43.

littérature de masse²⁸. Or, le réalisme, dont Ian Watt fait la forme correspondant, en Occident, au choix de la vérité individuelle au détriment de la vérité collective²⁹ fournit précisément le moyen, au roman d'aventures littéraire, de s'affranchir, dans une certaine mesure, de la tradition, et de faire dialoguer la mémoire et l'attente.

Si le réalisme formel moderne qui apparaît à la fin du XVIII^e siècle, co-natif et co-substantiel au roman moderne, s'appuie philosophiquement sur une conception de la subjectivité et de l'expérience individuelle qui résiste au poids d'une vraisemblance passée, il n'en reste pas moins que l'esthétique réaliste du siècle suivant instaure une nouvelle doxa qui fait office de vraisemblance nouvelle. Léo Bersani suggère que le grand roman réaliste nourrit une idéologie selon laquelle l'individu et la société sont des structures stables, cohérentes et signifiantes³⁰. Ainsi structuré, le monde réaliste s'oppose de nouveau à la liberté et aux aspirations particulières de l'individu qui pourrait dire, comme le narrateur de *Courrier sud* : « Et nous haïssions ce monde imposé³¹ ». Le réalisme débarrasserait ainsi le roman d'aventures d'une vraisemblance et d'un imaginaire traditionnels pour lui appliquer une vision du monde cohérente et disciplinaire. Nous parlons ici d'un réalisme référentiel, pour lequel le monde réaliste est le monde civilisé, inscrit dans l'Histoire et sur les mappemondes des Sociétés de géographie, pour lequel l'individu est d'abord un type psychologique.

Le réalisme comme forme de la subjectivité fait le pari d'une nouvelle aventure au risque même de perdre l'aventure qui n'existe – comme le rappelle Mac Orlan – qu'en imagination et, peut-être, qu'en tradition. Les poncifs et les images qui fondent le rêve d'aventure peuvent figer le roman d'aventures, certes, mais elles lui fournissent également sa matière première si l'on en croit Stevenson ou Schwob. Jusqu'à quel point le roman d'aventures peut-il abandonner ses rêves et s'ouvrir à une compréhension nouvelle du monde ? Le rêve peut-il s'affranchir du passé ? « Les lois idéales de la rêveries », qu'évoque Stevenson, naissent-elles des livres ou des hommes ? Y a-t-il

²⁸ Selon la définition qu'en donne Todorov : « Le chef-d'œuvre littéraire habituel n'entre dans aucun genre si ce n'est le sien propre ; mais le chef-d'œuvre de la littérature de masse est précisément le livre qui s'inscrit le mieux dans son genre ». Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 56.

²⁹ Ian Watt, « Réalisme et forme romanesque » dans *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.

³⁰ Léo Bersani, « Le réalisme et la peur du désir » dans *Littérature et réalité*, *op. cit.*

³¹ CS, p. 151.

assez de choses en l'homme pour cela ? On comprend que la question du réalisme en aventure, réalisme pensé comme expérience individuelle de la vérité, associe de façon inextricable l'homme et le roman. Faire le pari du réalisme, c'est faire le pari de l'homme. Or, ces questions doivent également tenir compte de la contre-partie de ce que Watt appelle le « réalisme formel », et qui est cette doxa moderne de la cohérence que partage le texte réaliste avec la culture qui le produit – dans notre cas le monde occidental industrialisé et capitaliste. L'homme réaliste est un homme limité, dépassé par les déterminations physiques et psychologiques que lui assigne la doxa moderne. Si l'homme moderne établit de nouvelles « lois de la rêveries », quels rapports ces lois entretiendront-elles avec celles qui régissent la vraisemblance du monde moderne ? Ou plutôt, puisque l'aventure nécessite par essence une rupture avec la société, que signifie la rêverie d'aventure dans la modernité réaliste ?

Ce rapport du réalisme au rêve est un des enjeux du roman d'aventures littéraire de l'entre-deux-guerres. Les multiples essais de roman d'aventures de cette époque se déclinent selon deux stratégies. Soit le roman – et donc l'homme – oppose sa vérité au monde, soit il oppose son ironie au rêve et à l'image. Sur deux fronts différents, le roman d'aventures littéraire moderne confronte, avec des moyens différents, ses deux amies/ennemies que sont la tradition et la doxa réaliste. Aucun roman, bien sûr, n'accomplit intégralement l'un de ces programmes ; ce sont deux pôles, deux attitudes qui se contrebalancent en chaque roman d'aventures selon un déséquilibre qui avantage toujours l'une des deux positions.

b1. Le roman d'aventures réaliste : l'homme contre le monde

Si la vogue du roman d'aventures débute après la Première Guerre, les « grands » romans d'aventures réalistes de Malraux et de Saint-Exupéry commencent à être publiés à la fin des années

1920. *Les Conquérants* est publié en 1928, *Courrier Sud* en 1929, *La Voie royale* en 1930, *Vol de nuit* en 1931. À la suite de Kessel qui avait donné *L'Équipage* en 1923 et *Vent de sable* en 1929, ils s'inscrivent dans la lignée des romanciers aventuriers, aventuriers passifs et actifs qui écrivent à partir de leur expérience, à l'encontre des préceptes de Mac Orlan. Il n'est pas nécessaire toutefois d'être aventurier pour publier un roman d'aventures au ton réaliste, Mac Orlan le prouve en 1931 avec *La Bandera*, roman de la légion espagnole dont il n'a jamais fait partie. Ces récits rompent avec la pratique en vogue du roman d'aventures : ils sont précis et documentés, ce dont se réjouit Gide dans la préface qu'il donne à *Vol de nuit* :

Nous avons eu de nombreux récits de guerre ou d'aventures imaginaires où l'auteur parfois faisait preuve d'un souple talent, mais qui prêtent à sourire aux vrais aventuriers ou combattants qui les lisent. Ce récit dont j'admire aussi bien la valeur littéraire, a d'autre part la valeur d'un document et ces deux qualités, si inespérément unies, donnent à *Vol de Nuit* son exceptionnelle importance³².

L'idée d'une authenticité n'est pas nouvelle et nous avons vu que la critique d'avant-guerre mettait déjà en avant le fait que Kipling et Conrad menaient, ou avaient mené, des vies aventureuses. Toutefois, si on appréciait chez eux la précision du vocabulaire, la description minutieuses de terres exotiques, la vérité que l'on vantait chez eux était d'un autre ordre. Le réel, dans leurs œuvres, était perçu comme le support d'un "surréal" rendu par le travail de l'image, un réel de l'ordre de la vision et de la vérité poétique. Une vision qui avait pour sujet l'humanité : « Ce que nous admirerons en [Kipling], écrit Henri Bordeaux en 1899, c'est une humanité d'action et d'énergie, une humanité toute frissonnante de jeunesse et d'ardeur³³ ». Henri Davray, la même année, écrivait des personnages de Conrad : « [...] on sent en eux toute la large et obscure vie des horizons immenses et des mers immortelles³⁴ ». En 1924, la *Nouvelle Revue française* réaffirmait cet aspect de l'écriture de Conrad : « Ce qui lui donne sa véritable maîtrise, c'est le sentiment très

³² *Vol de Nuit*, *op. cit.*, p. XVIII.

³³ *La Revue Hebdomadaire*, mai 1899, *op. cit.*, p. 271.

³⁴ *Mercure de France*, n° 115, *op. cit.*, p. 265.

pur qu'il a d'une certaine grandeur humaine³⁵ ». La vérité de l'expérience de Kipling et Conrad est perçue, dans leurs romans, comme la base d'une vérité de l'homme.

L'homme, l'humanité, sont également au cœur des romans d'aventures réalistes du tournant des années 1930. Les héros de Kessel, Saint-Exupéry, Malraux et Mac Orlan sont des êtres exceptionnels, physiquement et moralement, dont la force, supérieure à celle de l'individu anecdotique, est celle de l'homme en prise avec le monde. « Le héros de *Vol de Nuit*, écrit Gide, non déshumanisé, certes, s'élève à une vertu surhumaine³⁶ ». Le réalisme circonstanciel de ces romans permet précisément cette inscription du héros entre l'humain et le surhumain. Les vies de ces personnages sont vraisemblables, plausibles. Elles sont inspirées de vies véritables pour certaines et prennent place dans des lieux existants, à des moments précis, dans un monde où aucun hasard romanesque ne semble *a priori* favoriser la configuration des événements. Et pourtant, les forces qu'ils déploient, à la limite de l'humain, les situent à la frontière incertaine du possible et de l'impossible. Les héros de ces romans offrent à leurs causes ou à leur projet (l'aviation postale, la guerre, la légion, le trafic d'art, la révolution), une ambition et une énergie hors norme qu'ils parviennent à maintenir jusqu'à un certain point. La plupart – Thélis, Bernis, Fabien, Garine, Perken, Gilieth – meurent au cours de leur aventure. Les existences de ces hommes sont comprises entre ce déploiement d'une force surhumaine et une limite bien humaine, la limite physique de leur corps. Ils évoquent la figure d'Icare – outre le fait que plusieurs d'entre eux sont aviateurs.

Ces aventuriers sont des personnages de la limite, des hommes près de se déshumaniser, non pas pour devenir des dieux, mais les figures, aux traits appuyés, d'une humanité à mi-chemin entre l'homme et le dieu. L'agonie de Perken est en cela exemplaire. Pourrissant littéralement sur place, victime d'une plaie gangrenée, le personnage de Malraux offre une résistance à la douleur et à la mort hors du commun. Se sachant condamné, il se demande encore comment continuer sa lutte³⁷. En terminant son roman sur cette agonie à l'issue certaine – de la même façon qu'il laisse Garine

³⁵ André Maurois dans *La Nouvelle Revue française*, t. 23, *op. cit.*, p. 711.

³⁶ *Vol de Nuit*, *op. cit.*, p. XII.

³⁷ « Comment vaincrait-il, en arrivant chez lui, ces mines qui martelaient sa fièvre ? ». *VR*, p. 166.

condamné par la maladie à la fin des *Conquérants* –, Malraux fige son personnage dans la mort et sa négation. Comme tous les humains, Perken cédera devant la maladie, c'est inévitable ; et pourtant, à la manière d'un être surnaturel, il semble résister au-delà de ses extrêmes limites, au-delà même du roman. Au sommet de sa révolte contre les puissances qui l'anéantissent, sa conscience de lui-même devient celle de tous les mourants :

« Combien d'êtres, à cette heure, veillent de semblables corps ? » Presque tous ces corps, perdus dans la nuit d'Europe ou le jour d'Asie, écrasés eux aussi par la vanité de leur vie, pleins de haine pour ceux qui au matin se réveilleraient, se consolaient avec les dieux. Ah ! Qu'il en existât, pour pouvoir, au prix des peines éternelles, hurler, comme ces chiens, qu'aucune pensée divine, qu'aucune récompense future, que rien ne pouvait justifier la fin d'une existence humaine, pour échapper à la vanité de le hurler au calme absolu du jour, à ces yeux fermés, à ces dents ensanglantées qui continuaient à déchiqueter la peau !... Échapper à cette tête ravagée, à cette défaite monstrueuse ! Les lèvres s'entrouvraient³⁸.

La conscience de tous les mourants devient celle de l'existence humaine, dont Perken ne peut finalement pas assumer le poids, et sa pensée redevient conscience de lui-même, de sa chair périssable, comme un Christ sans Père. Dans le réalisme visionnaire de Malraux, Perken flotte entre humanité et divinité.

Bernis, le pilote de *Courrier Sud*, échoue lui-même entre le ciel et la terre, selon une image contradictoire, entre l'écrasement de son avion et l'ascension permanente que fut sa vie de pilote et que renforce l'idée d'une montée au ciel :

À ta descente vers le Sud combien d'amarres dénouées, Bernis aérien déjà de n'avoir plus qu'un seul ami : un fil de la vierge te liait à peine...

Cette nuit tu pesais moins encore. Un vertige t'a pris. Dans l'étoile la plus verticale a lui le trésor, ô fugitif !

Le fil de la vierge de mon amitié reliait à peine : Berger infidèle j'ai dû m'endormir³⁹.

³⁸ *VR*, p. 167.

³⁹ *CS*, p. 188-189.

Bernis « aérien », Bernis divin, aspiré vers les dieux, relié aux hommes par le fil de la vierge de l'amitié, intercesseur entre le ciel et la terre, et pourtant écrasé, humain trop humain, ainsi que le confirme laconiquement le télégramme qui suit ce passage : « Pilote tué avion brisé courrier intact stop⁴⁰ ». Thélis, le chef d'escadrille, le jeune as héroïque de *L'Équipage*, meurt au son d'une messe matinale, dont il sent le chœur « à la douceur divine qui le baigna⁴¹ ».

Les aventuriers de ce mouvement réaliste de l'aventure sont divinisés par leur force et leurs exploits et humanisés par ce réalisme qui les rattache à leur matérialité et leur finitude. Il convient de revenir sur les éléments réalistes qui les lient au monde. Hormis leur mort et la réalité matérielle de leur cadavre qui concluent le roman en « preuve » réaliste ultime, plusieurs éléments inscrivent leurs aventures dans la réalité du monde, dans cette cohérence de la doxa moderne. Dans la lignée d'un réalisme classique, l'esthétique de ces romans accorde une place de choix à l'individualisation des personnages et à la présentation de leur environnement⁴², sans recourir toutefois à la précision positiviste du siècle précédent. Décors et personnages sont exacts et détaillés, certes, mais cernés d'une marge d'imprécision. C'est dans cette marge que se joue la prise de distance avec le cadre contraignant hérité du réalisme du siècle précédent.

Le cadre de l'action de ces romans est, du point de vue historique et géographique, relativement précis. On sait que *La Voie royale* situe son action en Asie du Sud-Est, entre le protectorat français du Cambodge et le Siam. La date de l'action n'est pas précisée, on sait qu'elle se situe après la guerre⁴³. Le contexte politique colonial est bien présent, car Claude doit passer par l'administration, l'Institut français de Bangkok, pour demander de l'aide matérielle. Le jeu politique indigène est lui

⁴⁰ *Ibid.*, p. 189.

⁴¹ *L'Équipage*, *op. cit.*, p. 200.

⁴² Deux aspects de la forme romanesque moderne qui font, selon I. Watt, que le roman se prête plus qu'aucun genre au réalisme. « Le concept de particularité réaliste en littérature est lui-même un peu trop général pour faire l'objet d'une démonstration concrète ; pour qu'une telle démonstration soit possible, les rapports de la particularité réaliste à certains aspects spécifiques de la technique narrative doivent être d'abord établis. Deux de ces aspects évoquent d'eux-mêmes leur importance spéciale dans le roman – la *caractérisation* et la présentation de l'*arrière-fond* [...] » « Réalisme et forme romanesque » dans *Littérature et réalité*, *op. cit.*, p. 22-23.

⁴³ « Rien d'important entre 1908 et la guerre. Depuis des explorations de détail. » ; *VR*, p. 32. On peut supposer qu'il s'est écoulé peu de temps depuis la guerre, ne laissant le temps qu'à quelques « exploration de détail ». L'action du roman se situe probablement au début des années 1920.

aussi esquissé, Claude et Perken devant passer en région insoumise Moï et Stieng, précisément par la région de la tribu des Ke-diengs des Stieng. La date exacte de l'action de *Courrier sud* n'est pas non plus précisée, mais le moment historique est clair, il s'agit des premières années de l'Aéropostale, de la liaison Europe-Afrique-Amérique inaugurée en 1928 – *Courrier sud* évoque la partie Europe-Afrique et *Vol de nuit* la partie sud-américaine. Les télégrammes retranscrits tout au long du roman actualisent heure par heure la position géographique de l'avion de Bernis. Ses souvenirs relient le roman à une France référentielle et vraisemblable : Paris, Sens, l' « Hôtel de l'Espérance et D'Angleterre. Prix spéciaux pour les voyageurs de commerce⁴⁴ ». *La Bandera* établit un même monde cohérent, de Rouen à l'Hôtel des Îles à Barcelone, Algésiras puis Dar Riffien et l'arrière pays marocain. On déduit d'un avis d'enrôlement que lit Gilieth que l'action débute en 1928 et se poursuit au tournant des années 1920 et 1930.

À l'inverse du réalisme du siècle précédent, qui effectuait une déduction du monde au personnage, fournissant de multiples précisions et détails sur le contexte géographique, social, historique, politique, esthétique, paysager dans lesquels était compris le personnage, le réalisme de ces romans d'aventures situe l'environnement géo-historique comme « à côté » de l'action, et, de fait, celui-ci n'est pas développé avec l'acuité des romans de la grande tradition réaliste. Cela tient en partie au fait que l'aventure est extérieure au monde civilisé, à un monde circonscrit par les mots d'un vocabulaire précis. Certes, Claude et Perken évoluent en Indochine française, mais ils trouvent l'aventure dans les jungles vierges, les villages insoumis ; Bernis est marqué par sa jeunesse métropolitaine, mais il cherche l'absolu dans un ciel encore mal connu que le vocabulaire technique ne suffit à circonscrire ; le parcours de Gilieth est traçable sur une carte d'Europe et d'Afrique, mais c'est précisément lui, en tant que mercenaire, qui aménage ces zones inconnues – il participe à l'aménagement d'axes routiers dans le désert marocain – que les cartes saisissent mal. La relative imprécision des dates dans ces trois romans – *La Voie royale*, *Courrier sud*, *La Bandera* –, en dépit de l'ensemble des détails historiques qui permettent d'en situer avec une certaine précision les

⁴⁴ CS, p. 99.

intrigues, situe l'Histoire, objective, datée, positive, aux portes de l'aventure. Il demeure, dans ces romans, un espace-temps où le réalisme échappe encore à un monde positif et connu et se redéploie dans son idée originelle de vérité individuelle au détriment de la vérité collective. Les lieux dans lesquels évoluent les aventuriers, parce qu'ils sont encore semi-vierges, sont l'objet d'un rapport au monde particulier et individuel⁴⁵. Certes, il serait aisé de montrer que les romans d'aventures réalistes du milieu de l'entre-deux-guerres obéissent aux contraintes d'un discours réaliste général, telle que les dessine par exemple Philippe Hamon⁴⁶ ; mais si l'on veut saisir plus précisément la particularité de ce réalisme de l'aventure, il convient de s'intéresser à la relation que l'homme y entretient avec le monde, car c'est dans cette relation que se marque un certain écart avec le monde réaliste.

Certes les romans d'aventures de Malraux et Saint-Exupéry sont tout empreints de l'esthétique réaliste qui s'est développée au siècle précédent, allant jusqu'à déployer ces « effets de réel » que relève Barthes chez Michelet et Flaubert⁴⁷ ; et, pourtant, chacun de ces textes développe, dans l'esprit de ses personnages, un imaginaire riche et vigoureux qui, à l'inverse de celui des personnages du siècle précédent, dont les rêveries s'appauvrissaient⁴⁸, affirme l'individu face au monde. C'est dans le second des deux aspects de l'esthétique réaliste que nous avons relevés, l'individualisation des personnages, que se joue cette résistance contre une esthétique qui noie l'homme dans la cohérence de son monde.

Les romans d'aventures de Malraux et de Saint-Exupéry accordent une haute importance à la vie intérieure de leurs personnages. Le style direct et indirect libre sont privilégiés, avec leur facultés affectives, pour retransmettre les pensées des personnages. Ceux-ci expriment parfois directement leurs sentiments dans des dialogues à la forme et au contenu assez soutenu, à l'apparence de monologue intérieur, ou parfois, dans le cas de Malraux, d'un dialogue d'intériorités. Bernis et

⁴⁵ « Ici les mots perdaient peu à peu la caution que leur assurait notre humanité ». CS, p. 141.

⁴⁶ Philippe Hamon, « Un discours contraint » dans *Littérature et réalité*, op. cit.

⁴⁷ Roland Barthes, « L'effet de réel » dans *Littérature et réalité*, op. cit.

⁴⁸ Voir Isabelle Daunais, *Frontière du roman*, op. cit.

Claude témoignent du même sentiment d'étrangeté vis-à-vis du monde occidental et de la société moderne. Ainsi sur le bateau qui le mène en Asie, ce monologue de Claude :

Non, il n'y avait pas tant de manières de gagner sa liberté ! Il avait réfléchi naguère, sans avoir la naïveté d'en être surpris, aux conditions d'une civilisation qui fait à l'esprit une part telle que ceux qui s'en nourrissent, gavés sans doute, sont doucement conduits à manger à prix réduits. Alors ? Aucune envie de vendre des autos, des valeurs ou des discours [...]⁴⁹.

Bernis, lui, de retour à Paris, ressent un malaise étrange, le sentiment d'y être étranger : « ... Je ne te parle pas de mon retour : je me crois le maître des choses quand les émotions me répondent. Mais aucune ne s'est réveillée. J'étais pareil à ce pèlerin qui arrive une minute trop tard à Jérusalem. Son désir sa foi venaient de mourir : il trouve des pierres⁵⁰ ». Ces aventuriers vont alors avoir tendance à se distinguer du monde occidental et de sa doxa par une certaine « puissance » de pensée et de rêverie – Claude parle de pensée, Bernis parle de foi – qui les mène hors du monde⁵¹. La vie intérieure des personnages de *Courrier sud* et de *La Voie royale* développe deux aspects de ce que nous appelons ici sans ambition conceptuelle, une « pensée forte » – peut-être serait-il possible de parler d'une pensée pré-existentialiste ? –, à savoir une intensité de l'image et une vision forte de l'homme. L'imaginaire de cette pensée est d'inspiration religieuse, mais une inspiration renouvelée, déplacée dans un monde sans dieu. La scène de la blessure de Perken en est peut-être le meilleur exemple. Perken, Claude, Grabot et leur guide Xa sont cernés dans une case par des Moïs hostiles. Perken décide, au péril de sa vie, de s'avancer vers eux :

Toute pensée précise était anéantie par ces têtes aux aguets : l'irréductible humiliation de l'homme traqué par sa destinée éclatait. La lutte contre la déchéance sexuelle, exaspérée par ce Grabot qui continuait à tourner dans

⁴⁹ *VR*, p. 38.

⁵⁰ *CS*, p. 45.

⁵¹ Malraux parle à ce sujet d'un lien avec le cosmos : « Le romancier dispose d'un autre grand moyen d'expression c'est de lier un moment décisif de la vie de son personnage à l'atmosphère ou au cosmos qui l'entoure ». André Malraux, *Scènes Choisies*, Paris, Gallimard, 1946, p. 332.

la case comme autour du cadavre de son courage. Une idée idiote le secouait : les peines de l'enfer choisie pour l'orgueil – les membres rompus et retournés, la tête retombées sur le dos comme un sac, le pieu du corps à jamais planté en terre, – et le désir forcené que tout cela existât pour qu'un homme, enfin, pût cracher à la face de la torture, en toute conscience et en toute volonté, même en hurlant⁵².

Champ sémantique de l'enfer, de la torture, de la mort et de la violence, et triomphe désespéré d'un homme condamné « crachant à la face de la torture » : la pensée de Perken réunit les aspects d'une « pensée forte ». Perken puise, certes, dans la tradition de l'imaginaire chrétien et médiéval, mais il l'instaure dans un contexte athée dont il définit lui-même les règles. Sa victoire ne doit être celle d'aucun aventurier avant lui ; il veut redéfinir, hors de l'Europe, les conditions d'un nouvel héroïsme, et ainsi se démarquer de la réalité occidentale de son temps. Perken s'élance vers une nouvelle divinité. L'audace de sa pensée le conduit toutefois à l'échec, et sa vision sublime s'évanouit : « Perken retombait entre les mains des hommes⁵³ ».

Le narrateur de *Courrier sud* situe l'origine de ce parcours de l'aventurier – du refus du monde à la recherche d'un nouvel accomplissement – dans l'enfance et ses jeux :

Nous étions perdus aux confins du monde car nous savions déjà que voyager c'est avant tout changer de chair.

« Ici c'est l'envers des choses... »

L'envers de cet été si sûr de lui, de cette campagne, de ces visages qui nous retenaient prisonniers. Et nous haïssions ce monde imposé [...] ⁵⁴.

Bernis et le narrateur – son frère ? – cherchaient dès l'enfance « l'envers des choses ». L'aventure, chez Saint-Exupéry, naît d'une aspiration mystique, de l'idée d'un dévoilement du monde : « Ce que je devinais, avoue Bernis, se cachait derrière toute chose. Il me semblait qu'avec un effort, j'allais comprendre, j'allais le connaître enfin et l'emporter⁵⁵ ». Perken établit sa pensée sur l'image de

⁵² *VR*, p. 121-122.

⁵³ *Ibid.*, p. 125.

⁵⁴ *CS*, p. 151.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 187.

l'enfer, Bernis sur celle de l'extase, bien qu'aucun signe supérieur ou divin ne vienne répondre à leurs prières. C'est par l'entremise du narrateur que Bernis est saisi dans toute sa puissance et sa grandeur. À ses yeux, et c'est l'objet de son récit, Bernis est un homme affranchi, en dépit même de sa mort : « Je dirai quel voyage tu accomplis. Comment tu soulèves les apparences, pourquoi les pas que tu fais à côté des nôtres ne sont pas les mêmes⁵⁶ ». Il est un homme libre qui rachète une humanité déchue, celle du narrateur : « Où vas-tu maintenant chercher le trésor, plongeur des Indes qui touche les perles, mais ne sait les ramener au jour ? Ce désert sur lequel je marche, moi qui suis retenu, comme un plomb, au sol, je n'y saurais rien découvrir. Mais il n'est pour toi, magicien, qu'un voile de sable, qu'une apparence...⁵⁷ ». La transfiguration de Bernis est rendue possible par l'aviation, par cette nouvelle *terra incognita*, le ciel, le dépaysement d'une nouvelle aventure moderne. Bernis inaugure un nouvel espace-temps, celui de la vitesse – on pense aux pages de Proust sur la voiture et l'aviation – qui transcende la doxa réaliste moderne : « Six heures encore d'immobilité et de silence, puis on sort de l'avion comme d'une chrysalide. Le monde est neuf. [...] Il voyage dans une quatrième dimension⁵⁸ ». Perken « retombait entre les mains des hommes », Bernis dans l'écrasement de son avion.

Dans *Vol de nuit* le monde réaliste reprend de ses droits par l'entremise de Rivière, dont la pensée d'obédience nietzschéenne combat les idoles et les mystères : « Si je l'écoute, si je le plains, si je prends au sérieux son aventure, il croira revenir d'un pays de mystère, et c'est du mystère que naît la peur. Il faut que des hommes soient descendus dans ce puits sombre, et en remontent, et disent qu'ils n'ont rien rencontré⁵⁹ ». Le surhumain de Rivière est au service de l'aéropostale, et en définitive du progrès de la civilisation et de la doxa réaliste. La mystique du pilote – et son affranchissement du monde matériel – est condamnée. Fabien, le pilote perdu de *Vol de nuit*, connaît pourtant une extase, un moment de cette « pensée forte », qui, inspirée du vocable religieux, aménage le monde pour

⁵⁶ *Ibid.*, p. 149.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 167.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 169.

⁵⁹ *Vol de nuit, op. cit.*, p. 89.

l'homme. Perdu au-dessus d'une tempête, Fabien, égaré loin des côtes, se sait perdu. Et pourtant, le calme du ciel, à cette altitude, favorise un moment d'extase : « Fabien pensait avoir gagné des limbes étranges, car tout devenait lumineux, ses mains, ses vêtements, ses ailes⁶⁰ ». C'est une lumière quasi divine qui auréole l'avion avant sa chute. Pendant un instant, Fabien et son radio deviennent les maîtres d'un monde qui nie toute existence matérielle :

Il errait parmi des étoiles accumulées avec la densité d'un trésor, dans un monde où rien d'autre que lui, Fabien, et son camarade, n'était vivant. Pareil à ces voleurs des villes fabuleuses, murés dans la chambre au trésor dont ils ne sauront plus sortir. Parmi des pierreries glacées, ils errent, infiniment riches, mais condamnés⁶¹.

Fabien est un dieu condamné. Perken, Bernis et Fabien sont des Icares. La « pensée forte » du héros d'aventures réaliste est une pensée icarienne ; elle se heurte en définitive aux limites physiques de l'homme, à l'avantage d'un monde matériel, support de la doxa réaliste.

La Bandera de Mac Orlan se distingue, sur le plan de l'affranchissement du personnage, des romans de Malraux et de Saint-Exupéry. Gilieth est un être d'une grande force physique et morale, mais dépourvu d'imagination. Son esprit ne recueille pas ou peu, dans l'aventure, cette intensité poétique et existentielle qui exalte les personnages de Malraux et de Saint-Exupéry. Ainsi, quand il débarque au Maroc, son premier contact avec l'inconnu est décevant : « Ceuta s'offrait, tout d'abord, comme une petite ville andalouse. Gilieth, qui n'était pas un imaginaire, fut cependant déçu⁶² ». Pourtant, Gilieth est un homme libre, dégagé des remords et de la morale sociale, qui donne la mort sans regret : « Pour Gilieth la vie d'un homme équivalait à celle d'un lapin. Il avait tué en professionnel, sans haine et sans hésitation, pour voler et vivre tranquillement [...]»⁶³. Gilieth est un être démesuré, une force qui doit quitter l'Europe et qui, pourtant, du point de vue du roman, n'arrive pas à s'émanciper comme le font Perken ou Bernis. Son intériorité est constamment relayée

⁶⁰ *Ibid.*, p. 135.

⁶¹ *Ibid.*, p. 136.

⁶² *La Bandera, op. cit.*, p. 45.

⁶³ *Ibid.*, p. 31.

par une instance narrative supérieure qui laisse peu de place au lyrisme du personnage. Mac Orlan partage les problématiques de Malraux et Saint-Exupéry, mais il les traite de façon plus traditionnelle et plus pessimiste. Les rêves de Gilieth ne s'extraient que peu des rêveries classiques d'évasions telles que développées dans la littérature réaliste. Gilieth rêve d'un sud vague, où il vivrait libre et amoureux : « Pierre Gilieth pensait toujours à cette évasion vers le Sud. Il aimait les images que cette idée lui suggérait⁶⁴ ». Jamais il ne souhaite réaménager le monde, le faire sien, se faire dieu.

Les aventuriers les plus exaltés, Perken et Bernis, sont en définitive rattrapés par les forces du monde physique. Nul corps ne résiste à la gangrène ou à l'écrasement d'un avion. Les lois de la physique et de la biologie demeurent les maîtres, transcendent la transcendance qui touche les héros. Le réalisme des romans d'aventures réalistes joue en permanence contre l'exaltation de l'aventure. « Roman d'aventures réaliste » est en ce sens un oxymore, un paradoxe, un combat. L'éternel combat, pour le dire simplement, de l'idéal contre le matériel. L'enjeu de ce combat, dans les romans d'aventures réalistes, est le corps humain, les chairs, leurs résistances et leurs allégeances : sont-elles en définitives vassales du monde ou du rêve ? John Charpentier voit dans *Vol de nuit* « un bréviaire de stoïcisme⁶⁵ » ; Gide, dans sa préface au même roman, cite Saint-Exupéry pour qui le courage est « surtout l'exaltation de sa force physique⁶⁶ ». Le réalisme des romans d'aventures de Malraux et de Saint-Exupéry doit aussi être lu comme un « matérialisme », en ce sens qu'il rend la matérialité du corps de l'aventurier en résistance contre le monde. L'enjeu de cette résistance est son existence en tant que corps individué et prolongement de la liberté de l'homme. Cette individuation est d'autant plus nécessaire qu'à plusieurs moments, le corps de l'aventurier tend, dans l'aventure, à se mêler à la matière du monde. La jungle et son abondance, dans *La Voie royale*, menace d'engloutir les êtres : « [...] Claude avait renoncé à séparer les êtres

⁶⁴ *Ibid.*, p. 151.

⁶⁵ *Mercur de France*, 15 décembre 1931, n° 804, t. 232.

⁶⁶ *Vol de nuit*, *op. cit.*, p. XVII.

des formes, la vie qui bouge de la vie qui suinte [...]»⁶⁷ ». Dans *Vol de nuit*, la vie du corps s'étend à la carlingue de l'avion, qui devient à son tour vivante :

Il effleura du doigt un longeron d'acier, et sentit dans le métal ruisseler la vie : le métal ne vibrerait pas, mais vivait. Les cinq cents chevaux du moteur faisaient naître dans la matière un courant très doux, qui changeait sa glace en chair de velours. Une fois de plus, le pilote n'éprouvait, en vol, ni vertige, ni ivresse, mais le travail mystérieux d'une chair vivante⁶⁸.

Le risque de cette confusion de la chair et de la matière inerte est, pour le pilote, de s'oublier et de laisser libre cours à la puissance de l'avion : « Il lui parut que la matière aussi se révoltait. Le moteur, à chaque plongée, vibrerait si fort que toute la masse de l'avion était d'un tremblement comme de colère⁶⁹ ». Cette révolte de la matière et du monde, de la tempête et de l'avion, risque d'entraîner le corps dans la mort, de vaincre sa vitalité et sa volonté. La résistance du corps, l'héroïsme physique, ce contre-stoïcisme, en ce qu'il va contre le monde, est donc une résistance contre la révolte de la matière inerte et contre la mort. Les mains de Fabien « pèsent » littéralement sur la tempête⁷⁰. Le rapport de l'aventurier au monde devient concrètement ce bras-de-fer dont nous parlions plus haut, l'enjeu en étant toujours la démarcation du corps de l'inertie du monde. Dans *Vol de nuit*, ce combat du corps et du monde est tout-à-fait concret : dans un moment de panique, Fabien ne sent plus ses mains, la matière inerte gagne littéralement du terrain, se transmettant à Fabien comme il avait auparavant transmis la vie à l'avion. Si l'inertie continue à se propager, elle conduira à la chute de l'avion, et à la victoire de la matière dans la mort⁷¹. Dans *La Voie royale*, cette progression de l'inertie et de la mort est permanente ; pour Perken, ce combat de la vie contre la

⁶⁷ *VR*, p. 65.

⁶⁸ *Vol de nuit, op. cit.*, p. 8.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 128.

⁷⁰ « Sans doute ces mains, fermées sur les commandes, pesaient déjà sur la tempête, comme sur la nuque d'une bête [...] » ; *ibid.*, p. 58.

⁷¹ « Et voici qu'il ne sentait plus ses mains endormies par l'effort. Il voulut remuer les doigts pour en recevoir un message : il ne sut pas s'il était obéi. Quelque chose d'étranger terminait ses bras. Des baudruches insensibles et molles » ; *ibid.*, p. 130.

matière est le vieillissement même : « [...] ma condition d'homme : que je vieillisse, que cette chose atroce : le temps, se développe en moi comme un cancer, irrévocablement...⁷² ». Perken annonce le sentiment de l'avachissement du temps que connaîtra Roquentin dans *La Nausée*. Pour l'aventurier de Malraux, l'action est précisément ce qui dresse le corps contre sa déchéance : « Exister contre tout cela [...], vous comprenez ce que cela veut dire ? Exister contre la mort, c'est la même chose. Il me semble parfois que je me joue moi-même sur cette heure-là⁷³ ». La scène de la progression de Perken hors de la case Moï déploie un réalisme de la chair, un réalisme démesuré qui en retrace le combat contre elle-même et contre le monde :

Quelque pas encore. Jamais il n'avait marché ainsi, sans plier les genoux. La force qui le soulevait connaissait mal ses os : sans la volonté qui le jetait vers la torture avec cette puissance d'animal fasciné, il eût cru dériver. Chaque pas des jambes raidies retentissait dans ses reins et son cou ; chaque herbe arrachée par ses pieds qu'il ne voyait pas, renforçait la résistance de son corps qui retombait d'une jambe sur l'autre avec une vibration que coupait le pas suivant. [...]

Une fois de plus il se trouva planté dans le sol, vaincu par la chair, par les viscères, par tout ce qui peut se révolter contre l'homme⁷⁴.

Le terme « réalisme » est ici à comprendre dans toute sa matérialité : le réalisme de Malraux est ici cette résistance physique dont est fait l'aventurier et contre laquelle, pourtant, il lutte de façon désespérée. On connaît la fin de Perken. La matière inerte l'emporte sous la forme de la gangrène : un pourrissement accéléré. L'aventure moderne est une lutte, jamais une victoire.

Le réalisme que développe l'aventure au tournant des années 1930 est à la fois visionnaire et matérialiste, il inscrit l'aventurier dans un monde qu'il cherche à transcender. Les premiers romans de Malraux et de Saint-Exupéry sont les plus exemplaires à ce propos ; toutefois la problématique réaliste qui confronte l'homme et le monde, l'aventurier et ses limites physiques, apparaît,

⁷² *VR*, p. 100.

⁷³ *Ibid.*, p. 101.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 122.

moins certes, dans nombre de romans d'aventures littéraires. *Moravagine*, *L'Atlantide*, *Les Dieux rouges*, pour ne citer qu'eux, développent, par exemple, selon un certain réalisme, le thème de la souffrance physique, de la résistance du corps, de sa volonté de transcendance. Toutefois dans ces romans, et dans d'autres, le réalisme est dominé par l'image, la démesure, le fantasme, la tradition : le maître de l'aventure n'y est plus le monde, mais l'image.

b2. L'aventure au second degré : l'homme contre l'image et le rêve

L'apogée du réalisme dans la littérature d'aventures de l'entre-deux-guerres a lieu au tournant des années 1930 et concerne quelques romans, parmi lesquels, nous l'avons vu, les premiers romans de Malraux et de Saint-Exupéry, ainsi que certains romans de Kessel et de Mac Orlan. La majorité de la production de romans d'aventures littéraires de l'entre-deux-guerres n'est toutefois pas dominée par cette esthétique réaliste. Qu'ils se passent dans des lieux improbables (*L'Atlantide*, *Raz Boboul*, *Les Dieux rouges*, *Kala Azar*), qu'ils mettent en scène des personnages impossibles – *Pablo... de Fer*, *Moravagine*, *Fortune carrée* – ; qu'ils aient recours à des intrigues incroyables (*Le Chant de l'équipage*, *Les Figurants de la mort*), nombre de romans d'aventures de l'époque enfreignent les lois de la doxa réaliste. Toutefois, ces écarts respectent d'autres lois : surhommes, pays extraordinaires, hasards impossibles sont des éléments qui appartiennent à la tradition de l'aventure telle que la décrit Matthieu Letourneux, à cette autre vraisemblance qui se constitue à partir des spécificités du genre. L'irréalisme, selon la doxa, réaliste est une norme selon la tradition de l'aventure pour laquelle un aventurier est un homme hors du commun, comme le sont tout autant le lieu de l'aventure et l'intrigue qui la mène⁷⁵.

Cette vraisemblance générique ne prend toutefois son sens que lorsqu'elle est mise en rapport

⁷⁵ « Dans le domaine du récit de genre, la vraisemblance de l'œuvre ne dépend pas nécessairement de sa concordance avec les règles du réel, mais de sa concordance avec un code, qu'elle crée en partie, mais qui lui préexiste (le genre ou la culture) pour l'essentiel ». *Le roman d'aventures*, p. 196.

avec la norme réaliste. Si l'aventure est un écart, il faut que cet écart s'établisse en fonction de quelque chose. Matthieu Letourneux montre que le roman d'aventures pourrait être lu comme l'intégration de la tradition anglaise du *romance* dans un cadre réaliste. Ainsi, « la relation du roman d'aventures au réalisme est moins une allégeance à cette esthétique qu'une adaptation du *romance* aux nouvelles formes littéraire⁷⁶ », et l'aventure a pu, selon la fameuse tactique du cheval de Troie, mener au XIX^e siècle, en Angleterre, la contre-attaque du *romance*. De même que la définition du fantastique de Todorov a besoin de la catégorie du réel, le roman d'aventures a besoin de ce dialogue avec la réalité pour exister. Toutefois, il existe une différence significative entre la catégorie fantastique et celle de l'aventure. Le fantastique, selon Todorov⁷⁷, suscite une hésitation, un doute, chez le personnage ou le lecteur, alors que l'écart de vraisemblance par rapport au réel que l'aventure conduit l'aventurier à expérimenter n'est pas remis en cause, ni par celui-ci, ni par le lecteur. L'aventure traditionnelle implique l'acceptation d'un monde qui, au-delà des frontières de la civilisation réaliste, accueille un imaginaire qui déborde la doxa réaliste. L'aventure implique l'acceptation, par la réalité, de l'imaginaire.

Or, nous l'avons vu, l'aventure moderne, telle qu'inaugurée par Conrad et reprise par Gide et Mac Orlan, opère une remise en cause du rêve et de l'imaginaire d'aventure au nom d'une compréhension nouvelle de l'homme, habité désormais de mystère, de fureur et d'érotisme. L'aventure nouvelle, telle que la pense l'intelligentsia du premier XX^e siècle, se sait rêveuse et se dépasse dans une action en prises avec les forces bien réelles du monde, qu'il s'agisse de l'acte gratuit de Lafcadio, de l'aventurier actif de Mac Orlan ou de leurs héritiers existentialistes des années 1930. L'aventure moderne maintient donc la tension traditionnelle entre le vraisemblable générique et la doxa réaliste, mais la complexifie en ce que le recours à l'irréalisme de genre y est conscient et propre à la réflexion qui a créé autour de la production de romans d'aventures littéraires. Le pôle réaliste de la production d'aventure littéraire prenait conscience de la réalité du monde ; le pôle irréaliste prend

⁷⁶ *Ibid.*, p. 191.

⁷⁷ *Introduction à la littérature fantastique, op. cit.*

conscience de la force de l'image et de la tradition. Letourneux montre que cette prise de recul sur l'imaginaire de l'aventure prend racine dans la fin du XIX^e siècle. Il distingue alors trois positions adoptées par les romanciers d'aventures :

Ainsi peut-on, en simplifiant un peu, proposer trois grands types d'attitudes auctoriales : soit l'auteur s'inscrit dans une perspective imitative sans distance, pour des raisons commerciales, par goût d'un imaginaire naïf, ou par manque d'imagination, soit il s'inscrit de manière réfléchie dans une perspective imitative, et ce choix entre dans un projet esthétique qui revient à remotiver les conventions du genre, soit il s'inscrit dans une relation critique avec les codes, cherchant à les dénoncer ou les renouveler⁷⁸.

La première attitude est exclue de l'aventure littéraire de l'entre-deux-guerres. L'imitation sans distance relève d'une sphère paralittéraire que n'occupent pas les romans qui font l'objet de notre étude. Les références métalittéraires à l'aventure et au roman d'aventures y sont trop fréquentes pour parler d'une imitation sans distance. Le roman d'aventures littéraire français adopte régulièrement les deux autres attitudes, celles de l'imitation réfléchie et esthétique et celle de la relation critique aux codes du genre. Toute l'aventure réaliste, par exemple, est une remise en cause critique de ces codes : le réalisme de la matière et des chairs souffrantes et vaincues renverse le rapport du héros à la douleur, douleur qui, d'une épreuve valorisante, devient une épreuve du tragique humain. Toutefois, il n'est pas besoin du réalisme de Malraux ou de Saint-Exupéry pour que les codes de l'aventure soient mis à mal. Pierre Billotey, dans *Raz Boboul*, à l'encontre d'une tradition qui fait de l'aventurier un être supérieur, fait, par exemple, des siens un lâche et un bossu. Quant à l'imitation réfléchie de la tradition de l'aventures dans la production romanesque de l'entre-deux-guerres, elle est monnaie courante. Nous ne donnerons pour le moment que l'exemple de Mac Orlan qui, deux ans avant le *Petit manuel du parfait aventurier*, dans lequel il évoque les poncifs fondateurs de l'aventure romanesque, publie *Le Chant de l'équipage*, un roman qui traite précisément de la mise en scène de ces poncifs par un aventurier passif.

⁷⁸ *Le roman d'aventures, op. cit.*, p. 210.

Iouri Tynianov, dans un article de 1927 sur l'évolution littéraire, pose l'idée qu'un élément d'un système littéraire puisse, dans le cas où il devient obsolète, changer de fonction. Il donne, parmi d'autres, l'exemple de ce qu'il nomme « roman d'aventures » : « Si les procédés du roman d'aventures sont "usés", la fable prend dans l'œuvre des fonctions différentes de celles qu'elle aurait eues, si ces procédés ne s'étaient pas usés dans le système littéraire. La fable peut n'être qu'une motivation du style ou un procédé pour exposer un certain matériau⁷⁹ ». Il est évident que le « roman d'aventures » qu'évoque Tynianov n'est pas celui que nous traitons, toutefois l'idée que certains éléments de l'aventure traditionnelle aient pu changer de fonction éclaire notre problématique. En quittant la perspective structurelle qu'adopte Tynianov, il reste possible de nous demander quelle est la nouvelle « fonction⁸⁰ » des éléments obsolètes de l'aventure traditionnelle dans le roman d'aventures de l'entre-deux-guerres. Fonction esthétique, fonction critique, comme le suggèrent les analyses de Matthieu Letourneux, ou fonction autre ?

Il convient, dans un premier temps, d'identifier les éléments de la tradition de l'aventure auxquels ont recours les romanciers de l'entre-deux-guerres. Nous avons parlé jusqu'ici, de manière indéterminée, de « poncifs », « clichés », « motifs », « *topoi* ». Toutes ces appellations peuvent-être réunies sous la notion de « stéréotype » telle que la définit et l'analyse Jean-Louis Dufay. Il en donne une première définition simplifiée mais éclairante : « [...] un certain nombre de codes très généraux, très stables, fréquemment réitérés et massivement répandus⁸¹ », qu'il précise ensuite : le stéréotype, qui affecte tous les niveaux et les domaines du discours et de l'expression, il est caractérisé par sa fréquence d'emploi, perçu comme la répétition d'un « pré-texte » diffus provenant d'un ensemble d'œuvres, doté d'une signification abstraite ou schématique, comporte plusieurs éléments dont l'association est perçue comme figée ou semi-figée, interprété différemment selon la situation historique, culturelle et idéologique du récepteur. Ces traits définitoires, qui placent le

⁷⁹ Iouri Tynianov, « De l'évolution littéraire » dans *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, p. 126.

⁸⁰ Nous mettons ici le terme entre parenthèse pour le distinguer de sa stricte acception structurelle, toutefois nous l'employons par la suite sans guillemet.

⁸¹ Jean-Louis Dufay, *Stéréotype et Lecture. Essai sur la réception littéraire*. Bruxelles, Peter Lang, p. 40.

stéréotype autant du côté de l'énonciation que de la réception, l'émancipent du jugement de valeur qui y est souvent associé. En recoupant cette définition avec les catégories de Genette sur la transtextualité, Dufay montre que le stéréotype peut aussi bien relever d'une logique générique architextuelle (le stéréotype est perçu/produit comme un trait générique), intertextuelle (le stéréotype est perçu/produit comme un trait faisant référence à certains textes particuliers), métatextuelle (le stéréotype est perçu/produit comme un trait de discours critique sur certains textes particulier ou genres), ou paratextuel (le stéréotype est perçu/produit comme un trait appartenant à certains paratextes particuliers).

Les stéréotypes du roman d'aventures de l'entre-deux-guerres relèvent essentiellement des logiques intertextuelle et architextuelle. Du point de vue intertextuel, plusieurs éléments – thèmes et motifs essentiellement –, sans être des marqueurs génériques, sont étroitement associés à l'aventure du fait de leur récurrence dans un certains nombre de textes particuliers. Ainsi, le perroquet des *Figurants de la mort* évoque clairement la lignée des perroquets des romans de pirates, dont celui de Long John Silver est le plus célèbre ; les hommes préhistoriques de Jean d'Esme s'inscrivent dans la lignée des aventures préhistoriques, dont Rosny aîné, Conan Doyle ou Rice Burroughs sont les initiateurs ; la reine africaine cachée de *Raz Boboul* est une reprise de la figure de la reine exotique et orientale, dont Haggard et Benoit ont donné les avatars les plus célèbres. Dans une optique architextuelle, les éléments repris à la tradition du genre son relatifs à sa définition même, à savoir le parcours triomphal, en une suite d'épreuves linéaires, d'un homme supérieur, hors de la civilisation, au contact d'une sauvagerie qu'il domine. Le personnage de l'aventurier relève ainsi, généralement, dans le roman d'aventures de l'entre-deux-guerres, d'une logique de stéréotype. Les personnages de surhommes : Moravagine, Mordhom, Igricheff, Pablo de Fer reprennent, par exemple, le stéréotype générique de l'aventurier comme homme supérieur. Il en va de même pour le dépaysement. L'Afrique des Billotey, Benoit et Kessel est une Afrique stéréotypée, non seulement intertextuellement, par la reprise de thèmes et motifs d'autres romans, mais architextuellement, par

la mise en scène des traits définitoires de l'aventure que sont le dépaysement et le danger. Enfin, un roman comme *Pablo... de Fer* met l'accent sur sa structure linéaire et découpée, typiquement aventureuse, proposant une division par chapitre titrés, chacun étant l'objet d'une aventure.

Le roman d'aventures littéraire de l'entre-deux-guerres met donc en avant des stéréotypes intertextuels et architextuels de l'aventure. Ces stéréotypes sont parfaitement en mesure d'assumer les fonctions esthétique et critique qu'identifie Letourneux. Dufay établit trois niveaux dans les statuts et fonctions du stéréotype selon le degré de recul critique du texte auquel il participe. Les stéréotypes du premier degré ne sont accompagnés d'aucun discours critique, ce qui correspond à l'imitation sans distance dont parle Letourneux. Les stéréotypes du second degré assurent une distance avec les textes dont il émane et se voit conférer trois fonctions : il déclenche des opérations transtextuelles, il établit une complicité avec le lecteur et il stimule la réflexion critique. Le stéréotype du troisième degré est plus ambigu, car « sa valeur apparaît comme oscillante, double ou indifférenciée⁸² », relevant donc en quelque sorte simultanément du premier et du second degré. Il est ainsi possible de disposer les romans dont nous faisons l'étude selon ces trois degrés de distance critique.

– Les romans de l'imitation sceptique : *L'Atlantide* et *Les Dieux rouges*

L'Atlantide (1919) et *Les Dieux rouges* (1923) sont des romans de la grande vogue aventureuse qui marque le roman français après-guerre ; il s'agit pour Pierre Benoit et Jean d'Esme, qui n'ont encore que peu d'expérience en matière d'aventure, de leur deuxième roman. Les deux livres reprennent le stéréotype du monde perdu développé notamment par Rider Haggard (*She, King Solomon's Mines, Queen Sheba's ring*) ou Conan Doyle (*The Lost World*). Pierre Benoit sera à ce titre accusé de plagiat par ses détracteurs, accusation qui ne sera jamais prouvée. Dans *L'Atlantide*,

⁸² *Ibid.*, p. 266.

le monde perdu est la légendaire cité de l'Atlantide, dont il persiste une ultime enclave dans le plateau désertique du Hoggar. L'Atlantide que découvre Saint-Avit est le royaume d'Antinéa, femme fatale et capricieuse – qui rappelle effectivement l'Ayesha de Haggard dans *She*. Dans *Les Dieux rouges*, Pierre de Lursac, Wanda Redeska et le Père Ravenne découvrent, dans les zones insoumises du pays Moï, une vallée isolée où la vie préhistorique est restée préservée et dont les hommes des cavernes qui l'occupent sont l'objet d'un culte autochtone. Les hommes préhistoriques, la région à la faune et la flore hors du temps et du commun sont des motifs-stéréotypes de l'aventure dont Poe, Verne, Rosny aîné ou Conan Doyle ont déjà fait usage au moment où d'Esme publie *Les Dieux rouges*.

Outre les motifs répandus qu'il met en scène, la représentation du monde perdu est une des formes les plus fortes de ce stéréotype architextuel de l'aventure qu'est le dépaysement. Le monde perdu est un monde ignoré, oublié de la civilisation, à la fois géographiquement isolé et historiquement déconnecté. Littéralement « hors la loi », le monde perdu est le lieu de toutes les transgressions : sexuelles, sociales, scientifiques, historiques. Dans *L'Atlantide* et *Les Dieux rouges*, cela est marqué symboliquement par le fait que les mondes perdus y sont des territoires soumis au pouvoir féminin. L'Atlantide est le royaume d'une reine mangeuse d'hommes, la vallée préhistorique des *Dieux rouges* est le domaine d'une société secrète de sorcières. Le monde perdu, souvent accessible par une étroite fente rocheuse, vallée, gorge, puits, caverne est un lieu propice au pouvoir féminin. Rider Haggard, avec l'immense succès de *She*, a consacré ce règne de la femme sur les terres oubliées et secrètes. Ce règne de la femme est souvent associé à celui de la mort (nous développerons ce point dans la partie suivante) : l'Atlantide et la vallée préhistorique sont deux lieux où l'assassinat est légal, où domine une sauvagerie canalisée par une société alternative dont la figure féminine régit les principes. L'homme aventurier, représentant du pouvoir phallique de la civilisation, doit explorer – pénétrer – et soumettre cet espace⁸³. Le soumettre, c'est l'annexer, en

⁸³ Précisément le programme de Morhange, dans *L'Atlantide*, et de Lursac dans *Les Dieux rouges* qui ne pensent en échapper que pour revenir avec des forces armées : « Seulement, cette fois, pour rendre à une aussi grande reine les honneurs qui lui sont dus, je prierai mon gouvernement de me confier deux ou trois cents soldats européens ainsi

faire une dépendance de l'Occident mâle.

L'Atlantide et *Les Dieux rouges* reprennent de façon traditionnelle l'affrontement entre une civilisation mâle dont la violence est disciplinée et une sauvagerie hors la Loi dont l'ordre parallèle menace de par son existence même l'équilibre de l'occident bourgeois. En ce sens, ces romans imitent le modèle canonique du roman d'aventures, dont l'enjeu est le triomphe du progrès occidental. Toutefois chacun y insère une faille critique. *L'Atlantide* et *Les Dieux rouges* reprennent le stéréotype du discours scientifique de l'aventure positiviste et progressiste de la littérature jeunesse du siècle précédent dont Jules Verne est le plus célèbre représentant. Le discours scientifique a pour but d'annexer le désordre fantastique des terres inexplorées à la rationalité occidentale ; or, chacun des deux romans offre un contrepoint à ce discours..

Dans *Les Dieux rouges*, le savoir est l'apanage du Père Ravenne qui ne peine aucunement à expliquer l'existence d'une vallée préhistorique – dont il connaît le nom latin de tous les végétaux – à quelques jours de marche de sa mission :

La seule explication plausible, la voilà !... [...] Les vieilles couches de l'ère secondaire, poursuivait le missionnaire, travaillées par le mouvement hercynien, puis plus tard par le surgissement alp-hymalayen, se sont disloqués, ont glissé ; une rupture verticale s'est produite que les bouleversements postérieurs ont respectés [...] ⁸⁴.

L'évidence même... La narration vient renforcer la crédibilité scientifique du roman par des notes de bas de page, reprenant le Père Ravenne lorsqu'il commet des erreurs de datations et complétant son propos. Le Père Ravenne est un personnage crédible, moral, passionné, ses erreurs sont corrigées par la narration ; le roman reprendrait sans distance le propos d'une idéologie positive et colonialiste, s'il n'offrait l'occasion au monde perdu de répondre au discours occidental par la voix de la sorcière Jieng, organisatrice des cérémonies païennes de la vallée secrète. Elle livre aux

que quelques canons ». *A*, p. 260 ; « Si tu ne nous rends pas cette femme, nos frères viendront qui détruiront votre temple et le raseront. Vous serez tous massacrés, dispersés ». *DR*, p. 200.

⁸⁴ *DR*, p. 174.

aventuriers prisonniers un violent réquisitoire anticolonialiste :

Ces lambeaux de notre immense territoire, ces derniers vestiges de notre domaine, vous avez voulu encore nous les arracher. Et surtout vous avez voulu nous courber, nous asservir à vos lois, à vos usages... à votre religion [...] Je vous hais à cause de votre puissance et de votre civilisation qui vous font si redoutables ; je vous hais parce que, si grands et si forts, vous songez pourtant à étendre votre main sur les pauvres terres d'un peuple que vous jugez incapables de vous résister ; je vous hais enfin parce que votre domination entraînerait l'écroulement de tout ce qui fut l'œuvre de notre race, l'œuvre des miens : nos coutumes, nos lois, nos goûts, notre religion [...] Je vous hais !... Je vous hais !...⁸⁵

Confrontés à leurs failles morales, la science et le progrès perdent de leur évidence. Et pourtant *Les Dieux rouges* n'est pas un roman explicitement anticolonialiste. Le personnage de Jieng n'est pas non plus moral, elle entretient une religion qui accouple les femmes de force aux hommes des cavernes, préside des cérémonies impliquant des mutilations et des mises à mort, trompe le personnage de Wanda qui lui accorde sa confiance. Toutefois, sa prise de parole suffit à ébranler l'idéologie de l'aventure, qui perd alors de sa saveur et de son triomphe.

Dans *L'Atlantide*, le discours scientifique est tenu par le professeur Le Mesge qui donne aux deux aventuriers un véritable cours magistral d'histoire, de géologie, de philologie et de phonétique pour expliquer l'existence de l'Atlantide. Un autre discours, cependant, vient relativiser la pédanterie de Le Mesge. Il s'agit de la confession alcoolisée que fait L'Hetman de Jitomir à Saint-Avit : Antinéa, la reine de l'Atlantide, ne serait que la fille d'une courtisane française de la cour de Napoléon III qui a épousé le frère d'un des rois du Hoggar. De là à penser que la mystérieuse, l'aventureuse Atlantide n'est qu'une supercherie, fruit des spéculations pédantes et inexactes d'érudits occidentaux dont se grisent les aventuriers, en un mot à remettre en cause le sérieux de l'aventure, il n'y a qu'un pas.

L'Atlantide et *Les Dieux rouges* reprennent le schéma stéréotypé de l'aventure traditionnelle, mais ils y insufflent un scepticisme qui ébranle le principe d'exploration et d'annexion du monde

⁸⁵ *Ibid.*, p. 217.

sauvage. La sauvagerie et l'étrangeté même du monde de l'Aventure sont remises en question par la relativisation du discours scientifique des personnages occidentaux. Peut-être sont-elles fantasmées par un Occident tout aussi sauvage ? Toutefois l'aventure n'est pas remise en cause pour autant, l'aventurier y reste une figure positive, ses aspirations, des rêves nobles. Les deux romans imitent respectueusement leurs modèles, mais ils ne peuvent retenir leur scepticisme quant à l'idéologie de l'Occident triomphant de l'ennemi sauvage. Un doute tel qu'un retour triomphal à la civilisation serait un leurre : Benoit et d'Esme font mourir leurs aventuriers. L'aventure repose sur un équilibre idéologique et narratif fragile qu'une imitation inquiète – telle celle de Benoit et d'Esme – mène à la catastrophe. Ainsi, à l'inverse du classement de Dufay dont nous nous inspirons, il n'y a pas, dans le roman d'aventures littéraire, de degré zéro de la distance critique.

– Les romans de l'ironie critique : *Le Chant de l'équipage*, *Raz Boboul*, *Les Figurants de la mort*

L'Atlantide et *Les Dieux rouges* déplacent l'imaginaire de l'aventure dans une complexité qui le met à mal sans toutefois l'attaquer directement et en respectant les codes. *Le Chant de l'équipage*, *Raz Boboul* et *Les Figurants de la mort* sont des romans d'aventures qui tiennent un discours sur l'aventure. *Le Chant de l'équipage* conte l'histoire de Joseph Krühl, un riche rentier, aventurier passionné mais passif et casanier, qu'un escroc, Samuel Eliasar, piège et conduit à la recherche d'un trésor imaginaire en vue de le dépouiller. *Raz Boboul* est l'histoire d'un raté, Francisque, qui suit, par dépit, Antoine Burée, un érudit aventurier à la recherche de manuscrits rarissimes, aventure dont il revient bredouille et désabusé. *Les Figurants de la mort* retrace l'histoire d'une vraie fausse équipée, commandée par le Général Clarriarte y Equipa et conduite par le Capitaine PetitGuillaume, partie délivrer le Venezuela de la dictature et dont la majorité des hommes est convaincue de participer au tournage d'un film et ignore que les balles sont réelles. Dans chacun des trois romans, l'imaginaire

et l'envie d'aventure qui ont nourri les jeunes – et moins jeunes – lecteurs d'avant-guerre devient l'objet même du roman, qui réutilise les stéréotypes du genre selon une pratique qui relève de ce que Genette nomme, dans *Palimpsestes*, « la charge », c'est à dire l'imitation ostensible et satirique d'un ou de plusieurs hypotextes. Deux procédés régissent cette fonction satirique : le décalage et la mise en abîme.

Ce que nous appelons décalage rejoint ce que Genette identifie comme le travestissement burlesque. L'idée à la base du travestissement est celle d'une inadéquation entre le noble statut du personnage et son discours vulgaire, au sens de « relevant du commun des hommes ». Ainsi, par décalage, nous désignons le fait que les narrateurs protagonistes des *Figurants de la mort* et de *Raz Boboul* ne sont pas, dans leur discours et dans leurs actes, à la hauteur de l'*ethos* noble de l'aventurier qu'a développé la tradition du roman d'aventures. Lafforest et Billotey mettent en scène des antihéros. De Jim Hawkins à Lafcadio, à l'exception de certains personnages de Conrad, l'aventurier domine sa peur. Le courage de l'aventurier est essentiel à son entreprise qui consiste précisément à s'opposer à l'inconnu et donc à la peur. Il n'y a aventure qu'autant que le personnage conserve son courage, autrement, il rentre chez lui et l'aventure se termine. Or, c'est précisément ce que fait le capitaine PetitGuillaume, pris de panique devant le carnage qu'est le vrai-faux assaut du général Clarriarte y Equipa : il fait demi-tour et abandonne ses compagnons : « J'en avais marre, j'étais saturé jusqu'au dégoût de cette aventure ridicule. Je n'avais qu'une hâte, c'était d'en sortir au prix de n'importe quelle lâcheté. Moi qui avait été bon marin et brave toute ma vie, je ne me reconnaissais plus. J'avais peur [...]»⁸⁶ ». De même, Francisque est terrifié en abordant l'île Dak, la destination de sa quête, qu'entoure une légende de mystère : « J'avais peur, odieusement peur. Je tremblais, mes dents se choquaient⁸⁷ ». Il ne poursuit que par orgueil et compétition avec son compagnon Thomas Boboul ; il y a peu de grandeur dans son comportement. De la même façon, prisonnier d'une crypte, il panique et s'avilit à accuser le père Burée d'être responsable du mauvais

⁸⁶ *FM*, p. 200.

⁸⁷ *RB*, p. 145.

pas dans lequel il s'est mis par orgueil : « Cette mort effrayante, qui vient, qui nous saisit peu à peu, dans ce sépulcre, vous en êtes la cause. Ah ! Qu'ai-je fait de vous écouter, de vous suivre, radoteur entêté, jusqu'au piège tendu à votre ineptie⁸⁸ ». Trahison, accusation, la peur conduit PetitGuillaume et Francisque à se retourner contre leurs camarades, décrédibilisant ainsi leur statut moral de héros. Quant à Joseph Krühl, il a à sa décharge que sa naïveté assure son courage, toutefois il ne possède pas pour autant les qualités d'un héros aventurier. Casanier, routinier, radoteur, il a tout du parfait retraité, ne serait-ce sa passion pour les récits de pirates et son argent qui lui permet d'affréter un navire et de partir à la recherche d'un soi-disant trésor. Krühl est un vieux riche qui se paye une aventure en combinant au ridicule du touriste celui du pigeon que l'on mène par le bout du nez.

PetitGuillaume et Francisque ne sont pas moins ridicules pour moins naïfs qu'ils soient. Avant d'éprouver la peur et de se décevoir, ils éprouvent un certain orgueil à mener une vie aventureuse. Francisque, le plus désabusé se vante, la veille de son départ, de son périple, à Paris,⁸⁹. Sa confiance en l'aventure n'est jamais aussi grande qu'une pinte à la main. PetitGuillaume évoque moins sa fierté d'aventurier dans son récit, mais il l'a perdue au moment de sa narration. Toutefois, on devine qu'il possédait, au moment des faits, une assez bonne opinion de lui-même en tant que marin⁹⁰. Or, ni Francisque ni PetitGuillaume ne sont à la hauteur de leurs prétentions à l'aventure. Tous les deux y sont entrés par malchance ; ce n'est pas à une vocation, mais à un statut qu'ils se raccrochent. « On n'est jamais si ridicule par les qualités que l'on a que par celles que l'on affecte d'avoir⁹¹ », déclare La Rochefoucauld. Francisque et PetitGuillaume sont des personnages ridicules. Le narrateur premier des *Figurants* est lui aussi un de ces personnages ridicules qui a poursuivi une aventure pour laquelle il n'était pas fait : « Comme j'étais mal doué pour l'aventure, je n'en tirai évidemment

⁸⁸ *Ibid.*, p. 203.

⁸⁹ Mon imagination concevait des rêves fous, des rêves d'opulence et de gloire. [...] Je répondis en me rengorgeant : Ça va, ça va : je suis chargé d'une mission scientifique, et je pars demain pour l'Abyssinie ». *Ibid.*, p. 39.

⁹⁰ « Des hommes prêts à tous les risques et à tous les boulots, ça se rencontre toujours quand on sait y mettre le prix ; mais un capitaine, un vrai [...] et disposé à entrer au service d'un tel patron pour une croisière aussi périlleuse, voilà qui ne se trouve pas tous les jours devant le zinc d'un bar même à Hambourg ; et le général malgré mon mauvais œil, avait eu une fière chance de tomber sur moi ». *FM*, p. 75.

⁹¹ François de La Rochefoucauld, *Maximes et Mémoires*, présentation de Jean Starobinski, Paris, 10/18, 1964, p. 84.

que des joies médiocres, beaucoup de déboires et pas mal de honte⁹² ». La honte et le ridicule sont le lot de ces vrais-faux aventuriers.

Les personnages de Mac Orlan et de Lafforest, lorsqu'ils communiquent leurs aventures, sont conscients de développer un récit stéréotypé, qui semble les embarrasser précisément par ses poncifs et ses lieux communs. Ainsi, dans le *Chant de l'équipage*, Oliine Yvanovitch insiste sur le fait qu'il épargne certains impératifs du genre à ses auditeurs : « Tous les livres d'aventures sont bourrés de voyages à fond de cale, de combats avec des rats insolents et jamais rassasiés. Donc ne comptez par sur moi, pour la partie descriptive de cette page d'histoire⁹³ ». Il faut dire que son récit n'a rien d'original : traversée de la Russie par le Transsibérien (on pense tout de suite à Cendrars) et opium en Asie accompagnée d'une référence à Lafcadio Hearn pour insister sur la dimension littéraire de ses périples. PetitGuillaume est également gêné par la couleur que prend son récit :

Vous êtes en train de vous demander, mon jeune monsieur, reprit-il, quel stupide roman je vous raconte là. Faites-moi la grâce de me croire sincère et que je n'invente rien. Sans doute on se bat beaucoup dans mon histoire, on se saoule aussi, comme dans un film classique de marins : il n'y manque que les filles⁹⁴.

Non seulement Oliine Yvanovitch et PetitGuillaume prennent conscience du caractère romanesque de leurs aventures, mais ils s'en défendent. Il y a chez ces personnages une méfiance désabusée du romanesque et de la rêverie :

Alors, pour étouffer les vieux regrets, note le narrateur anonyme des *Figurants de la mort*, pour serrer mon gros cœur, pour étrangler mes dernières illusions, je me ressasse les arguments qui militent en faveur d'une existence de repos méditatif, et en voulant les illustrer par une œuvre d'imagination, je n'ai rien trouvé de mieux que de raconter une histoire vraie [...] ⁹⁵.

⁹² *FM*, p. 34-35.

⁹³ *CE*, p. 213.

⁹⁴ *FM*, p. 81.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 236.

Ces personnages opèrent une double distanciation de l'aventure, l'identifiant et la refusant. Dans *Raz Boboul*, ce n'est pas l'aventure qui est distancée, mais le romanesque. Ainsi, lorsque les aventuriers sont délivrés de la crypte de laquelle ils étaient prisonniers, Antoine Burée déclare : « Si jamais nous racontons notre histoire tout au long, on observera qu'elle finit comme elle commence. Car nous nous sommes rencontrés, Francisque, en tombant un soir d'orage, dans une autre cavité, avec un fiacre. Ces similitudes ne se rencontrent point dans les romans, parce qu'ils ne sont point l'image de la vie⁹⁶ ». La vie, dit Burée – personnage d'un roman d'aventures tout en rebondissements et hasards improbables –, est pleine de similitudes que les romans n'imitent pas. Mauvaise foi du personnage qui refuse son statut de personnage, ironie de l'auteur : Billotey pointe les similitudes invraisemblables de son roman, Antoine Burée, inversement, dénonce leur absence des romans. *Raz Boboul* développe un discours malicieusement aporétique qui ne laisse aucune chance au roman – ni au bon sens. Qu'elle soit réaliste ou rêveuse, la représentation romanesque est distancée, ce qui est d'autant plus ironique que nous sommes dans un roman absolument romanesque. L'aventure, qui repose sur le romanesque, perd alors de son évidence. Lorsque la princesse Makèda demande à Francisque pourquoi il a affronté les dangers de l'Afrique pour se rendre à l'île Dak où elle réside, celui-ci offre une explication peu convaincante : « Oh ! Moi, répondis-je d'un accent désabusé, je ne sais pas trop, je me promène...⁹⁷ » L'aventure distancée perd son sens.

La mise à distance de l'aventure n'apparaît pas seulement dans le discours des personnages ; les intrigues des *Figurants de la mort* et du *Chant de l'équipage* sont fondées sur des mises en abîme, des mises en scène de l'aventure dans le roman d'aventures, à la manière du théâtre dans le théâtre des dramaturges baroques. Dans le roman de Lafforest, il s'agit d'un faux film d'aventures dont le général Clarriarte y Equipa a l'idée pour engager des hommes à leur insu. Pour le débarquement sur les côtes du Venezuela, il revêt ses « comédiens » de costumes dépareillés et les envoie se faire tuer sous le regard de caméras sans pellicule. La mort est vraie et l'aventure est fausse. Mac Orlan, lui,

⁹⁶ *RB*, p. 205.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 167.

met en scène une fausse chasse au trésor dont le dupe est celui qui la finance, le passionné d'aventures Joseph Krühl. Hors de l'esprit de Krühl, tout est faux, sauf le danger dans lequel les conduit l'expédition ; la dupe et son escroc finissent par être abandonnés sur une île isolée, propriété et prison d'un bourreau chinois dont ils vont devenir les cobayes. Les figurants pensent vivre une fausse aventure, Krühl pense en vivre une vraie ; tous se trompent et seule la mort demeure vraie. Ces intrigues en abîme isolent les matériaux de l'aventure (costume, carte au trésor, navire, rhétorique pompeuse), qui deviennent le décor en carton-pâte d'une arnaque tragique. Le rêve, dans ces romans, est une farce.

La perte de confiance en l'aventure naît donc d'une distance entre la vie et le rêve, entre l'existence et sa représentation. Celle-ci n'est pas nouvelle, *Don Quichotte* en fait le constat dès la Renaissance, et la seule lecture de *Jacques le fataliste et son maître* montre à quel point le XVIII^e siècle avait développé la question. Ces aventuriers de l'entre-deux-guerres semblent avoir oublié momentanément cette vérité, grisés qu'ils ont été par leurs rêves d'aventure, et la redécouvrent amèrement. En ce sens, ce sont les dignes héritiers du chevalier de la Manche. Deux personnages en particuliers, nous l'avons mentionné, sont comparés au personnage de Cervantès : le général Clarriarte y Equipa et Joseph Krühl. Ces deux personnages sont les seuls à ne jamais distancier le rêve d'aventure de la vie. Sans eux, pas de roman. L'aventure nécessite au moins un naïf. « Don Quichotte lit le monde pour démontrer les livres », écrit Michel Foucault⁹⁸. Il est celui par qui le roman se tient et les rêves que contient l'écriture conservent une attache essentielle avec la réalité. Krühl et le général ont la même mission, comme Don Quichotte ils reconnaissent les rêves dans le monde qui les entoure : « Son équipage de fortune lui apparaissait tel qu'il avait imaginé les équipages damnés poursuivant, de mer en mer, le but fuyant de leurs luxures médiocres et de leur vénalité cruelle⁹⁹ » ; « Il vivait son rêve aussi sincèrement, aussi sérieusement que les enfants qui, jouant aux corsaires, transforment un vieux fauteuil retourné en frégate six ponts¹⁰⁰ ». Ces

⁹⁸ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 61.

⁹⁹ *CE*, p. 159.

¹⁰⁰ *FM*, p. 160.

personnages sont en dernier lieu à l'image du lecteur, qui repère les conventions et les codes, les stéréotypes d'une aventure qu'il sait pourtant être fausse. Les deux romans multiplient les stéréotypes du genre (port, navire, trésors, alcool, chants de marins, perroquet, caraïbes) dans le but de littéralement « mener en bateau » le lecteur, comme Eliasar et le général Clarriarte y Equipa mènent leurs aventuriers à l'autre bout du monde.

– Les romans de l'image : *Moravagine* et *Pablo... de Fer*

À la différence du *Chant de l'équipage* et des *Figurants de la mort*, *Raz Boboul*, dont l'aventure est on ne peut plus invraisemblable et stéréotypée, n'est pas l'histoire d'une fausse aventure. Il y a bel et bien un trésor, une princesse, un royaume et des manuscrits bibliques apocryphes qui attendent Francisque, Antoine Burée et Thomas Boboul à l'île Dak. Boboul obtient même la princesse et le royaume. L'interprétation du roman suscite alors une hésitation chez le lecteur. Dans le contexte du décalage et de la mise en abîme que nous avons soulignés, l'extravagance de l'aventure devrait s'auto-dénoncer comme fausse et naïve. Mais le succès de cette aventure tend à contrebalancer cette interprétation critique. *Raz Boboul* fait le lien entre les stéréotypes du second degré, qui établissent clairement une distance critique entre le texte et son contenu, et ceux du troisième degré, dont la valeur critique est oscillante.

Deux romans, particulièrement, développent cette oscillation critique : *Pablo... de Fer*, de Pierre-Louis Rehm, et *Moravagine*, de Blaise Cendrars. Chacun narre les aventures d'un surhomme : Pablo de Fer est un Napoléon mexicain qui mène son peuple à la rébellion, Moravagine est un anarchiste ultra violent qui parcourt le monde aux côtés de Raymond La Science, le médecin qui l'a fait évader de l'hôpital psychiatrique où il était enfermé. Le ton des deux romans est à l'excès. Les personnages sont aussi bien capables de se priver de tout que de s'abandonner aux pires orgies. La mort est

banalisée, Pablo de Fer et Moravagine tuant par impulsivité. Les péripéties sont nombreuses. En deux-cent-soixante pages, Pablo Urruchoa assassine son frère, tente une première insurrection contre son gouvernement, est envoyé en prison, échappe à une tentative d'assassinat, intègre l'armée, retourne en prison, s'échappe à nouveau, traverse un désert, devient pêcheur, s'embarque clandestinement pour la Californie, se fait pêcheur de perle, amant d'un espionne, agent des services secrets allemands ; général d'une armée libératrice, il envahit le Mexique, livre plusieurs batailles, affronte seul l'armée adverse, survit à une avalanche d'obus, vend une fausse mine d'or au gouvernement allemand avant, enfin, de se retirer dans son village natal. Quelle vie que ce roman ! sommes-nous tentés de dire. Moravagine, sur une longueur à peu près équivalente, assassine son amour d'enfance, s'évade d'un centre psychiatrique, devient le « Jack l'éventreur de Berlin », participe activement à la première révolution russe, part en quête d'une mine d'or aux États-Unis, est poursuivi par des tribus autochtones, remonte l'Orénoque, devient le dieu des Indiens Bleus, s'engage dans l'aviation militaire à la Première Guerre mondiale et est abattu au-dessus des lignes autrichiennes, pour finir sa vie fou et morphinomane dans un hospice. À ce rythme là, on fait fi de la vraisemblance. Moravagine et Pablo de Fer retrouvent le souffle des héros de Dumas et de Verne.

Chacun des romans traite cette énergie et cette invraisemblance selon une stratégie particulière. *Pablo... de Fer* développe son action dans un cadre très stéréotypé qui évoque fortement le roman populaire. Le roman propose un dépaysement fort en accentuant les clichés mexicains. Les mots espagnols colorent la narration : *novio, réqha, campo, tapalo, léperos, péones, vagos...* vocabulaire que l'on retrouve tout au long du roman. Le roman s'ouvre sur un Mexique de carte postale : amants à la fenêtre de leurs belles, guitares dans la nuit, coyotes hurlant à la lune. C'est un Mexique stéréotypé qui fait le décor de *Pablo... de Fer*. Chaleur écrasante, pitié, fureur révolutionnaire, sens de l'honneur, indienne Cochimis qui, « lorsqu'elle avait bu du mezcal, comme les autres, [...] devenait enragée, [...] glapissait le populaire “levantate boratchito” ou avec un camarade [...] dansait le “bailé del toro”, celle-là franchement obscène, à la mimique réaliste, indescriptible¹⁰¹ ». À

¹⁰¹ PF, p. 65.

plusieurs reprises, l'esprit mexicain, les mœurs mexicaines motivent des actions qui, ailleurs que dans ce Mexique fantasmé, auraient paru invraisemblables. Ce Mexique stéréotypé permet de mettre en scène des Mexicains stéréotypés, exaltés, ardents, intransigeants sur les questions d'honneur : les Mexicains de Rehm ont des manières d'hommes rudes, mais des âmes altières d'aristocrates.

Le creux du stéréotype, dans l'écriture de Rehm, abrite une certaine profondeur et une certaine angoisse. Certes, *Pablo... de Fer* parodie, parfois explicitement, le roman d'aventures, mais son propos dépasse la simple critique. Le surhomme est une image de la puissance¹⁰². L'échec final du surhomme qu'est Pablo, son extrême violence injustifiée envers les femmes trahissent une puissance inquiète d'elle-même¹⁰³. Les excès du roman trahissent cette inquiétude. Jeune militaire impétueux qui s'empare du pouvoir par audace, Pablo de Fer est régulièrement comparé à Napoléon¹⁰⁴ : le roman ne parodie pas seulement l'aventure populaire, mais interroge l'imaginaire national après le choc de la Première Guerre. L'excès de l'image permet de distancier tout en le conservant le rêve national de puissance. D'un côté, le roman parodie l'aventure, mais de l'autre il s'y livre de toutes ses forces pour exalter une puissance humaine à laquelle il croit de moins en moins, pour tenter de répondre à cette question qui fonde la modernité romanesque, selon François Ouellet : Que peut-un homme¹⁰⁵ ?

¹⁰² « C'est à cette question que répond Edmond Dantès, dans *Le Comte de Monte-Cristo*, quand il élabore un plan de vengeance sur plusieurs années ; c'est cette question que le Vautrin de Balzac incarne, sorte de Protée tout-puissant qui revêt aussi bien l'habit du crime que celui de la loi ; c'est aussi cette question qui sert d'assise à Jean Valjean cherchant à refaire sa vie. Ce sont des héros de la toute-puissance. À cette question : “que peut un homme ?”, ces personnages offrent des réponses élaborées et convaincantes » François Ouellet, « “Que peut un homme ?” Une poétique de l'histoire littéraire » dans *Impuissance(s) de la littérature ? op. cit.*, p. 352.

¹⁰³ Voir Paul Kawczak, « *Pablo... de Fer* de Louis Rehm. Une poétique de l'interstice générique ? » http://popenstock.ca/dossier/article/«_pablo-de-fer»-de-pierre-louis-rehm-une-poétique-de-linterstice-générique.

¹⁰⁴ Des ingénieurs français pris en otage par Pablo de Fer le comparent au général Corse pour l'adoucir : « À Paris, on vous nomme le Napoléon mexicain », *PF*, p. 224. Pablo l'inflexible est tellement flatté qu'il les libère, depuis sa jeunesse, le libérateur voue un culte à l'Aigle français. Au début du roman il promet à Natalia : « Tout comme Napoléon, je t'épouserai en grande pompe, comme il épousa Joséphine [...] J'aime Napoléon. Il fut le plus grand des hommes » ; *ibid*, p. 16. Exilé du Mexique en Californie, Pablo revient en libérateur à la tête d'une petite armée, comme Napoléon est revenu pour les cent jours. De retour au Mexique, Pablo s'offre aux balles des soldats du gouvernement mexicain. Aucun d'eux ne tire, ils se rendent tous à sa cause. On pense à cette scène de la légende napoléonienne qui eu lieu le 7 mars 1815, et qui fut peinte par le peintre allemand Steuben. Napoléon se serait offert aux balles des soldats de Louis XVIII : « S'il est parmi vous un soldat qui veuille tuer son Empereur, me voici » leur aurait-il dit, tous l'auraient rejoint. Enfin le second chapitre de la septième et dernière partie du livre, qui relate l'échec militaire de Pablo se nomme « Santa Margarita ! Waterloo ».

¹⁰⁵ François Ouellet, « “Que peut un homme ?” Une poétique de l'histoire littéraire ». *Op. cit.*

Blaise Cendrars joue également avec l'imaginaire du dépaysement, mais d'une autre façon. L'action du roman y est étourdie par de longues énumérations fébriles et descriptives. Quand Pierre-Louis Rehm pastiche la tradition, Cendrars joue la carte de la modernité et construit son roman d'une écriture poétique tout acquise à la vitesse, à la fragmentation, à l'abondance, au souffle. L'action, régulièrement narrée à l'imparfait itératif, est noyée dans le rythme. Les actions terroristes que Moravagine et Raymond entreprennent en Russie se perdent dans le flot des noms évocateurs et mystérieux : « Aussi étions-nous en continuels déplacements et Moscou, Cromstadt, Twer, Sébastopol, Saint-Pétersbourg, Ufa, Ekaterinoslaw, Lugowsk, Rostoff, Tiflis, Bakou reçurent tour à tour notre visite, furent terrorisées, bouleversées, en partie détruites, copieusement endeuillées¹⁰⁶ ». L'écriture de l'aventure est redondante, abondante, synonymique ; ainsi Raymond esquisse-t-il le portrait d'un terroriste : « sa volonté de puissance, son goût du risque, son énergie, sa ténacité, sa témérité folle, son audace, sa décision¹⁰⁷ ». L'énumération transcende le cliché du terroriste exalté. De la même façon il détourne le stéréotype de la jungle hostile :

Dans la brume bleuâtre du soir qui succédait à la pluie, des milliers de végétaux aux panaches plumeux s'égouttaient. D'immenses chauves-souris se laissaient choir, des cascabelles ondulaient entre deux eaux. L'odeur musquée des crocodiles nous soulevait le cœur. On entendait les tortues pondre inlassablement¹⁰⁸.

L'abondance, le détail sensible, la précision incongrue de l'écriture de Cendrars embrassent l'aventure et l'action, la recouvrent et la magnifient de leur démesure. Cendrars est attiré par l'aventure, autant réelle que littéraire. Comme Schwob, comme Stevenson, il est un admirateur de François Villon. Il a développé un certain goût pour la littérature populaire et aventureuse, à l'image, un peu, du goût de Rimbaud pour les « peintures idiotes » et la « littérature démodée ». *Kodak*, publié en 1924 et qu'il compose à partir de fragments du *Mystérieux docteur Cornélius* de

¹⁰⁶ *M.* p. 90.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 107.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 217-218.

Gustave Lerouge, peut être lu comme la tentative d'extraire la poésie qui sommeille dans la littérature populaire. *Le Panama ou les aventures de mes sept oncles* reprend cette esthétique symboliste du récit d'aventure condensé en poème que nous avons examinée chez Bertrand, Rimbaud et Schwob. *Moravagine* réalise cette même poétisation de l'aventure. Dès le début de sa rédaction, Cendrars, sous l'influence de l'aventure populaire, a dans l'idée de faire un roman d'aventures : « Au printemps 1914, je revins à *Moravagine*, et, sous l'influence des premiers succès spectaculaires de l'aviation et la lecture de *Fantômas*, j'en faisais un roman d'aventures¹⁰⁹ ». La démesure de *Moravagine*, la multiplication et l'enchaînement des péripéties relèvent d'une esthétique populaire. Une esthétique non pas moquée ou critiquée, mais une esthétique aimée. Bien plus que Rehm, Cendrars accepte et célèbre la démesure du roman d'aventures. Il ne nie pas sa violence ni son machisme, ni son racisme : au contraire, il les exalte, il les inquiète, il les fouette. L'aventure dans *Moravagine* est la fois laide et magnifique, hors des critères esthétiques du temps, complètement moderne.

En dépit de leur approche différente de l'excès aventureux, *Moravagine* et *Pablo... de Fer* ont un point en commun : le héros devient à son tour l'origine d'un récit d'aventure. *Pablo... de Fer*, en héros national, est soucieux d'entretenir sa légende. Il publicise ainsi sa geste :

Peu de jours après, Pablo traitait en particulier avec un éditeur de cartes postales pour les droits exclusifs d'une collection représentant l'événement avec une légende explicative : « Épisodes glorieux du siège terrible de Mengano, la ville survolée par les redoutables vautours rouges et bleu du célèbre Pablo Ourroutchoa »¹¹⁰.

Pablo, homme qui poursuit des images de violence et de gloire, devient à son tour la source de ces images. À la suite de sa fausse mort, une légende populaire se crée autour de sa figure : « Tout le monde, ici, te croit mort et enterré. Qui donc, au Mexique, ne pleure pas Pablo de Fer ? Tes

¹⁰⁹ « Comment j'ai écrit *Moravagine* » dans *ibid.*, p. 288.

¹¹⁰ *PF*, p. 214.

adversaires eux-mêmes honorent ta mémoire. Tu es entré dans l'histoire et la légende¹¹¹ ». Pablo souffre de cette transmutation en verbe et en image, il ne peut « revenir » à la vie, dire à ses hommes qu'il a survécu au bombardement que tous croyaient lui avoir été fatal. Pablo de Fer est mort pour devenir un récit d'aventure, Pablo Ourrouchoa doit alors se retirer dans son village natal. D'une autre façon Moravagine devient verbe. Après la guerre, en proie à la folie et à la drogue, il est interné dans un centre neurologique, où il passe l'intégralité de son temps à rédiger des récits d'aventures futuristes, *L'An 2013* et *La Fin du monde*. Raymond La Science ne peut avoir accès à ses manuscrits qu'à la mort de Moravagine. Le récit en est décousu, abscons : « Bien qu'entièrement rédigé de sa main, je n'ai pu établir si ce scénario est une œuvre d'imagination ou si, au contraire, mon ami ne s'était pas donné la peine d'en colliger le texte, à mon intention, sur un programme de cinéma, lors de son mystérieux séjour sur la planète Mars¹¹² ». Moravagine aurait opéré la même déconstruction de l'aventure que Cendrars avec *Le Mystérieux docteur Cornélius*. Quoi qu'il en soit, Moravagine disparu, il ne reste plus que les mots et les images d'un récit d'aventure violent et absurde. Pablo de Fer et Moravagine deviennent les mots et l'aventure qui les ont portés, complétant une circularité : l'aventure produit des héros qui produisent de l'aventure. Les hommes deviennent les mots et les mots deviennent les hommes, dans l'univers romanesque que proposent Cendrars et Rehm. La question n'est plus le conflit de l'homme et du monde, mais celui de l'homme et des mots, de l'homme et des images d'aventures qui le menacent de perte et de dissolution. Ni Moravagine ni Pablo... de Fer ne se heurtent en définitive au monde réel, ils glissent à sa surface, portés par un souffle de l'aventure qui n'est plus discrédité pour son invraisemblance, mais qui est devenu le lien entre l'homme et les rêves. Ce repli du texte sur lui-même évoque celui qu'analyse Michel Foucault à propos de la deuxième partie de *Don Quichotte* : « Dans la seconde partie du roman, Don Quichotte rencontre des personnages qui ont lu la première partie du texte et qui le reconnaissent, lui, homme réel, pour le héros du livre. Le texte de Cervantès se replie sur lui-même, s'enfonce dans

¹¹¹ *Ibid.*, p. 251.

¹¹² *M*, p. 278-279.

sa propre épaisseur, et devient pour soi objet de son propre récit¹¹³ ». Le rapport du texte au monde devient un rapport du texte au texte. Ainsi fonctionnent ces stéréotypes du troisième degré, qui débordent largement la fonction critique pour entrer dans le jeu poétique de la référence et de l'innovation.

Le roman d'aventures, à l'issue du premier conflit mondial, s'est, à la suite de sa germination esthétique et intellectuelle, situé au carrefour du rêve, du monde et de la liberté humaine. Face à cette problématique, il a abordé deux stratégies. L'une consistait à affronter le monde ; c'est la stratégie du roman d'aventures réaliste. Dans ces romans, un héros tente d'imposer au monde la volonté de ses rêves. Un instant il s'affranchit et élève avec lui l'humanité, mais à bout de force, il choisit sa divinité momentanée. L'autre stratégie affronte l'image, elle l'imite de façon plus ou moins ostentatoire par le jeu des stéréotypes, elle la dénonce, elle et le roman d'aventures comme étant faux et mensonger. Ce faisant, elle reconnaît son importance, au point que l'image finit par englober l'homme et que la critique laisse libre cours au relativisme et à la multitude des stéréotypes et références. Le héros devient image et glisse sur le monde qu'il ne peut plus combattre.

¹¹³ *Les mots et les choses*, op. cit., p. 62.

C. L'aventurier

En un mot, ce qui importe pour que le roman d'aventures existe littérairement, ce ne sont pas les aventures, c'est l'aventurier.

François Mauriac, « Le roman d'aujourd'hui »

1. L'aventurier regardé, l'aventurier raconté

L'étude de l'aventure dans le roman d'aventures littéraire français de l'entre-deux-guerres aboutit à des considérations relatives à l'existence de l'aventurier. Ce n'est pas l'aventurier qui crée l'aventure, mais l'état d'aventure dans lequel tout homme peut entrer qui modèle la condition d'aventurier. Celui-ci ne peut que choisir de s'engager dans ce bras de fer qui oppose son être aux forces du monde. De par la nature fondamentalement temporelle de l'aventure, l'aventurier est donc celui qui tente avec force le périssable pour s'assurer de l'éternel, qui se donne à l'instant de l'événement pour y ancrer l'intervalle du rêve, et qui pour cela s'abandonne à un monde auquel il ne cesse de s'opposer. Comment un tel être se construit-il dans un roman ? Le roman d'aventures traditionnel, auquel le triomphe systématique du héros a épargné ces problématiques, déploie des personnages fonctionnels construits sur la base de stéréotypes. Si ces personnages de l'aventure canonique peuvent être parfois les sujets d'une relative profondeur psychologique, leur existence, néanmoins, va de soi. Ils existent pour triompher de l'aventure. Il y a, dans le roman d'aventures traditionnel, une imbrication parfaite entre le personnage et l'aventure ; l'un fonctionne pour l'autre : « Le héros est autant support de l'Aventure (dont la structure et la signification épousent les intérêts)

que celle-ci le définit (puisqu'il n'existe que dans et par cette aventure qu'il vit)¹ ». Dans le roman d'aventures littéraire, il y a un schisme entre l'aventure et l'aventurier. L'aventure est poursuivie par l'aventurier qui la pense, la raconte, la théorise mais la vit difficilement. Le roman d'aventures littéraire est confronté au problème de l'existence vacillante de cet aventurier sans aventure.

a) *La personne de l'aventurier*

La difficulté d'existence du personnage n'est pas propre au roman d'aventures littéraire. Elle est l'un des enjeux majeurs du roman moderne au début du XX^e siècle et l'une des problématiques fondamentales de la crise du roman identifiée par Michel Raimond, qui rappelle que, pour Gabriel Marcel, « la crise du roman n'était, au fond, qu'un des aspects d'une crise d'ordre philosophique sur la notion de personne² ». Le roman moderne s'intéresse à ce que Raimond nomme « la psychologie des profondeurs ». Sous l'influence d'une nouvelle philosophie de l'homme et de la psychanalyse naissante, les romanciers cherchent à mettre au jour les contradictions et l'inconscient de leurs personnages. Par ailleurs, comme le montre Michel Zeraffa³, le roman devient un langage, et, tout entier, exprime une vision du monde qui dépasse le personnage. Intrigue et personnages sont dévalués au profit de la vision esthétique de l'écrivain. Ainsi, non seulement le personnage se dissout dans les intermittences de son être, mais il se perd également dans le roman et les nouvelles techniques et dispositions narratives qui répondent à ces problématiques nouvelles. Or, *quid* de l'aventurier de roman dans cette nouvelle complexité littéraire ? Comment existe-t-il, dans des textes qui ne recourent pas toujours à la modernité narrative et à une époque qui soupçonne l'être-même du personnage, alors que son statut d'aventurier est lui-même précaire ?

¹ *Le roman d'aventures, op. cit.*, p. 51.

² *La crise du roman : des lendemains du Naturalisme aux années vingt, op. cit.*, p. 413.

³ Michel Zeraffa, *Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950*. Paris, Klincksieck, 1971.

Nous avons vu que le roman d'aventures littéraire français accordait une part de plus en plus grande à la psychologie de ses personnages au cours des années 1920. On se souvient de la conclusion de Mauriac à propos du roman d'aventures, prononcée à l'occasion d'une conférence donnée en 1927 : « le romancier d'aventure comme le romancier tout court doit être lui aussi un psychologue⁴ ». D'une célébration de l'action comme vérité de l'homme au début du siècle, la critique française est revenue au parti de l'analyse psychologique. Chassez le naturel, il revient au galop... On sait l'influence de Conrad et du numéro hommage de la *Nouvelle Revue française* sur ce revirement de l'aventure. De façon très grossière, cela voudrait-il dire qu'il existe un aventurier littéraire d'avant 1924, à la psychologie brute, et un d'après 1924, à la psychologie plus fine ? D'une certaine façon, ce n'est pas entièrement faux, car les grandes figures de l'aventurier, à la psychologie raffinée, datent de la fin des années 1920 et des années 1930. Ce sont les personnages des romans de Malraux, de Saint-Exupéry, d'Albert Touchard, certains de Cendrars, qui recourent aux techniques narratives développées par la modernité romanesque : le discours intérieur, l'analepse subjective, la transcription de documents intimes (journaux, dictées, lettres) dans le récit. Les romans du début des années 1920 construisent des personnages plus fixes, sur des modes plus conventionnels. Jean d'Esme, Billotey, Benoit, Mac Orlan et Kessel parfois, donnent des personnages typisés, dominés par quelques traits principaux, que ce soit l'honneur, l'amour de la patrie, la fraternité, l'envie ou la rêverie.

Cela dit, il serait toutefois erroné de nous arrêter, dans notre analyse de l'aventurier, à cette bipartition entre romans psychologiques et romans qui le seraient moins. D'une part, en raison des contre-exemples qu'une analyse plus fine soulèverait inmanquablement, et, d'autre part car l'existence de l'aventurier, dans le roman d'aventures littéraire, dépasse la seule analyse psychologique. Chaque aventurier est confronté au même problème fondamental : vivre l'aventure, être avec et contre le monde. Aussi figée la psychologie de certains aventuriers des romans d'aventures littéraires puisse-t-elle être, il n'en est pas un qui n'exprime cette difficulté de la

⁴ Retranscrit dans *La Revue Hebdomadaire*, février 1927, 36^e année, t. 2, p. 264.

condition d'aventurier, cet équilibre instable qui engage l'être qui s'y donne, cette difficulté de concilier les rêves et l'action. Suivant l'idée de cette inscription problématique de l'être dans le monde, nous parlerions plutôt de la *personne* de l'aventurier que du *personnage*, en nous inspirant de la notion de « personne » définie par Michel Zeraffa :

Par personne, nous entendons l'homme et sa présence dans le monde tels que le romancier les perçoit d'abord, les conçoit ensuite. [...] Mais à partir de cette expérience de l'homme, l'écrivain cherche en quoi consistent l'essence et la valeur de la personne, et pour cela il privilégie un aspect de l'existence humaine : il attribue à celle-ci une dominante, psychologique et spirituelle chez Proust, tandis que pour Malraux et Bernanos la personne n'existera que dans une action promouvant des valeurs⁵.

Ainsi la dominante de la personne de l'aventurier serait cette volonté contradictoire d'inscrire le rêve dans l'action. Selon Zeraffa, la notion de personne renferme une contradiction essentielle :

Aussi l'existence de la personne, dans le roman, implique-t-elle un affrontement entre le réel et le vrai. [...] Nous considérons que dans le roman (surtout dans la période qui va du *Temps perdu* à *L'Espoir*) la personne est une idée mise à l'épreuve des faits qui la constituent, et que pourtant elle dépasse⁶.

La personne est une défaite gagnée d'avance ; sa contradiction, sa difficulté, sa problématique l'emportent sur l'intrigue et les personnages. En ce sens, dans son impossibilité d'être, l'aventurier de roman existe. Ce que son personnage perd en assurance, en stabilité, en netteté, sa personne, qui le dépasse et rejoint l'esthétique du roman tout entier, le gagne. À défaut d'un personnage de l'aventurier, le roman offre une vision de l'homme comme aventurier. Et, aussi moindrement travaillée soit-elle que celle des grands romans d'aventures psychologique de Malraux ou Saint-Exupéry, la personne des premiers romans d'aventures littéraires existe, chacun proposant sa vision de l'homme. Le roman d'aventures n'a pas été épargné par l'évolution et la remise en cause de la

⁵ *Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950*, p. 10.

⁶ *Idem*.

notion de personnage que décrivent Michel Raimond et Michel Zeraffa. Plusieurs romans d'aventures de l'entre-deux-guerres partagent, et construisent, une vision problématique commune de l'homme comme aventurier. Cette vision globale du roman d'aventures littéraire s'éloigne toutefois de la notion de personne telle que la définit Zeraffa, celle-ci étant comprise avant tout au sein de la subjectivité d'un seul auteur. Nous conservons cependant du concept de Zeraffa cette idée d'une vision de l'homme qui dépasse le personnage, se construit dans la composition du roman, et selon nous, dans le cas de l'aventure, au-delà de l'œuvre d'un seul auteur.

Cette conception philosophique de la personne ne doit toutefois pas évincer la forme littéraire du personnage. Michel Zeraffa précise que si la personne ne peut être réduite au héros d'un roman, « il n'y a pas de personne sans personnage⁷ ». La notion de personne ne nie pas celle de personnage, celui-ci existe, se construit dans le texte, établit les bases d'une pensée de l'homme qui le dépasse mais le concerne. Vincent Jouve a montré que⁸ l'apport des théories de la lecture est indispensable à la construction du personnage romanesque. Le personnage, tel qu'inscrit dans le texte, est donc doublement dépassé : d'une part par la « personne », cette vision de l'homme que propose le roman et qui dépasse son individualité, d'autre part par la lecture du lecteur, dont l'interprétation est irréductible au texte. On peut imaginer une théorie de la lecture de la personne, théorie que nous ne saurions établir dans le cadre de ce travail. Privilégiant, dans cette étude, l'idée de personne du personnage, que Michel Zeraffa situe, à l'origine, du côté de la subjectivité de l'auteur, notre lecture penche donc du côté du texte plus que de celui du lecteur. Aussi, remarque-t-on que plusieurs personnages d'aventuriers ont en commun de se construire indirectement, par la mise en scène ou la mise en récit, au sein du roman, de leur être. Si quelques-uns sont directement présentés au lecteur, la plupart des aventuriers se disent, sont dits, se montrent, sont vus. L'existence de l'aventurier passe par le regard et la parole – le mode et la voix selon les termes de la narratologie de Genette. Les différentes configurations narratives qui accompagnent l'aventure partagent un même défi : narrer

⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁸ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, P.U.F, « écriture », 2001.

l'expérience de l'aventurier, dire sa posture impossible.

b) *L'aventurier raconté : histoire d'un mort-vivant*

Il était pareil à une vivante image de la mort [...]

Joseph Conrad, *Heart of Darkness*

C'est une évidence que de dire qu'il existe une séparation essentielle entre la réalité et sa représentation. Le récit d'une chose ou d'un être n'est pas cette chose ni cet être. Ce constat prend toutefois, pour l'aventure, une signification particulière : selon qu'elle est racontée ou vécue, l'aventure n'entretient pas la même relation avec la mort. Jankélévitch distingue ainsi, nous l'avons vu, l'aventure mortelle de l'aventure esthétique. L'intérêt de l'aventure étant étroitement lié pour l'aventurier moderne à la présence de la mort, il paraît paradoxal que ce dernier existe dans le roman par le récit de ses aventures. Or, plusieurs aventuriers, dans le roman de l'entre-deux-guerres, se définissent comme aventurier, dans leur monde, par le récit de leurs aventures. Entre le lecteur et le récit d'une action vient s'insérer un autre récit. C'est ce décalage qui intéresse le présent chapitre. Les aventures d'André de Saint-Avit (*L'Atlantide*), de PetitGuillaume (*Les Figurants de la mort*), de Pierre de Lursac (*Les Dieux rouges*), de Raoul Vignerte (*Koenigsmark*), n'existent que par le récit qu'en fait leur protagoniste aventurier. Inversement, Jacques Bernis (*Courrier sud*) et Moravagine existent comme aventuriers par le récit que fait de leurs aventures un témoin de leurs actes. Que l'aventurier se raconte ou qu'il soit raconté, l'acte – ou le projet – de narration est mis en scène. Le récit d'une narration extradiégétique désincarné n'intéresse pas ce chapitre : c'est la présence d'un discours second sur l'aventurier qui soutient notre réflexion. Un récit du récit de l'action est mis en scène, et cette structure conditionne le statut d'aventurier. N'est plus aventurier celui qui agit, mais

celui qui dit ou dont il est dit qu'il agit. Dans *L'Atlantide*, *Les Figurants de la mort* et *Les Dieux rouges*, un récit préliminaire, une lettre, une préface introduisent la situation de communication : une aventure est racontée au narrateur par un aventurier⁹. Dans *Moravagine*, une préface et une lettre préliminaire nous apprennent que le récit à suivre, celui d'un certain Raymond La Science, est une introduction aux œuvres de Moravagine. La personne de Moravagine devient l'objet d'un récit visant à faire connaître sa personne. Dans *Courrier sud*, ce récit est donné explicitement, de façon intermittente, par l'ami de Jacques Bernis : « Je dois revenir en arrière, raconter ces deux mois passés, autrement qu'en resterait-il ? » ; « Jacques Bernis, cette fois-ci, avant ton arrivée, je dévoilerai qui tu es. [...] Je dirai quel voyage tu accomplis. Comment tu soulèves les apparences, pourquoi les pas que tu fais à côté des nôtres ne sont pas les mêmes¹⁰ ». Le narrateur raconte qu'il raconte Jacques Bernis. L'existence de l'aventurier, dans ces romans, entretient un rapport privilégié avec le langage.

Aux origines de l'aventure littéraire, il y a non pas une action, mais le récit d'une action. *Robinson Crusoe*, *Treasure Island*, *Heart of Darkness* doublent, triplent – voire plus chez Conrad – leurs niveaux narratifs. Entre le roman et l'aventure, il y a une parole. Le fait reste inaccessible, isolé et mystérieux, peut-être même sans intérêt. Le Marlow de Conrad, conteur hors-pair d'aventures, l'a très bien compris :

But Marlow was not typical (if his propensity to spin yarns be excepted), and to him the meaning of an episode was not inside like a kernel but outside, enveloping the tale which brought it out only as a glow brings out a haze, in the likeness of one of these misty halos that sometimes are made visible by the spectral

⁹ « Voici d'ailleurs en quels termes il me raconta l'affaire ». *FM*, p. 43. « Et tout à coup voici que Lursac parle ». *DR*, p.16. « J'ai donc tué le capitaine Morhange, – me disait André de Saint-Avit le lendemain [...] ». *A*, p.49. « Et voici donc la bizarre histoire que me raconta, ce soir du 30 octobre 1914, le lieutenant Vignerte [...] ». *Koenigsmark*, *op. cit.*, p. 22.

¹⁰ *CS*, p. 39 ; p. 148.

La phrase est ambiguë. Qu'est ce qui « *envelope the tale* » – « enveloppe le récit » ? Les conditions dans lesquelles il est donné ? La poésie des images qu'elles suscitent et qui l'imprègne ? La parole elle-même qui n'en atteint pas le cœur poétique mais en retranscrit la signification ? Les trois peut-être. C'est une rêverie sur la sauvagerie qui précède toute civilisation – la civilisation britannique en l'occurrence – qui amène Marlow à raconter son aventure congolaise. La rêverie serait l'enveloppe du récit, sa condition poétique, la source de la parole, elle serait l'indice, l'écho de l'action, sa signification profonde. Marlow réaffirme les fondements de l'aventure littéraire : le lien entre le rêve, la parole et l'action. Conrad, l'un des modèles l'entre-deux-guerres littéraire français, insiste sur l'importance de la mise en scène du récit de l'aventurier. Dans le roman d'aventures littéraire français, celui-ci est souvent donné dans des conditions propices à la rêverie et à la poésie. Une nuit lourde dans *L'Atlantide*, un rêve d'opium dans *Les Dieux rouges*, le lieu-dit « Le carrefour de la mort » dans *Koenigsmark* incitent au récit, comme le ciel du Sahara qui ouvre *Courrier sud* évoquera après sa mort le souvenir de Jacques Bernis¹². Par ailleurs, l'enchâssement des métarécits¹³ des aventuriers dans *L'Atlantide*, *Koenigsmark*, *Les Dieux rouges* et *Les Figurants de la mort*, évoque plus, par sa mise en scène classique – rencontre hasardeuse d'un personnage qui entreprend de raconter son histoire en détail –, la littérature des XVII^e et XVIII^e siècles que la modernité romanesque de l'entre-deux-guerres. À noter, également, que Cendrars dans *Moravagine* ou

¹¹ « Mais Marlow n'était pas typique (réserve faite pour son penchant à dévider des histoires) et pour lui la portée d'un épisode, ce n'était pas à l'intérieur qu'il fallait la chercher, comme un noyau, mais extérieurement, dans ce qui, enveloppant le récit, n'avait fait que la manifester, comme la chaleur suscite la brume, à la façon des ces halos de brouillard que parfois rend visible l'illumination spectrale du clair de lune ». Nous donnons en note les références françaises issues de la traduction d'André Ruyters : J. Conrad, *Au cœur des ténèbres*, Paris, Gallimard, 2009, p. 14.

¹² « – Quelle journée écrasante ! Quelle nuit, lourde, lourde ?... On ne se sent plus soi-même ; on ne sait plus... – Oui, – dit la voix lointaine de Saint-Avit – une nuit lourde ; aussi lourde, vois-tu, que celle où j'ai tué le capitaine Morhange ». *A*, p. 48. « Pourtant ce soir, je suis incapable de savoir si tout ceci n'est pas un rêve de folie, le souvenir d'une vie antérieure vécue en d'autres temps, en d'autres mondes... ». *DR*, p. 16. À noter qu'il n'y a pas de conditions rêveuses qui président au récit de PetitGuillaume, mais c'est une exception significative, *Les Figurants de la mort* étant un roman amer, qui dénonce l'illusion de la rêverie.

¹³ Pour une discussion sur l'emploi et la définition du terme de « métarécit », nous renvoyons à l'article de Jiří Šrámek, « Pour une définition du métarécit » dans *Études Romanes de Brno XX*, 11, Faculté de Philosophie de Brno, 1990. Pour ce qui est des niveaux diégétiques nous renvoyons au *Discours du récit* et *Nouveau discours du récit* de Genette, *op. cit.*

Fernand Fleuret dans *Jim Click* reprennent de façon explicite le dispositif du manuscrit trouvé cher au siècle des Lumières pour introduire l'histoire de leur aventurier. Le moment du récit est un stéréotype, un moment littéraire évident dans les années 1920-1930, un seuil métalittéraire qui met le doigt sur la dimension romanesque et discursive de l'intervention de l'aventurier. L'aventurier n'est alors pas tant celui qui accomplit l'action, mais celui qui a accompli l'action et dont il ne reste que, poétique et digne d'intérêt, le récit ou celui d'un témoin. L'aventurier est une action passée et un récit présent. En ce sens, Marlow est le seul aventurier parmi le groupe de marins qui se reposent sur la *Nellie*. Il est le seul à développer la poésie de son histoire :

The worst that could be said of him was that he did not represent his class. He was a seaman, but he was a wanderer; too, while most seamen lead, if one may so express it, a sedentary life. Their minds are of the stay-at-home order, and their home is always with them—the ship; and so is their country—the sea. [...] The yarns of seamen have a direct simplicity, the whole meaning of which lies within the shell of a cracked nut. But Marlow was not typical¹⁴ [...].

Nous connaissons la suite. Marlow, lui, ne s'intéresse pas à l'intérieur de la coquille, mais à l'aura qui l'entoure et qui en fait la poésie. Marlow s'intéresse à la littérature, et en cela, à la différence de ses compagnons qui ont eux aussi connu l'aventure maritime, il est un aventurier. L'aventurier est un être littéraire, et donc essentiellement distant de l'action.

Il existe donc, dans le cas des romans d'aventures littéraires à métarécit, une étroite corrélation entre le langage et l'aventurier. L'aventurier n'existe comme aventurier que par ce qu'il rapporte ou ce que l'on rapporte de lui dans le monde civilisé. Il est régulièrement l'objet de discours : des rumeurs courent sur PetitGuillaume, sur André de Saint-Avit ; Moravagine est l'objet d'un manuscrit. Ils suscitent le besoin d'écriture chez qui les côtoie ou entend leur histoire : Jacques

¹⁴ « Le pis qu'on eût à dire de lui, c'est qu'il ne représentait pas son espèce. C'était un marin, mais un vagabond aussi, alors que la plupart des marins menèrent, si l'on peut ainsi s'exprimer, une vie sédentaire. Leur âme est casanière ; leur maison, le navire, est toujours avec eux et pareillement leur pays, qui est la mer. [...] Les histoires des marins ont une simplicité directe, dont tout le sens tient dans la coquille d'une noix craquée. Mais Marlow n'était pas typique [...] ». *Au cœur des ténèbres*, *op. cit.*, p. 14.

Bressond, Olivier Ferrières, le narrateur des *Figurants* couchent intégralement sur le papier les récits de Pierre de Lursac, d'André de Saint-Avit et de PetitGuillaume. L'aventurier lui-même parfois écrit ; on peut lire, dans *Courrier sud*, une lettre de Jacques Bernis et Moravagine, à la fin de sa vie, devient un écrivain compulsif qui noircit plus de dix-mille pages. Cette accointances du langage et de l'aventurier s'étend au-delà des romans à métarécits. Jean Bernier, dans *La Guêpe*, est romancier ; la présence de Perken sur le bateau qui le conduit en Asie suffit à faire naître une « légende¹⁵ » autour de lui ; dans tout le Mexique, Pablo de fer suscite rumeurs et récits. L'aventurier entretient cette relation particulière avec le langage qui est à la fois de le provoquer et s'en nourrir.

Nous avons jusqu'ici envisagé les aventuriers racontés par autrui et ceux qui se racontent sans distinction. Ils vont rarement l'un sans l'autre. Dans un récit enchâssé, l'aventurier raconté se raconte. Inversement, lorsqu'un narrateur intradiégétique entreprend de raconter la vie d'un aventurier, il arrive souvent qu'il lui donne la parole à certains moments de son récit. Nous allons aborder ces situations séparément en commençant par l'aventurier qui se raconte. Dans le premier cas, Todorov parle « d'homme-récit¹⁶ », personnage fonctionnel, support du discours, dont la psychologie est co-substancielle aux actions qu'il narre. En dépit du fait que l'action du personnage soit médiatisée par son discours, celui-ci est quasi pur de la subjectivité et de la personne de l'aventurier. L'homme-récit, quand il raconte une aventure, tend au plus près de ce point extrême en lequel l'aventurier est l'aventure, la parole l'acte, l'action le rêve. Pour l'homme-récit aventurier, l'homme et l'aventure ne font plus qu'un. À l'inverse, dans le cas des narrateurs homodiégétiques de certains romans d'aventures – *Treasure Island* et *Moonfleet*, particulièrement –, Isabelle Guillaume montre que leurs narrations trahissent une subjectivité qui distancie l'aventurier de l'aventure. Elle souligne notamment la façon dont le récit de l'aventurier sert une rhétorique du dédouanement et trahit la mauvaise foi et la culpabilité du narrateur. L'aventure est reléguée au passé et l'aventurier

¹⁵ « La légende de Perken maintenant rôdait dans le bateau, passait de chaise longue à chaise longue comme l'angoisse ou l'attente de l'arrivée, comme l'ennui malveillant des traversées ». *VR*, p. 18.

¹⁶ Tzvetan Todorov, « Les hommes-récits » dans *Poétique de la prose*, *op. cit.*, p. 78-91.

n'en n'est plus un, il lui reste à porter sa peine et son récit, humain trop humain. Entre homme-récit et homme récitant l'aventurier se construit, tantôt humain, tantôt sublime. L'aventure de l'entre-deux-guerres joue de cette distance entre l'aventurier et l'aventure racontée, cet écart vacillant dans lequel l'aventurier existe par le langage.

Treasure Island ou *À Bord de l'Étoile Matutine* reprennent la forme du roman-mémoire. Un ancien aventurier, parvenu à un certain âge, décide de coucher son histoire sur le papier. C'est un acte solitaire et réfléchi. En revanche, les aventuriers narrateurs intradiégétiques des *Figurants de la mort*, des *Dieux rouges* ou de *L'Atlantide* narrent leur histoire à un auditeur, à la manière dont Des Grieux fait le récit de sa passion pour Manon à Renoncourt dans *Manon Lescaut*¹⁷. Leur récit est conditionné et motivé par les circonstances d'une rencontre. Qui écrit ses mémoires s'adresse à un public indistinct, potentiellement large, selon la destinée de son manuscrit. L'aventurier narrateur intradiégétique ne s'adresse qu'à une seule personne. PetitGuillaume fait son récit au seul narrateur des *Figurants de la mort*, Pierre de Lursac à Jacques Bressond et André de Saint-Avit à Olivier Ferrières. La diffusion du récit est ensuite assurée, dans un second temps, par celui à qui il a été fait. Il n'y a pas de volonté de diffusion publique de la part de l'aventurier. Le récit est fait plutôt sur le ton de la confidence, à un ami. Olivier Ferrières et André de Saint-Avit sont camarades de promotion¹⁸, Jacques Bressond et Pierre de Lursac sont amis d'enfance¹⁹, PetitGuillaume et le narrateur des *Figurants de la mort*, liés par leur métier de marin, deviennent rapidement amis²⁰. Le

¹⁷ Le roman d'aventures littéraires de l'entre-deux-guerres adopte parfois la forme du roman-mémoire, comme c'est le cas avec *À Bord de l'Étoile Matutine* (Mac Orlan, 1920), *Un Homme se penche sur son passé* (Constantin-Weyer, 1928) ou encore *La Dame de l'ouest* (Benoit, 1936). L'usage de cette forme, relativement rare, du reste, dans la production d'aventure des années 1920-1930, n'a pas été retenue dans notre corpus. Elle ne met pas en scène l'inquiète séparation du rêve et de l'action qui, selon nous, fonde l'aventure littéraire de l'entre-deux-guerres. Les narrateurs de ces romans sont des aventuriers assumés et assurés dont la problématique n'est pas celle de l'aventure, mais un sentiment de culpabilité qu'ils cherchent à apaiser pas leur narration. Le fait qu'il soit aventurier est un fait secondaire. Ces aventuriers ne partagent pas l'inquiétude essentielle aux aventuriers modernes, ce que d'ailleurs précise Constantin-Weyer dans la dédicace de son roman : « Le monde veut qu'on analyse ces "inquiétudes". Le héros de cette histoire n'est pas inquiet ».

¹⁸ « Maréchal des logis, le capitaine de Saint-Avit est mon camarade de promotion » ; « Nous sommes de la même promotion n'est-ce pas ? – me dit-il – Je n'ai pas à t'autoriser à employer le tutoiement traditionnel. Il est de droit ». *A*, p. 17 ; p. 31.

¹⁹ « De mon côté, tout en le regardant avidement, je rêve à mon passé d'enfant et d'adolescent. Lursac!... ». *DR*, p. 15.

²⁰ « Depuis cette première rencontre, je devins l'ami du Capitaine PetitGuillaume, et pendant tout le temps que dura mon séjour à Saint-Maury, j'allai lui rendre visite chaque jour ». *FM*, p. 41.

récit de l'aventurier est privé, au sein d'une relation de confiance. Cette confidentialité est nécessaire, car le récit est celui d'un échec. Certes, les récits de Lursac, Bressond et PetitGuillaume ne sont pas exempts de ce que Isabelle Guillaume nomme des « stratégies de dédouanement », certes PetitGuillaume propose initialement de raconter les conditions de son aventure catastrophique pour montrer qu'il ne pouvait pas ne pas l'entreprendre et évoque sa mauvaise étoile pour expliquer son malheur ; mais le récit se conclut par l'aveu sans fard de sa lâcheté : « Me voilà rentier à quarante-huit ans. J'ai réunis par hasard tous les éléments du bonheur. Mais à quel prix ? Une lâcheté dont le souvenir me poursuit²¹ ». Certes, Saint-Avit conte son voyage en Atlantide pour expliquer la raison pour laquelle il a assassiné Morhange et son récit ne manque pas de mauvaise foi²² ; mais, en définitive, il ne dit rien d'autre que sa faiblesse devant Antinéa, faiblesse d'autant plus dégradante qu'il la compare à la force de Morhange, dont il fait constamment l'éloge. Enfin, Lursac ne cherche pas à se justifier, il veut établir la vérité sur l'échec total de sa mission et de sa vie.

Après avoir pris part à une entreprise mensongère et meurtrière, PetitGuillaume est rongé par le souvenir de sa propre lâcheté. Sa folie et ses cris n'ont pas tant pour cause les dizaines de vies qu'il a contribué sciemment à envoyer à la mort, mais son honneur bafoué. Il est très clair à ce propos :

C'est ce qui me reste d'honneur qui se révolte. C'est plus vivace qu'un remords. C'est une indignation contre moi-même qui tout d'un coup me gonfle, me soulève [...] Alors je pousse mon beuglement. Ça me soulage pour un jour. C'est ma façon de me traiter de salaud, raté, damné²³.

« Le premier désir de l'homme, écrit Malraux, est de satisfaire et d'incarner les parties de lui-même préférées par son imagination²⁴ » ; le drame de PetitGuillaume est de n'avoir pas été à la hauteur de l'aventure, de n'avoir pas été allé jusqu'au bout, de ne pas avoir été un héros, comme Clarriarte Y

²¹ *Ibid.*, p. 205.

²² Il accuse, par exemple le Guépard d'Antinéa de porter une part de responsabilité dans son histoire en l'empêchant de dormir le soir du meurtre. Eût-il dormi il n'eût pas assassiné Morhange... Argument douteux : eût-il surmonté sa jalousie et le charme d'Antinéa, il n'eût pas non plus commis le meurtre...

²³ *Ibid.*, p. 205.

²⁴ *Le Démon de l'absolu, op. cit.*, p. 837.

Equipa : « Lui c'était un héros. Il a vécu son rêve jusqu'au bout sans désillusion²⁵ ». Durant l'assaut tragique, le général se distingue à ses yeux dans la mêlée comme un personnage sublime : « J'apercevais sa visière dorée qui étincelait au soleil ; il était désigné comme le héros de la fête par cette tache de lumière au front²⁶ ». Don Quichotte transfiguré, il est parvenu à faire de ses rêves une action grandiose, il est devenu l'Aventure, éternelle et éphémère, qui disparaît avec lui, ce que comprend immédiatement sa femme : « Si Gonzalès est toué l'aventure est finie²⁷ ». PetitGuillaume, qui se pensait aventurier²⁸, n'a pas su aller jusqu'au bout, il n'a pas su mourir et sublimer sa vie. En n'offrant pas sa vie au moment sublime, il l'a gâchée. « Ce n'est pas tant ma peau que je pensais à sauver que ma rente viagère²⁹ », Le capitaine du Libertador pouvait troquer sa vie contre l'héroïsme ou l'argent, son échec a été de préférer l'argent et de renoncer à l'aristocratie de l'aventure³⁰. André de Saint-Avit partage le même regret de ne pas avoir su mourir, de n'être pas allé au bout de l'aventure de l'Atlantide comme les « chevaliers d'orichalques³¹ », les amants défunts d'Antinéa. C'est le spectacle d'un enterrement bourgeois qui le convainc de retourner en Atlantide :

Non – se dit-il en lui-même – non, corps précieux entre tous les trésors, je te le jure, je t'épargnerai cette ignominie, tu ne pourras pas sous un numéro d'écrou, dans l'ordure d'un cimetière suburbain. Tes frères d'amour, les cinquante chevaliers d'orichalques, t'attendent, muets et graves, dans la salle de marbre rouge. Je saurai te ramener auprès d'eux³².

Les tombeaux d'orichalques symbolisent la gloire et l'éternité de cette mort sublime que Saint-Avit a manquée. Le jeune homme ne cherche ni l'oubli ni le pardon des hommes pour réparer son échec, mais l'anéantissement. « Je ne suis pas mort, je n'ai pas su être sublime », ainsi pourrait-on résumer

²⁵ *FM*, p. 207.

²⁶ *Ibid.*, p. 195.

²⁷ *Ibid.*, p. 196.

²⁸ « Moi qui avait été un bon marin et brave toute ma vie, je ne me reconnaissais plus » ; *ibid.*, p. 200.

²⁹ *Ibid.*, p. 205.

³⁰ Sylvain Venayre montre que durant la période de l'entre-deux-guerres, l'aventure s'apparente à un idéal aristocratique s'opposant aux valeurs marchandes de l'idéologie bourgeoise.

³¹ *A*, p. 313.

³² *Ibid.*, p. 313.

les récits de PetitGuillaume et Saint-Avit. Pierre de Lursac, dans son récit, n'exprime pas le même regret de ne pas être mort. S'il n'a pas su être un héros, c'est simplement parce qu'il n'a pas su sauver Wanda Redeski de la torture et de la mort ni imposer l'ordre occidental dans les contrées insoumises du Laos. Pourtant un autre regret semble présider à son suicide. Pierre de Lursac a perdu sa jeunesse au cours de son aventure, un point sur lequel le roman et lui-même insistent : il apparaît à Jacques Bressond comme « une curieuse silhouette de vieillard, squelettique et moribond ». « [J]'ai trop tôt vieilli », explique-t-il à celui qui ne le reconnaît pas, « Oui... Ce corps vigoureux et sain, et ce cerveau neuf que j'ai apporté ici, il y a quelques mois, ne sont plus que des haillons déchiquetés, usés, flétris, où mon âme et ma jeunesse encore vivantes se débattent et meurent lentement...³³ ». Peu avant son suicide, il s'observe dans un miroir :

C'était lui cela ? Ce corps squelettique, décharné, dont les moindres gestes avaient je ne sais quoi de saccadé, de disgracieux et de guignolesque, c'était son corps à lui, Pierre de Lursac ?... Cette face livide, bossuée d'os, creusée de méplats ; cette chair flétrie, ces rides, ces prunelles luisantes de fièvre, et mornes pourtant ; ces lèvres tombantes crispées, – tout cela... tout cela... étaient-ce bien ses yeux, son visage, sa bouche à lui ?... Il ricana, serra les poings ; le paquet qu'il tenait toujours, crissa... Et il se remit en route³⁴.

Lursac se rend alors chez un fumeur d'opium, y rencontre Bressond, lui raconte son histoire et se suicide. L'importance du passage établit un lien entre la découverte de son corps – il sort de l'hôpital, et ne s'est pas vu dans un miroir depuis son aventure – et son suicide. La perte de sa jeunesse est la dernière chose qu'il constate avant de plonger sans retour dans le désespoir. Cette vieillesse prématurée est le couronnement de son échec. Mort, il eût été un héros ; fort, il eût sauvé Wanda et conservé sa jeunesse. Le vieillissement est le signe de qui est passé à côté de l'aventure. L'aventure ne connaît qu'une alternative, le triomphe ou la mort. En se donnant la mort, Lursac met un terme à cette ignominie qu'est sa demi-vie de vieillard mort à ses yeux de jeune conquérant

³³ *DR*, p. 10 ; p.12 ; p. 15.

³⁴ *Ibid.*, p. 251. On pense, bien sûr, à la lecture de ce passage, aux gueules cassées de retour des tranchées.

arrivé un an plus tôt, assoiffé d'aventure³⁵. Il partage ainsi, avec Saint-Avit et PetitGuillaume, ce même regret d'avoir échoué et de ne pas être mort.

« Je suis vivant et je ne le devrais pas », tel est le récit de l'aventurier en narrateur intradiégétique³⁶. Sa parole est un surplus, en excès après l'échec qui ne pouvait se terminer que par la mort. Lursac, PetitGuillaume, Saint-Avit sont des êtres asociaux, fantomatiques, sur qui planent des rumeurs de meurtre et de folie, un scénario de retour totalement à l'opposé du retour triomphal de l'aventurier traditionnel. PetitGuillaume est appelé le « Fou » par les habitants du petit village dans lequel il s'est retiré ; les agissements de Saint-Avit sont si étranges que Ferrières le suspecte de se droguer ; Lursac narre son aventure pour que son ami comprenne qu'il n'est pas fou : « Cela m'aurait embêté que tu puisses, sur les racontars d'un banal fait divers, me juger fou, ou bien détraqué par la drogue et la fièvre ; ce qu'il ne manqueront pas de crier très haut, dans leurs journaux !!!³⁷ » ; « je ne suis pas fou du tout³⁸ », assure PetitGuillaume à son ami. « Je ne suis pas fou », tel pourrait être résumé l'autre message du récit intradiégétique des aventuriers. L'aventurier revenu d'aventure existe à peine, regrette d'exister, et sa parole a perdu de sa valeur, à ce point qu'il doit se justifier contre des accusations de folie ; il doit expliquer comment il a basculé dans l'aventure, comment il s'est marginalisé et anéanti. Le récit se fait à un ami, une personne de confiance à qui l'aventurier demande de la compréhension, il sert à renouer avec le regard de l'autre sans lequel son existence fantomatique est insupportable. L'existence de l'aventurier appelle la reconnaissance de l'autre.

Le récit de l'aventurier est couché sur le papier par son destinataire qui, en quelque sorte, stabilise l'existence de l'aventurier. Toutefois, l'apport du confident ne se limite pas à cette seule retranscription : l'aventurier, dans *Les Figurants de la mort*, *Les Dieux rouges* et *L'Atlantide*, a

³⁵ « Je songe à son enthousiasme, à son ardeur, à sa soif d'aventures et à tout ce qu'il apportait avec lui de généreux et de fort, de jeune et de beau... ». *Ibid.*, p. 15.

³⁶ Des Grieux, aventurier avant l'heure, pour qui Manon remplace l'absolu de l'aventure, exprime le même regret : « Mon âme ne suivit pas la sienne. Le Ciel ne me trouva point, sans doute, assez rigoureusement puni. Il a voulu que j'aie traîné, depuis, une vie languissante et misérable. Je renonce volontairement à la mener jamais plus heureuse ». Antoine-François, Prévost, *Manon Lescaut*, Lausanne, édition Rencontre, 1968, p. 317.

³⁷ *DR*, p. 17.

³⁸ *FM*, p. 39.

besoin de l'intervention de l'autre pour compléter son aventure. Cette intervention prend plusieurs formes. Dans *L'Atlantide*, Olivier Ferrières s'engage à accompagner Saint-Avit en Atlantide pour qu'il y achève son aventure. Ferrières bascule dans l'aventure et pénètre dans le rêve fantastique de son ami : « Il faut se hâter, – répétai-je, – comme dans un songe. [...] Éperdu, il me prit dans ses bras, et m'y pressa longuement³⁹ ». En embrassant son enthousiasme, Ferrières réassure l'existence de Saint-Avit. « Une extraordinaire félicité nous submergeait l'un et l'autre, tandis que, riant tour à tour et pleurant comme des enfants, nous ne cessions de répéter : Hâtons-nous ! Hâtons-nous !⁴⁰ ». Saint-Avit pense à retourner en Atlantide depuis six ans, pourtant il faut l'enthousiasme de Ferrière pour que l'aventure redevienne possible. L'aventure apparaît comme un de ces jeux d'enfants qui n'est jamais si fort que quand il est partagé. Elle est une illusion qui nécessite deux regards. Dans *Les Figurants de la mort*, le narrateur et confident de PetitGuillaume entreprend seul de poursuivre l'aventure de celui-ci. Ce sera un échec, et *Les Figurants* est un livre amer, désillusionné, mais le processus est similaire à *L'Atlantide* : l'aventurier communique l'envie de l'aventure échouée à quelqu'un qui peut-être l'achèvera ou l'aidera à le faire. La continuation de l'aventure de Lursac par Bressond est plus subtile : en lisant la transcription qu'il fait du récit de Lursac, on s'aperçoit qu'il donne des événements que Lursac n'a pas pu connaître. Il est pourtant établi que Bressond n'a fait que reprendre les propos de Lursac : « ...Voilà, j'ai terminé... Je n'ai rien omis : aucun détail, aucun mot. Tout a été ressuscité, scrupuleusement⁴¹ ». Or, la transcription de Bressond, en sus d'être donnée à la troisième personne, narre plusieurs épisodes dont Lursac est absent et sans lesquels l'histoire ne serait pas complète : le départ secret de Wanda pour le Pays des Morts, le pacte de Wanda avec l'homme préhistorique, ainsi que la mort de ce dernier et la victoire des sorcières. Bressond a entrepris un véritable travail d'auteur. On sait que sa retranscription s'est faite sous l'emprise de la drogue⁴², ce qui peut expliquer ces inventions et la confusion des rôles auditeur-

³⁹ A, p. 315.

⁴⁰ *Idem*.

⁴¹ DR, p. 18.

⁴² « Chacun de ces mots tombe dans mon cerveau et s'y grave, – si sûrement que je suis certain, durant une autre heure de fumerie pareille à celle-ci, de pouvoir les ressusciter tous, du premier au dernier, sans ne omettre un seul... » DR, p. 16.

auteur. Quoi qu'il en soit, Bressond a complété l'histoire de Lursac pour lui donner une cohérence qu'elle n'avait certainement pas. En agissant ainsi, Bresson a lui-même basculé du côté de la folie de Lursac. Il a accordé son crédit à une histoire fantastique qu'il s'est empressé de compléter. En ce sens, il achève et partage l'aventure de l'autre.

La contribution de Bresson au récit de Lursac nous amène à envisager le second cas de figure de l'aventurier raconté : l'aventurier raconté par autrui. Dans ce cas, le récit de l'aventure n'est pas rapporté mais bien raconté par un témoin. L'aventurier n'y a pas la parole ou très peu, toujours médiatisée par le récit principal dont il est le personnage principal. Si le narrateur des *Figurants de la mort* est le narrateur premier du roman, ce sont les mots de PetitGuillaume qui rapportent l'aventure du Libertador ; de même, dans *Vasco*, si le narrateur premier est l'ami de Vasco, le récit des aventures tahitiennes est donné par ce dernier. À l'inverse, on ne connaît pas l'opinion de Moravagine sur ses aventures, le récit de celles-ci étant entièrement formulé par son ami Raymond. De même, le récit de la jeunesse de Bernis et son attirance pour l'aventure restent extérieur à Bernis⁴³. Il y a cette différence entre *Moravagine* et *Courrier sud* que le roman de Cendrars possède une structure narrative homogène qui est absente chez Saint-Exupéry. Hormis la préface et la lettre liminaire, le récit des aventures de Moravagine est entièrement assuré par Raymond La Science⁴⁴. La narration de *Courrier sud*, en revanche, alterne entre le récit de l'ami de Bernis et une narration extradiégétique désincarnée qui assure le récit des événements auxquels l'ami de Bernis n'a pas pu assister. Raymond La Science conte les aventures de Moravagine, tandis que le narrateur de *Courrier sud* raconte la personne qu'est Bernis, ses rêves, ses aspirations aventurières. Un narrateur conte l'action, l'autre l'homme, mais aucun ne fait le récit complet de l'interaction des deux.

Il existe un lien d'amitié et de confiance entre l'aventurier narrateur et son auditeur, une

⁴³ On pourrait également donner l'exemple de *La Dame de l'ouest* (1936) de Pierre Benoit, dans lequel le récit des aventures de John Irving est assuré par William Evans, ou, plus tardif, celui de *L'Homme à cheval* (1943) de Drieu la Rochelle qui met en scène les aventures de Jaime Torrilos contée par son homme de confiance Felipe. Un autre exemple est celui de Saint-Avit racontant l'aventure de Morhange ; le récit de son aventure implique le récit de celle de son camarade.

⁴⁴ Raymond La Science a une jambe coupée, le narrateur des aventures de Moravagine perd une jambe à la guerre. Cette similitude nous assure de l'identité des deux hommes, si nous en doutions.

complémentarité nécessaire à l'aveu de l'aventurier. Ce lien existe également entre l'aventurier et celui qui le raconte. Jacques Bernis et le narrateur de *Courrier sud* sont des amis d'enfance. Moravagine et Raymond le deviennent rapidement ; ce dernier confie : « J'éprouvai immédiatement une sympathie irrésistible pour ce petit bonhomme singulier et tragique [...]»⁴⁵ ». Raymond, intellectuel et maladif, ressent très vite le besoin de suivre Moravagine. « Je donnai ma démission, résolu d'accompagner Moravagine partout. J'avais enfin rencontré le type que j'avais toujours été curieux de connaître. [...] Enfin j'allais vivre dans l'intimité d'un grand fauve humain, surveiller, partager, accompagner sa vie. Y tremper. Y prendre part⁴⁶ ». L'un est un fauve, l'autre un jeune médecin promis à une brillante carrière. « Y tremper. Y prendre part », dans la compagnie de l'autre, Raymond cherche à pouvoir être autre. Un lien de complémentarité s'établit entre le narrateur et l'aventurier. Une même attirance des contraires se dessine, dans *Courrier sud*, entre le narrateur au sol et son ami dans les airs : « Ce désert sur lequel je marche, moi qui suis retenu, comme un plomb au sol, je n'y saurais rien découvrir. Mais il n'est pour toi, magicien, qu'un voile de sable, qu'une apparence...»⁴⁷ ». L'aventurier possède un savoir, un secret que celui qui le raconte ne connaît pas. Cette position lui confère une certaine ascendance sur qui l'accompagne et le raconte. Bernis est littéralement déifié par son camarade : « Jacques Bernis, cette fois-ci, avant ton arrivée, je dévoilerai qui tu es. [...] Je dirai quel voyage tu accomplis. Comment tu soulèves les apparences, pourquoi les pas que tu fais à côté des nôtres ne sont pas les mêmes⁴⁸ ». Raymond, initialement dans une posture de supériorité – celle du psychiatre et de son patient, de médecin et de son cobaye –, voit rapidement son rapport à Moravagine renversé :

Quel tableau clinique et quel champ d'expériences ! Et si je ne pus rien en tirer, débordé que j'étais par les événements, l'ascendant que Moravagine exerçait sur moi, la longue suite d'aventures dans laquelle il me jeta, la vie aux milles péripéties dans laquelle il m'entraîna, la vie qu'il me faisait mener, la vie active, l'action directe,

⁴⁵ *M*, p. 33.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 55.

⁴⁷ *CS*, p. 167.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 148.

l'action directe qui ne vaut rien pour un intellectuel, je ne me départis toutefois jamais de mon sang-froid scientifique ni de ma curiosité attentive. D'ailleurs, comme je m'étais entièrement voué à Moravagine, son seul spectacle m'a suffi⁴⁹.

S'il garde son sang-froid, Raymond perd le contrôle des choses. Moravagine l'initie à un monde nouveau, dans lequel il devient son ami, son maître, son protecteur. Raymond perd son initiative et son indépendance, sans Moravagine, il prend peur : « Je suis très inquiet. Moravagine est parti hier. C'est la première fois que nous sommes séparés. Avec lui tout cela serait un jeu. Il me manque énormément⁵⁰ ». L'aventurier représente, pour celui qui le raconte, un pôle supérieur et attractif, un personnage détenteur d'un pouvoir et d'un savoir qu'il ne possède pas mais dont il fait une valeur essentielle. Moravagine et Bernis sont des figures de l'affranchissement. Bernis est affranchi aux lois de la gravité et à la vie bourgeoise de ceux qui ne connaissent pas l'aventure ; Moravagine est l'affranchi suprême, affranchi de l'amour, de la morale et de la peur. Celui qui raconte l'aventurier raconte la transgression⁵¹.

Pourquoi certains aventuriers ne racontent-ils pas eux-mêmes leur histoire, comme le font PetitGuillaume, Lursac ou Saint-Avit ? Ils ne la racontent pas, tout simplement parce qu'ils sont morts. Bernis, Moravagine ou encore Morhange dans *L'Atlantide* sont morts au moment du récit de leur histoire. Certes, on peut arguer que Bernis ne meurt qu'à la fin du récit de son ami. Toutefois, un passage de la narration laisse entendre que celle-ci feint de se faire en même temps que le dernier voyage de Bernis. Durant un accès d'émotion, le narrateur laisse entendre qu'il sait qu'il ne reverra plus ni Geneviève ni Bernis : « Ne puis-je pas me promener déjà, là où devrait m'être cruel le souvenir de Geneviève et de Bernis, sans qu'à peine le regret me touche⁵² ? ». L'étrange coïncidence qui unit le récit de *Courrier sud* à la mort de Bernis ne prend sens véritablement que si on envisage

⁴⁹ *M*, p. 78.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 122.

⁵¹ Le schéma est quelques peu renversé dans *La Dame de l'ouest*. William Evans, le maître, narre l'histoire de son disciple en aventure John. Toutefois John a accès à un territoire inconnu qui fascine Evans : le lit de la belle Ariane... D'une façon similaire, Morhange moins viril et moins aventurier que son camarade a accès à l'amour d'Antinéa, en cela il fascine Saint-Avit qui le glorifie dans son récit.

⁵² *CS*, p. 39.

ce récit comme un hommage posthume. La mort est la transgression suprême qui fascine chez l'aventurier. Bernis, Moravagine, John Irving (*La Dame de l'ouest*), Morhange ont franchi le point critique de toute aventure, celui de la mort. L'aventurier qui n'est pas mort dit son échec ou conte la grandeur de celui qui est mort. On remarquera que le moment de la mort de l'aventurier, que ce soit dans le récit de William Evans (*La Dame de l'ouest*), de Saint-Avit, de l'ami de Bernis ou de Raymond La Science, est passé sous silence, comme s'il était un moment tabou. Tout le récit annonce la mort de l'aventurier sans jamais la dire. Rien de ce qui entérine définitivement la mort n'est raconté. On ne parle ni de la mort, ni du corps – les funérailles sont parfois brièvement évoquées. Tout le récit fait coexister ces deux états : l'aventurier est en vie, l'aventurier est mort. La demi-vie, qui était un échec pour l'aventurier narrateur intradiégétique, devient la gloire de l'aventurier raconté par autrui. Dans les romans de l'aventurier raconté par un autre, un aventurier vivant raconte la vie triomphale d'un aventurier mort : « [...] on ne se tue jamais que pour exister⁵³ », déclare Perken à Claude. Perken n'est pourtant pas dupe de cette éternité illusoire : « Celui qui se tue court après une image qu'il s'est formée de lui-même⁵⁴ », précise-t-il. En ce sens, il n'est pas envisageable que Claude fasse le récit de son compagnon disparu. Chez Malraux, la vie ne dure que le temps de la vie. Ces éléments de philosophie pré-existentialiste expliquent également la feinte narrative de *Courrier sud*, qui cache le fait que le récit est un éloge posthume à Bernis. Le roman de Saint-Exupéry hésite entre la gloire de l'aventure et le constat lucide qu'on ne peut vivre et être mort en même temps, qu'il n'y a que la vie et pas de gloire.

Racontant ou raconté, l'aventurier est un « mort-vivant ». Le récit est le surplus indispensable à l'aventure. L'échec pour l'aventurier étant de devoir l'assurer. Cela signifie qu'il n'a pas eu accès aux mystères et à la gloire de ceux qui meurent dans l'action, qu'il se distingue de l'aventure dont il n'a pas su conserver l'état de grâce ; « les actes de sa vie passés se séparaient de lui comme des rêves⁵⁵ », pense Claude au sujet de Perken. Toutefois, sans le récit, la mort est un néant et un échec.

⁵³ *VR*, p. 17.

⁵⁴ *Idem*.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 30.

L'existence de l'aventurier dans le roman d'aventures littéraire de l'entre-deux-guerres, quand elle passe par la parole de soi ou d'autrui, est un vacillement et un regret. Un vacillement, car elle n'est jamais tout à fait assurée, reposant trop sur le langage et la présence de l'autre – « Je ne sais pas bien si nous existons déclare l'ami de Bernis⁵⁶ ». Un regret, car elle exprime toujours une perte, de soi – de ses rêves – ou de l'autre. Ce rapport du langage à la mort et à la transgression confère une existence érotique à l'aventurier, point sur lequel nous reviendrons de façon plus complète dans un prochain chapitre.

c) L'aventurier observé

Au sein d'un roman, l'aventurier n'existe pas seulement par le langage. Il est présent au monde. Il le perçoit et il est perçu par ceux qui l'entourent. La catégorie du mode, toujours dans l'optique de Genette, s'occupe des questions de distances et de perspectives. La distance est essentielle à l'aventurier, même prise au pied de la lettre. L'aventurier généralement quitte son pays, il le met donc à distance ; mais c'est aussi un être de confiance et de camaraderie, il existe, tantôt inconnu, tantôt dévoilé au regard de ceux qui l'entourent ; parfois encore, l'intimité de sa vie intérieure est révélée au lecteur. Par ailleurs, nous l'avons vu, l'aventurier peut susciter autour de lui l'admiration ou le mépris. Il n'existe pas de la même façon selon qui l'observe, que ce soit un quidam ou un ami ou qu'il s'observe lui-même. Si ce jeu des distances et des perspectives est propre à tout personnage de roman, il est des configurations narratives auxquelles l'aventurier moderne est plus sujet qu'à d'autres et qui sont symptomatiques de son être romanesque. Il est à la fois l'être impénétrable, une énigme pour autrui, et une intériorité complexe et sensible que dévoile parfois le roman au lecteur. L'importance accordée au point de vue et à la vie intérieure sont deux caractéristiques majeures de la modernité romanesque française du début du XX^e siècle. Toutefois, le roman d'aventures a hérité

⁵⁶ CS, p. 81.

ses techniques narratives plutôt qu'il n'a participé à les développer ; les grands romans d'aventures psychologiques arrivent une quinzaine d'années après les premiers tomes d'*À La Recherche du temps perdu*. Le roman d'aventures littéraire participe de la modernité littéraire mais ne la crée pas. Toutefois, les nouvelles configurations narratives qu'il s'approprie petit à petit vont dessiner un nouvel avatar de l'aventurier, mystérieux et complexe.

c.1. L'aventurier pour autrui : un mystère, un spectacle

L'aventurier raconté appelle un auditeur-conteur, l'aventurier observé appelle un observateur. C'est l'évidence même, et pourtant cela soulève un point important du roman d'aventures littéraire de l'entre-deux-guerres, à savoir que l'aventurier y est généralement l'objet d'un regard insistant, d'une attention particulière. L'aventurier, généralement, forme un couple avec un compagnon qui l'observe. Claude et Perken, PetitGuillaume et son ami journaliste, PetitGuillaume et Clarriarte y Equipa, Bressond et Lursac, Saint-Avit et Morhange, Ferrières et Saint-Avit, Raymond La Science et Moravagine, Francisque et Thomas Boboul, Bernis et son camarade, Lozère et Mordhom, Vasco et Plassis... dans presque chacun des romans de notre corpus, il existe un couple formé d'un aventurier aguerrri et d'un camarade moins initié qui croise sa route ou l'accompagne et pose le regard sur lui⁵⁷. Notons quelques exception : Bernier et Youn, dans *La Guêpe*, pour lesquels le point de vue est inversé à la faveur de Bernier ; Krühl et Eliasar, couple parodique qui ne comprend aucun aventurier véritable ; Pablo de fer, seul à la tête de ses hommes, seul contre tous. Dans la grande majorité des cas, le compagnon observateur prend en charge, durant un passage limité ou tout au long du roman, une narration homodiégétique qui est l'occasion d'une focalisation subjective⁵⁸ sur l'aventurier d'expérience.

⁵⁷ Cette relation est poussée à son extrême dans *Les Figurants de la mort* entre Martin et Jérôme : « Mais il avait pour Jérôme cette admiration qu'involontairement tous les hommes petits nourrissent pour les grands, les faibles pour les forts, les avortons pour les géants ». *FM*, p. 89.

⁵⁸ Par souci de simplification nous parlons de focalisation subjective sur l'aventurier. Toutefois, pour plus de précisions, reprenant la terminologie de Pierre Vitoux, nous parlerions de focalisation sujet délégué et une focalisation objet externe sur l'aventurier.

Suivant un artifice courant de l'écriture romanesque quand il s'agit d'introduire une description du personnage, le premier contact du lecteur avec l'aventurier passe souvent par le regard de son observateur. Bressond aperçoit Lursac en entrant dans la fumerie d'opium avant même qu'il ne lui adresse la parole⁵⁹. Lorsque Lursac s'adresse à lui, dans un premier temps, Bressond le dévisage, sans répondre : « [...] ce sont des yeux profonds et noirs, et désespérés que l'on n'oublie pas si vite⁶⁰ ». La première rencontre avec le général Clarriarte y Equipa débute par la description qu'en fait PetitGuillaume, tel qu'il l'observe alors. Le même procédé est utilisé pour la rencontre de Raymond et de Moravagine⁶¹, de Saint-Avit et de Morhange. *La Voie royale* s'ouvre alors que Claude fixe Perken, fasciné : « Cette fois, l'obsession de Claude entraine en lutte : il regardait opiniâtrement le visage de cet homme, tentait de distinguer enfin quelque expression dans la pénombre où le laissait l'ampoule allumée derrière lui⁶² ». Toutefois, l'observation de l'aventurier ne se limite pas à ce procédé usuel. Dans *Les Dieux rouges*, toute la scène de la rencontre entre Lursac et Bressond est construite sur l'observation attentive de celui-ci qui ne reconnaît pas son ami. Aussi sceptique qu'il soit sur le général vénézuélien, PetitGuillaume l'observe et le saisit à la jumelle au sommet de sa vraie-fausse gloire. Claude, également, suivra l'action héroïque de Perken de cette façon. Saint-Avit, dissimulé, observera aussi l'héroïsme de Morhange refusant de plier devant Antinéa, et Raymond reste fasciné par la figure de Moravagine : « cela me donnait le vertige de l'observer⁶³ ». À la première observation fait écho une seconde, plus complète et problématique, inscrivant le jeu du regard dans cette réflexion fondamentale : qui est cet homme ? Malraux a produit le meilleur exemple de l'aventurier inconnu. La forme de Perken dans la pénombre, au début de *La Voie royale*, est une « forme aussi indistincte que les feux de la côte somalie perdus dans l'intensité du clair de lune où miroitaient les salines⁶⁴ ». L'être se fond et se perd dans la poésie

⁵⁹ « Une curieuse silhouette de vieillard, squelettique et moribond, d'autant plus surprenante que certains indices décèlent, en un contraste bizarre, l'indéniable jeunesse de l'homme ». *DR*, p. 10.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 12.

⁶¹ « Un petit homme d'aspect minable dans un coin ». *M*, p. 32.

⁶² *VR*, p. 11.

⁶³ *M*, p. 117.

⁶⁴ *VR*, p. 11.

du paysage qui l'entoure. L'observation attentive devient une observation problématique. Perken n'est jamais en plein jour lorsque Claude l'observe⁶⁵. Il saisit à peine le reflet de ce « visage d'absent⁶⁶ », et quand Perken s'élançe au-devant des Moïs – se comportant en héros et bravant la mort – il ne peut le suivre que de dos : « Claude avait revu son visage, si vite qu'il n'en avait saisi que la bouche ouverte, mais il devinait la fixité du regard à la raideur du corps, aux épaules qui s'éloignaient pas à pas avec la force d'une machine⁶⁷ ». Quand Perken agonise, c'est du point de vue de Claude qu'on le voit abandonner l'humanité : « "Le visage a imperceptiblement cessé d'être humain" pensa Claude⁶⁸ ». Perken n'est plus reconnaissable quand Claude a tout le loisir de l'observer. Perken se dérobe en permanence au regard de son ami. Il reste un inconnu, « que connais-je de cet homme⁶⁹ ? » : se demande Claude, sur le paquebot qui les conduit en Asie. Perken fascine, Perken est une légende, Perken échappe au regard.

L'aventurier surprend celui qui l'observe, lequel ne le reconnaît pas, ne le connaît pas. L'aventurier est ce que l'observateur pensait qu'il était et autre chose de nouveau, d'insolite. L'observation attentive que fait Saint-Avit de Morhange, caché dans la chambre d'Antinéa, remet en question tout ce qu'il pensait savoir de l'homme : « Mais je fus surtout frappé par l'expression de paix sereine qui régnait sur ce visage que je croyais connaître. Je sentis que jamais je n'avais compris l'homme qu'était Morhange, jamais⁷⁰ ». Lursac n'est plus celui que Bressond croyait connaître, avec lequel il a grandi et qui ne le reconnaît plus : « Ouvre les yeux cependant, et regarde... Oui, c'est cela, scrute-moi longuement, attentivement... [...] ⁷¹ ». Raymond n'arrive pas à saisir Moravagine malgré sa présence constante à ses côtés : « Je le regardais, stupéfait. Une fois de plus, je n'arrivais pas à comprendre » ; « Il était là assis au milieu de nous, et pourtant seul, absent,

⁶⁵ « Son visage accentué sortait à peine de la pénombre [...] » ; « [...] son visage, tout près de la flamme du briquet, sortit une seconde de l'obscurité, flétri, marqué, se fondit dans la lueur rougeâtre du tabac allumé... » ; *ibid.*, p. 12 ; p.56.

⁶⁶ « [...] frappé par ce visage d'absent en relief dur sur le lavabo », *ibid.*, p. 36.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 124.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 167.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 36.

⁷⁰ *A*, p. 258.

⁷¹ *DR*, p. 14.

étranger [...]»⁷² ». Moravagine, comme Morhange, comme Perken, comme Lursac au retour de son expédition, est un inconnu : « Quel genre d'homme était-ce donc ?⁷³ », demande Raymond, qui s'interroge sur la capacité de Moravagine à toujours renaître de ses cendres. Ferrières éprouve la même étrangeté auprès de Saint-Avit :

Après six mois d'une cohabitation, d'une communion de vie telle qu'en offre un poste du Sud, je me demande si le plus extraordinaire de mon aventure n'est pas de partir demain, vers les solitudes insondées, avec un homme dont la pensée véritable m'est sans doute aussi inconnue que ces solitudes, auxquelles il a réussi à me faire aspirer⁷⁴.

En dépit de la vie commune et des confidences, l'aventurier demeure un inconnu, aussi mystérieux que l'aventure qu'il mène.

L'aventurier est un être de spectacle, une personne que l'on regarde agir. Cette dimension spectaculaire est littéralement mise en scène dans *Les Figurants de la mort*. Les figurants de la mort sont des aventuriers malgré eux qui, pensant tourner un film, s'engagent dans une vraie bataille orchestrée par le général Clarriarte y Equipa qui s'y sacrifie lui-même. Ils se font tuer sous le regard de fausses caméras et sous l'œil de PetitGuillaume, qui, à bord du bateau qui les a conduit au massacre, suit la bataille à la jumelle. L'aventure devient cette mise en scène spectaculaire à balles réelles – à mort réelle –, et l'aventurier un être éclatant que l'on regarde se détruire à une distance infranchissable. Jamais PetitGuillaume ne sera le général. Il y a entre lui et l'aventurier un fossé que seul le regard peut franchir et dont il ne rapporte qu'une énigme. La folie de Clarriarte reste inexplicquée, mais tous conservent de lui le souvenir d'un héros. *La Voie royale* intègre cette dimension spectaculaire durant la scène du village Moī. Claude observe à la jumelle Perken aller au-devant de sa mort. Il y a entre lui et son ami cette même distance irréductible qu'il y a entre le spectateur et l'acteur et qui sépare PetitGuillaume du général. Dans *Monsieur Quatorze*, Vautrin

⁷² *M*, p. 114-115 ; p. 116.

⁷³ *Ibid.*, p. 115.

⁷⁴ *A*, p. 33.

meurt déguisé, sur une scène de théâtre, sous le regard de ses camarades. Saint-Avit, pour surprendre Morhange et Antinéa, se cache dans un « guignol », une niche carrée présente dans les intérieurs musulmans, mais le mot évoque aussi un théâtre de marionnettes. Peut-être Antinéa a-t-elle le goût de ces petites représentations, car elle sait que tout cela est spectacle et que les aventuriers qu'elle attire ne sont que des marionnettes dont elle tire les ficelles...

c2. L'aventurier intérieur

La modernité littéraire occidentale développe, durant le premier XX^e siècle, le discours intérieur du personnage romanesque. Le monologue joycien, dans sa fluidité, sa syncope, son opacité, a donné le départ à une exploration d'inspiration phénoménologique de l'esprit humain et à l'utilisation d'une technique narrative, généralement appelée « monologue intérieur » ou « courant de conscience » dans le domaine français. Dorrit Cohn montre cependant que l'usage du monologue rapporté intérieur – ainsi qu'elle l'appelle – est antérieur à Joyce et à son prédécesseur « officiel », Édouard Dujardin, que les soliloques ou citations de pensée traditionnelles relèvent de cette pratique, et que la mise en roman de l'intériorité des personnages ne se réduit pas à cette seule technique du monologue. Elle distingue trois façons de rapporter la vie intérieure : le psycho-récit, analyse narrative de la psyché des personnages ; le monologue intérieure rapporté, équivalent du discours direct de Genette pour la pensée verbale ; et le monologue narrativisé, équivalent du discours indirect libre de Genette pour la pensée verbale⁷⁵. Aussi, si la technique moderne du courant de conscience est peu pratiquée dans le roman d'aventures, cela ne condamne pas pour autant l'aventurier à se contenter d'une psychologie toute extérieure. Même un roman comportant beaucoup d'action et une narration traditionnelle comme, *Pablo... de Fer*, met en scène, à certains moments, les pensées de son héros. Au-delà du cas limite de *Pablo... de Fer*, dont l'analyse de

⁷⁵ Doritt Cohn, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Paris, Seuil, 1981.

l'intériorité du personnage reste somme toute limitée, si l'aventurier de l'entre-deux-guerres est souvent un être inaccessible et mystérieux pour ses compagnons, cela n'empêche pas le roman d'aventures de développer certains aspects de la vie intérieure de ses protagonistes et de mettre en scène une certaine complexité psychologique. L'aventurier observé, dans ce cas, l'est par la narration et le lecteur.

Qu'il soit raconté ou observé, nous avons vu jusqu'à présent que l'aventurier se construit avec l'autre, un compagnon, un camarade qui l'accompagne, l'écoute, le raconte et l'observe – avec cette possibilité que l'aventurier de l'un peut devenir le camarade accompagnateur de l'autre, comme c'est le cas dans *L'Atlantide* avec le trio que forment Ferrières. Saint-Avit, Morhange. La vie intérieure est précisément la partie de l'aventurier qui échappe à ce compagnon d'aventure pour être réservée au lecteur. L'aventure anglo-saxonne du XIX^e siècle exposait déjà une partie de l'intériorité de ses personnages aventuriers. Toutefois, cela était fait sur le modèle de la confession autobiographique. Jim Hawkins entreprend de livrer les souvenirs de son aventure et ainsi donne des indications sur ses pensées et émotions d'alors, mais cette confiance est volontaire et mise en scène par lui-même, qui ne livre que ce qu'il veut bien livrer, sur le modèle de l'aventurier qui se raconte. On ne saura rien, en revanche, de la vie psychique de Long John Silver. Le roman d'aventures littéraire de l'entre-deux-guerres va au-delà du modèle de la confession et surprend l'intériorité d'aventuriers, dont le récit est pourtant fait à la troisième personne⁷⁶. Ainsi, si l'on continue d'envisager la personne de l'aventurier dans sa relation avec un second personnage, le roman d'aventures littéraire propose trois possibilités concernant la psyché des personnages. Soit ni le lecteur, ni le compagnon d'aventure n'y ont accès, ou à peine, par de très brèves confessions, comme c'est le cas pour Moravagine ou Morhange ; soit le compagnon et le lecteur y ont accès par le biais des confessions de l'aventurier, comme c'est le cas pour Saint-Avit ou PetitGuillaume ; soit seul le lecteur a accès, par le biais d'une focalisation objet interne (Vitoux) sur l'aventurier, à l'intériorité du personnage,

⁷⁶ Nous reprenons la distinction première personne/troisième personne selon laquelle Dorrit Cohn divise son étude dans *La transparence intérieure*. La narratologie de Genette privilégierait les termes de narrateur homodiégétique et narrateur hétérodiégétique

comme c'est le cas pour Bernier (*La Guêpe*), Igricheff (*Fortune carrée*) ou Perken.

Saint-Avit, PetitGuillaume ou Francisque (*Raz Boboul*), que ce soit par une confession orale ou écrite, font le récit à la première personne de leur aventure. « D'une certaine manière, constate Dorrit Cohn, la relation qui s'institue entre un narrateur à la première personne et son propre passé est parallèle à celle qui existe entre un narrateur et son héros dans un récit à la troisième personne⁷⁷ ». Il existe ainsi un auto psycho-récit, un monologue auto-rapporté ainsi qu'un monologue auto-narrativisé, et l'aventurier narrant est libre de détailler la psyché de l'aventurier narré. Les récits des trois hommes comportent chacun des éléments d'intériorité, retranscrivant une émotion, un sentiment, une pensée⁷⁸. Le récit de Saint-Avit comprend même un monologue auto-rapporté, au moment de pénétrer en Atlantide :

Ces génies ne sont vraiment pas de mauvais diables. Mais que ce chemin est long ! J'ai envie d'être étendu. Dormir ! Nous avons sûrement suivi tout à l'heure un long couloir, puis nous avons été à l'air libre. Nous voici de nouveau dans un couloir interminable, où l'on étouffe. Voici de nouveau les étoiles... Est-ce que cette course ridicule va continuer longtemps encore ?...⁷⁹

On le constate, ce monologue possède une fonction essentiellement narrative. S'il permet de décrire l'entrée de l'Atlantide tout en entretenant le mystère des lieux, il ne présente aucune subtilité psychologique. L'essentiel des éléments de la vie psychique de l'aventurier auto-narré sont en réalité relativement pauvres, peu innovants et peu pertinents quant à leur apport à la problématique de l'aventure et de l'être de l'aventurier. Si on interroge les moments cruciaux des narrations de PetitGuillaume et de Saint-Avit, c'est-à-dire le moment de la trahison, moment où l'aventure bascule

⁷⁷ *La transparence intérieure, op. cit.*, p. 167.

⁷⁸ L'intériorité de l'aventurier est donnée essentiellement sur le mode de l'auto psycho-récit : « Je fus plus que désappointé ». *A*, p. 54 ; « [...] je sentais une immense joie [...] » ; *ibid.*, p. 57 ; « [...] toutes mes illusions, si j'en avais jamais eu, s'étaient dissipées ». *FM*, p. 100 ; « L'esprit d'aventure s'éveilla dans mon âme, et presque l'enthousiasme à la pensée de courir le monde ». *RB*, p. 38. Les monologues auto-rapportés ne sont toutefois pas absents de ces narrations : « "Je n'ai pas peur, me répétai-je, je jure que ce n'est pas de la peur" ». *A*, p. 114 ; « Comme loufoque, pensais-je, on ne fait pas mieux dans la lune, mais il a le porte-monnaie grand ouvert ». *F*, p. 76.

⁷⁹ *A*, p. 119.

dans l'échec, les deux récits optent pour des stratégies différentes. Saint-Avit choisit d'occulter ce passage, il joue le trou de mémoire et ne révèle rien de ce point de rupture qui a bouleversé son existence. À l'inverse, PetitGuillaume développe l'analyse de ses sentiments – dont son récit est par ailleurs particulièrement pauvre – lorsqu'il aborde son revirement :

J'en avais marre, j'étais saturé jusqu'au dégoût de cette aventure ridicule. Je n'avais qu'une hâte, c'était d'en sortir au prix de n'importe quelle lâcheté. Moi qui avait été bon marin et brave toute ma vie, je ne me reconnaissais plus. J'avais peur, je croyais sentir déjà dans mon sillage les canons du navire gouvernemental. Il me semblait qu'un port neutre serait pour moi la fin du cauchemar, que tout serait oublié, effacé, qu'une nouvelle vie allait commencer pour moi, une existence honnête et sans risque. [...] Soudain, je ne sais quelle amertume, pour la première fois de ma vie creva dans mon cœur, m'empoisonna ; l'avenir m'apparut insupportable⁸⁰.

Saint-Avit pourra repartir en aventure, pas PetitGuillaume. Comme si la révélation à l'autre du drame intérieur mettait fin à l'existence d'aventurier. L'auditeur de PetitGuillaume finit par le mépriser, mais Ferrières reste fasciné par Saint-Avit avec qui il part pour l'Atlantide, en précisant que ce qui l'attire le plus dans cette aventure est le mystère de Saint-Avit : « je me demande si le plus extraordinaire de mon aventure n'est pas de partir demain, vers les solitudes insondées, avec un homme dont la pensée véritable m'est sans doute aussi inconnue que ces solitudes⁸¹ ».

Les héros des narrations à la troisième personne conservent, en autant qu'ils le désirent, leur part de mystère aux yeux de leurs contemporains. Il reste que leur vie intérieure peut être dévoilée au lecteur. La vie psychique des aventuriers dans les récits à la troisième personne est paradoxalement plus complète que celle des aventuriers de récits à la première personne⁸². Ainsi, même un personnage comme Pablo de Fer, s'il possède une profondeur psychologique bien moins complexe que celle d'un Saint-Avit ou d'un PetitGuillaume, voit sa vie intérieure plus développée dans la

⁸⁰ *FM*, p. 200-202.

⁸¹ *A*, p. 33.

⁸² Dorrit Cohn remarque que « contrairement à ce qu'on pouvait attendre, le narrateur à la première personne a moins de facilité pour pénétrer dans l'intimité de son propre psychisme révolu que le narrateur omniscient des récits à la troisième personne n'en a pour connaître l'intimité de ses personnages ». *La transparence intérieure, op. cit.*, p. 167.

narration⁸³. Joseph Kessel innove en accordant à des personnages de surhommes aventuriers une vie intérieure, ce qui leur était souvent refusé dans l'aventure traditionnelle. Ainsi peut-on parfois, dans *Fortune carrée*, connaître les pensées d'Igricheff, homme mystérieux par excellence, ici sous la forme d'un monologue rapporté : « Je ne suis pas encore à portée de fusil. Ils doivent tenir conseil... Interroger un chef... S'ils tirent de loin j'approcherai tout de même... J'ai toujours cru que je mourrai dans du sable chaud qui m'ensevelirait sans trace...⁸⁴ ». Mordhom se confie beaucoup par la parole, mais la narration livre certains de ses sentiments parmi les plus profonds, ceux qu'il ne partage pas ni ne formule réellement lui-même : « Pendant dix ans, il avait cherché, sans le savoir, quelqu'un à protéger, à défendre, à chérir⁸⁵ ».

D'autres romanciers vont plus loin dans la représentation de la vie psychique de l'aventurier en en faisant le centre du roman. Albert Touchard, dans *La Guêpe*, bâtit l'intégralité de son récit autour de la psyché de son personnage, Jean Bernier. Certes, le récit est à la troisième personne, mais hormis les passages dialogués, toute la narration se construit comme un long psycho-récit entrecoupé de monologues rapportés et narrativisés. L'aventure prend forme autour de ce que sent, voit et pense Jean Bernier. L'action héroïque de l'espion devient cette aventure paranoïaque d'une conscience isolée dans le confort traître d'une maison de cure en Allemagne nazie. Malraux, dans *La Voie royale*, fait régulièrement dériver le psycho-récit vers le monologue intérieur narrativisé, autant avec Claude que Perken⁸⁶. La fluidité et l'opacité de ces passages construits des êtres immédiats et

⁸³ On peut donner pour exemple ces méditations de Pablo en prison : « Tant qu'il s'attendait à mourir, on aurait dit qu'il ne se rendait pas bien compte de son destin. À son âge, on est facilement intrépide. Peut-on sincèrement croire à la décomposition de l'être quand le corps est en pleine vie et que la maladie ne le tourmente point ! [...] N'était-ce pas pire que la mort cette incarcération en forteresse pendant dix ans, suivie d'un emprisonnement de dix autres années interminables ? ». *PF*, p. 55.

⁸⁴ *FC*, p. 54.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 253.

⁸⁶ Exemple de cette souplesse narrative : alors que Claude consulte une carte archéologique, le psycho-récit (incluant un souvenir en monologue rapporté) laisse place au monologue intérieur, qui redevient ensuite psycho-récit : « Il était fasciné par les grandes taches bleues dont il avait entouré les Villes mortes, par le pointillé de l'ancienne Voie Royale, par sa menaçante affirmation : l'abandon en pleine forêt siamoise. "Au moins une chance sur deux d'y claquer..." Pistes confuses avec des carcasses de petits animaux abandonnés près de feux presque éteints, fin de la dernière mission en pays Jaraï : le chef blanc, Odend'hal, assommé à coup d'épieux, la nuit, par les hommes du Sadète du feu, dans le bruissement de palmes froissées qui annonçait l'arrivée des éléphants de la mission... Combien de nuits devrait-il veiller exténué, harcelé de moustiques, ou s'endormir en se fiant à la vigilance de quelque guide ?... On a rarement la chance de combattre... Perken connaissait ce pays, mais n'en parlait pas. Claude avait été séduit d'abord par le ton de sa voix [...] ». *VR*, p. 15.

incertains, non plus des personnages d'aventuriers, déterminés par leur passé littéraire et prêts à l'emploi, mais des hommes, avec leur faiblesse et leur liberté. Cette combinaison des techniques narratives entretient une variation incessante de la mise à distance des personnages. Continuellement, la narration plonge, et ressort, de la psyché de Claude et de Perken – essentiellement Claude dans la première partie du roman, Perken dans la seconde –, si bien qu'une hésitation constante au sujet de la délégation de la focalisation affecte le roman tout entier. Le roman ne se construit donc pas tant comme l'aventure de deux personnages, mais comme l'aventure de deux intériorités, deux consciences devant et dans le monde, y prolongeant leurs peurs et leurs aspirations.

La pensée révélée de l'aventurier se développe autour de l'idée de mort, de déchéance, de peur. Pablo pense à la décomposition de l'être, Igricheff fantasme sa mort dans le sable chaud, Claude et Perken se dressent intérieurement contre la déchéance de leur chair⁸⁷, Bernier est confronté à la peur et aux souvenirs héroïco-morbides de la Première Guerre :

Il rêve d'un champ... pourquoi d'un champ ?... C'était donc l'été ? Et la jeunesse ?... C'était la guerre... il rêve d'un champ près de Varedes, après la Marne... les premiers morts... un pauvre soldat français vêtu de bleu et de rouge... si fraternel... qui s'est traîné près d'une meule pour y mourir... les jambes repliées au ventre pour mourir... Et les premières gouttes de pluie, les premières après la Marne, s'étaient mises à tomber. Bernier avait pleuré, comme plus tard, dans les cimetières bretons – l'été encore et la jeunesse – devant les stèles innombrables dans ce pays : "Mort pour la France ! Mort pour la France"⁸⁸.

Comme Perken s'avançant au-devant des guerriers stiengs, Bernier, confronté à la torture allemande, fantasme des morts glorieuses et tragiques. Perken, Bernier, Igricheff, Pablo

⁸⁷ « Mais accepter vivant la vanité de son existence, comme un cancer, vivre avec cette tiédeur de mort dans la main... (D'où montait sinon d'elle, cette exigence de choses éternelles, si lourdement imprégnée de son odeur de chair?) »
« Donc, il y avait sans doute un monde d'atrocités au-delà de ces yeux arrachés, de cette castration qu'il venait de découvrir... Et la démence, comme la forêt à l'infini derrière cette orée... [...] Il continuait à regarder vers la terre : à ses guêtres arrachées, à ses lacets de cuir tordus collait absurdement l'image ancienne d'un chef barbare prisonnier comme lui, plongé vivant dans la tonne aux vipères, et mourant en hurlant son chant de guerre, les poings brandis comme des nœuds rompus ». *VR*, p. 39 ; p. 123.

⁸⁸ *G*, p. 212.

entretiennent en leur intimité l'idée d'une mort réussie, de cette mort idéale que nous avons évoquée dans la partie précédente. L'aventure littéraire innove à la troisième personne en livrant au lecteur les secrets de psychés traditionnellement insondables, celles des héros, des surhommes, des disparus. Le point commun de ces consciences dévoilées est l'idée de la mort, l'idée de sa propre mort, angoissante et pourtant étroitement liée à l'idée de soi, à l'idée de gloire.

d) Le couple aventureux

Nous avons voulu montrer, avec cette première étude du personnage de l'aventurier, qu'au-delà de différentes configurations narratives et psychologiques, l'aventurier littéraire de l'entre-deux-guerres développait une problématique commune aux romans étudiés. L'aventurier est un être paradoxal qui n'existe vraiment que mort – ou selon les équivalences de la mort que sont l'absence et le mystère. Le pessimisme d'après-guerre lui impose un choix entre le triomphe ou la vie. L'aventurier, ne pouvant pas vivre par lui-même, fait le lien entre la mort et le langage. L'action lui fait côtoyer la mort et suscite une narration par laquelle il peut exister. Toutefois, nous avons vu que quand il se raconte, l'aventurier fait le récit d'un échec ; seul l'aventurier raconté reste une énigme héroïque. Une trop grande présence de l'aventurier à lui-même nuit à son statut. Pour exister, il doit se dire, mais s'il se dévoile trop, il rompt le charme de son aura. L'aventurier littéraire est pris entre sa présence humaine – ses douleurs, ses peurs, ses faiblesses – et les rêves de gloire et de triomphe qui attirent les regards des autres hommes ; pour les autres, il doit demeurer impénétrable, en lui-même il médite sa mort. Seule la confiance d'une amitié masculine lui accorde une possibilité d'existence, lui permet de se dire plus qu'il n'a le droit et lui garantit une postérité. La personne de l'aventurier littéraire de l'entre-deux-guerres existe à deux. Moravagine sans Raymond, Lursac sans Bressond, Bernis sans son narrateur-ami, Saint-Avit sans Ferrières, Morhange sans Saint-Avit,

Boboul sans Francisque, Perken sans Claude, Mordhom sans Philippe, Igricheff sans Mordhom, Bernier sans Youn, Clarriarte y Equipa sans PetitGuillaume n'existent pas... Une seule exception : Pablo de Fer, dont le roman reprend tous les codes d'une époque où l'existence de l'aventurier était plus évidente, où il pouvait coïncider avec son triomphe. Et pourtant lui aussi doit mourir – même si sa mort est feinte – pour devenir une légende : il finit oublié, mort-vivant éclipsé par sa gloire posthume.

Le roman d'aventures littéraire de l'entre-deux-guerres est l'occasion d'une promotion pour le compagnon de l'aventurier. Le conflit qui structure l'aventure canonique s'organise autour de la figure de l'aventurier qui le surmonte systématiquement. L'aide-t-il à vaincre, son compagnon n'est qu'un adjuvant parmi d'autres dont l'existence n'a de sens qu'en fonction de l'aventurier et de son succès. Aventure, aventurier, succès ne deviennent qu'une seule et même chose :

Dans la mesure où la crise ouverte par l'Aventure ne peut se penser qu'en fonction des intérêts du héros, l'univers se dessine à son tour à partir de ces intérêts. Non seulement le monde « objectif » est défini par la vision « subjective » du héros, mais cette « vision subjective » du personnage est à son tour simplifiée, puisque le héros se pense dans sa relation à la crise et n'existe pas en dehors d'elle⁸⁹.

Cette collusion du personnage principal, de ses intérêts, de la crise à laquelle il fait face et du monde qui l'entoure laisse peu de place au développement indépendant d'un autre personnage. Cela explique la soumission et la subordination des compagnons d'aventure traditionnels, qui demeurent des faire-valoir comiques ou de dévoués serviteurs. Or, nous l'avons vu, le roman d'aventures littéraire dessine une faille entre l'aventurier et l'aventure, une non-coïncidence entre son être et son incertain triomphe, une contradiction entre ses rêves et le monde qui l'accueille. Le compagnon devient un confident qui complète l'aventure et l'aventurier, par l'écoute, le langage ou l'action. Certes, il peut douter de l'aventurier, ou tout simplement le renier, comme c'est le cas dans *Les*

⁸⁹ *Le roman d'aventures, op. cit.*, p. 52.

Figurants de la mort, mais l'amitié ou une attirance soudaine et inexplicée le lie le plus souvent à lui. Lursac et Bressond, Saint-Avit et Ferrières ou Bernis et le narrateur de *Courrier sud* sont des amis d'enfance ou de jeunesse, Raymond et Claude sont mystérieusement charmés par les voix de Moravagine et de Perken⁹⁰, Philippe est sous le charme de Mordhom : « Je l'aime, je l'aime vraiment, murmura-t-il avec une effusion naïve et joyeuse⁹¹ ». Le pessimisme des années d'entre-deux-guerres et la faillite de l'aventurier confèrent à celui qui l'accompagne un nouveau rôle : il n'est plus l'adjuvant qui l'aide physiquement dans sa mission, mais l'âme amie qui l'observe, l'écoute et ce faisant lui permet d'exister. « Le fil de la vierge de mon amitié te liait à peine : Berger infidèle j'ai dû m'endormir⁹² » ; le ton élégiaque du narrateur de *Courrier sud* exprime l'amour et la douceur de celui qui portait l'existence de son ami.

Remarquons enfin qu'il existe une relation initié/novice entre l'aventurier et son compagnon. Claude est un jeune aventurier, Perken un baroudeur aguerri ; le narrateur des *Figurants de la mort* un aspirant aventurier, PetitGuillaume un retraité de l'aventure ; Ferrières ne connaît pas encore le désert auquel l'initiera Saint-Avit ; Raymond La Science est un intellectuel sans expérience, Moravagine un fauve humain ; Lozère un jeune cœur brisé, Mordhom un trafiquant expérimenté... Les membres du couple aventureux aiment l'aventure, mais un la connaît, l'autre la cherche et la rêve. On retrouve ainsi le couple passif/actif de Mac Orlan transposé sur le terrain de l'aventure. Seulement, les pistes sont brouillées, la littérature n'est plus l'apanage d'un seul, l'action non plus. L'Aventurier est UN et existe au travers de ces deux hommes, qui représentent deux pôles qui se brouillent et se mélangent – l'action et le rêve –, et qu'unit une attirance secrète. La personne de l'aventurier est fondamentalement double, l'Aventurier classique est l'Aventure et le monde, l'Aventurier moderne est ce couple aventureux, descendant de Quichotte et Panza, qui se désagrège dans un monde indifférent.

⁹⁰ « Cette voix me semblait émettre de la couleur tant elle était voluptueuse et enflée. Elle me prit. J'éprouvai immédiatement une sympathie irrésistible pour ce petit bonhomme singulier et tragique qui se traînait dans sa voix chatoyante comme une chenille dans sa peau ». *M*, p.33. « Claude avait été séduit d'abord par le ton de sa voix (c'était la seule personne du bateau qui prononçât le mot : énergie, avec simplicité) ». *VR*, p. 15.

⁹¹ *FC*, p. 213.

⁹² *CS*, p. 189.

2. Portrait de l'aventurier en figure érotique

Son existence entière n'avait été qu'une course lucide
sur les marches extrêmes du plaisir, de la violence et
de la mort

Joseph Kessel, *Fortune carrée*

L'amour a-t-il donc besoin à ce point de la mort pour
être ainsi multiplié !

Pierre Benoit, *L'Atlantide*

L'aventurier littéraire existe au travers de deux hommes, l'un initié, l'autre aspirant ; l'un a connu l'action, l'autre la rêve. Cette attirance mystérieuse qui lie ces deux êtres est centrée sur l'idée de la mort : « Et tout à coup, Claude découvre ce qui le liait à cet homme qui l'avait accepté sans qu'il comprît bien pourquoi : l'obsession de la mort¹ ». L'aventurier qui se raconte est un mort-vivant qui n'a pas su véritablement mourir, l'aventurier raconté est un héros dont la mort glorieuse recouvre le mystère. Ainsi pensée, l'aventure devient, entre deux hommes, le récit d'une mort sublimée, que l'on a manquée où à laquelle on a assisté. L'attirance mutuelle se nourrit d'un goût pour le risque et pour la transgression des limites (limites géographiques, limites morales, limites du corps, limite de la vie). L'aventure réussie est, jusqu'au point de rupture qui plonge l'être dans le désespoir ou la mort sans gloire, un équilibre des plus ténus entre la vie et la mort. En ce sens, l'aventure est un érotisme, et l'aventurier une figure éminemment érotique. Le terme est associé à l'aventure dès 1920 par Mac Orlan dans son *Petit Manuel du parfait aventurier* : « L'érotisme est une des bases du roman d'aventures, écrit-il. Il ne doit certes point dominer le sujet, mais apparaître ça et là, comme la trame

¹ VR, p. 36-37.

d'un vêtement usé apparaît par places² ». Ce n'est donc pas dire que la scène érotique est un passage obligé du genre, mais plutôt que le genre tout entier est parcouru d'une certaine tension érotique : « D'ailleurs l'érotisme n'est pas dans les mots, mais dans l'atmosphère du roman, qualité indéfinissable, qui, à elle seule, donne au livre une valeur d'art³ ». Or, Mac Orlan lie également l'érotisme au spectacle de la mort de l'aventurier. Au chapitre « Des diverses fins de l'aventurier actif », il écrit : « La fureur érotique mène aux spectacles de la place de Grève⁴ », place des exécutions capitales, où finissent nombre de pirates et autres aventuriers. L'érotisme qui parcourt le roman d'aventures se résoudre-t-il dans le spectacle de la mort violente ? La notion d'érotisme apparaît pertinente pour comprendre les liens qui unissent l'aventure et la mort à la personne de l'aventurier.

L'érotisme est fondamentalement lié à la sexualité, mais ne réside pas forcément dans l'acte sexuel et le dépasse : « Érotiser, écrit Michel Dorais, c'est attribuer un caractère sensuel ou sexuel à une personne, à un contexte, à une interaction, à un geste, à une attitude, à une posture, à une conduite, ou tout simplement à leur évocation⁵ ». Roger Dadoun confère à l'érotisme un domaine encore plus vaste :

L'érotisme trouve son étayage, sa source et ses ressources, sa primordiale substance et sa visée dominante, avouée ou secrète, dans la sexualité. Mais, s'y fondant tout entier, il l'a déborde de toutes parts, de sorte qu'on pourrait donner une définition significative, l'élargir à tout ce qui selon des modalités et équilibres culturels et personnels d'une extrême variété, relève d'expériences, expressions et visions charnelles, existentielles, artistiques, philosophiques, politiques ou religieuses marquées en quelque façon du sceau de la sexualité humaine⁶.

L'érotisme prend naissance dans la sexualité qu'il dépasse et dont pourtant jamais il ne se sépare.

² *Petit manuel du parfait aventurier, op. cit.*, p. 63.

³ *Ibid.*, p. 65.

⁴ *Ibid.*, p. 71.

⁵ Michel Dorais, *Petit traité de l'érotisme*, Montréal, VLB éditeur, 2010, p. 10.

⁶ Roger Dadoun, *L'érotisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 7.

Reste à savoir quelle est l'extension de ce domaine qui à la fois est sexuel et ne l'est pas. Quelle est la nature de cette ambiguïté essentielle ? La théorie de l'érotisme de Georges Bataille, tout en conservant la base d'une contradiction essentielle, pose un rapport qui définit et délimite les bases de l'érotisme : « De l'érotisme, il est possible de dire qu'il est l'approbation de la vie jusque dans la mort⁷ ».

Équilibre vital entre la vie et la mort, l'érotisme de Bataille épouse ainsi étroitement la logique de l'aventure. Ou plutôt l'aventure serait un érotisme au sens de Bataille. Cet érotisme est l'expérience d'un être, la fascination horrifiée de l'individu discontinu et conscient, devant la continuité de la matière, qu'il retrouve en lui, dans son corps, et à laquelle le ramène la mort. La culture humaine s'est bâtie en opposition à cette violence fondamentale de l'animal, de la chair et de la mort, mais chaque interdit appelle sa transgression et chaque être peut être tenté de l'accomplir : « l'érotisme, écrit Bataille, est à mes yeux, le déséquilibre dans lequel l'être se met lui-même en question, consciemment⁸ ». L'aventurier est cet être en déséquilibre. Pour comprendre l'aventure littéraire, il faut aussi comprendre l'aventurier comme une figure érotique.

⁷ *L'érotisme, op. cit.*, p. 17.

⁸ *Ibid.*, p. 35.

a) *Perdre sa vie pour la gagner*

Toute la mise en œuvre de l'érotisme a pour fin d'atteindre l'être au plus intime, au point où le cœur manque.

Georges Bataille, *L'érotisme*

« L'érotisme en son ensemble est infraction à la règle des interdits⁹ », écrit Bataille. Or, entrer en aventure, pour l'aventurier, c'est choisir la transgression. Pour Isabelle Guillaume, cela se traduit avant tout par le franchissement d'un seuil : « [...] il apparaît que l'espace de la frontière présent dès les *incipit* induit le geste du franchissement. La traversée d'une frontière représente bien un moment privilégié du parcours narratif, une expérience liminaire, au sens spatial et figuré de l'expression¹⁰ ». Au sens spatial de la transgression, Isabelle Guillaume associe la dimension morale du terme : *transgresser*, c'est passer outre et *désobéir*¹¹. En traversant la frontière de la civilisation, l'aventurier traverse également celle de ses codes et de ses lois. Il quitte un monde régulier, rythmé par le temps des travaux et des jours, dont les interdits excluent la violence, pour une temporalité linéaire ouverte sur le hasard et l'imprévu. Cette transgression première place l'aventurier dans le domaine de la violence. « Essentiellement, écrit Bataille, le domaine de l'érotisme est le domaine de la violence, le domaine de la violation¹² ». Le premier geste de l'aventurier est une transgression de nature érotique. Nous avons relevé cette ambiguïté fondamentale de l'érotisme qui, naissant dans la sexualité, la dépasse sans jamais toutefois la quitter ; nombre d'entrées en aventures, entrées

⁹ *Ibid.*, p. 95.

¹⁰ *Le roman d'aventures depuis L'Île au trésor, op. cit.*, p. 29.

¹¹ « Terme dont l'étymon latin est lié au verbe *ingredi*, la transgression semble dévolue à conjuguer le sens spatial de "passer outre" et le sens figuré de "désobéir" en dépassant la limite imposée ». *Ibid.*, p. 40.

¹² *L'érotisme, op. cit.*, p. 22.

soudaines qui relèvent de la pulsion, dans le roman de l'entre-deux-guerres, sont précédées d'un échec ou d'une tension sexuels. C'est la dimension sexuelle de la voix de Moravagine qui saisit immédiatement Raymond et détermine son basculement dans l'aventure. Moravagine est devenu Moravagine après que Rita se fut refusée à lui. La coutume mexicaine impose à Pablo plusieurs années d'attentes et de cour avant d'obtenir la virginité de Natalia ; aussi le premier coup d'état de Pablo lui est-il suggéré par Natalia, qui joue alors du pouvoir que lui confère le désir exacerbé de son prétendant. Perken embarque pour l'Asie à la suite d'un « fiasco » dans un bordel de Djibouti¹³. Morhange et Lozère se sont engagés en aventure après un dépit amoureux. Ferrières est contaminé par la fascination sexuelle de Saint-Avit pour Antinéa. Mais parfois, c'est la mort qui motive le destin de l'aventurier. PetitGuillaume est hanté par la mort de l'ouvrier dont il s'accuse irrationnellement ; Claude entretient le souvenir de son grand-père dont la vie fut couronnée d'une mort particulièrement violente ; le souvenir des tranchées conduit Bernier à accepter sa mission ; Vasco assiste au suicide d'un homme¹⁴. La mort renferme le secret de l'érotisme de Bataille ; sexe et mort en structurent le jeu de désir et d'effroi¹⁵, ils président au premier geste de l'aventurier.

Le désir et la mort excitent le futur aventurier et le poussent hors de la civilisation. Matthieu Letourneux montre que le roman d'aventures se construit précisément selon une opposition civilisation-sauvagerie. Il propose comme modèle d'analyse du roman d'aventures celui de l'initiation héroïque. S'inspirant des travaux de Mircea Éliade et de Simone Vierne, il décompose le roman d'aventures en trois étapes : l'entrée en aventure, les mésaventures qui conduisent au plus près de la mort, le retour triomphal. Le parcours initiatique est un voyage dans le monde de la sauvagerie, le monde de la violence et de la mort que le roman d'aventures traditionnel oppose systématiquement à la civilisation chrétienne¹⁶. Toutefois, Letourneux souligne que si l'aventure est

¹³ « J'y ai beaucoup songé, après le fiasco du bordel de Djibouti aussi... ». *VR*, p. 60.

¹⁴ « Ce jour donna sa couleur à tous les autres ». *Vasco, op. cit.*, p. 47.

¹⁵ « Cet accord essentiel et paradoxal est celui de la mort et de l'érotisme ». Georges Bataille, *Les larmes d'Éros* dans *Œuvres complètes*, t. X, *op. cit.*, p. 597. « [...] dans le domaine où je porte ma recherche il s'agit en même temps de la reproduction sexuelle et de la mort ». *L'érotisme, op. cit.*, p. 43.

¹⁶ Letourneux privilégie les termes de *civilisation* et de *société* pour désigner le monde opposé à celui de la sauvagerie. Sans remettre en question l'utilisation de ces termes, nous insistons sur la dimension chrétienne de cette société et civilisation. La théologie chrétienne rejette le mal et la violence hors du domaine sacré ; le lien du Diable à Dieu

une initiation à l'âge adulte, elle est également une initiation à la sauvagerie elle-même. De là l'ambiguïté fondamentale du genre qui, tout en réprouvant la sauvagerie, est fondée sur l'exaltation de sa violence. Letourneux conclut qu'entre acceptation et transgression, l'hésitation reste : « Le roman d'aventures n'invite nullement au chaos, mais il est loin pour autant d'exprimer la satisfaction du lecteur face à un monde qui paraît toujours au bord de s'effondrer¹⁷ ». Le roman d'aventures littéraire de l'entre-deux-guerres bascule du côté de la transgression. Nous l'avons vu, l'échec et la mort sanctionnent le plus souvent le parcours de l'aventurier littéraire ; il n'y plus de possibilités de triomphe et de réinsertion dans l'ordre civilisationnel : « L'échec détruit l'aventurier, écrit Malraux, le tue ou le rend clochard ; le succès l'intègre à la condition sociale dont il entendait s'affranchir ; aussi, comme le joueur, rejoue-t-il, s'il le peut et parfois contre lui-même [...] »¹⁸ ». Nous avons vu de quelle façon plusieurs aventuriers rejettent violemment la société bourgeoise de laquelle ils proviennent. Par ailleurs, des hommes comme Moravagine, Pablo de Fer, Igricheff, Clarriarte y Equipa ou Perken sont fascinés par la violence qu'ils pratiquent et qui les exaltent. Dans les veines de l'aventurier de l'entre-deux-guerres s'est réveillé le « mauvais sang » de Rimbaud, ce sang sauvage, « de race inférieure de toute éternité¹⁹ », qui appelle à la transgression. L'aventurier de l'entre-deux-guerres serait donc un être érotique et transgressif que le sexe et la mort propulsent vers l'aventure. Il reste à comprendre la façon dont il vit cet érotisme, comment il le conjugue à son rêve d'aventures et au roman.

L'aventurier est un être de dépense. « Il est temps d'aller ailleurs et de dépenser autrement cette frénésie²⁰ », déclare Moravagine. Alors que le temps régulier et bourgeois de la civilisation optimise le rendement de l'énergie dépensée, la fuite linéaire que l'aventurier entreprend vers l'inconnu exige une dépense colossale. Cela peut s'exprimer par une dépense d'argent : le général Clarriarte y

n'est plus que celui de la déchéance : « Le domaine du sacré [dans le christianisme] se réduit à celui du Dieu du Bien, dont la limite est celle de la lumière : il n'est plus rien dans ce domaine qui soit maudit ». *L'érotisme, op. cit.*, p.124. En notre sens, l'adjectif *chrétien* désigne précisément le rejet de la sauvagerie, sauvagerie conçue comme le domaine du mal et de la violence.

¹⁷ *Le roman d'aventures, op. cit.*, p. 401.

¹⁸ *Le Démon de l'absolu, op. cit.*, p. 840.

¹⁹ Rimbaud, « Mauvais sang », *Œuvres, op. cit.*, p. 95.

²⁰ *M*, p. 72.

Equipa engage des sommes folles dans l'équipée du *Libertador* ; le père Burée épuise toutes ces économies aux côtés de Francisque et de Thomas Boboul ; Moravagine dépense sans compter et se ruine durant la première révolution russe ; Joseph Krühl est prêt à tout perdre pour un hypothétique trésor ; Pablo de Fer ne conserve aucune économie, puisque « comme tout Mexicain, il avait les instincts d'un grand seigneur et chérissait le beau geste de large dépense²¹ ». Il n'est d'ailleurs pas une aventure qui ne rapporte un centime sans que l'argent soit aussitôt réinvesti dans la suivante. Dès l'ouverture de *L'Or du Cristobal*, t'Serstevens établit, au sujet de Roméro Tovar, la loi de cette économie à perte : « Elle serait venue [la fortune] s'il ne gaspillait pas à mesure, et même à l'avance, au jeu et aux femmes, tout ce qu'il reçoit légalement ou par détours. Prodiges de sa vie comme du reste, familier avec le danger²² ». Prodiges de son argent comme de sa vie ; l'argent n'est qu'une façon pratique de se donner au monde, mais l'aventurier s'engage corps et âme dans l'aventure ! La dépense physique et morale prend deux aspects. D'une part, il y a la dépense continue qui forge le corps des plus forts selon une alchimie secrète qui relève du surhumain. Moravagine, Pablo de Fer, Mordhom, Igricheff, Pierre Gillieth se subliment à mesure qu'ils se dépensent, selon une logique qui s'apparente à l'ascétisme religieux, qui fortifie dans la perte²³. D'autre part, il existe une dépense sans compter, mais à crédit limité : Francisque, Perken, PetitGuillaume, Pierre de Lursac, André de Saint-Avit, Jean Bernier, Raymond La Science se donnent à mesure jusqu'à atteindre un point de rupture : folie, maladie, crise morale, dont ils ne reviennent pas. Cette dépense physique à perte peut toutefois être compensée par ce que l'on pourrait nommer, en s'inspirant du vocabulaire théologique chrétien, des « moments de grâce ». L'agonie de Perken, l'interrogatoire de Bernier, la mélancolie malade de Saint-Avit aboutissent à des instants supérieurs, à des révélations sur le sens profond de leur existence et de leur être. Sublimée ou suicidaire, la dépense physique et morale accède à une

²¹ *PF*, p. 98.

²² *L'Or du Cristobal*, *op. cit.*, p. 562.

²³ Philippe Lozère fait l'expérience des bienfaits de cet ascétisme avant d'être tué. Eût-il survécu à son destin, cet apprenti aventurier eût été de la trempe de Mordhom : « Les terribles journées de marche, de soleil, les brefs repas de riz au bourre indigène et l'eau douteuse lui revinrent à la mémoire. Et pourtant quelle élasticité, qu'elle intensité physique dans tous ses membres ! Il tâta ses bras, son torse. Il avait maigri, certes, et beaucoup, mais ses muscles étaient plus vifs, plus lisses, plus puissants sous la peau que la lumière avait bronzée à travers la chemise légère ». *FC*, p. 225.

certaine hauteur spirituelle. Il y a peu de perte totale, la perte est transmuée en autre chose...

La comparaison avec la grâce et le salut chrétien trouve toutefois sa limite en ce que le gain spirituel de la dépense aventurière n'a pas le réconfort d'une bonne nouvelle ; c'est une exaltation glacée qui n'épargne pas l'angoisse : « Si l'on envisage globalement la vie humaine, écrit Bataille, elle aspire jusqu'à l'angoisse à la prodigalité, *jusqu'à l'angoisse, jusqu'à la limite où l'angoisse n'est plus tolérable*. Le reste est bavardage de moraliste²⁴ ». La dépense de l'aventurier est une dépense érotique, irraisonnée et sans calcul. Aussi, au cours de l'une de ses rêveries, Joseph Krühl est-il plongé dans un univers « où les filles criaient pour le pur plaisir de crier, où les hommes perdaient leur sang dans un jet harmonieux et léger comme une trajectoire de fusée lumineuse²⁵ ». Le rêve d'aventure du Quichotte de Mac Orlan est un rêve érotique de dépense vitale, de souffle et de sang, le rêve d'une allégresse violente et morbide, un rêve de fête sanglante et luxurieuse. « Essentiellement, écrit Bataille, l'être humain a la charge ici de dépenser dans la gloire ce qu'accumule la terre, que le soleil prodigue. Essentiellement c'est un rieur, un danseur, un donneur de fête²⁶ ». Dans la tradition de l'aventure, pirates et brigands ont toujours mené grand train, ponctuant leur équipée d'orgies mémorables – aussitôt acquise, la solde du Pirate est généralement dépensée en alcool et en prostituées. Le motif de la fête dépensière existe aussi dans le roman de l'entre-deux-guerres. L'équipage du *Libertador* se forme au cours d'une nuit d'orgie, Perken est un amateur de bordel, Mordhom et Lozère planifient de dépenser leur gains dans le luxe européen, Moravagine se dépense sauvagement dans les orgies païennes des Indiens Bleus, Pablo de Fer fait bombance dès qu'il le peut, les compagnons de Monsieur Quatorze célèbrent à tout moment les plaisirs de la gastronomie.

Toutefois si l'Homme de Bataille est un rieur, l'aventurier de l'entre-deux-guerres est aussi un pleureur à l'image de Bernis que Paris ne grise plus :

²⁴ *L'érotisme, op. cit.*, p. 63.

²⁵ *CE*, p. 136.

²⁶ Georges Bataille, *L'économie à la mesure de l'univers* dans *Œuvres complètes*, t. 7, Paris, Gallimard, 1976, p. 16.

Ce monde, nous le retrouvions chaque fois, comme les matelots bretons retrouvent leur village de carte postale et leur fiancée trop fidèle, à leur retour à peine vieillie. Toujours pareille, la gravure d'un livre d'enfance. À reconnaître tout si bien en place, si bien réglé par le destin, nous avions peur de quelque chose d'obscur²⁷.

L'inquiétude sous-jacente à toute fête, cette inquiétude érotique de la mort qui sous-tend la dépense et la transgression dans les analyses de Bataille, sourd d'une force nouvelle parmi certaines débauches d'aventuriers de l'entre-deux-guerres. Raymond s'effondre moralement durant la fête des Indiens Bleus, la dernière aventure de Perken dans un bordel est un fiasco, le grand carnaval des *Figurants de la mort* est un carnaval sanglant à balles réelles. Dans *La part maudite*, Bataille analyse l'angoisse comme un sentiment opposé à celui de la surabondance : « L'angoisse a lieu lorsque l'angoissé n'est pas lui-même tendu par le sentiment d'une surabondance. [...] L'angoisse est vide de sens pour celui qui déborde vie, et pour l'ensemble de la vie qui est un débordement par essence²⁸ ». Inquiétude, romantisme, nouveau mal du siècle, hamletisme, valises-vides, Benjamin Crémieux²⁹ a cerné un tel vide – qui s'apparente par sa dimension de manque à l'angoisse de Bataille – dans la littérature des années 1920, vide auquel, selon lui, la vogue de l'évasion et de l'aventure fut une réponse. Claude devant « la vanité de son existence³⁰ », Mordhom fuyant devant « la fatigue de [lui]-même³¹ », les angoisses jansénistes de PetitGuillaume, la dépression de Raymond expriment ce vide générationnel. L'abondance et la dépense de l'aventurier de l'entre-deux-guerres sont creuses d'un sentiment de manque et de vide.

Si un aventurier comme Perken, parmi les plus exaltés de sa génération, est à la poursuite d'un trésor matériel, au sujet duquel il effectue les calculs les plus pragmatiques³², nous avons vu, dans un chapitre précédent, que tous ces calculs – tant de bœufs, pour tant de kilogrammes de pierre, pour tant d'argent, pour tant de mitrailleuses... – se dissolvent en bout de ligne dans un rêve de

²⁷ CS, p. 41.

²⁸ Georges Bataille, *La part maudite*, dans *Œuvres complètes*, t. 7, Paris, Gallimard, Paris, 1976, p. 45.

²⁹ *Inquiétude et reconstruction*, *op. cit.*

³⁰ VR, p. 39.

³¹ FC, p. 164.

³² « [...] et une chose plus surprenante, c'est que maintenant, il s'intéresse à l'argent... » ; *ibid.*, p. 18.

pouvoir et d'immortalité : tenir une région, être roi, vivre au travers d'autres hommes et se perdre dans sa propre puissance. « [C]'est ce qu'il veut, pensait Claude, c'est s'anéantir³³ ». Tout calcul, toute entreprise aventurière, participe d'une dépense plus grande dont l'objectif final est une mort sublimée. « S'il a besoin d'argent, ce n'est pas pour vivre³⁴ », pense Claude de Perken. Nous ajouterions que Perken a besoin d'argent pour mourir, mourir et devenir immortel. Nous avons montré qu'à une mort réglementée et *bourgeoise*, l'aventurier opposait une mort *noble*³⁵, mais nous n'avons pas montré en quoi résidait l'essence de cette mort noble, ni quel était précisément son enjeu pour l'aventurier. Certes, le côtoiement de la mort renforce le sentiment de la vie, ainsi que l'explique Jérôme dans *Les Figurants de la mort* : « On se jette là-dedans pour échapper au guignon ou au cafard qui vous poursuivent, pour se prouver à soi-même qu'on est un homme capable de bouger, de risquer, de vivre quand même³⁶ ». Cependant, le jeu de l'aventurier va plus loin que le simple frisson en ce qu'il fantasme une mort sublime. Le frisson attache à la chair que l'on a feint de perdre, le fantasme de l'aventurier veut immortaliser l'être en soi et dans les autres. Il nie la chair et pourtant célèbre l'être : « De cet être qui meurt en nous, écrit Bataille, nous n'acceptons pas les limites. Ces limites, à tout prix, nous voulons les franchir, mais nous aurions voulu en même temps les excéder et les maintenir³⁷ ». Ce jeu érotique de la dépense et du risque qu'est l'aventure de l'entre-deux-guerres rêve une mort immortelle.

Dans la préface qu'il donne au livre de Roger Stéphane, *Portrait de l'aventurier*, Sartre oppose l'aventurier au militant communiste. Ce dernier est engagé par la nécessité dans un combat qui le dépasse et dont il sait qu'il ne verra pas la victoire. Anonyme dans une entreprise d'anonymes, il reconnaît en chacun un égal, un frère, et existe comme tel aux yeux des autres. Pour Sartre,

³³ *Ibid.*, p. 63.

³⁴ *Ibid.*, p. 25.

³⁵ La dépense participe de cette noblesse d'existence dans l'économie érotique de Bataille : « Jadis la valeur était donnée à la gloire improductive, tandis qu'on la rapporte de nos jours à la mesure de la production : le pas est donné à l'acquisition de l'énergie sur la dépense. La gloire elle-même est justifiée par les conséquences d'un fait glorieux dans la sphère de l'utilité. Mais, obnubilé par le jugement pratique – et par la morale chrétienne –, le sentiment archaïque est encore vivant : il se retrouve en particulier dans la protestation romantique opposée au monde bourgeois [...] ». *La part maudite*, *op. cit.*, p. 36.

³⁶ *FM*, p. 169.

³⁷ *L'érotisme*, *op. cit.*, p. 140.

l'aventurier est tout autre, c'est un bourgeois que son individualisme fondamental a isolé depuis toujours. « La civilisation bourgeoise, écrit-il, est une "*civilisation de solitude*"³⁸ ». Aussi l'aventurier se lance-t-il dans l'action, car l'action lie les hommes. Au-delà de l'analyse politique, l'opposition avec le militantisme communiste idéalisé souligne l'opposition entre l'individu et la masse, qui est fondamentale pour la figure de l'aventurier. De même qu'il oppose son corps au reste de la matière du monde, toute puissante et dégradante, l'aventurier oppose son individu au reste des hommes, aux destins communs et sans intérêt³⁹. Se sentir vivre pour l'aventurier, c'est sentir sa différence. Or cette différence, explique Sartre, n'intéresse que peu les autres ; aussi, pour faire reconnaître sa singularité, l'aventurier la détruira-t-elle sous leurs yeux. Sartre cite alors la maxime de Perken : « On ne se tue jamais que pour exister⁴⁰ ». Pour devenir immortel, l'aventurier doit offrir le spectacle d'une surprenante destruction. « La mort, écrit Mac Orlan en 1933, est un grand sujet du roman d'aventures. L'aventure romanesque et littéraire consiste le plus souvent à rechercher une façon inédite de mourir, inédite, tout au moins dans les éléments qui composent l'atmosphère du drame⁴¹ ». Toute l'ironie des *Figurants de la mort* réside peut-être dans la mort carnavalesque de Clarriarte y Equipa sous l'œil de caméras sans pellicule. Cette ironie est celle de l'aventure de l'entre-deux-guerres, qui fantasme une mort inhabituelle et admirée qu'elle ne réalise toutefois que rarement. Joseph Krühl, qui rêve la pendaison magnifique du capitaine Kid⁴², finit abandonné sur une île ; Perken veut suivre la légende de Mayrena, le roi des Sédang, dont la vie grandiose et la mort mystérieuse ont passionné l'Europe des années 1880, mais il meurt quasi anonyme sans avoir eu le temps de mener son entreprise à terme ; Pablo de Fer meurt admiré de tous, mais, comble du sort, il survit à sa propre mort sur laquelle il ne peut revenir et doit finir ses jours privé de son

³⁸ *Portrait de l'aventurier, op. cit.*, p. 14.

³⁹ « [...] ma vie aura été plus intéressante que les misérables petites vies traînées par mes contemporains, à Auxonne ou ailleurs » se vante Saint-Avit. *Atlantide* p. 50 En se sacrifiant, l'aventurier se place au dessus du commun des hommes : « Une violence si divinement violente élève la victime au-dessus d'un monde plat, où les hommes mènent leur vie calculée ». *L'érotisme, op. cit.*, p. 84.

⁴⁰ *VR.*, p. 17.

⁴¹ Pierre Mac Orlan, « Le roman et l'aventure » dans *Marianne*, n° 35, 21 juin 1933, p. 4.

⁴² « Quand on pendit le capitaine Kid, à Londres, quai de l'Exécution, il portait un bel habit rouge et des gants ». *CE*, p. 81. Kid offre une mort mémorable en ce qu'il surprend la foule assistant à son exécution publique par son allure de petit maître qui contraste avec sa vie de pirate.

identité⁴³ ; Bernier imagine que le sourire qui précède sa mort symbolique – son enfermement et son oubli dans les prisons du régime nazi – le rachètera aux yeux des autres, mais il n'y a bien sûr personne pour voir ce sourire⁴⁴... Nous avons vu que l'aventurier a besoin d'un compagnon pour l'observer et compléter son aventure. Le lien qui unit les deux hommes réside dans le fantasme de cette mort sublime. L'aventurier de l'entre-deux-guerres est double : il y en a un actif, qui meurt, et un passif, qui regarde et fantasme. Le couple érotique de Mac Orlan révèle un voyeurisme morbide, pour lequel la mort sublimée remplace l'acte sexuel et l'orgasme.

L'aventurier bourgeois isolé de Sartre est, « à l'abri derrière [de] hautes enceintes circulaires, [...] un fou, une bête sauvage et délaissée, un fouillis de plantes folles⁴⁵ ». L'image de la bête sauvage, du fouillis de matières sous-jacent à un apparent ordre humain, rejoint l'esthétique de la pensée de Bataille sur l'érotisme⁴⁶. Plus largement, la pensée de Sartre sur l'aventurier converge vers l'analyse érotique du sacrifice et du don de Bataille. La destruction de l'aventurier participe, chez Sartre, d'un gaspillage bourgeois général : « [la classe possédante] se détruit en détruisant ses biens par l'usage et pense ainsi gagner une possession exquise de soi-même⁴⁷ ». La bourgeoisie sartrienne organise des *potlachs* : « [les jeunes bourgeois] veulent la mort. Ces aventuriers feront flamber l'énorme entrepôt de marchandise qu'est la société bourgeoise et, pour finir ils se jetteront dans les flammes⁴⁸ ». Dans son essai d'économie générale, *La part maudite*, Bataille s'intéresse à la perte, au gaspillage, aux sacrifices, aux *potlachs* et autres rituels de dépense. L'enjeu de la consommation propre à ces pratiques, selon son analyse, est la communion : « [...] la consommation est la voie par

⁴³ « Tout le monde ici te croit mort et enterré. Qui donc, au Mexique, ne pleure pas Pablo de Fer ? Tes adversaires eux-mêmes honorent ta mémoire. Tu es entré dans l'histoire et la légende. L'aventure de ta disparition sur les ailes d'un ange avait donc un certain fondement ? Que viens-tu faire parmi nous ? Penses-tu réellement reprendre ta place ? Tu aurais tort. On admire le vaillant, mort en héros... ». *PF*, p. 251.

⁴⁴ « Il lui sera beaucoup pardonné à ce lâche pour ce sourire... » Ce triomphe fantasmé s'effondre à la page suivante : « Nul n'a revu Jean Bernier. [...] Jean Bernier n'avait plus de famille et ses amis l'ont oublié. ». *G*, p. 213-214.

⁴⁵ *Portrait de l'aventurier, op. cit.*, p. 15.

⁴⁶ « L'animalité est même si bien maintenue dans l'érotisme que le terme d'animalité, ou de bestialité, ne cesse pas de lui être lié. C'est abusivement que la transgression de l'interdit a pris le sens de retour à la nature, dont l'animal est l'expression. Toutefois, l'Activité à laquelle l'interdit s'oppose est semblable à celle des animaux ». *L'érotisme, op. cit.*, p. 97.

⁴⁷ *Portrait de l'aventurier, op. cit.*, p. 19.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 20.

où communiquent des êtres *séparés*⁴⁹ ». La destruction rituelle, à l'encontre de l'utilité, en révèle son essence à la façon dont le sacrifice d'un être vivant en révèle les viscères : « Le sacrifice restitue au monde sacré ce que l'usage servile a dégradé, rendu profane. L'usage servile a fait une *chose* (un objet) de ce qui, profondément, est de même nature que le *sujet*, qui se trouve avec le sujet dans un rapport de participation intime⁵⁰ ». Le gain de la mort sublime est la révélation, pour l'aventurier, de son être. Il est la victime d'un sacrifice⁵¹, « la *part maudite*, promise à la consommation violente. Mais la malédiction l'arrache à *l'ordre des choses*, elle rend méconnaissable sa figure, qui rayonne dès lors l'intimité, l'angoisse, la profondeur des êtres vivants⁵² ». La transgression qu'ambitionne l'aventurier de l'entre-deux-guerres abolit l'objet au profit du sujet – ainsi doit-on comprendre son opposition à la société bourgeoise. Le roman d'aventures littéraire de l'entre-deux-guerres est à sa façon une quête de l'être et de son essence profonde ; en cela, par cette *recherche de l'intimité perdue*⁵³, il s'inscrit dans la modernité littéraire du premier XX^e siècle.

La fureur dépensière de l'aventurier doit être comprise suivant la perspective de cette dépense ultime qui se résorbe en communion. Cela revient à dire que la différence qu'oppose l'aventurier au reste des hommes ne peut exister qu'avec et par eux : « Exister dans un grand nombre d'hommes, et peut-être pour longtemps⁵⁴ », dit Perken. « Le sens dernier de l'érotisme, écrit Bataille, est la fusion, la suppression de la limite⁵⁵ ». Le compagnon de l'aventurier est celui à qui revient la charge de recueillir cette essence, il est de ceux qui « fixent leur attention, dans un rite solennel, sur la mort d'un être discontinu⁵⁶ ». Les différentes configurations narratologiques du roman d'aventures littéraire, celles de l'aventurier raconté, de l'aventurier observé, participent de cet enjeu ultime de l'aventure de l'entre-deux-guerres : vivre sa mort. En dernier lieu, ce compagnon est le lecteur.

⁴⁹ *Part maudite*, *op. cit.*, p. 63.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 61.

⁵¹ Avant de repartir pour une nouvelle aventure, Mordhom éviscère un animal sous les yeux de ses camarades, comme pour leur rappeler l'idéal sacré vers lequel ils tendent : « Quand il ne resta plus un lambeau de chair, plus un morceau d'entrailles, la troupe repue reflua vers la terrasse où se tenaient Mordhom, Philippe et Igricheff qu'avait attirés ce festin qui tenait de l'animalité et du sacrifice aux dieux les plus élémentaires ». *FC*, p. 173.

⁵² *Part maudite*, *op. cit.*, p. 64.

⁵³ *Ibid.*, p. 62.

⁵⁴ *VR*, p. 59.

⁵⁵ *L'érotisme*, *op. cit.*, p. 128.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 27.

Selon les conceptions de l'aventure de Jankélévitch, celle-ci n'est jamais tout-à-fait éthique, ni tout à fait esthétique ; une dose de mort, même infinitésimale, lie le lecteur au roman, le compagnon à l'aventurier, et permet cette circulation du désir et de l'angoisse que met en place le roman d'aventures. Le triomphe assuré du héros dans le roman d'aventures traditionnel, même si le lecteur accepte de jouer le jeu du suspens, réduit de beaucoup la part de la mort dans l'expérience de l'aventure romanesque⁵⁷ (même si elle n'est jamais tout-à-fait absente, et que chaque violence rappelle sa présence). Le roman d'aventures littéraire de l'entre-deux-guerres a ceci de particulier, nous l'avons vu, qu'il permet la mort de l'aventurier. Il peut s'abandonner aux forces sombres de la violence ; la folie, la mort, la souffrance y sont possibles. Le pacte de lecture en est quelque peu changé : le lecteur n'est pas assuré que l'aventurier vaincra la mort, au contraire, il frissonne de ce que l'aventure puisse conduire à ce point d'équilibre incertain – l'accident, la destruction, la violence hors contrôle – où on ne sait véritablement qui l'emporte de l'existence ou de la mort, du désir ou de l'horreur. Le lecteur, témoin du pari de l'aventurier qui risque sa vie pour la sauver, recueille en dernier lieu la tension et l'ambiguïté de ce geste. Il est le dernier être par lequel l'aventurier vit ; ainsi, il peut, à son tour, par procuration, partager l'expérience érotique de l'aventure.

L'aventurier est un être érotique en ce qu'il recherche l'équilibre le plus ténu entre la vie et la mort, cette « approbation de la vie jusque dans la mort⁵⁸ », qui définit l'érotisme de Bataille. Sartre ne dit pas autre chose au sujet de l'auto-sacrifice des aventuriers bourgeois : « Le moment de la mort sera le sommet de leur vie, ils l'attendent "avec extase". Dans cet instant infinitésimal, encore vivants et déjà morts, ils se sentiront devenir pour les autres ce qu'ils étaient pour eux-mêmes⁵⁹ ». Si peu d'aventuriers atteignent ce moment infinitésimal et extatique dans le roman de l'entre-deux-guerres, l'idée d'une coexistence intime de la mort et de la vie y est récurrente. Nous avons vu que l'aventurier qui se raconte s'apparente à une figure de mort-vivant. Il s'agit d'une figure négative :

⁵⁷ « S'il y a identification du lecteur avec le personnage principal, elle ne passe pas par la sympathie qu'il ressent pour un homme souffrant, mais par le plaisir de s'incarner momentanément dans un être qui triomphe de dangers démesurés ». *Le roman d'aventures*, p. 64-65.

⁵⁸ *L'érotisme*, op. cit., p. 17.

⁵⁹ *Portrait de l'aventurier*, op. cit., p. 20.

l'aventurier survivant a raté sa mort et sa vie, il erre dans les limbes de l'après aventure dont seule l'écoute d'un compagnon pourra le sortir. Entre cette mort ratée et la mort noble et sublime, l'aventurier de l'entre-deux-guerres hésite entre horreur et fascination pour une mort qu'il perçoit au cœur de la vie et contre laquelle pourtant il affirme son existence. « Je sens lutter en moi l'horreur sacrée du mystère et son attrait⁶⁰ », écrit Olivier Ferrières avant son départ pour l'Atlantide, dont on ne revient pas. « [...] [L]a violence, écrit Bataille, et la mort qui la signifie, ont un sens double : d'un côté l'horreur nous éloigne, liée à l'attachement qu'inspire la vie ; de l'autre un élément solennel, en même temps terrifiant, nous fascine, qui introduit un trouble souverain⁶¹ ». La coexistence de la mort et la vie s'organise dans le roman d'aventures autour de ce double mouvement de répulsion et d'attrait.

Il existe une présence éthérée de la mort dans la vie dont témoignent les désirs de certains aventuriers. Saint-Avit, Bernis, Raymond ou encore Igricheff éprouvent un plaisir particulier à l'idée de la mort. Saint-Avit s'en grise lors de rêveries solitaires : « Et alors, j'ai reconnu le paysage. C'est par là, il y aura en novembre prochain vingt-trois ans, que Flatters s'est acheminé vers sa destinée, dans une volupté que la certitude de ne pas revenir faisait plus âcre et plus immense⁶² ». L'amour fatal qu'il porte à Antinéa inscrit un peu plus encore la mort dans son désir : « Ce qui est bizarre c'est que la pensée que j'étais en quelque sorte condamné à mort n'entraîne pour rien dans cette fièvre. Au contraire, elle était surtout motivée par ma hâte de voir arriver l'événement qui serait le signal de ma perte, la convocation d'Antinéa⁶³ ». Bernis et son camarade, très jeunes, subissent l'attrait de la mort qu'il projette dans leur jeu et leur monde : « Des lézards bruissaient entre les feuilles, que nous appelions des serpents, aimant déjà jusqu'à cette fuite qui est la mort⁶⁴ ». « Vous avez le goût des choses mortes⁶⁵ », déclare Lozère à ses amis aventuriers. D'autres, comme Pablo ou Krühl, se délectent d'images de martyrs et d'exécutions. L'idée de la mort galvanise chez ces aventuriers le

⁶⁰ A, p. 11.

⁶¹ *L'érotisme, op. cit.*, p. 48.

⁶² A, p. 39.

⁶³ *Ibid.*, p. 223.

⁶⁴ CS, p. 149.

⁶⁵ FC, p. 99.

sentiment de la vie : « Ce n'est pas pour mourir que je pense à ma mort, c'est pour vivre⁶⁶ », assure Perken. Raymond La Science, médecin, fort des découvertes du siècle de Pasteur et de Darwin, comprend peut-être mieux que tout autre que la vie est mort : « La vie. La vie c'est le crime, le vol, la jalousie, la faim, le mensonge, le foutre, la bêtise, les maladies, les éruptions volcaniques, les tremblements de terre, des monceaux de cadavre⁶⁷ ». De Saint-Avit à Raymond La Science, des rêves à la biologie, la vie tend vers une mort qui la sublime.

Au désir de mort tout intellectuel qui habite l'aventurier répond l'horreur de la mort dans la chair. Très régulièrement, aux rêves d'héroïsme et de mort transcendante, s'oppose, dans le roman d'aventures littéraire de l'entre-deux-guerres, l'image d'un corps meurtri. Cette image, qui généralement apparaît en fin de roman, est ponctuelle mais effroyable. Elle n'est jamais mise totalement de l'avant et apparaît comme incidente aux enjeux premiers de l'aventure. Sa violence marque toutefois, comme une conclusion parallèle, les aventures passées et futures de l'aura de son horreur. Dans *Raz Boboul*, le corps déchiqueté de Krapotensko, attaqué par un crocodile, conclut l'aventure : « Ses jambes étaient presque entièrement dévorées. Les deux tibias dépassaient les chairs pourpres, saignantes⁶⁸ ». Devenir un cadavre vivant dévoré comme l'est une viande morte, comme l'est un animal, tel est également le sort du Père Ravenne dans *Les Dieux rouges*. Plus encore que celui de *Raz Boboul*, le récit s'attarde ici sur l'horreur du supplice que vit le prêtre, dévoré par des fourmis :

Elles formaient [...] une double colonne en marche, dont l'une montait à l'assaut des plaies, tandis que l'autre s'en retournait, ivre de sang, leurs mandibules rouges chargées de miettes vives. [...] Élargissant ensuite les déchirures de la tunique et du pantalon, il mit à nue les deux plaies ; au flanc, une large entaille, profonde, où le sang, à chaque mouvement respiratoire, affluait et bavait, à la jambe un trou déchiqueté, aux lèvres broyées, et, dans chacune d'elles, avides, tenaces, des fourmis au travail, en un grouillement pourpre dont on ne savait plus si

⁶⁶ *VR*, p. 102.

⁶⁷ *M*, p. 253.

⁶⁸ *RB*, p. 208.

c'était des corps d'insectes ou une bouillie de chair meurtrie⁶⁹.

Le texte insiste sur l'horreur de la chair vivante qui devient viande. Les signes de vie que sont la respiration et l'afflux sanguin se mêlent au démantèlement minutieux des fourmis. Mac Orlan, dans *Le Chant de l'Équipage*, met en scène un homme mutilé dont on ne sait plus s'il est un homme ou un morceau de viande animé : « Sur une large pierre plate exposée au soleil, telle une table de sacrifices, une forme noire indéfinissable et d'apparence grotesque se traînait, un peu à la manière des phoques⁷⁰ ». Krühl s'approche de l'homme, la victime d'un bourreau chinois : « Ses mains étaient coupées aux poignets. Il lui manquait la jambe droite, la gauche paraissait désarticulée au genou. Elle pendait inerte. L'homme la traînait sur le sol comme un boulet⁷¹ ». Dans *Pablo... de Fer*, Pablo assiste à l'agonie de don Torribio, les jambes brisées et le corps en feu. Dans *La Voie royale*, Claude et Perken retrouvent Grabot les yeux crevés, attelé comme un bœuf à une meule : « Aussitôt, les deux blancs sentirent que ce qu'ils redoutaient le plus était l'approche de cet être. Ni répulsion, ni crainte : une terreur sacrée, l'horreur de l'inhumain que Claude avait connue devant le bûcher⁷² ». Ces figures effroyables révèlent l'inhumain sous l'humain, mais plus encore, ce sont des images d'impuissance, d'hommes à terre ou attachés, privés de leur membres, privés de leur sens. Ces images de mutilations vont à l'encontre du rêve de puissance de l'aventurier. Or, toute l'horreur qu'elles projettent est celle de la chair dont est fait tout homme. En cela, elles démentent et menacent les aspirations aventurières. Grabot annonce la gangrène de Perken, Krühl et Eliasar finiront également prisonniers de l'île du bourreau chinois, voués aux plus atroces démembrements. Dans les cas où l'aventurier échappe à la mutilation, ces morts-vivants mutilés, images de l'insoutenable présence de la mort dans la vie, n'en sont pas moins des avertissements de toute l'horreur qu'implique la condition d'homme. Bataille évoque la fascination qu'a exercée sur lui l'image d'un supplicié chinois : « Le supplice figuré est celui des *Cent morceaux*, réservé aux crimes

⁶⁹ DR, p. 240.

⁷⁰ CE, p. 203.

⁷¹ Ibid., p. 205.

⁷² VR, p. 110.

les plus lourds⁷³ ». Cette image est au cœur, selon Bataille lui-même, de sa pensée de l'érotisme :

Ce cliché eut un rôle décisif dans ma vie. Je n'ai pas cessé d'être obsédé par cette image de la douleur, à la fois extatique (?) et intolérable [...] Ce que soudainement je voyais et qui m'enfermait dans l'angoisse – mais qui dans le même temps m'en délivrait – était l'identité de ces parfaits contraires, opposant à l'extase divine une horreur extrême. *Telle est selon moi, l'inévitable conclusion d'une histoire de l'érotisme*⁷⁴.

En dernier lieu, si l'on suit les analyses de Bataille, la mort sublime devrait rejoindre, dans le roman d'aventures littéraire, la mort effroyable de la chair. Perken s'approche d'une certaine extase durant son agonie, mais jamais celle-ci ne le ravit ni le console. Il se perd dans la douleur à mesure que son corps meurt : « " Le visage a imperceptiblement cessé d'être humain", pensa Claude⁷⁵ ». Aucun auteur d'aventures de l'entre-deux-guerres ne pousse son héros au bout de la logique érotique qui le comblerait de vie dans la mort. La quête érotique de l'aventurier est en cela un échec. Un seul aventurier parvient néanmoins à équilibrer la déchéance du corps et le contentement de l'âme. Jérôme rongé par la lèpre est devenu « un grand cadavre en putréfaction⁷⁶ ». Au narrateur, il révèle être heureux pour la première fois de sa vie : « Je dors, je mange, je me trempe dans l'eau à ma guise, et je n'ai plus d'envie ni d'ambition. Je suis bien⁷⁷ ». Toutefois ce nirvana putréfié a perdu de la vitalité des chairs rouges et des cris de l'aventurier qui souffre. Jérôme a trouvé le bonheur en sortant de l'érotisme aventureux. Il n'y a pas d'érotisme heureux pour l'aventurier.

⁷³ « Le monde lié à l'image ouverte du supplicé photographié, dans le temps du supplice, à plusieurs reprises, à Pekin, est, à ma connaissance, le plus angoissant de ceux qui nous sont accessibles par des images que fixa la lumière » *Larmes d'Éros*, *op. cit.*, p. 626. Mac Orlan fait référence au même supplice dans *Le Chant de l'Équipage*.

⁷⁴ *Les larmes d'Éros*, *op. cit.*, p. 627.

⁷⁵ *VR*, p. 167.

⁷⁶ *FM*, p. 243.

⁷⁷ *FM*, p. 246.

b) *Dépits de l'amour*

Ils appellent ça le plaisir, mais c'est le cœur qui fond,
qui se brise, c'est comme les larmes. C'est le cœur
qui s'épanche à l'infini, à jamais.

Pierre Drieu la Rochelle, *Gilles*

Tu sais, quand nous jouions à l'aventurier et à
l'aventurière : toi tu étais celui à qui il arrive des
aventures, moi j'étais celle qui les fait arriver.

Jean-Paul Sartre, *La Nausée*

L'aventure est un monde d'hommes. Le roman d'aventures littéraire n'exprime pas tant les aspirations érotiques de l'Occident moderne que celle des mâles occidentaux. Or, en-deçà et au-delà de tout érotisme, il y a l'acte sexuel, et donc, le sexe opposé. Cela est d'autant plus vrai que le roman d'aventures littéraire de l'entre-deux-guerres a pour particularité de mettre en scène des personnages féminins. « L'aventure française, contrairement à l'aventure anglaise, se présente avec l'*odor di femina*, plus qu'avec celle de l'embrun et du large », remarque Thibaudet dès 1919⁷⁸. Ce portrait de l'aventurier ne serait pas complet sans une description de ses rapports avec les femmes.

Le roman d'aventures littéraire de l'entre-deux-guerres n'implique pas nécessairement la présence de personnages féminins dans l'intrigue principale, mais aucun roman n'est dépourvu de présence féminine. Ainsi, si *La Voie royale*, *Fortune carrée* ou *Erromango* ne mettent en scène directement aucune femme, plusieurs figures féminines y sont évoquées par les personnages. Les romans qui impliquent une présence féminine concrète dans le monde de l'aventure limitent généralement cette présence à un personnage : c'est Antinéa dans *L'Atlantide*, Mascha dans *Moravagine*, Natalia dans

⁷⁸ *La Nouvelle Revue française*, juin-décembre 1919, t.13, p. 604.

Pablo... de Fer, Olga dans *Les Figurants de la mort*⁷⁹, Wanda dans *Les Dieux rouges*, Makèda dans *Raz Boboul*. La terminaison clichée en « a » – voyelle qui marque traditionnellement le féminin dans les langues latines – insiste sur la féminité essentielle de ces personnages. L'implication de ces femmes dans l'action même varie, de la passivité totale d'Olga à l'engagement révolutionnaire de Mascha : toutefois, aucune ne participe à l'aventure au même titre que les hommes. Le personnage féminin du roman d'aventures est fondamentalement différent du personnage masculin. Sa représentation rejoint l'image de la femme dénoncée par Simone de Beauvoir : « Elle se détermine et se différencie par rapport à l'homme et non celui-ci par rapport à elle ; elle est l'inessentiel en face de l'essentiel. Il est le Sujet, il est l'Absolu : elle est l'Autre⁸⁰ ». Le Sujet du roman d'aventures est bel et bien l'homme, en regard duquel la femme n'existe que comme mystère, ou partenaire.

Perken est particulièrement obsédé par les femmes. Il l'est l'un des seuls aventuriers à explicitement lier sa quête aventureuse et érotique aux femmes. Son sentiment de la déchéance et de la dégradation du monde trouve son origine dans le vieillissement d'une de ses amantes : « Comme la première fois que j'ai vu que Sarah vieillissait. La *fin* de quelque chose, surtout... je me sens vidé de mon espoir avec une force qui monte en moi, contre moi, – comme la faim⁸¹ ». Cette angoisse du corps de la femme vieillissant est également exprimée par Roquentin : « On voit une femme, on pense qu'elle sera vieille, seulement on ne la *voit* pas vieillir. Mais, par moment, il semble qu'on la *voie* vieillir et qu'on se sente vieillir avec elle : c'est le sentiment de l'aventure⁸² ». Michel Leiris insiste également dans *L'Âge d'homme* sur la menace que fut pour lui le vieillissement de sa première amante :

Ensuite, *l'idée de la mort*, dans laquelle je m'enfonçai peu à peu, songeant au déclin inévitable de cette femme, de quelques années plus vieille que moi. [...] Cette obsession me vint à propos de l'acte érotique qui, au

⁷⁹ Si on exclut la Générale, femme hommasse, qui repousse la plupart des hommes et finit en couple avec un homosexuel. Par ailleurs son nom, Pilar, possède une consonance masculine. En dépit de sa biologie, la Générale est symboliquement un homme.

⁸⁰ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, t. 1, 1969, p. 15.

⁸¹ *VR*, p. 60.

⁸² *La Nausée*, *op. cit.*, p. 84.

bout d'un certain temps, me parut une dérision, par rapport à la laideur que ne manqueraient pas d'acquérir nos corps, susceptibles jusqu'à présent d'être regardés sans dégoût⁸³.

Chez Malraux, Sartre et Leiris, le corps de la femme est étroitement lié à cette malédiction de la matière qui veut que toute chose se corrompe. Beauvoir souligne la façon dont l'imaginaire masculin occidental associe la sexualité féminine aux grouillements de la matière corrompue, morte ou en devenir :

Cette gélatine tremblante qui s'élabore dans la matrice (la matrice secrète et close comme un tombeau) évoque trop la molle viscosité des charognes pour qu'il [l'homme] ne s'en détourne pas avec un frisson. Partout où la vie est en train de se faire, germination, fermentation, elle soulève le dégoût parce qu'elle ne se fait qu'en se défaisant ; l'embryon glaireux ouvre le cycle qui s'achève dans la pourriture de la mort⁸⁴.

On comprend, adoptant ce point de vue, quels liens la femme, ainsi liée à la matière, entretient avec l'érotisme de l'aventurier. La femme n'a pas besoin d'être figurée partout pour envahir l'aventure mâle ; même absente, elle reste au cœur des préoccupations de l'aventurier. Ainsi Mac Orlan remarque-t-il qu'« un détail érotique dans une estampe permet, tout en le négligeant, d'animer une figure de fille et de donner au livre son atmosphère, même si la réalisation s'éloigne totalement du point de départ de l'œuvre en composition⁸⁵ ». Partageant avec la matière, selon cette logique fantasmatique, la puissance de la vie et l'horreur de la mort, la femme est sujet d'attraction et de répulsion et la sexualité de l'aventurier doit être envisagée suivant l'ambiguïté érotique que décrit Bataille, selon laquelle « dans l'ensemble, par des glissements, un domaine de l'ordure, de la corruption et de la sexualité s'est formé dont les connexions sont très sensibles⁸⁶ ». L'aventure s'oppose au temps qui s'avachit et pourrit dans l'instant, au temps mis à nu – comme on met une

⁸³ Michel Leiris, *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, Folio, 1973, p. 177.

⁸⁴ *Le deuxième sexe*, op. cit., p. 239.

⁸⁵ *Petit manuel du parfait aventurier*, op. cit., p. 64.

⁸⁶ *L'érotisme*, op. cit., p. 61.

femme à nu –, à tout ce qui relève du fantasme de la femme putrescente et qui pourtant fonde la sexualité sur laquelle repose l'érotisme de l'aventurier. L'aventure s'oppose à ce qui la fonde. Dans l'aventure littéraire, la femme, aussi discrète soit-elle, est la chair ; la femme est le temps, tout ce que l'aventurier veut posséder, dénuder, sublimer, éterniser.

On ne peut poursuivre sans souligner l'extrême misogynie des années d'entre-deux-guerres⁸⁷ et la faiblesse particulière alors en France, du mouvement féministe. Claude Alzon constate que « le féminisme entre les deux guerres est si faible que Maïté Albistur et Daniel Armogathe le passent pratiquement sous silence dans leur sérieuse *Histoire du féminisme français* [...]»⁸⁸. Il ne fait aucun doute que l'aventure littéraire, telle qu'elle s'élabore alors, s'inscrit dans un discours misogyne général. Le discours de l'aventure a ses particularités ou présente, du moins, une déclinaison de ce discours mâle qui lui est propre. C'est cette déclinaison singulière que nous voulons ici cerner.

L'aventurier des années d'entre-deux-guerres hérite d'une tradition fondamentalement anti-féminine. Selon Isabelle Guillaume, l'aventure est précisément ce mouvement qui précipite le jeune homme hors du monde de la femme : « D'abord apparu en composition avec celui de l'espionnage et de la fascination exercée par la découverte de la mort violente, le motif du franchissement de frontières s'inscrit ensuite en relation avec l'espace féminin. Franchir le seuil du gynécée constitue une loi des textes⁸⁹ ». Matthieu Letourneux montre que le roman d'aventures traditionnel se construit selon une structure de base qui, au foyer féminin, oppose le monde masculin de la violence. Il y a quelque chose de paradoxal dans le fait que l'aventurier fuit le monde féminin en fuyant le monde occidental, qui est un monde essentiellement masculin⁹⁰. La logique aurait voulu que ce soit les femmes qui cherchent à s'évader... Dans l'aventure traditionnelle, l'aventurier *revient* en homme ; émancipé de la mère par le risque, il peut alors *prendre* une femme et n'a plus de raison de vouloir fuir hors des frontières de son monde. Au moment de son départ, le jeune homme partage

⁸⁷ Misogynie héritière d'une longue tradition misogyne dont Pierre Darmon fait l'histoire dans *Mythologie de la femme dans l'Ancienne France*, Paris, Seuil, 1983.

⁸⁸ Claude Alzon, *Femme mythifiée, femme mystifiée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978, p. 67.

⁸⁹ *Le roman d'aventures depuis L'Île au trésor*, *op. cit.*, p. 34.

⁹⁰ « La femme elle-même reconnaît que l'univers dans son ensemble est masculin ; ce sont les hommes qui l'ont façonné, régi, et qui encore aujourd'hui le dominent ». *Le deuxième sexe*, *op. cit.*, p. 423.

encore des traits communs avec la jeune fille, notamment un corps frêle et glabre. C'est en quelque sorte un aventurier « féminin » qui quitte l'Europe, pour revenir homme. L'aventurier de l'entre-deux-guerres, lui, ne revient pas d'aventures. Il ne parvient jamais à réintégrer « le monde mâle », et n'est plus non plus un jeune homme. Il est un être qui fondamentalement n'arrive pas à dominer les femmes, ainsi que le voudrait la doxa misogyne de la société dont il provient.

« Pour tous ceux qui souffrent de complexe d'infériorité, il y a là un liniment miraculeux : nul n'est plus arrogant à l'égard des femmes, agressif ou dédaigneux, qu'un homme inquiet de sa virilité⁹¹ ». Le principe est connu et souvent vérifié : l'aventurier le plus sûr de lui, Clarriarte Y Equipa, le seul peut-être à la virilité évidente, symbolisée par son appareil – « [...] il avait ajouté une ceinture de soie aux couleurs nationales terminée par des glands d'or qui lui battaient entre les jambes : c'était le symbole du pouvoir suprême⁹² » – est également le seul à respecter les femmes. Des surhommes comme Pablo, Moravagine ou Perken souffrent d'une tare qui diminue symboliquement leur virilité : Pablo se lance véritablement dans l'aventure après avoir souffert d'une maladie vénérienne ; Moravagine conserve d'un accident de cheval une infirmité qui a interrompu sa seule et unique idylle ; Perken, quant à lui, est impuissant⁹³. Bernier est morphinomane, Francisque pauvre, Boboul bossu, PetitGuillaume malchanceux, certes, mais tous les aventuriers sont loin de souffrir d'un affaiblissement symbolique. Toutefois, cette infirmité dépasse le simple physique pour devenir une infirmité amoureuse. Le rapport aux femmes de l'aventurier, même sain de corps, s'organise souvent sur le mode du dépit, suivant deux tendances contradictoires : une volonté de s'abandonner et une volonté de détruire ; un amour sublime et une misogynie violente.

La misogynie de l'aventurier de l'entre-deux-guerres est souvent doublée de racisme. Il est tout à fait normal pour Perken, Krühl ou Gillieth de s'approprier une femme de couleur. Mais certains

⁹¹ *Ibid.*, p. 26.

⁹² *FM*, p. 154-155.

⁹³ « Ensuite, comme si cet avertissement ne suffisait pas, quand je me suis trouvé impuissant pour la première fois... ». *VR*, p. 100.

aventuriers font montre d'une misogynie plus inquiétante encore, particulièrement violente. Mac Cormick, le capitaine de *Kala Azar*, se sent « pris d'un dégoût pour le sexe féminin tout entier⁹⁴ ». Les figurants de la mort et les compagnons de PetitGuillaume violent sans vergogne Olga ; PetitGuillaume en vient même à la haïr pour sa passivité : « Je m'approchai d'elle et sans dire un mot lui administrai une gifle formidable. C'est avec une véritable haine que je la frappai⁹⁵ ». Cette haine va jusqu'au meurtre. Tovar, dans *L'Or du Cristobal*, est animé d'un fantasme de meurtre, une envie profonde de tuer la Femme ; il s'entraîne, au début du roman, sur une statue, il assouvit, à la fin du roman, sa pulsion sur Edith, sa compagne en aventure. Pablo de Fer insulte, viole et tue plusieurs femmes dès le plus jeune âge. Moravagine, dont le nom dit déjà tout, déclare avoir pris « la femme et la sentimentalité en horreur⁹⁶ ». Il assassine gratuitement femmes et filles : « Moravagine laissait partout un ou plusieurs cadavres féminins derrière lui. Souvent par pure facétie⁹⁷ ». Il conduit Mascha, la mère de son enfant, au suicide, à force de « l'insulter, l'humilier, la bafouer, la battre souvent⁹⁸ ». Certes Pablo et Moravagine représentent des cas extrêmes, mais précisément, ce qu'ils poussent à son extrémité est la condition de l'aventurier, sa misogynie, son envie de détruire l'autre sexe.

Moravagine est, dans sa jeunesse, un amoureux des plus lyriques et des plus sensuels. Passionné de Rita, il ne supporte pas qu'elle le délaisse et la tue :

Elle m'annonce son départ ? Elle me dit qu'elle est venue pour la dernière fois ? Elle me raconte qu'elle est appelée à Vienne, qu'elle passera l'hiver à la Cour, qu'elle est déjà invitée à des bals, à des fêtes, que la saison s'annonce très brillante... Je ne l'écoute pas. Je n'entends plus rien. Je me précipite sur elle. Je la renverse. Je l'étrangle.

La haine de la femme suit souvent un dépit amoureux. Mac Cormick prend la femme en horreur

⁹⁴ R. de Lafforest, *Kala Azar*, Paris, Grasset, 1930, p. 52.

⁹⁵ *FM*, p. 198.

⁹⁶ *M*, p. 37.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 57.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 83.

après avoir été éconduit par la fille de son riche employeur. Pablo de Fer est trompée par sa première amante. L'engagement en aventure après une déception est un stéréotype du genre. « On y vient également à la suite d'un amour déçu⁹⁹ », écrit Mac Orlan dans *La Bandera*. Lozère, Morhange, Bernis ont connu des échecs amoureux. Toutefois, le lien de l'aventurier et de la femme dépasse le simple dépit amoureux. L'aventurier est une figure érotique, au-delà de l'amour sentimental, il éprouve une intense attraction physique vers le sexe opposé. La simple présence de femmes affole Perken : « Des femmes, rien que des femmes... Un village de femmes... ça ne vous touche pas, cette atmosphère où il n'y a plus rien de masculin, toutes ces femmes, cette torpeur si... si violemment sexuelle¹⁰⁰ ». Selon l'ambiguïté fondamentale de la logique érotique, la mollesse chaude associée à la femme et qui évoque en elle la putrescence est également ce qui attire l'aventurier : « J'ai besoin de tout ce qui se meut, là-dessous, d'obscur¹⁰¹ », pense Bernis en regardant une danseuse. L'aventurier excité veut devenir la matière humide et féminine : « J'étais enrôlé comme le sel de ses aisselles. Je me faisais éponge pour rafraîchir ses parties moites. Je me faisais triangulaire et iodé. Humide et tendre¹⁰² ». Le narrateur des *Figurants de la mort* promène sa langueur dans les étangs fétides et grouillants, se colle contre les arbres qui les entourent – « Contre leur écorce mon cœur flambe mieux¹⁰³ » – ; il se fond dans la nature comme d'autres se perdent dans les femmes, le mouvement est le même. En entrant en *Atlantide*, les aventuriers doivent pénétrer une longue fente rocheuse, image du sexe féminin, pour ensuite se perdre volontairement en volupté dans les bras d'Antinéa. Perken est fasciné par l'idée de se fondre dans l'autre sexe : « Songez que je commence à comprendre leurs cultes érotiques, cette assimilation de l'homme qui arrive à se confondre, jusqu'aux sensations, avec la femme qu'il prend, à s'imaginer *elle* sans cesser d'être lui-même¹⁰⁴ ». Gilles, le héros de Drieu la Rochelle, ancien combattant et futur aventurier, éprouve la même envie de perte, à la fois anéantissement et retour à l'enfance : « Cette femme était immonde et

⁹⁹ Pierre Mac Orlan (1931), *La Bandera*, Paris, Le Livre de Poche, p. 54.

¹⁰⁰ *VR*, p. 93.

¹⁰¹ *CS*, p. 119.

¹⁰² *M*, p. 51

¹⁰³ *FM*, p. 211. L'ambiguïté érotique, précisément, recherche le feu dans les étangs humides.

¹⁰⁴ *VR*, p. 61.

il la désirait. Et c'était aussi du plus profond de son âme. De son âme d'enfant. Il avait tant besoin de la prendre dans ses bras pour être dans les siens et glisser dans le puits sans fin du plaisir¹⁰⁵ ». À défaut d'atteindre une communion dans l'amour, Moravagine la cherche dans le meurtre : « Elle se débat, me zèbre la face à coups de cravache. Mais je suis déjà sur elle. Elle ne peut même pas crier. Je lui ai enfoncé mon poing gauche dans la bouche. De l'autre main je lui porte un terrible coup de couteau. Je lui ouvre le ventre. Un flot de sang m'inonde. Je déchire des intestins¹⁰⁶ ». L'ébat sexuel devient un ébat assassin, l'accès génital à l'intimité de la femme, à la matrice grouillante qui fascine l'aventurier, est forcé par la violence. Moravagine réduit littéralement la femme à la chair, et perd cependant toute chance de jamais l'atteindre.

L'aventurier qu'une fureur érotique dévore a une alternative, la femme ou l'aventure. Ce que pressent très justement Mordhom : « Or, je ne peux pas rester les bras ballants. Les nouer autour d'une femme ? Où la trouver ? La chercher en Europe ? J'aime mieux affronter une bande de requins en mer Rouge. Et puis, un sentiment fort est une entrave¹⁰⁷ ». Certains aventuriers de l'entre-deux-guerres, en raison d'une diminution physique, morale, financière, sentimentale, échouent sexuellement et amoureuxment. Ils n'ont pas d'autres choix que l'aventure pour épuiser leur soif de vie. Toutefois, au-delà même de la disqualification matérielle ou morale, au-delà du schéma classique de la revanche violente de l'homme châtré, la logique érotique de l'aventurier, poussée à l'extrême, le conduit à détruire le corps qui supporte la vie et l'amour. La communion, dans cet érotisme tragique, est condamnée, par la vie même, par le fait qu'il n'y a que la vie et pas de mort sublime, à l'instabilité et à la perte. Nous citons ici longuement Michel Leiris qui décrit brillamment cette rupture :

L'amour, – seule possibilité de coïncidence entre le sujet et l'objet, seul moyen d'accéder au sacré que représente l'objet convoité dans la mesure où il nous est un monde extérieur est étrange – implique sa propre

¹⁰⁵ Gilles, *op. cit.*, p. 19.

¹⁰⁶ M, p. 55.

¹⁰⁷ CS, p. 164.

néigation du fait que tenir le sacré c'est en même temps le profaner et finalement le détruire en le dépouillant peu à peu de son caractère d'étrangeté¹⁰⁸.

Cette incapacité de communion ailleurs que dans une fusion mortelle équivaut à la présence d'une faille, d'une marge, d'en-deçà entre la courbe légèrement déviée que suivent les amants humains. Elle manifeste une première forme de fêlure, qui suffirait à elle seule pour que, de la plénitude de l'amour on passe au déchirement, reconnaissant sa déficience puisque, comblé, l'on est pourtant toujours vivant et qu'il n'y a plus maintenant qu'à regarder l'objet aimé comme un objet, après l'identité éblouissante¹⁰⁹.

La communion, l'amour, l'absolu, tout ce qui est du côté du rêve, ne résiste pas à l'épreuve de l'expérience. L'aventurier qui, nous l'avons vu, est un puissant rêveur, parfois, en amour, va au-devant de cette destruction. La haine de la femme devient, dans le contexte d'une misogynie généralisée, l'attitude qu'adoptent ces dépités du sublime.

Puisque l'aventurier éprouve l'envie de tuer la femme, il n'est pas étonnant qu'il associe celle-ci à la mort, inversant ainsi les rôles, passant de bourreau à victime. Certes, femme et mort sont traditionnellement associées dans la culture occidentale, mais cette image de la femme néfaste est particulièrement fleurissante dans l'aventure littéraire de l'entre-de-guerres. « Une jolie femme, pense Gilles, c'est, dans la vie d'un homme, forcément un poids mort¹¹⁰ ». Le narrateur d'*Un Homme se penche sur son passé*, quant à lui, note que « l'amour et la mélancolie, et cet ardent goût de la Mort, – si ardent qu'il cherche à entraîner les autres dans sa vie, – cela me semblait les thèmes essentiels de l'âme de [s]a femme¹¹¹ ». Plus loin, il s'interroge : « Comment lui expliquer que je donnais de la Vie qu'elle transformait en Mort¹¹² ? ». Dans *Les Dieux rouges*, Lursac et Ravenne affrontent un clan de Sorcières, habitantes du « Pays Mort », dans lequel « les mâles n'entrent pas¹¹³ », la symbolique est on ne peut plus transparente. Pierre Benoit n'adopte pas une poétique

¹⁰⁸ *L'Âge d'homme*, op. cit., p. 176.

¹⁰⁹ Michel Leiris, *Miroir de la tauromachie*, Fontfroide, Fata Morgana, 1981, p. 49-49.

¹¹⁰ *Gilles*, op. cit., p. 414.

¹¹¹ Maurice Constantin-Weyer, *Un Homme se penche sur son passé*, Paris, Le Livre de Poche, P.U.F, Paris 1958, p. 166.

¹¹² *Ibid.*, p. 168.

¹¹³ *DR*, p. 70.

plus subtile lorsqu'il fait d'Antinéa – « Vous êtes les Hommes. Elle est la Femme¹¹⁴ » – une femme fatale orientale, mante-religieuse entourées d'impuissants, qui attend dans son piège les amants. Quant à Herbillon, le jeune pilote de Kessel, comble de la mauvaise foi, il en veut aux femmes de ce qu'il risque sa vie pour elles : « Il s'était laissé tenter par la séduction de l'uniforme, des insignes glorieux, par le prestige de l'homme ailé sur les femmes. Elles, surtout l'avaient décidé. Un mouvement de haine le souleva contre ces faibles et perverses créatures, pour lesquelles il allait donner sa vie¹¹⁵ ». Raymond La Science reste toutefois le champion de l'association femme/mort. Au sujet de Mascha, il s'emporte dans un violent réquisitoire contre les femmes :

Toute leur vie n'est que souffrance ; mensuellement elles sont ensanglantées. La femme est sous le signe de la lune, ce reflet, cet astre mort, et c'est pourquoi plus la femme enfante, plus elle engendre la mort. Plutôt que de la génération, la mère est le symbole de la destruction, et quelle est celle qui ne préférerait tuer et dévorer ces enfants, si elle était sûre par là de s'attacher le mâle, de le garder, de s'en compénétrer, de l'absorber par en bas, de le digérer, de le faire macérer en elle, réduit à l'état de fœtus et de le porter ainsi toute sa vie dans son sein ? Car c'est à ça qu'aboutit cette immense machinerie de l'amour, à l'absorption, à la résorption du mâle¹¹⁶.

La femme est mort, putrescence, chaude et informe, matière molle dans laquelle l'homme se perd. On retrouve une fois de plus cette obsession érotique de la chair, obsession selon Bataille de l'être continu devant le discontinu :

Nous sommes des êtres discontinus, individus mourant isolément dans une aventure inintelligible, mais nous avons la nostalgie d'une continuité perdue. Nous supportons mal la situation qui nous rive à l'individualité de hasard, à l'individualité périssable que nous sommes. En même temps que nous avons le désir angoissé de la durée de ce périssable, nous avons l'obsession d'une continuité première, qui nous relie généralement à l'être¹¹⁷.

¹¹⁴ A, p. 167.

¹¹⁵ *L'Équipage, op. cit.*, p. 23.

¹¹⁶ M, p. 84-85.

¹¹⁷ *L'érotisme, op. cit.*, p. 21.

Le sentiment d'impuissance retourné en haine de la femme est à mettre en lien avec cette impuissance hésitante de l'être devant la matière qui, nous l'avons vu, sous-tend la logique érotique de l'aventurier. L'hésitation entre le rêve et l'action est réductible à cette hésitation fondamentale : le rêve aspire à une continuité qui se sublime en absolu, l'action va au devant du discontinu pour à la fois l'embrasser et le révoquer. Cependant, si Raymond La Science produit un violent réquisitoire contre les femmes, il est beaucoup moins dur, et même positif, lorsqu'il évoque la nature, tout aussi grouillante et fétide que la femme qu'il fantasme : « Écoulement. Devenir. Compénétration. Tumescence. Boursoufflure d'un bourgeon, éclosion d'une feuille, écorce poisseuse, fruit baveux, racine qui suce, graine qui distille, Germination. Champignonage. Phosphorescence. Pourriture. Vie. / Vie, vie, vie, vie, vie, vie, vie, vie¹¹⁸ ». Ainsi, le cas de Raymond La Science nous laisse penser que la réaction de haine de l'aventurier devant la femme ne doit pas être réduite à la réaction profonde de l'être continu devant le discontinu. Si elle y participe, elle reste fondamentalement une réaction négative au sexe opposée nourrie, essentiellement, nous l'avons vu, d'un sentiment d'impuissance. L'aventurier se situe au croisement de l'impuissance de l'être devant la matière – que partagent tous les humains et pas seulement les hommes – et de l'impuissance, au sens général du terme, de l'homme devant la femme. Confondre les deux est un moyen de réduire la part d'impuissance devant la femme, qui ne relève pas d'une malédiction métaphysique mais des conduites humaines.

L'aventurier, nous l'avons vu, se construit, généralement, en binôme selon le couple initié/aspirant, actif/passif, agissant/racontant. Peu d'hommes, dans le roman de l'entre-deux-guerres, peuvent réussir seuls à vivre leurs rêves d'aventures. Le couple masculin remplace donc, dans l'aventure moderne, le couple masculin/féminin. Impuissant et angoissé, dépourvu devant la femme, l'aventurier se tourne vers son semblable. Dans *Kala Azar*, Mac Cormick revendique clairement son homosexualité, assumée après ses échecs hétérosexuels. Non seulement a-t-il pris le sexe féminin en haine, mais il a pris pour compagnon d'aventure Baboon, un jeune mulâtre dont il

¹¹⁸ M, p. 215.

achète les faveurs : « Il fait l'amour comme la meilleure putain des deux continents¹¹⁹ ». Pourquoi avoir affaire avec les femmes quand on peut recourir aux services d'un jeune boy ? Toutefois, hormis les personnages de Mac Cormick et de Goratchkoff chez Lafforest, le roman d'aventures de l'entre-deux-guerres compte peu – voire pas – de personnages homosexuels assumés¹²⁰. Cela dit, le couple aventureux de l'initié et de l'aspirant, unis l'un à l'autre par une soudaine amitié virile, peut impliquer une tension homosexuelle tacite, particulièrement selon les termes de « passif » et « d'actif » que propose Mac Orlan, pour qui la jeunesse de l'aventurier actif est caractérisée, entre autres, par « divers essais de sodomie¹²¹ ». t'Sterstevens, dans *L'Or du Cristobal*, souligne l'hétérosexualité sous-jacente de son couple d'aventuriers, reprenant l'idée clichée selon laquelle, dans un couple d'hommes, l'un est moins « masculin » que l'autre : « William, debout devant lui, regardait cet homme qu'il haïssait de toutes ses forces et qu'il ne pouvait s'empêcher d'admirer. Il venait de sentir la poigne impitoyable s'abattre sur son épaule et il restait sous cette pesée virile, frémissant et sensible comme une femme¹²² ». Le jeu des genres et des sexualités reste toutefois bien trop subtil et complexe pour que nous puissions conclure à une tension homosexuelle entre les deux aventuriers. Il apparaît néanmoins que le couple homme-homme, quelles que soient leurs relations, remplace le couple homme-femme dans l'aventure. La mort remplace la petite-mort, le voyeurisme de l'aventure, qui consiste à observer un homme tenter une mort sublime, remplace l'acte sexuel. Certaines personnes se racontent des histoires friponnes, les aventuriers s'excitent par des histoires de violence et de mort.

Il existe toutefois des couples hétérosexuels dans le roman d'aventures de l'entre-deux-guerres. Le pessimisme de l'époque n'empêche pas l'amour de triompher parfois. Thomas Boboul, aventurier bossu et dépité, épouse la princesse Makèda et devient Raz ; Pierre-Antoine d'Orjules prévoit de faire de même avec Marie-Antoinette, la petite-fille bâtarde de Louis XVI à la fin de *Monsieur*

¹¹⁹ *Kala Azar, op. cit.*, p. 35.

¹²⁰ « Il ne faudra jamais faire d'un aventurier un homosexuel, écrit Mac Orlan, cela pour ne pas rompre un préjugé qui veut qu'un individu de mœurs efféminées ne puisse agir courageusement ». *Petit Manuel du parfait aventurier*, p. 65.

¹²¹ *Ibid.*, p. 28.

¹²² *L'Or du Cristobal, op. cit.*, p. 647.

Quatorze ; Lursac aurait épousé Wanda si les sorcières du Pays Mort ne l'avaient pas assassinée. L'amour est une possibilité pour l'aventure, mais il y met fin. Il n'y pas de couple hétérosexuel d'aventurier : se marier, pour l'aventurier moderne, ce serait effectuer ce retour triomphant qui était l'apanage de l'aventurier traditionnel. L'aventure moderne pourrait être décrite comme l'aventure traditionnelle sans l'amour.

Conclusion

Le premier après-guerre a connu, en France, un engouement pour le roman d'aventures, dont l'intensité culmine autour des années 1923-1924, et qui connaît un second souffle au tournant des années 1930 pour s'épuiser à la veille de la Seconde Guerre mondiale. Cette nouvelle production de romans d'aventures a ceci de particulier qu'elle n'est plus réservée aux domaines de la littérature pour la jeunesse et de la littérature populaire, mais qu'elle suscite l'intérêt du monde littéraire : le roman d'aventures est commenté, pratiqué, revendiqué par une partie de l'intelligentsia de l'entre-deux-guerres. La postérité de certains romanciers de l'aventure littéraire, celle de Malraux, Saint-Exupéry ou Cendrars, a pu éclipser la cohérence globale de cette vogue de l'aventure, qui a uni, autour de thématiques et de problématiques communes, des romanciers divers et parfois esthétiquement éloignés, tels que Pierre Benoit, Pierre Billotey, Pierre Mac Orlan, Pierre-Louis Rehm, Jean d'Esme, Albert Touchard ou encore Roger de Laforest. La compréhension des axes généraux qui structurent cette production – hétéroclite par d'autres aspects – implique d'envisager le roman d'aventures littéraire selon une perspective historique qui remonte aux prémices de ce que Michel Raimond a nommé « la crise du roman ». La notion de roman d'aventures littéraire prend naissance dans le symbolisme français. Il peut paraître à première vue paradoxal qu'une réflexion sur l'action et sa narration trouve son origine dans un réseau d'esthétiques qui privilégient l'image, son immobilité, ses non-dits et ses sous-entendus. Or, essentiellement, la particularité du roman d'aventures littéraire réside dans la confrontation du rêve et de l'action. Du rêve d'aventure à l'action engagée, la notion de « roman d'aventures littéraire », dans l'histoire littéraire française, assure le lien entre ces deux tendances *a priori* opposées que sont le symbolisme et l'existentialisme. Stevenson, le premier, associe image, roman et une certaine notion de l'aventure. Cette configuration forme le noyau d'une réflexion sur le roman qui se développe dans le symbolisme français, des années 1880 aux années 1900. Dans un premier temps, les réflexions qui se

développent sur l'avenir du roman et celles sur la notion littéraire d'aventure ne se mélangent pas ou très peu. Au début des années 1890, l'aventure n'a pas encore ses droits d'entrée dans la grande réflexion sur le roman qu'inaugure le « Manifeste des cinq », qui annonce la fin du naturalisme ; c'est ce qu'indiquent les enquêtes littéraires d'alors, celles de Jules Huret ou Marcel Prévost. Isabelle Daunais a montré comment le roman de la seconde moitié du XIX^e siècle aboutit à une collusion des rêves et du monde, des fictions de ses personnages et de leurs actions. Le roman est toutefois encore trop préoccupé par cette concentration réaliste du monde et des rêves pour s'ouvrir aux idées de l'aventure ; on évoque bien plus Bourget et Barrès pour l'avenir du roman que Dumas ou Rosny aîné. Les rêves d'aventures survivent néanmoins dans certaines pratiques poétiques d'obédience symboliste, notamment celle du poème en prose, et dans deux romans décadents, *À Rebours* et *Paludes*, autant de pratiques qui thématisent l'immense tension narrative que recèlent l'image et la rêverie, ainsi que la difficulté à déployer parallèlement l'action et l'image. Du milieu des années 1880 au milieu des années 1890, la notion d'aventure littéraire et la crise naissante du roman évoluent ainsi parallèlement, dans deux univers séparés.

Symbolisme et réflexion romanesque se rejoignent véritablement à la toute fin du siècle. Une nouvelle génération symboliste, réunie autour de jeunes revues, telles que le *Mercur de France*, *L'Ermitage* ou la *Revue blanche*, développe un intérêt croissant pour le roman étranger contemporain, notamment le roman anglais. Les revues citées publient traductions, commentaires et comptes rendus des œuvres de Kipling, Wells et Conrad. Or, précisément, cette nouvelle critique lit les romans britanniques à la lueur des anciennes réflexions sur l'image et l'action dans la poésie romanesque. Tous ont lu Stevenson et Schwob. Les commentateurs anglophiles célèbrent l'union de la vie (immédiate, brute, réelle, violente) et de l'image (sublime, transcendante, onirique), ouvrant de nouvelles perspectives pour le roman. On priorise un nouveau réalisme, moins attaché à la vérité pragmatique et concrète du monde et des psychologies mais à leur vérité essentielle, que traduiraient des images fortes et vives et dans lesquelles se diluerait l'action. Parallèlement à cette

conception du roman, l'usage du terme de « roman d'aventures » se multiplie dans ces jeunes revues et perd la connotation péjorative de littérature populaire ou de littérature jeunesse qu'il possédait encore au début des années 1890. Si le terme ne désigne pas encore la même idée selon qui l'emploie, il se développe en lien avec cet enthousiasme pour une littérature d'action et d'image.

L'histoire du roman d'aventures littéraire français est étroitement liée, au début du XX^e siècle, à celle de *La Nouvelle Revue française*. Parmi ceux qui participent à sa création en 1908, plusieurs sont issus la jeune génération littéraire qui anime la *Revue blanche* et *L'Ermitage* et célèbre le roman étranger. Ce groupe, centré autour de la figure de Gide, réaffirme son intérêt pour le roman durant les années 1910, alors même que la crise romanesque amorcée durant les années 1880 a abouti à un discrédit généralisé du genre. Réaffirmant l'intérêt du roman, certaines plumes de *La NRF* réaffirment celui de la notion d'aventure. Edmond Pilon, Michel Arnauld et Jacques Copeau confirment alors que les réflexions sur le roman et sur l'aventure sont alors étroitement liées ; Copeau va jusqu'à faire de l'aventure l'essence du roman. Les théories de l'aventure au sein de *La NRF* hésitent alors entre l'idée de rêverie mise en intrigue et celle de dynamique narrative qui prime sur l'image et sa poésie. Le célèbre article de Jacques Rivière, en 1913, est héritier de ces deux tendances. Rivière mène la réflexion plus avant et formule une théorie de l'aventure qui pencherait vers l'idée d'une dynamique narrative nouvelle, une fuite vers l'avant et l'inconnu ; Rivière veut rompre avec le symbolisme et déplacer l'idée d'aventure du fond vers la forme. Or, s'il préconise une rupture avec la rêverie, son article dans les faits n'opère pas cette rupture : Rivière rompt avec une sorte de rêverie, mais pas avec la rêverie ; son article rêve un état idéal d'aventure qui se distingue des rêveries précédentes en se tournant résolument vers l'idée d'inconnu. Rivière, sans abolir l'héritage symboliste de la notion d'aventure, la positionne dans la modernité en défendant l'idée d'une prise de risque, d'un engagement éthique et littéraire dans le hasard et l'inconnu.

Si le domaine de l'aventure ne se sépare pas de ses rêves d'ailleurs et de violence, une véritable rupture s'effectue autour des années 1913-1914. Jusque-là écrasé par le rêve d'aventures, le

personnage romanesque français éprouvait d'immenses difficultés à se lancer dans l'action, et le romancier français en rencontrait autant à revitaliser son roman. Rivière propose au romancier de se lancer dans l'inconnu et le hasard. Gide impose cette rupture à l'un de ses personnages. Le geste spontané et fracassant de Lafcadio couronne le long effort des personnages gidiens qui, du *Voyage D'Urien* à *L'Immoraliste*, ont voulu s'affranchir d'une certaine immobilité physique et métaphysique, et inaugure ainsi la figure romanesque de l'aventurier moderne, qui à ses rêves offre la possibilité de l'action, y engageant sa vie, de façon intégrale et irréversible. Des années 1880 à 1914, l'émergence de l'aventure littéraire correspond, dans le cadre d'une période de réflexion intense sur le roman, à la mise au point de ce nouvel équilibre entre le rêve et l'action. Le roman français est mûr pour le roman d'aventures littéraire.

Pierre Benoit, avec les succès de *Koenigsmark* et *L'Atlantide*, ouvre la vogue du roman d'aventures qui s'empare du monde littéraire français d'après-guerre. Les romans de Benoit conduisent la logique de l'aventure moderne à sa fin en faisant mourir l'aventurier. Les rêves, pour qui les suit, mènent au hasard et le hasard, parfois, à la mort. Cette possibilité de la mort de l'aventurier est essentielle au roman d'aventures littéraire. En rompant avec le retour programmé et triomphal de l'aventurier dans la civilisation, elle modifie profondément le schéma narratif et idéologique du genre. Benoit inaugure également une autre loi fondamentale du roman d'aventures moderne français : celle de la présence féminine. Mort et Femme apparaissent sur le chemin de celui qui a rompu avec le monde pour suivre ses rêves. Le profil érotique de l'aventure moderne apparaît dès que l'aventurier s'engage à risquer sa vie dans l'action au profit de l'action. Mac Orlan identifie, dès 1920, dans son *Petit Manuel du parfait aventurier*, cette identité de l'érotisme et de la mort dans l'aventure littéraire.

La vogue du roman d'aventures bat son plein dans les premières années de la décennie 1920. Le vocable « roman d'aventures » se multiplie dans la presse littéraire. Le terme n'est alors plus connoté péjorativement ; on n'hésite plus à l'associer à un roman de qualité. Plusieurs maisons

d'éditions développent des collections d'aventures. Certes, les parutions nombreuses de « romans d'aventures » peuvent s'expliquer en partie par cet engouement pour le terme, il n'en reste pas moins que de nombreux romans mettent alors en scène des intrigues basées sur l'évasion et le danger. Le roman d'aventures littéraire français des premières années 1920 est spontané, encore irréfléchi, très varié, chacun s'y essaye dans l'euphorie d'après-guerre, l'euphorie d'après crise. Le roman se donne alors généreusement aux rêves, à l'action, à la fantaisie. Le numéro hommage de *La NRF* consacré à Conrad, en 1924, couronne ce premier enthousiasme pour l'aventure d'une ambition nouvelle. Dès les premières années de *La NRF*, Conrad est le romancier d'aventures qui a suscité le plus d'enthousiasme dans le cercle de ses collaborateurs. Gide prend l'initiative de traduire ses œuvres en français, traduction qui s'effectuera au cours des années 1920. L'ombre de Conrad plane sur l'aventure française. De Conrad, *La NRF* retient la dimension métaphysique de ses romans, le tragique de ses personnages pris entre leurs aspirations et les forces du monde et la complexité narrative qui voile l'aventure et l'aventurier d'un mystère impénétrable, dont la parole reste en fin de compte le meilleur accès. L'influence posthume de Conrad renoue l'aventure française avec la tradition du roman psychologique et métaphysique. Le jeu de l'action et du rêve prend ainsi l'inflexion qui le conduira au pré-existentialisme de Malraux et de Saint-Exupéry. L'exemple de Conrad montre, en 1924, que le roman d'aventures peut offrir un grand roman, le roman d'un Conrad français.

Dès la seconde partie des années 1920, l'aventure littéraire française s'inscrit dans l'idéal de l'aventure pour l'aventure qui marque les esprits du premier XX^e siècle et que l'historien Sylvain Venayre qualifie de « mystique de l'aventure ». L'aventure est alors envisagée comme une catégorie existentielle de l'existence humaine. Elle est l'occasion pour le romancier d'offrir une psychologie en situation et en actes, non plus théorique et démonstrative. Le roman français a ceci de paradoxal que même dans ses efforts pour s'éloigner du roman psychologique, il y retourne par des chemins détournés. La situation du roman d'aventures littéraire est alors ambiguë : s'il accède à la

reconnaissance institutionnelle et critique, si on lui reconnaît la possibilité d'offrir de grands romans métaphysique et psychologique, on vient à douter s'il n'est pas tout simplement un roman comme les autres. La diversité des pratiques du roman d'aventures accrédite la thèse d'une appellation superflue. Le premier apogée du roman d'aventure est aussi l'occasion de sa première remise en cause. Il faut l'arrivée d'une nouvelle génération de romanciers pour confirmer l'existence et la pertinence d'un genre de l'aventure. Ces auteurs enfreignent pour la plupart la loi de Mac Orlan, qui veut que l'aventurier passif soit distinct de l'aventurier actif. Dans l'histoire du roman d'aventures français, le personnage a franchi le seuil du hasard et du risque pour tenter ses rêves et vivre l'aventure ; à la fin des années 1920, il est suivi par le romancier. Malraux, Kessel, Saint-Exupéry, Monfreid, Constantin-Weyer s'engagent dans de réelles aventures dont leurs œuvres s'inspirent. Leur expérience de l'aventure est une expérience de la modernité technologique, elle profite des progrès du transport, qui modifient le monde. Le romancier d'aventures des années 1930 ne bâtit pas son réalisme sur un traditionnel travail de documentation, mais sur l'expérience immédiate de l'aventure moderne, cette aventure recherchée pour elle-même, et en elle-même révélatrice de vérités humaines universelles. En ancrant le rêve d'aventure dans la vie, ces nouveaux romanciers confirment que le roman d'aventures existe, que l'aventure n'est pas un décor supplémentaire pour le roman psychologique, mais bel et bien une catégorie littéraire et humaine à part entière. Toutefois, cette prise de conscience du sentiment d'aventure, ce recul sur l'aventure et l'aventurier, déplace le roman qui, de roman d'aventures, devient un roman de l'aventure, comme si, en vertu d'une ultime résurgence de la loi de Mac Orlan, l'aventurier actif ne pouvait pas, en définitive, écrire de roman d'aventures, genre qui resterait le privilège de l'aventurier passif.

Ce second souffle de l'aventure, au tournant des années 1920-1930, n'échappe pas au sentiment d'inquiétude qui marque la littérature de l'entre-deux-guerres. Le roman d'aventures littéraire, de façon générale, est un roman inquiet ; toutefois, la production des années 1930 est marquée d'une angoisse plus pénétrante et plus accrue. Alors que les romanciers partent eux-mêmes en aventure,

alors que l'aventure est pleinement reconnue comme un idéal artistique et littéraire, l'aventure ne parvient plus à se réaliser dans plusieurs romans de cette époque, l'action des personnages ne parvenant jamais réellement à coïncider avec leurs rêves. L'aventure est l'objet d'une déception d'autant plus amère que son prestige est devenu tel que l'on y engage sa vie entière et ses aspirations. Le roman d'aventures littéraire met alors en scène des aventuriers inquiets, des êtres instables, malades, faibles, impuissants, que l'aventure ne rachète pas, ou qui ne la trouvent pas, ne savent pas la faire exister. À son apogée, le roman d'aventures littéraire est un roman des illusions perdues, un roman lucide sur la rêverie, sa nécessité et son impossibilité ; c'est la dernière station d'un parcours littéraire et philosophique entamé au siècle précédent et qui renonce au divin et à l'absolu. Cette crise existentielle ouvre sur un nouvel héroïsme qui fait le deuil des rêves et de la transcendance pour justifier son existence par l'action. L'aventurier laisse alors la place à l'homme d'action existentialiste. L'équilibre du rêve et de l'action se renverse au profit de l'action, et la notion littéraire d'aventure telle qu'elle s'est élaborée depuis le symbolisme apparaît comme une idée de plus en plus obsolète et trompeuse. À la veille de la Seconde Guerre mondiale, l'aventure n'offre plus d'avenir littéraire au roman français.

D'une guerre à l'autre, le roman d'aventures français connaît donc deux décennies de pratiques et d'essais. En dépit de la diversité des romans publiés sous la bannière de l'aventure, le corpus de l'aventure présente une cohérence thématique et narrative certaine. Cette unité s'explique par l'histoire de la notion d'aventure que partagent les différents romans et qui se structure, nous l'avons vu, selon une dualité opposant le rêve et l'action, l'image et l'intrigue. La poétique du roman d'aventure littéraire de l'entre-deux-guerres ne se comprend pas hors de cette dialectique. L'aventurier du roman d'aventures littéraire – Lafcadio en est l'exemple inaugural – rompt avec une tradition qui le cantonnait au rôle de surhomme dans la littérature populaire, ou à celui d'impuissant immobile, écrasé par le poids de ses rêves dans le roman symbolico-décadent. L'aventurier moderne franchit le seuil du réel, s'offre au hasard et à la mort. Privée de la certitude de victoire finale,

l'intrigue aventureuse n'est plus le déroulement linéaire d'une force triomphale – à l'exception de certains romans, comme *Pablo... de Fer* ou *Moravagine*, qui reprennent précisément le stéréotype du surhomme –, mais suit une narration plus complexe, plus riche en anachronies, commençant parfois par la fin – tragique –, multipliant les voix et les points de vue narratifs. L'action, dans ces romans d'aventures, n'est plus une évidence, elle y est même éparse, parfois rare, narrativement moins prévisible que dans le roman d'aventures traditionnel, mais plus aventureuse car hasardeuse et dangereuse. Cette nouvelle nature de l'aventure, qui au rêve incorpore la résistance du monde réel, conserve cependant de l'aventure traditionnelle la notion de dépaysement. Toutefois, le lieu dépaycé, lieu des possibles, lieu du rêve, est généralement cerné, dans le roman de l'entre-deux-guerres, par le réalisme d'un Occident conquérant. En ce sens, le roman d'aventures littéraire, roman du renouveau de l'aventure, se fait sur fond de crépuscule de l'aventure.

Si le nouvel aventurier engage sincèrement sa vie dans l'action il ne trouve pas toujours l'aventure rêvée. Il est paradoxal qu'au moment où l'aventurier perd les attributs surhumains qui le préservaient du risque, où il s'offre donc au hasard mortel qui fonde l'aventure, celle-ci lui échappe. Le personnage symboliste ne parvient pas à vivre ses rêves faute d'action, le personnage romanesque de l'entre-deux-guerres la manque en dépit de son action. L'aventure n'existe jamais autant que quand elle est évoquée. La rareté de l'aventure provoque une obsession de l'aventure chez l'aventurier frustré. Dans le roman d'aventure littéraire, on raconte l'aventure, on l'imagine ou la rêve bien plus qu'on ne la pratique ou la rencontre. Bien souvent, quand survient la véritable aventure, l'aventurier faiblit et ne se montre pas à la hauteur de ses rêves. La vie de l'aventurier vacille entre la réalité et la littérature. Il est souvent un lecteur d'aventure et nombre de ces rêveries proviennent des romans du siècle précédent ; ces récits sur lesquels planent toujours un soupçon d'inauthenticité, sont consignés à leur tour par d'autres rêveurs pour devenir la matière de futurs romans. Dans ces romans, la littérature, en quelque sorte, reproche, tout en étant littérature, à la littérature d'avoir été de la littérature. Le conflit de l'aventurier et de l'aventure est le conflit d'une

certaine littérature avec elle-même, celle du roman moderne – au sens large du terme – qui, de Cervantes à Diderot, de Sorel à Gide, met en scène l'impossible réconciliation du roman et du monde. Le roman d'aventures de l'entre-deux-guerres intériorise cette impossibilité en la personne de l'aventurier. Il n'est jamais résolu si la réconciliation des rêves et de l'aventure est essentiellement impossible ou si elle est réservée uniquement à des hommes d'exception. Mais là encore, l'homme d'exception, le général Clarriarte y Equipa ou Moravagine, par exemple, est soupçonné d'être une pure figure romanesque. Où se trouve la frontière qui sépare l'homme de la littérature, l'humanité du sublime ? Ainsi pourrait-on paraphraser le conflit de l'aventurier et de l'aventure.

Plus fondamentalement, l'impossibilité pour l'aventurier de faire coïncider l'action et le rêve, l'homme et la littérature, réside dans la nature temporelle de l'aventure. Si on considère avec Jankélévitch que l'aventure est « l'avènement de l'événement », on admet qu'il existe une contradiction essentielle entre sa nature et son extension temporelle dans le moment présent. L'aventure est un instant perpétuel dont l'aventurier fait un moment rêvé : toute la difficulté de l'aventure réside dans cette opposition. La temporalité de l'aventure est une temporalité autre, un chronotope particulier, un segment à part de l'existence, que l'on ne peut saisir qu'une fois terminé. De là la nécessité du surhomme pour l'aventure : sa puissance est telle que l'aventure est close, par anticipation, à l'instant même où elle débute ; assuré de triompher, il est également certain de clore le segment aventureux et de pouvoir ainsi le remettre au rang des rêves-vécus. L'aventurier moderne veut unir ses rêves à une réalité qu'il ne maîtrise pas. Son aventure se termine généralement par un échec, il n'arrive pas à clore le segment de l'aventure. Or, précisément, son échec n'est pas de n'avoir pas atteint les objectifs de sa quête, mais de ne pouvoir sortir de l'aventure autrement que par la mort, de s'accrocher sans cesse, par la rêverie et la parole, à l'instant aventureux qu'il ne pourra fixer qu'en y renonçant.

Le sentiment de l'aventure est celui de la fuite du temps, le sentiment de la vie qui passe irrémédiablement. Sa nature temporelle fait de l'aventure une expérience intense de l'existence en ce

qu'elle la détache momentanément de la mort tout en l'y conduisant certainement. La mort est la porte de sortie de l'aventure, celle à travers laquelle l'aventurier se dépouille de son existence humaine pour entrer dans le rêve et la légende. La mort de l'aventurier est caractéristique de l'aventure littéraire et la mort apparaît à la fois comme la préoccupation majeure et la solution ultime de l'aventure moderne. Le thème se décline toutefois dans le roman d'aventures de l'entre-deux-guerres en deux variations : la mort « putrescente » et la mort « idéale ». Un réseau thématique associe la mort bourgeoise, mort de vieillesse, mort avare, à l'idée de décomposition : c'est la fin de ceux qui n'ont pas su dépasser leur condition matérielle en la risquant, mais c'est aussi une manifestation de la puissance de la matière qui corrompt toute chose en dernier lieu et annihile l'individualité à laquelle tient l'aventurier. La mort idéale, précisément, est celle en laquelle survit l'individu. Violente et dans la force de l'âge, elle ne révèle rien des vicissitudes de la chair et de la condition mortelle de l'homme pour, au contraire, le réserver à la gloire qu'inspire la violence. La mort idéale est le lot des héros. L'aventurier du roman d'aventures littéraire de l'entre-deux-guerres hésite entre une aspiration à cette mort idéale et héroïque et l'horreur instinctive de la disparition dont lui témoigne le monde en permanence. La distinction majeure entre l'aventure traditionnelle et l'aventure littéraire de l'entre-deux-guerres relève donc de la place qui est accordée à la mort. Elle concerne non seulement le contenu thématique, mais également la structure narrative des romans : la suite traditionnelle d'actions linéaires perd son sens dans une aventure dont l'enjeu n'est plus de surmonter une suite d'épreuves, mais d'accomplir son existence en fonction d'un idéal d'aventure et en dépit de la menace constante de la mort. À la suite d'épreuves, le roman d'aventures va préférer l'épreuve unique qui condense et symbolise les enjeux de l'aventure. Le centre de l'aventure se déplace alors des péripéties à l'aventurier, de l'action à la psychologie. La poétique du roman d'aventure littéraire s'organise ainsi selon la nouvelle nature mortelle de l'aventurier.

Cette rupture fondamentale, qui place l'aventurier moderne en marge des rêves, l'inscrit pleinement dans la séparation de l'homme et du monde qui fonde le roman moderne, que l'on fait

traditionnellement remonter à *Don Quichotte*. Qu'elle soit désespérément recherchée – Don Quichotte – ou rationnellement maîtrisée – Robinson Crusoe –, l'aventure incarne dans l'histoire du roman occidental la part sublime et mystérieuse du monde dont l'homme s'est détaché. Il est important ici de distinguer ce concept général d'aventure, relatif à l'histoire du roman, et la notion d'aventure littéraire telle qu'elle se déploie dans le roman de l'entre-deux-guerres. Cette notion d'aventure qui s'élabore à la fin du XIX^e siècle va à l'encontre du réalisme romanesque d'alors qui avait tenté, au prix du sacrifice de l'action, de faire coïncider le personnage et ses rêves, l'homme et le monde, dans une collusion immobile qui conduisit en partie à la crise du roman. L'aventure postule alors un nouvel écart entre le personnage et ses rêves : il ne rêve plus d'ici et de maintenant, d'une position ou d'une situation, mais de mouvement et d'ailleurs, un ailleurs extrême où l'homme peut redevenir un héros. L'aventure littéraire, au départ, réaffirme l'éloignement et de l'intériorité et de l'extériorité. L'intériorité nourrit des rêves démesurés pour le monde sur lequel elle les projette. Si la rupture, ce moment où le personnage franchit le seuil de l'aventure et se lance dans l'action n'a véritablement lieu dans le roman français qu'après la guerre, cette tension apparaît dès les années 1880 dans les écrits de Stevenson et de Schwob. Or, la distance entre les rêves et le monde que réinstaure la notion littéraire d'aventure ne va pas dans le sens d'un éloignement, mais d'un rapprochement. « Le monde ne satisfait pas les rêves du personnage. Que celui-ci se mette en action pour les réaliser » : tel peut-être résumé le credo de l'aventure littéraire. Toutefois, les conceptions de l'aventure du début du XX^e siècle ne renoncent pas à la projection esthétique de la subjectivité du personnage sur le monde qui l'entoure, à l'esthétique artiste du langage qu'a développé le roman réaliste au siècle précédent. Le roman d'aventures littéraire de l'entre-deux-guerres hérite cette ambiguïté qui constate une rupture entre le personnage et le monde, tout en projetant esthétiquement l'intériorité du personnage sur celui-ci. Tout l'enjeu de l'aventure revient à se démarquer de cette conception réaliste du monde, dans laquelle le personnage a pu s'embourber, pour revenir s'y confronter sans s'y perdre. Autrement dit, le personnage aventurier adopte un

équilibre entre une position qui tend à réconcilier ses rêves avec la réalité qui lui est proposée, au risque d'un compromis qui le pousserait à l'inaction, et une position qui sans cesse affirmera des idéaux dépassant sa condition, une révolte continue qui nourrit l'action mais également son désespoir. L'aventurier tente le pari impossible de réconcilier sa liberté, ses rêves et l'objectivité du monde.

Transposé sur le plan de la poétique romanesque, ce dilemme appelle une conciliation de l'esthétique réaliste avec la logique stéréotypée de l'imaginaire de l'aventure. L'esthétique réaliste hérite, au début du XX^e siècle, deux visions du monde contradictoires : l'une s'appuyant sur l'idée de découverte individuelle du monde en rupture avec les imaginaires traditionnels, l'autre instaurant une nouvelle doxa esthétique et philosophique postulant la cohérence et la stabilité de l'homme et de la société. La logique stéréotypée de l'aventure, si elle impose une vision du monde limitée et répétitive, constitue néanmoins l'imaginaire sur lequel s'est constitué le rêve d'aventure que poursuit l'aventurier. Au-delà de la conciliation de ces deux esthétiques problématiques, le roman d'aventures doit concilier l'imaginaire de l'aventurier, réaliste ou stéréotypé, et sa liberté. Devant ce dilemme, le roman d'aventures littéraire adopte deux stratégies distinctes : l'une fait le pari du réalisme et oppose l'aventurier au monde, l'autre fait le pari du stéréotype, opposant, cette fois-ci, l'aventurier à son propre imaginaire. La première stratégie engage un héros aux forces physiques et morales supérieures dans une lutte avec un monde matériel, absurde et impitoyable. Ce réalisme pré-existentialiste émancipe le héros du monde stable et bourgeois hérité du siècle précédent pour le plonger, seul, hors civilisation, dans l'indifférence hostile de la matière. L'aventure tragique de ce héros révolté repousse aux confins du sublime les limites humaines, sans jamais toutefois les franchir. Si finalement il échoue, cet aventurier aura toutefois revendiqué jusqu'au bout des rêves grandioses au sein d'une société qui ne rêvait plus et devant un monde qui ne les permet plus. La seconde stratégie propose un jeu avec les stéréotypes intertextuels et architextuels de la tradition du roman d'aventures selon trois modalités principales : l'imitation sceptique, l'ironie critique et

l'hésitation esthétique. Les romans de l'imitation sceptique reprennent les codes et la structure du roman d'aventures, mais en y introduisant un contre-point dissonant qui met en doute l'idéologie conquérante bourgeoise sur laquelle repose l'esthétique de l'aventure. Des romans comme *L'Atlantide* et *Les Dieux rouges* mettent en place les éléments de l'aventure pour en ébranler ainsi leur évidence esthétique. Les romans de l'ironie critique mettent à mal les stéréotypes de l'aventure selon des procédés de décalage burlesque et de mise en abîme. Non seulement l'évidence de l'imaginaire de l'aventure est mis en doute, mais il est dénoncé comme faux et parfois ridicule. Ces romans instaurent un nouvel écart entre le rêve et l'action et se concluent généralement sur une perte de confiance en l'aventure. Les romans de l'hésitation esthétique dépassent cette critique en poussant certains stéréotypes de l'aventure à leur extrême ; ces romans développent les stéréotypes jusqu'à l'angoisse – angoisse de puissance, de violence, de mort –, une angoisse à laquelle le stéréotype devient une réponse. Sa démesure le pare d'une aura sublime qui semble pouvoir racheter le désespoir critique dans lequel baigne le roman. Le conflit de l'homme et du monde est alors remplacé par celui de l'homme et des mots, de l'homme et de son imaginaire, dont il perçoit la folie et les excès, mais dans lequel il est tenté de se perdre.

Si le roman d'aventures littéraire est un roman de l'aventure, il en est un également de l'aventurier. La direction psychologique et métaphysique que prend le roman d'aventures de l'entre-deux-guerres recentre le roman sur le personnage de l'aventurier. Si l'aventurier ne crée pas l'aventure, il y engage cependant tout son être. L'enjeu de la tension qui unit l'action et le rêve dans l'aventure littéraire n'a de sens, à terme, que si elle est envisagée selon une perspective humaine, comme une position existentielle. C'est, en ce sens, moins le personnage de l'aventurier qui nous intéresse que sa personne, c'est-à-dire ici l'attitude générale psychologique et métaphysique qui se dégage de l'ensemble des aventuriers de l'aventure littéraire. Cette personne, fondamentalement, se bâtit sur cette contradiction essentielle à la notion littéraire d'aventure, à savoir la conciliation jusqu'à la rupture du rêve et de l'action. La figure de l'aventurier littéraire se distingue sur fond de

rêves et de littérature, c'est le schisme qui existe entre lui et l'aventure qui le fait apparaître par contraste. En cela, il est un être romanesque moderne, héritier de la crise du roman et du personnage à laquelle fait suite l'entre-deux-guerres littéraire français. Qu'il soit issu du grand roman d'aventures réaliste ou du roman d'aventures ironique, le personnage de l'aventurier partage la même difficulté : *exister* par l'aventure, dans l'aventure. La personne de l'aventurier se construit sur ce socle commun.

Le personnage problématique de l'aventurier, loin d'être une évidence, est un mystère. Rarement accessible directement dans le roman, il est généralement médiatisé, par un récit ou un point de vue second. Le roman d'aventures littéraire de l'entre-deux-guerres reprend régulièrement la structure narrative, chère à Conrad, du récit enchâssé. Plusieurs romans déploient une épaisseur de parole autour de l'aventure et de l'aventurier, mettant en scène parfois la narration de l'action au lieu de l'action elle-même. Cette mise en abîme dépossède l'aventurier du prestige de l'acte, car il a vécu une aventure dont il ne reste que des mots, qui menacent de n'être plus rien au regard de son angoisse d'exister. Le récit que fait l'aventurier de son aventure, dans le roman des années d'entre-deux-guerres, est un récit privé, intime, qui se fait au sein d'une relation d'intimité et de confiance. Ce récit est celui d'un échec, il ne peut en être autrement : ne revenir qu'avec des mots lorsque l'on visait le sublime, c'est avoir échoué, c'est avoir été lâche, n'avoir pas su mourir en héros. Ainsi peut-on résumer le sentiment de faillite qui obsède ces aventuriers qui se racontent. La présence de l'ami qui écoute est indispensable à celui qui a manqué son existence ; le regard bienveillant de l'autre devient l'unique refuge de l'aventurier manqué, et son seul espoir : s'il se fait assez persuasif et enchanteur, il pourra convaincre son interlocuteur de poursuivre l'aventure, de retenter avec lui le sublime ou de prouver qu'il a eu raison de tout risquer. Une autre façon pour le compagnon de l'aventurier de poursuivre l'aventure est de la raconter ; généralement, dans ce cas, l'aventurier est mort. Racontée par un autre, l'aventure retrouve de sa gloire, et l'aventurier de son prestige ; le récit de sa mort l'élève au statut de héros. Il s'agit d'une victoire paradoxale en ce que l'aventurier doit

sacrifier son existence au récit de l'autre pour exister. Le problème fondamental de la personne de l'aventurier demeure donc qu'il est impossible d'exister à la fois et entièrement par l'action et les rêves. L'aventurier, dans le roman d'aventures littéraire, n'existe toutefois pas seulement par le langage, mais également selon un point de vue narratif, intra ou extradiégétique. Intradiegétique, ce point de vue est celui d'un compagnon observateur, souvent fasciné par l'homme d'aventures dont il pénètre mal le mystère. Extradiegétique, ce point de vue est le seul à pouvoir pénétrer la psyché de l'aventurier ; cette exploration intime révèle une obsession pour la mort, pour l'idée de sa propre mort, de sa gloire donc, une obsession morbide de l'existence.

Qu'il soit raconté ou observé, l'aventurier nécessite, pour exister, le regard de l'autre. L'aventurier du roman d'aventures littéraire n'existe pas seul. L'aventurier est double. La personne de l'aventurier fonctionne au sein d'un couple qui évoque celui de Mac Orlan, unissant aventurier passif et actif. Si l'aventurier a toujours eu un compagnon dans la tradition du roman d'aventure, le roman de l'entre-deux-guerres est l'occasion d'une promotion pour ce dernier, qui, du rôle de faire-valoir, devient *faire-exister*. Le compagnon de l'un peut être l'aventurier de l'autre puisqu'il n'y a plus de héros absolu, tant les points de vue peuvent alors varier au sein d'un même roman d'aventures littéraire. Cette union de deux hommes en aventure est fondamentale. Plusieurs romans insistent sur la sympathie soudaine qui s'empare de deux aventuriers entre lesquels s'établit un rapport hiérarchique d'initié et d'aspirant, d'actif et de passif ; un des aventuriers se détruit ou tente de se détruire dans l'aventure, et l'autre l'observe, le raconte et fantasme. L'aventure s'apparente alors à un voyeurisme dans lequel la mort aventureuse remplace l'acte sexuel, et l'extase héroïque l'orgasme. La personne de l'aventurier est éminemment érotique.

L'érotisme naît de la sexualité et la dépasse. Si l'on considère avec Georges Bataille l'érotisme comme « l'approbation de la vie jusque dans la mort », alors l'aventure est une entreprise érotique et l'aventurier moderne, dans le roman de l'entre-deux-guerres, un personnage érotique. Il existe un parallèle essentiel entre celui qui transgresse l'ordre humain et l'ordre de sa discontinuité pour suivre

ses pulsions érotiques, et l'aventurier qui franchit les limites de sa civilisation pour se sentir vivre au plus près de sa mort. Le roman d'aventure littéraire français de l'entre-deux-guerres a cette particularité de mettre en scène la mort de l'aventurier, mais également des personnages féminins ; l'aventure littéraire et l'érotisme partagent en commun le domaine de la violence, du désir et de la transgression. L'entreprise aventurière idéale doit, dans cette optique, être considérée comme une vaste fuite dépensière vers une annihilation sublime ; cette mort sublime est précisément ce moment où le don dépasse le capital, et l'être, sans ressources autre que *lui-même*, se donne entièrement à l'action, se brise, et se révèle à l'autre et communique en un instant qu'il souhaite éternel et durant lequel la mort et la vie s'équivalent ; l'aventure devient un sacrifice. Toutefois, aucun aventurier romanesque de l'entre-deux-guerres ne parvient à réaliser cette extase. L'ordre du monde n'admet pas de demi-mort, ni d'éternelle discontinuité ; la chair, la douleur, la putréfaction, le vieillissement, la déchéance physique rappellent en permanence à l'aventurier qu'il ne pourra pas sublimer sa condition d'être-de-matière. L'irruption conjointe de la femme et de la mort dans cet univers misogyne n'est pas un hasard. La femme, telle qu'alors fantasmée, symbolise cette matière menaçante, molle, informe qui menace symboliquement d'absorber l'homme d'aventure dans la recreantise puis la mort. L'aventure de l'entre-deux-guerres implique une fuite et une haine de la femme qui s'explique en définitive par l'impuissance physique et métaphysique de l'aventurier. Nous atteignons ici au cœur sombre de l'aventure, à cette haine du corps féminin, au déni de ces promesses et à l'impossibilité fondamentale de l'amour pour celui qui s'engage à la recherche du sublime en dépit de sa condition humaine.

D'un pessimisme à l'autre, la notion littéraire d'aventure assure un lien entre le symbolisme et l'existentialisme. Le roman d'aventures littéraire, qui naît de cette réflexion sur l'aventure et se développe d'une guerre à l'autre, cristallise certaines des inquiétudes du premier siècle sans Dieu. À la recherche de l'absolu, à la recherche du temps perdu, le personnage de l'aventurier, de plus en plus laissé à lui-même, doit rompre avec ses rêves d'aventure traditionnelle, de même que le roman

d'aventures rompt avec ses formes passées. Resté discret dans l'histoire littéraire, le roman d'aventures littéraire français touche pourtant à un problème essentiel de la modernité romanesque, celui de la gestion des rêves (de puissance, de sublime et d'absolu), à un moment où ils échappent à l'homme. En préface au *Démon de l'Absolu*, Malraux revient sur l'histoire de la mystique moderne de l'aventure ; elle est inséparable, selon lui, de ce que Max Weber, puis plus tard Marcel Gauchet, ont nommé, dans d'autres circonstances, le « désenchantement du monde » :

Pour que l'événement pût prendre sa valeur, il fallait que le rêve fût contraint au réel, que seuls des instants particuliers du réel devinssent le moyen d'expression du fantastique. Il fallait que le monde eût perdu son instabilité, son aptitude permanente à la métamorphose ; il fallait que le réel cessât d'être un simple affleurement du rêve¹.

Plus loin il écrit :

La fin du merveilleux, de l'aptitude à ne voir dans le réel qu'un accident du monde, de prolonger la vie d'un homme par celle de son âme et non par celle de son fils, l'emprisonnement du monde entier dans l'histoire appelait impérieusement le sentiment de la fragilité de la vie. Ce ne sont pas les forêts et les montagnes qui suggèrent à Chateaubriand le caractère mortel des êtres, c'est la mort, en lui, du sens de l'éternel, le fait que la terre qu'il contemple ne parle plus le langage du Dieu auquel il croit².

À portée de main, réalisable par l'action, le rêve échappe pourtant à l'homme qui réalise alors sa condition. Dans les années 1940, décennie durant laquelle Malraux commence la rédaction du *Démon de l'absolu*, ce conflit métaphysique est alors cerné, conscientisé, déplacé : Camus publie le *Le Mythe de Sisyphe*, Sartre *L'Être et le Néant*, Drieu la Rochelle, qui, avec *Gilles*, avait proposé la solution fasciste à ce dilemme, se suicide. La France littéraire et intellectuelle ouvre sur une

¹ *Le Démon de l'absolu, op. cit.*, p. 828.

² *Ibid.*, p. 833-834.

nouvelle ère. Le roman d'aventures littéraire de l'entre-deux-guerres n'a plus de raison d'être, qui a poussé jusqu'au bout le dépit de la déréliction moderne et passe le relais à son acceptation.

Bibliographie

Théorie, critique et histoires littéraires

ALBÉRÈS, René-Marill (1956), *Bilan littéraire du XX^e siècle*, Paris, Aubier-Montaigne, coll. « Les Essais », 1962, 245 p.

ALEXANDRE, Didier (dir.), *Études de littérature française des XX^e et XXI^e siècles*, Revue annuelle de la Société d'étude de la littérature française du XX^e siècle, Paris, Classiques Garnier, n° 1, 2011, 253 p.

ALZON, Claude, *Femme mythifiée, femme mystifiée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978, 424 p.

ANGELET, Christian, « La tentation du roman chez Rimbaud, Baudelaire et quelques autres » dans *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1992, vol. 6, novembre-décembre, p.1017-1027.

ANGLÈS, Auguste, *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue française*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », trois volumes, I « La formation du groupe et les années d'apprentissage 1890-1910 », 1978, 478 p. ; « L'âge critique 1911-1912 », 1986, 620 p. ; « Une inquiète maturité 1913-1914 », 1986, 576 p.

AUTRAND, Michel, *Le XX^e siècle. Littérature française*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, coll. « Phares », 1993, 191 p.

BACHELARD, Gaston (1960), *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1978, 183 p.

BAKHTINE, Mikhaïl (1924), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1978, 488 p.

BARITAUD, Bernard, *Pierre Mac Orlan. Sa vie, son temps*, Genève, Droz, 1992, 431 p.

BARTHES, Roland, « L'effet de réel » dans *Littérature et réalité*, GENETTE, Gérard, TODOROV, Tzvetan (dir.), Paris, Seuil, coll. « Points », 1982, p.81-90.

BATAILLE, Georges (1946), *L'économie à la mesure de l'univers, Œuvres complètes*, t. 7, Paris, Gallimard, 1976, 618 p.

BATAILLE, Georges (1949), *La part maudite, Œuvres complètes*, t. 7, Paris, Gallimard, 1976, 618 p.

BATAILLE, Georges (1957), *L'érotisme, Œuvres complètes*, t. 10, Paris, Gallimard, 1987, 734 p.

BATAILLE, Georges (1961), *Les larmes d'Éros, Œuvres complètes*, t. 10, Paris, Gallimard, 1987,

734 p.

BEAUVOIR, Simone de, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, t. 1, 1969, 395 p.

BENOIT, Éric, SFAXI, Hafedh (dir.), *Impuissance(s) de la littérature*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Entrelacs », 2011, 449 p.

BERG, Christian, VADÉ, Yves (dir.), *Marcel Schwob d'hier et d'aujourd'hui*, Seyssel, éditions Champ-Vallon, coll. « Détours », 2002, 347 p.

BERGERON, Patrick, *Décadence et mort chez Barrès et Hofmannsthal. Le point doré de périr*, Montréal, Nota Bene, coll. « Grise », 2013, 569 p.

BERNARD, Suzanne, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Grenoble, Nizet, 1959, 816 p.

BERSANI, Léo, « Le réalisme et la peur du désir » dans *Littérature et réalité*,

GENETTE, Gérard, TODOROV, Tzvetan (dir.), Paris, Seuil, coll. « Points », 1982, p.47-80.

BERTRAND, Jean-Pierre *et al.*, *Le roman célibataire. D'À Rebours à Paludes*, Paris, José Corti, 1996, 248 p.

BESLISLE, Mathieu (dir.), *Études littéraires*, « L'aventure comme possibilité. Le roman français de la première moitié du XX^e siècle », vol. 44, n° 1, Québec, Université Laval, 2013, 161 p.

BILLY, André, *L'époque contemporaine*, Paris, Tallandier, 1956, 365 p.

BLANCKEMAN, Bruno, *Le Roman depuis la Révolution française*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Licence », 2011, 260 p.

BLANCQUART Marie-Claire, ALAIN-CAHNÉ Pierre, *La littérature française du XX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Premier cycle », 1992, 564 p.

BOST, Pierre, *Flots d'encre et flots de miel. Articles littéraires*, réunis et présentés par François Ouellet, Le Raincy, La Thébaïde, coll. « Au Marbre », 2013, 251 p.

BOYER, Alain-Michel, *La paralittérature*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1992, 128 p.

BOYER, Alain-Michel, COUÉGNAS Daniel (dir.), *Poétiques du roman d'aventures*, Nantes, éditions Cécile Defaut, coll. « Horizons comparatistes », 2004, 296 p.

BRÉAN, Simon, *La science fiction en France. Théorie et histoire d'une littérature*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Lettres françaises », 2012, 410 p.

BRÉMOND, Claude, « Concept et thème » dans *Poétique*, Paris, Seuil, n° 64, novembre 1985, p.415-424.

BUARD, Jean-Luc, « Panorama des collections d'aventures (1916-1950) » dans *Rocambole*, n° 15, juin 2001, p. 93-114.

CALLE-GRUBER, Mireille, *Histoire de la littérature française du XX^e siècle*, Paris, Honoré

- Champion, coll. Unichamp-Essentiel, 2001, 230 p.
- CHEVRILLON, André, *Études anglaises*, Paris, Hachette & C^{ie}., 1901, 357 p.
- CLOUARD, Henri (1947), *Histoire de la littérature française. Du symbolisme à nos jours*, Paris, Albin Michel, 1962, 678 p.
- COMPAGNON, Antoine (1998), *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2014, 338 p.
- COHN, Dorrit, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1981, 316 p.
- CORTANZE (de), Gérard, *Pierre Benoit. Le romancier paradoxal*, Paris, Albin Michel, 2012, 564 p.
- COUÉGNAS, Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1992, 201 p.
- CRÉMIEUX, Benjamin, *Inquiétude et reconstruction*, Paris, Corrêa, 1931, 270p. Rééd., Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2011, 185 p.
- DADOUN, Roger, *L'érotisme*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2003, 128 p.
- DARMON, Pierre, *Mythologie de la femme dans l'Ancienne France*, Paris, Seuil, 1983, 221 p.
- DAUNAIS, Isabelle, *Frontière du roman*, Montréal, Saint Denis, Presses de l'Université de Montréal/Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Espace Littéraire », 2002, 241 p.
- DECLERCQ, Gilles, MURAT, Michel (dir.), *Le romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, 315 p.
- DE MEYER, Bernard, « Le pirate lettré » dans *Europe*, n° 925, 2006, p. 120-129.
- DEPRUN, Jean, *La philosophie de l'inquiétude au XVIII^e siècle*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1979, 456 p.
- DES GRANGES Charles-Marc, *Histoire de la littérature. Des origines à nos jours*, Paris, Hatier, 1962, 1212 p.
- DESONAY, Fernand, *Le Grand Meaulnes d'Alain-Fournier. Essai de commentaire psychologique et littéraire*, Bruxelles, Éditions des Artistes, 1941, 255 p.
- DORAIS, Michel, *Petit traité de l'érotisme*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Sexualités et Sociétés », 2010, 117 p.
- DRIEU LA ROCHELLE, Pierre, *Notes pour comprendre le siècle*, Paris, Gallimard, 1941, 188 p.
- DU BOS, Charles, *Dialogue avec André Gide*, Paris, éditions Corrêa, 1947, 356 p.
- DUFAY, Jean-Louis, *Stéréotype et Lecture. Essai sur la réception littéraire*. Bruxelles, Peter Lang, coll. « ThéoCrit », 370 p.
- Europe*, « Marcel Schwob », Paris, 84^e année, n° 925, mai 2006.

- FABRE, Bruno, « Marcel Schwob et les écrivains de son temps » dans *Europe*, n° 925, p.65-77
- FORD, Edward, « Jacques Rivière *and the Adventure Novel* » dans *Romance Quarterly*, Philadelphie, Volume 45, n° 4, 1998, p.213-217.
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966, 400p.
- FRAISSE, Luc (dir.), *L'histoire littéraire à l'aube du XXI^e siècle. Controverses et consensus*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, 742 p.
- FOUCHÉ, Pascal, *La Sirène*, Paris, L'édition contemporaine, 1984, 591 p.
- LANÇON, Bertrand, *Histoire de la misogynie. De l'Antiquité à nos jours*, Paris, Éditions Arkhê, 2013, 311 p.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, 285 p.
- GENETTE, Gérard, TODOROV, Tzvetan (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982, 181 p.
- GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983, 128 p.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1992, 571 p.
- GIRARD, René (1961), *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1980, 312 p.
- GROOS, René, TRUC, Gonzague, *Les Lettres. Tableau du XX^e siècle (1900-1933)*, Paris, Denoël et Steele, 1934, 356 p.
- GOULET, Alain, *Les Caves du Vatican d'André Gide : étude méthodologique*, Paris, Larousse, 1972. 287 p.
- GUILLAUME, Isabelle, *Le roman d'aventures depuis L'île au trésor*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 1999, 335 p.
- GUILLAUME, Isabelle, « *La Voie royale et Voyage au bout de la nuit : deux réécritures françaises de Heart of Darkness* », dans *Cahiers de narratologie*, n° 13, 2006, <http://narratologie.revues.org/331>.
- HAMON, Philippe, « Un discours contraint » dans *Littérature et réalité*, GENETTE, Gérard, TODOROV, Tzvetan (dir.), Paris, Seuil, coll. « Points », 1982, p.119-168.
- HEBEY, Pierre (ed.), *L'Esprit NRF. 1908-1940*, Paris, Gallimard, 1990, 1326 p.
- HURET, Jules (1891), *Enquête sur l'évolution littéraire. Préface et notices de Daniel Grojnowski*, Paris, José Corti, 1999, 435 p.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Aubier-Montaigne, 1963, 222 p.
- JOUBE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 2001, 271 p.

- KAWCZAK, Paul, « La mort de l'aventurier dans *Koenigsmark* et *L'Atlantide* de Pierre Benoit : une mort idéale ? » dans *Pierre Benoit : maître du roman d'aventures*, sous la direction de Anne Struve-Debeaux, Paris, Hermann, 2015, p.57-72.
- KAWCZAK, Paul, « *Pablo... de Fer* de Louis Rehm. Une poétique de l'interstice générique ? » http://popenstock.ca/dossier/article/«_pablo-de-fer»-de-pierre-louis-rehm-une-poétique-de-linterstice-générique.
- KAWCZAK, Paul, « Le refus de la vie nue. Une réflexion sur l'aventure à propos de *Paludes* d'André Gide, *La Nausée* de Jean-Paul Sartre et *La Voie royale* d'André Malraux » dans *Voix nouvelles, voies plurielles : marginalités, positions critiques et horizons d'attente*, édité par Louis-Serge Gill et David Laporte sous la coordination d'Hervé Guay et Jacques Paquin, Rimouski, Tangence éditeur, coll. : « Émergence », 2015, p.55-64.
- KNIGHT (W.), Everret, *Literature considered as philosophy. The French exemple*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1957, 240 p.
- KUSHNER, Eva, « Articulation historique de la littérature » dans *Théorie littéraire*, Marc Angenot et al. (dir.), Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p.109-125.
- LETOURNEUX, Matthieu, « Les mésaventures d'un genre. Évolution du roman d'aventures de 1920 à 1950 » dans *Le Rocamboles*, n° 17, Hiver 2011, p.21-51.
- LETOURNEUX, Matthieu, *Le roman d'aventures 1870-1930*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2010, 455 p.
- LORENZI, Marianne, « Conrad et son influence : la matrice d'un nouveau roman d'aventures » dans *Études de littérature française des XX^e et XXI^e siècles*, n° 1, p.55-70.
- LUKÀCS, Georg (1920), *Théorie du roman*, Paris, Gonthier, 1975, 196 p.
- MAC ORLAN, Pierre (1920), *Petit Manuel du parfait aventurier*, présenté par Sylvain Goudemare, Paris, Éditions Sillage, 2009, 75 p.
- MAC ORLAN, Pierre, « Le roman et l'aventure » dans *Marianne*, Paris, n° 35, 21 juin 1933.
- MALRAUX, André, *Scènes Choiesies*, Paris, Gallimard, 1946, 348 p.
- MARTIN, Jean-Pierre, *Le livre des hontes*, Paris,Seuil, coll. « Fictions et C^{ie} », 2006, 346 p.
- MATHÉ, Roger, *L'aventure d'Hérodote à Malraux*, Paris, Bordas, 1972, 191 p.
- MAUCLAIR, Camille, *L'art en silence*, Paris, Société d'édition littéraire et artistique, 1901, 340 p.
- MICHAUD, Guy (1947), *Message poétique du symbolisme*, 1969, Paris, Nizet, 819 p.
- MICHELET JACQUOD, Valérie, *Le Roman symboliste : un art de l'« extrême conscience » : Edouard Dujardin, André Gide, Remy de Gourmont, Marcel Schwob*, Genève, Droz, 2008, 512 p.
- MITTERAND, Henri, *La littérature française du XX^e siècle*, Paris, Nathan Université, coll. « 128 », 1996, 128 p.

- MOISAN, Clément, *Qu'est-ce que l'histoire littéraire ?*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1987, 265 p.
- MORNET, Daniel, *Histoire de la littérature et de la pensée françaises contemporaines (1870-1927)*, Paris, Bibliothèque Larousse, 1927, 263.p.
- NAUGRETTE, Jean-Pierre, « Marcel Schwob, auteur de *L'Île au trésor* » dans *Europe*, n° 925, 2006, p.168-177.
- NIETZSCHE, Friedrich (1885), *Ainsi parlait Zarathoustra. Un livre pour tous et pour personne*, traduction par Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Le Livre de Poche, 1972, 470 p.
- O'NEILL, Kevin, *André Gide and the Roman d'Aventure*, Sydney, Sydney university Press, 1969, 75 p.
- OUELLET François, « “Que peut un homme ?” Une poétique de l'histoire littéraire » dans *Impuissance(s) de la littérature*, BENOIT, Éric, SFAXI, Hafedh (dir.), Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2011, p.351-372.
- POULET, Georges (1949), *Études sur le temps humain*, Paris, Plon, 1951, 409 p.
- PUTNAM III (C.), Walter, *L'aventure littéraire de Joseph Conrad et d'André Gide*, Saratoga, Amma libri, 1990, 258 p.
- RAIMOND, Michel, *La crise du roman : des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, José Corti, Paris, 1985, 539 p.
- RAIMOND, Michel, *Le Roman depuis la Révolution*, Paris, Armand Collin, coll. « U », 1981, 298 p.
- RECHNIEWSKI, Élisabeth, *Suarès, Malraux, Sartre. Antécédents littéraires de l'existentialisme*, Paris, Lettres Modernes, coll. « Situation », n° 49, 1996, 145 p.
- RÉGNIER, Thomas, « Qui a peur de Marcel Schwob ? » dans *Europe*, n° 925, 2006, p.23-31.
- REVAZ, Françoise, *Introduction à la narratologie. Action et narration*, Bruxelles, De Boeck Dukulot, coll. « Champs linguistiques », 2009, 223 p.
- RICHARD (N.), Marvin, « *Famous reader for an infamous book : the fortune of Gaspard de la Nuit* » dans *The French review*, Marion, vol. 69, n° 4, mars 1996, p 543-555.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983, 324 p.
- RIVIÈRE, Jacques (1913), *Le roman d'aventure*, postface d'Alain Clerval, Paris, Éditions des Syrtes, 2000, 120 p.
- RIVIÈRE, Jacques, ALAIN-FOURNIER, *Jacques Rivière et Alain-Fournier. Correspondance 1905-1914*, t. IV, Paris, Gallimard, 1940, 388 p.
- ROBERT, Marthe, *Roman des origines, origines du roman*, Paris, Grasset, 1972, 364 p.
- Le Rocamboles. Bulletin des amis du roman populaire*, Maurepas , Association des Amis du Roman

Populaire, n° 17, Hiver 2001, « Aspects du roman d'aventures I », 176 p.

Le Rocamboles. *Bulletin des amis du roman populaire*, Maurepas, Association des Amis du Roman Populaire n° 18, Printemps 2002, « Aspects du roman d'aventures II », 173 p.

ROHOU, Jean, *L'histoire littéraire. Objets et méthodes*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1996, 128 p.

ROWBOTHAM (H.), Arnold, « *Rudyard Kipling and France* » dans *The French Review*, Marion, vol. 10, n° 5, mars 1937, p. 365-372.

RYAN, Marie-Laure, « À la recherche du thème narratif » dans *Communications* n° 47, « Variations sur le thème », publiée par le Centre d'études Transdisciplinaires. Sociologie Anthropologie. Politique, Paris, Seuil, mai 1988, p.23-40.

SARTRE, Jean-Paul (1946), *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Nagel, coll. « pensées », 141 p.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989, 184 p.

SCHAEFFER, Jean-Marie, « la catégorie du romanesque » dans *Le romanesque*, DECLERCQ, Gilles, MURAT, Michel (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 291-302.

SEILLAN, Jean-Marie (dir.), *Enquête sur le roman romanesque Le Gaulois, 1891*, Paris, Encre, 2005, 266 p.

SEILLAN, Jean-Marie, *Le roman idéaliste dans le second XIX^e siècle. Littérature ou "bouillon de veau" ?* Paris, Classiques Garnier, 2012, 323 p.

SÉNÉCHAL, Christian, *Les grands courants de la littérature française contemporaine*, Paris, Société française d'éditions littéraires et techniques, 1934, 463 p.

SIMMEL, Georg (1858-1918), *Philosophie de la modernité*, Lausanne, Payot, 1989, 331 p.

SOULIÉ, Maurice, *La Grande Aventure. L'épopée du Comte de Raousset-Boubon au Mexique. 1850-1854*, Paris, Payot, 1926. 255 p.

SOULIÉ, Maurice, *Marie I^{er}, Roi des Sédang, 1888-1890*, Paris, Marpon et C^{ie}, coll. « Les aventures extraordinaires », 1927. 237 p.

ŠRÁMEK, Jiří, « Pour une définition du métarécit » dans *Études Romanes de Brno XX*, Brno, Faculté de Philosophie de Brno, 1990, p.33-49.

STÉPHANE, Roger (1950), *Portrait de l'aventurier*, avec une préface de J.-P. Sartre, Paris, Sagittaire, 1965, 290 p.

STEVENSON, Robert-Louis, *Essais sur l'art de la fiction*, traduit de l'anglais par France Marie Watkins et Michel Le Bris, Paris, Payot et Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2007, 448 p.

Syracuse university library associates courrier, Syracuse (NY), vol. XXI, n° 2, automne 1986, 88 p.

TADIÉ, Jean-Yves, *Le roman d'aventures*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982, 220 p.

- TASSEL, Alain, *La création romanesque dans l'œuvre de Joseph Kessel*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces Littéraires », 1997, 464 p.
- THIBAUDET, Albert (1936), *Histoire de la littérature française*, Paris, Stock, 1969, 587 p.
- THIBAUDET, Albert (1936), *Histoire de la littérature française. De 1789 à nos jours*, t. 2, Paris, Stock, 1969, 366 p.
- THOREL-CAILLETEAU, Sylvie, *La Tentation du livre sur rien. Naturalisme et décadence*, Mont-de-Marsan, José Feijoo, 1994, 566 p.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1970, 190 p.
- TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1971, 253 p.
- TOURET, Michèle, *Blaise Cendrars. Le désir du roman*, Paris, Champion, 1999, 405 p.
- TOURET, Michèle (dir.), *Histoire de la littérature française du XX^e siècle. 1898-1940*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Histoire de la littérature française », 2000, 347 p.
- TRIPET, Arnaud, *La Réverie littéraire, essai sur Rousseau*, Genève, Droz, 1979, 147 p.
- TYNIANOV, Iouri, « De l'évolution littéraire » dans *Théorie de la littérature*, textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov. Préface de Roman Jakobson. Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1965, 315 p.
- VENAYRE, Sylvain, *La gloire de l'aventure. Genèse d'une mystique moderne. 1850-1940*, Paris, Aubier, coll. « historique », 2002, 350 p.
- VERCIER, Bruno (Présentation), *Les critiques de notre temps et Saint-Exupéry*, Paris, Garnier, 1971, 190 p.
- VITOUX, Pierre, « Le jeu de la focalisation » dans *Poétiques*, Paris, Seuil, n° 51, 1982, p.359-368.
- WATT, Ian, « Réalisme et forme romanesque » dans *Littérature et réalité*, p.11-46.
- WELLEK, René, WARREN, Austin, *La théorie littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1971, 395 p.
- WYZEWA, Teodor de, *Les Écrivains contemporains à l'étranger*, t. 3, Paris, Perrin et C^{ie}, 1900, 329 p.
- WYZEWA, Teodor de, *Le roman contemporain à l'étranger*, Paris, Perrin et C^{ie}, 1900, 329 p.
- ZÉRAFFA, Michel, *Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Paris, Klincksieck, 1971, 495 p.

Revues et journaux d'époque

La Grande revue, juillet 1922.

La Nouvelle Revue française, t. 6, juillet-décembre 1911 ; t. 7, janvier-juin 1912 ; t. 8, juillet-décembre 1912 ; t. 13, juin-décembre 1919 ; t. 14, janvier-juin 1920 ; t. 16, janvier-juin 1921 ; numéro d'hommage à Conrad, décembre 1924, n° 135 ; juin 1925, n° 141 ; mars 1926, n° 150 ; janvier 1928, n° 172 ; décembre 1930, n° 207 ; 1^{er} août 1933, n° 239 ; 1^{er} août 1934, n° 251 ; 1^{er} août 1933, n° 239.

La Revue bleue (disponible sur Gallica), 4^e série, t. 11, 36^e année, 1^{er} semestre, janvier-juin 1899.

La Revue des Deux Mondes (disponible sur Gallica), 57^e année, 3^e période, t. 83, 1887 ; 62^e années, 3^e période, t. 110 1892 ; 70^e année 4^e période, t. 158, 1900 ; 71^e année, 5^e période, t. 2, 1901 ; 72^e année, 5^e période, t. 7, 1902 ; 74^e année, 5^e période, t. 24, 1904 ; 39^e année, 6^e période, t. 51, 1919 ; 94^e années, 7^e période, t. 21, 1924 ; 99^e année, 7^e période, t. 49, 1929.

La Revue Hebdomadaire (disponible sur Gallica), 2^e série, 3^e année, t. 6, mai 1899 ; n° 28, 29^e année, juillet 1920 ; n° 50, 29^e année, décembre 1920 ; 36^e année, t. 2, février 1927.

La Revue politique et littéraire (disponible sur Gallica), 62^e année, 1924.

Le Divan (Disponible sur Gallica), 11^e année, 1919 ; n° 69-74, vol. 9, 13^e année, 1921, Nendeln : Kraus Reprint, 1968 ; n° 145-154, vol. 17, 21^e année, 1929 ; n° 165-174, vol. 19, 23^e année, 1931 ; n° 175-184, vol. 20, 24^e année, 1932-1933.

L'Ermitage (disponible sur Gallica), vol. 18, janvier-juin 1899 ; vol. 20, janvier-juin 1900 ; vol. 22, janvier-juin 1901, Genève : Slatkine reprints, 1968.

Le Figaro (Disponible sur Gallica), 12 mai 1891, 37^e année, 3^e série, n° 132

Longman's Magazine, 1^{er} année, n° 1, novembre 1882 ; 5^e année, n° 26, décembre 1884.

Marianne, 35, 21 juin 1933

Mercure de France (disponible sur Gallica), n° 109, t. 29, janvier-mars 1899 ; n° 115, t. 31, juillet-septembre 1899 ; n° 124, t. 34, avril-juin 1900 ; n° 139, t. 39, juillet septembre 1901 ; n° 178, t. 52, octobre 1904 ; n° 186, t. 54, 15 mars 1905 ; n° 203, t. 58, 1^{er} décembre 1905 ; n° 233, t. 66, 1^{er} mars 1907 ; n° 254, t. 71, 16 janvier 1908 ; n° 276, t. 76, 16 décembre 1908 ; n° 357, t. 397, 1^{er} mai 1912 ; n° 408, t. 109, 16 juin 1914 ; n° 510, t. 135, 16 septembre 1919 ; n° 526, t. 140, 15 mai 1920 ; n° 528, t. 140, 15 juin 1920 ; n° 541, t. 145, 1^{er} Janvier 1921 ; n° 546, t. 146, 15 mars 1921 ; n° 575, t. 156, 1^{er} juin 1922 ; n° 592, t. 162, 15 février 1923 ; n° 650, t. 181, 15 juillet 1925 ; n° 667, t. 191, 1^{er} avril 1926 ; n° 703, t. 199, 1^{er} octobre 1927 ; n° 733, t. 209, 1^{er} janvier 1929 ; n° 780, t. 224, 15 décembre 1930 ; n° 804, t. 232 15 décembre 1931.

Revue blanche (disponible sur Gallica), t. 22, mai-août 1900 ; t. 23, septembre-décembre 1900 ; t. 28, mai-août 1902.

Œuvres au corpus

BENOIT, Pierre (1919), *L'Atlantide*, Paris, Albin Michel, s. d., 316 p.

BILLOTEY, Pierre, *Raz Boboul*, Paris, Le Livre de prix, 1923, 212 p.

CENDRARS, Blaise (1926), *Moravagine. Suivi de « Pro Domo : Comment j'ai écrit Moravagine »*, Lausanne, Éditions Rencontre, 1969, 315 p.

ESME, Jean d' (1924), *Les Dieux rouges*, Paris, Plon, 1928, 253 p.

KESSEL, Joseph (1932), *Fortune carrée*, Paris, Hachette, 1950, 255 p.

LAFFOREST, Roger de (1939), *Les Figurants de la mort*, préface de François Ouellet, Talence, L'arbre vengeur, 2009, 251 p.

MAC ORLAN, Pierre (1918), *Le Chant de l'Équipage*, Paris, Le Livre de Poche, n° 733, 1961, 247 p.

MALRAUX, André (1930), *La Voie Royale* dans *Œuvres*, t. 2, Paris, Gallimard, coll. « La gerbe illustrée », 1970, 467 p.

REHM, Pierre-Louis (1924), *Pablo... de Fer*, Paris, La Renaissance du livre, s. d., 263 p.

SAINT-EXUPÉRY (de), Antoine (1929), *Courrier Sud*, Paris, Le Livre de Poche, n° 177, 1957, 189 p.

TOUCHARD, Albert (1934), *La Guêpe*, Paris, Les éditions de France, 1934, 215 p.

Œuvres mentionnées

ALAIN-FOURNIER (1913), *Le Grand Meaulnes*, Paris, Gallimard, coll. « folio classiques », 2009, 301 p.

BENOIT, Pierre (1918), *Koenigsmark*, Paris, Le Livre de Poche, n° 1, 1970, 254 p.

BENOIT, Pierre (1929), *Erromango*, Paris, Le Livre de Poche, n° 516-517, 1967, 436 p.

BILLOTEY, Pierre (1930), *Sao-Kéo ou le bonheur immobile*, Paris, Pondichéry, Kailash, 1997, 199 p.

CÉLINE, Louis-Ferdinand (1932), *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 2011, 505 p.

CENDRARS, Blaise, *Œuvres complètes 1*, Paris, Le Club français du livre, 1968, 305 p.

CENDRARS, Blaise, *Œuvres complètes 5*, Paris, Le Club français du livre, 1968, 319 p.

CHADOURNE, Louis (1919), *Le Maître du navire*, Paris, Farrago, Éditions Léo Scheer, 2002, 276 p.

CHADOURNE, Marc (1927), *Vasco*, Paris, La Table Ronde, 1994, 272 p.

CONSTANTIN-WEYER, Maurice (1928), *Un homme se penche sur son passé*, Paris, Le Livre de Poche, n° 371, 1958, 246 p.

CONRAD, Joseph, *Œuvres*, t. 1, sous la direction de Sylvère Monod, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, 1410 p.

CONRAD, Joseph (1899), *Au cœur des ténèbres*, trad. André Ruyters, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2009, 198 p.

DRIEU LA ROCHELLE, Pierre (1939), *Gilles*, Paris, Livre de Poche, n° 831-832, 1967, 501 p.

FAUCONNIER, Henri, *Malaisie*, Paris, Stock, 1930, 313 p.

FOSCA, François (1923), *Monsieur Quatorze*, Introduction de François Ouellet, Gollion, Éditions infolio, 2014, 247 p.

GIDE, André, *Romans*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, 1614 p.

GIDE, André, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, 1378 p.

GIDE, André, *Essais critiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, 1305 p.

HUYSMANS, Joris-Karl, *Œuvres complètes*, t. 7, Paris, Éditions G. Crès et C^{ie}, 1929, 357 p.

KESSEL, Joseph, *L'Équipage*, Paris, Gallimard, 1924, 251 p.

LAFFOREST, Roger de, *Kala Azar*, Paris, Grasset, 1930, 167 p.

LA ROCHEFOUCAULD, François de, *Maximes et Mémoires*, présentation de Jean Starobinski, Paris, 10/18, 1964, 371 p.

LARBAUD, Valery, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, 1310 p.

LEIRIS, Michel (1939), *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973, 215 p.

LEIRIS, Michel, *Miroir de la tauromachie*, Fontfroide, Fata Morgana, 1981, 66 p.

MAC ORLAN, Pierre (1920), *À bord de l'Étoile Matutine*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983, 224 p.

MAC ORLAN, Pierre (1931), *La Bandera*, Paris, Le Livre de Poche, n° 321, 1968, 255 p.

MALRAUX, André (1926), *La Tentation de l'Occident*, Paris, Grasset, 1956, 218 p.

MALRAUX, André, *Œuvres*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « La gerbe illustrée », 1970, 338 p.

MALRAUX, André, *Œuvres*, t. 2, Paris, Gallimard, coll. « La gerbe illustrée », 1970, 467 p.

MALRAUX, André, *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, 1825 p.

MARTET, Jean (1928), *Marion des neiges*, Paris, Le Livre de Poche, n° 111, 1965, 247p.

NIZAN, Paul (1931), *Aden Arabie*, Paris, Maspero, 1975, 155 p.

PRÉVOST, Antoine-François (1731), *Manon Lescaut*, Lausanne, Édition Rencontre, 1968, 324 p.

RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la pléiade », 2005,

1249 p.

ROUQUETTE, Louis-Frédéric (1923), *La Bête errante*, Paris, Hachette, coll. « Bibliothèque de la jeunesse », 1953, 254 p.

SAINT AUGUSTIN, *Confessions*, Paris, Les Belles Lettres, Livres IX-XIII, 1954, 412 p.

SAINT EXUPÉRY, Antoine de (1931), *Vol de Nuit*, Paris, Le Livre de Poche, 1957, 171 p.

SARTRE, Jean-Paul (1938), *La Nausée*, Paris, Le Livre de Poche, n° 160, 1970.

SCHWOB, Marcel, *Spicilège*, Paris, Société du Mercure de France, 1896, 349 p.

SCHWOB, Marcel, *Le Roi au masque d'or*, Paris, Ollendorff, 1893, 322 p.

SCHWOB, Marcel, *Mimes*, Paris, Mercure de France, 1894, 83 p.

STEVENSON, Robert-Louis (1878), *Will du moulin suivi de M. Schwob/R.-L. Stevenson*, édition établie par François Escaig, Paris, Allia, 1992, 100 p.

STEVENSON, Robert-Louis (1883), *L'Île au trésor* (trad. Théo Varlet), dans *Pirates et gentilshommes de la mer*, présenté par Dominique Lebrun, Paris, Omnibus, 2011, 978 p.

TOUCHARD, Albert, *L'Abordage*, Paris, Grasset, 1926, 249 p.

T'SERSTEVENS, Albert (1936), *L'Or du Cristobal*, dans *Pirates et gentilshommes de la mer*, présenté par Dominique Lebrun, Paris, Omnibus, 2011, 978 p.

Index des noms propres

Adam, Paul.....	43
Alain-Fournier.....	91, 94 sv, 126
Albérès, René Marill.....	7
Albistur, Maité.....	325
Alexandre, Didier.....	4
Allard, Roger.....	124
Alzon, Claude.....	325
Angelet, Christian.....	51
Anglès, Auguste.....	80, 84 sv
Apollinaire, Guillaume.....	137
Aristote.....	37, 201
Armogathe, Daniel.....	325
Arnauld, Michel.....	39, 63, 66, 78, 80 sv, 84 sv, 87, 337
Arnoux, Alexandre.....	122
Augustin.....	62, 78, 198 sv
Autrand, Michel.....	8
Bachelard, Gaston.....	179, 183
Bakhtine, Mikhail.....	200, 225
Balzac, Honoré de.....	5, 51, 99
Banville, Théodore de.....	51
Barrès, Maurice.....	43, 336
Barreyre, Jean.....	7, 133, 136
Barthes, Roland.....	13, 240
Bataille, Georges... 20, 42 sv, 45, 209, 215, 218, 264, 294, 306 sv, 311 sv, 315 sv, 321, 324, 331, 349	
Baudelaire, Charles.....	23, 47, 50 sv, 106, 354
Beaunier, André.....	64, 117, 124 sv
Beauvoir, Simone de.....	323 sv
Benoit, Pierre5 sv, 10, 20, 22, 109, 115 sv, 126, 131, 134 sv, 137, 147 sv, 162, 171, 206, 219, 252 sv, 257, 272, 304, 330, 335, 338, 374	
Bentzon, Thérèse.....	38, 61, 63 sv, 78
Bernanos, Georges.....	273
Bernard, Suzanne.....	49
Bersani, Léo.....	233
Bertrand, Jean-Pierre.....	54
Bertrand, Louis.....	51
Betzon, Thérèse.....	32
Billotey, Pierre.....	22, 122, 135, 148, 162, 250, 252, 258, 261, 272, 335
Billy, André.....	6
Biron, Michel.....	54
Blanckeman, Bruno.....	8
Blancquart, Marie-Claire.....	8
Bonardi, Pierre.....	122
Bonet-Maury, Gaston.....	38, 61
Bonnetain, Paul.....	41

Bordeaux, Henri.....	63, 65 sv, 75, 118, 235
Bost, Pierre.....	138
Bourget, Paul.....	30, 32, 43, 91 sv, 336
Boussenard, Louis.....	12
Boyer, Alain-Michel.....	9 sv
Brasillach, Robert.....	98
Bréan, Simon.....	68
Brémond, Claude.....	18, 163
Brooke, James.....	64
Brunetière, Ferdinand.....	41
Cahun, Léon.....	27
Calle-Gruber, Mireille.....	8
Camus, Albert.....	154, 351
Carpentier, John.....	118
Cazal, Edmond.....	122
Cendrars, Blaise.....	6 sv, 10, 22, 112, 132, 137, 139 sv, 144 sv, 163, 219, 260, 263, 266 sv, 272, 277, 286, 335
Cervantes, Miguel de	343
Chadourne, Louis.....	6 sv, 10, 109, 113 sv, 123 sv
Chadourne, Marc.....	6 sv, 10, 19, 27, 126, 133 sv, 136, 149
Charpentier, John.....	135 sv, 146, 245
Chateaubriand, François-René de.....	5, 351
Cherbuliez, Victor.....	46
Chevillon, André.....	61, 63 sv, 77, 128, 228
Claudé, Paul.....	27, 85, 99
Clouard, Henri.....	7
Cohn, Dorrit.....	295, 297
Colvin, Sydney.....	39
Conan Doyle, Arthur.....	91 sv, 252 sv
Conrad, Joseph...6 sv, 26, 39, 44, 60 sv, 68, 73 sv, 83, 85, 91, 99 sv, 106, 108 sv, 112, 117, 120, 126 sv, 133 sv, 139, 141 sv, 146, 157, 163, 168, 176, 178, 227 sv, 235 sv, 249, 258, 272, 275 sv, 336, 339, 348, 373 sv	
Constantin-Weyer, Maurice.....	6, 10, 132, 136 sv, 340
Copeau, Jacques.....	81, 84 sv, 87, 89 sv, 101 sv, 104, 109, 119, 126, 224, 337
Corbière, Édouard.....	47 sv
Cortanze, Gérard de.....	119
Coubertin, Pierre de.....	61
Couégnas, Daniel.....	9, 11
Crémieux, Benjamin.....	19, 108, 133 sv, 138 sv, 148, 152, 154, 231, 312
Curwood, James Oliver.....	124, 132
Dadoun, Roger.....	305
Daudet, Léon.....	27, 46
Daunais, Isabelle.....	225 sv, 229, 336
Davray, Henry D.....	61 sv, 69, 74 sv, 78, 100, 126, 235
Defoe, Daniel.....	6, 28 sv, 32, 40, 85 sv, 95, 99, 101, 124, 129 sv
Delebecque, Jacques.....	124
Delpit, Albert.....	46
Derennes, Charles.....	72
Des Granges, Charles-Marc.....	7
Descaves, Lucien.....	41

Desonay, Fernand.....	94
Dickens, Charles.....	30, 32, 39, 55, 87, 129
Diderot, Denis.....	343
Dorais, Michel.....	305
Dostoievski, Fiodor.....	60, 80, 83, 99 sv, 109, 128 sv
Drieu la Rochelle, Pierre.....	118, 138, 150, 153, 197, 212, 231, 322, 328, 351
Du Bellay, Joachim.....	131
Du Bos, Charles.....	101 sv
Dubois, Jacques.....	54
Dufay, Jean-Louis.....	251 sv, 257
Dujardin, Édouard.....	295
Dumas, Alexandre.....	29, 44, 103, 336
Éliade, Mircea.....	308
Eliot, George.....	30, 61
Eschyle.....	37
Esme, Jean d'.....	22, 122, 135, 162, 219, 252, 254, 257, 272, 335
Euripide.....	37
Fauconnier, Henri.....	151
Fernandez, Ramon.....	127 sv, 130
Feuillet, Octave.....	46
Fielding, Henry.....	87, 99, 101
Filon, Auguste.....	62, 69 sv, 76, 78
Flatters, Paul.....	182, 209 sv, 318
Flaubert, Gustave.....	41, 74, 240
Fleuret, Fernand.....	278
Fly.....	46
Fosca, François.....	126
Foucault, Michel.....	262, 268
Fraisse, Luc.....	13
France, Anatole.....	43
Gauchet, Marcel.....	351
Genette, Gérard.....	15 sv, 252, 258, 274, 290, 295
Ghéon, Henri.....	39, 44, 63, 65 sv, 78 sv, 84 sv, 87 sv, 109, 374
Gide, André...14, 39, 43, 54, 56 sv, 62 sv, 71 sv, 77 sv, 83 sv, 87, 91, 93, 95, 98 sv, 110 sv, 115, 119, 126 sv, 137, 157, 197, 205, 231, 235 sv, 245, 249, 337 sv, 343, 373 sv	
Girard, René.....	224
Giraudoux, Jean.....	7
Goncourt, Edmond de.....	39, 43 sv, 53
Goncourt, Jules de.....	39, 53
Gorky, Maxime.....	128
Goulet, Alain.....	103
Gourmont, Remy de.....	43
Grasset, Pierre.....	124, 132, 137
Groos, René.....	6
Guiches, Gustave.....	41
Guillaume, Isabelle.....	8, 190, 279, 281, 307, 325
Haggard, Ridder.....	116, 132, 252 sv
Halévy, Ludovic.....	46 sv
Hammett, Dashiell.....	146
Hamon, Philippe.....	240

Hémon, Louis.....	6
Hugo, Victor.....	51
Humières, Robert d'.....	100
Huret, Jules.....	42 sv, 48, 336, 373
Huysmans, Joris-Karl.....	19, 41, 43, 46, 50, 54 sv, 78, 157, 373
Ibsen, Henrik.....	34
Ivoi, Paul d'.....	174
Jakobson, Roman.....	16
Jaloux, Edmond.....	127 sv, 138
Jankélévitch, Vladimir. 20, 54, 56, 105, 108, 120, 158, 165, 186 sv, 190, 198 sv, 202, 207, 214, 275, 317, 343	
Jean-Aubry, G.....	127
Jeanroy Félix, Victor.....	64
Jouglet, René.....	134
Jouve, Vincent.....	274
Kahn, Gustave.....	62 sv, 67, 71, 80 sv
Kessel, Joseph...6 sv, 10, 22, 122, 124, 127 sv, 136 sv, 142, 145 sv, 148, 152, 163, 210, 222, 235 sv, 248, 252, 272, 299, 304, 331, 340	
Kipling, Rudyard...5, 7, 39, 44, 60 sv, 69 sv, 74 sv, 84, 87 sv, 95, 103, 112, 117 sv, 120, 128, 133 sv, 138, 142, 157, 227 sv, 235 sv, 336, 373	
Knight, Everett W.....	155
Kushner, Eva.....	15
La Calprenède, Gautier de Costes de.....	5, 117
La Rochefoucauld, François de.....	259
Lafforest, Roger de.....	22, 148, 158, 163, 258, 260 sv, 333, 335
Larbaud, Valéry.....	85, 91, 95 sv, 105, 127
Laurens, Paul.....	57
Le Cardonnel, Georges.....	117
Legrand-Chabrier, Marcel.....	123
Leiris, Michel.....	137, 323 sv, 329
Lemaître, Jules.....	43
Lesage, Alain-René.....	5, 99
Letourneux, Matthieu.....	9 sv, 68, 164 sv, 219, 222, 232, 248 sv, 251, 253, 308 sv, 325
Lévi-Strauss, Claude.....	16
Lindberg, Charles.....	152
London, Jack.....	7, 124, 132
Lukàcs, Georg.....	223 sv
Mac Orlan, Pierre. .4, 6 sv, 10, 22, 107, 109, 112 sv, 120, 123 sv, 131 sv, 136 sv, 148, 150, 162, 176, 179 sv, 188, 195 sv, 214, 229, 232 sv, 235 sv, 244 sv, 248 sv, 260 sv, 272, 303 sv, 311, 314 sv, 320, 324, 328, 333, 335, 338, 340, 349	
Madox Ford, Ford.....	27
Malebranche, Nicolas.....	96, 217
Mallarmé, Stéphane.....	41 sv, 47 sv, 106, 119
Malraux, André...7 sv, 10, 22, 111 sv, 131, 136 sv, 145 sv, 149, 152, 154 sv, 157, 163, 168, 178, 206 sv, 221, 231, 234, 236 sv, 240, 244 sv, 247 sv, 250, 272 sv, 281, 289, 299, 309, 324, 335, 339 sv, 351	
Marcel, Gabriel.....	271
Margueritte, Paul.....	41
Martet, Jean.....	136
Martineau, Henri.....	117 sv, 134, 147

Massis, Henri.....	102 sv, 105
Mathé, Roger.....	8
Mauclair, Camille.....	4, 28, 39 sv, 58, 227 sv, 373
Maupassant, Guy de.....	32
Mauriac, François.....	117, 133, 270, 272
Maurois, André.....	128, 130
Mayrena, Charles-Marie David de.....	64, 133, 143, 145, 174, 211, 314
Mermoz, Jean.....	152
Michaud, Guy.....	47 sv, 57
Michelet, Jules.....	45, 156, 184, 240
Mille, Pierre.....	6, 10, 87, 126
Milton, John.....	99
Mitterrand, Henri.....	8
Moisan, Clément.....	13 sv, 18
Monfreid, Henri de.....	132, 137, 152, 340
Montfort, Henri de.....	84
Moore, George.....	46
Morand, Paul.....	174
Moréas, Jean.....	51
Mornet, Daniel.....	5
Napoléon I.....	143, 263, 265
Napoléon III.....	256
Ner, Marcel.....	133
Nietzsche, Friedrich.....	57, 83, 93, 98, 152, 212, 217
Nizan, Paul.....	137, 150 sv, 159
Noailles, Anna de.....	60
O'Neill, Kevin.....	57, 59, 83, 85, 93, 95
Ohnet, Georges.....	46
Or Sinclair, J. d'.....	122
Ouellet, François.....	21, 265, 354
Pâque, Jeannine.....	54
Pascal, Blaise.....	96, 140
Picard, Raymond.....	13
Pigasse, Albert.....	132
Pilon, Edmond.....	85 sv, 88, 337
Poe, Edgard Allan.....	49, 55, 74, 254
Poulet, Georges.....	205
Prévost, Antoine François.....	5, 99, 284
Prévost, Marcel.....	43 sv, 50, 110, 336, 373
Proust, Marcel.....	243, 273
Putnam III, Walter C.....	100
Rachilde.....	69 sv, 122 sv
Raimond, Michel.....	6 sv, 17, 41, 164, 271, 274, 335
Raousset-Boulbon, Gaston de.....	64, 133
Rebell, Hugues.....	81 sv
Rechniewski, Élisabeth.....	155
Régnier, Thomas.....	33
Rehm, Pierre-Louis.....	22, 122, 136, 162, 263, 265 sv, 335, 357
Réja, Marcel.....	69 sv, 72
Renard, Maurice.....	85, 89 sv, 124

Restif de la Bretonne, Nicolas Edme.....	51
Rice Burroughs, Edgar.....	252
Ricœur, Paul.....	37, 199, 202
Rimbaud, Arthur.....	47 sv, 52, 106, 137, 144, 266 sv, 309
Rivière, Jacques.....	4, 6, 12, 23, 81, 84 sv, 90 sv, 98 sv, 101, 103 sv, 109 sv, 119, 126, 183, 224, 231, 337 sv, 373 sv
Robert, Marthe.....	224
Rohou, Jean.....	13
Roquebrune, Robert de.....	122
Rosny aîné.....	43, 70, 252, 254, 336
Rosny, J.-H.....	41
Rouff, Marcel.....	122
Rouquette, Louis-Frédéric.....	6, 10, 125
Roz, Firmin.....	61
Ruskin, John.....	61
Ruyters, André.....	80, 84, 101, 127
Ryan, Marie-Laure.....	18
Saint-Exupéry, Antoine de.....	7 sv, 10, 22, 137 sv, 146, 154 sv, 163, 212, 234, 236, 240, 242, 244 sv, 247 sv, 250, 272 sv, 286, 289, 335, 339 sv
Sainte-Croix, Camille de.....	43 sv, 47, 50, 81 sv
Salmon, André.....	6, 10
Sand, Georges.....	45
Sartre, Jean-Paul.....	20, 154, 157, 159, 231, 313 sv, 317, 322, 324, 351
Schaeffer, Jean-Marie.....	17, 49
Schlumberger, Jean.....	84 sv, 88 sv
Schwob, Marcel.....	4, 6, 12, 21, 23, 27 sv, 43 sv, 47, 52, 57, 60 sv, 66, 68, 78 sv, 88 sv, 91, 112 sv, 119, 126, 157, 205, 227 sv, 233, 266 sv, 336, 345, 373
Scott, Walter.....	35
Scudéry (Les).....	5, 117
Seillan, Jean-Marie.....	46
Sénéchal, Christian.....	6
Simmel, Georg.....	200, 202
Slythe Street, George.....	61
Smet, Jean de.....	100
Smet, Joseph de.....	76
Smollett, Tobias.....	30, 129
Sophocle.....	37
Sorel, Charles.....	343
Soulié, Maurice.....	133
Stéphane, Roger.....	153, 159, 313
Sterne, Laurence.....	30
Stevenson, Robert-Louis.....	4, 6 sv, 12, 21, 23 sv, 44, 52, 60, 62 sv, 66, 68, 70, 78 sv, 82, 87, 91, 95, 99, 112, 118, 124, 128 sv, 132 sv, 142, 147, 156 sv, 168, 219, 227 sv, 233, 266, 335 sv, 345, 373
Sue, Eugène.....	51
Supervielle, Jules.....	125
Swift, Jonathan.....	30, 70
t'Serstevens, Albert.....	112, 132, 310
Tadié, Jean-Yves.....	4, 8
Taine, Hyppolite.....	45
Tennyson, Alfred.....	61

Thackeray, William Makepeace.....	30
Thibaudet, Albert.....	4, 6, 104 sv, 109 sv, 114 sv, 119 sv, 126, 229, 322, 374
Todorov, Tzvetan	16, 232, 249, 279
Tonens, Antoine de.....	64
Touchard, Albert.....	22, 147, 163, 171, 189, 272, 299, 335
Touret, Michèle.....	8, 13
Truc, Gonzague.....	6
Tynianov, Iouri.....	251
Van Dine, S. S.....	146
Variot, Jean.....	85
Varlet, Théo.....	132
Venayre, Sylvain.....	9 sv, 20, 115, 121, 139, 339
Verlaine, Paul.....	42
Verne, Jules.....	6, 12, 33, 40, 47, 69 sv, 73, 103, 168, 174, 254 sv, 264
Vierne, Simone.....	308
Villiers de l'Isle-Adam, Auguste de.....	51, 119
Villon, François.....	28, 266
Vitoux, Pierre.....	296
Vogüé, Eugène Melchior de.....	61, 63
Voisins, Gilbert de.....	6 sv, 10
Wallace, Edgar.....	146
Watt, Ian.....	232, 234
Watteau, Antoine.....	5
Weber, Max.....	351
Wells, Herbert George.....	5, 39, 44, 60 sv, 68 sv, 84 sv, 88, 117, 229, 336, 373
Wyzewa, Téodor de.....	38 sv, 61, 64, 78
Zavie, Émile.....	6 sv, 10, 136
Zeraffa, Michel.....	271, 273 sv
Zola, Émile.....	30, 32, 41 sv, 53
Æxmelin, Alexandre-Olivier.....	132
Šrámek, Jiri.....	277

Table des matières

Introduction	4
I – Le jeu du rêve et de l'action : une histoire de la notion du roman d'aventures littéraire en France	23
<i>A/ 1884-1913 de Marcel Schwob à Jacques Rivière</i>	23
1/ Première influence anglaise : Stevenson	23
a) <i>A Humble Remonstrance</i> et <i>A Gossip on Romance</i>	23
b) Marcel Schwob et le « roman d'aventures ».....	27
c) Camille Mauclair.....	39
2/ Symbolisme et roman d'aventures	41
a) Fin du naturalisme, fin du roman ?.....	41
b) <i>L'Enquête sur l'évolution littéraire</i> de Jules Huret.....	42
c) Marcel Prévost et le « roman romanesque ».....	45
d) Proses symboliste et décadente : le rêve de l'intrigue.....	47
<i>d1/ L'aventure du poème en prose</i>	49
<i>d2/ Huysmans et Gide au pied de l'action</i>	54
e) Gide et « l'appel de la vie ».....	57
3/ Deuxième influence britannique : Kipling, Wells, Conrad	60
a) Les héritiers de Stevenson.....	60
b) Rudyard Kipling.....	63
c) Herbert George Wells.....	68
d) Joseph Conrad.....	73

e) L'image, la vie, le rêve.....	76
f) <i>L'Ermitage</i> , la <i>Revue Blanche</i> , Ghéon, Gide et le « roman d'aventure ».....	79
4/ Les premières années de <i>La Nouvelle Revue française</i> et l'aventure.....	84
a) L'aventure comme poétique du roman.....	84
b) Le « Roman d'aventure » de Rivière.....	90
c) <i>Le Grand Meaulnes</i> et <i>Barnabooth</i>	94
<i>B/ 1914-1939 Le roman d'aventures littéraire moderne français.....</i>	98
1/ Les débuts de l'aventure moderne dans le roman français.....	98
a) Gide : l'aventure du roman.....	98
b) <i>Les Caves du Vatican</i>	100
c) Albert Thibaudet : « le roman de l'aventure ».....	109
d) Mac Orlan, le « parfait aventurier ».....	112
2/ La « vogue » du roman d'aventures.....	116
a) Pierre Benoit : le succès du roman d'aventures.....	116
b) Le renouveau du roman d'aventures.....	121
c) <i>La Nouvelle Revue française</i> , le numéro d'hommage à Conrad.....	126
3/ L'aventure acquise.....	131
a) L'aventure acquise, l'aventure contestée.....	131
b) Nouveaux auteurs, auteurs bourlingueurs.....	137
4/ De l'inquiétude à l'existentialisme.....	146
a) Inquiétude et désillusion.....	146
b) Un nouvel héroïsme.....	154

II – Étude du roman d'aventures littéraire de l'entre-deux-guerres.....	161
<i>A/ Préambule à l'analyse.....</i>	<i>161</i>
B/ L'aventure.....	164
1/ Quelles aventures ? Faits, gestes et lieux.....	164
a) Actions.....	166
b) Dépaysements.....	171
2/ Le conflit de l'aventurier et de l'aventure.....	175
a) L'aventure rêvée.....	178
b) L'aventure parlée, l'aventure écrite.....	185
c) L'aventure vécue.....	190
3/ L'aventure et le temps.....	197
4/ L'aventure et la mort.....	206
a) Mort putrescente et mort idéale.....	207
b) Le rêve immortel et l'action périssable.....	212
c) Mort et roman d'aventures littéraire.....	218
5/ Stratégies du roman d'aventures.....	223
a) Une pensée de réconciliation.....	224
b) Contre le monde, contre l'image : stratégies du roman d'aventures littéraire.....	232
<i>b1/ Le roman d'aventures réaliste : l'homme contre le monde.....</i>	<i>234</i>
<i>b2/ L'aventure au second degré : l'homme contre l'image et le rêve.....</i>	<i>248</i>
• Les romans de l'imitation sceptique : <i>L'Atlantide</i> et <i>Les Dieux rouges</i>	253
• Les romans de l'ironie critique : <i>Le Chant de l'équipage</i> , <i>Raz Boboul</i> , <i>Les Figurants de la mort</i>	257

• Les romans de l'image : <i>Moravagine</i> et <i>Pablo... de Fer</i>	263
C/ L'aventurier	270
1/ L'aventurier regardé, l'aventurier raconté	270
a) La personne de l'aventurier.....	271
b) L'aventurier raconté : histoire d'un mort-vivant.....	275
c) L'aventurier observé.....	290
<i>c1/ L'aventurier pour autrui : un mystère, un spectacle</i>	291
<i>c2/ L'aventurier intérieur</i>	295
d) Le couple aventureux.....	301
2/ Portrait de l'aventurier en figure érotique	304
a) Perdre sa vie pour la gagner.....	307
b) Dépits de l'amour.....	322
Conclusion	335
Bibliographie	353
Index	365

Le roman d'aventures littéraire de l'entre-deux-guerres français

Le jeu du rêve et de l'action

Résumé

La France littéraire du début des années 1920 connaît un engouement sans précédent pour le roman d'aventures. On ambitionne alors un roman d'aventures français qui renouvellerait le genre et égalerait les grandes réussites anglo-saxonnes : la France cherche ses Stevenson et ses Conrad ! Si l'histoire littéraire a retenu les noms de Blaise Cendrars, Pierre Mac Orlan, Joseph Kessel, André Malraux, Antoine de Saint-Exupéry, elle a longtemps passé sous silence cette « vogue du roman d'aventures », ainsi que la nomme alors la presse culturelle. Or, au lendemain de ce que Michel Raimond a décrit comme une « crise du roman », les aspirations aventurières du roman français offrent une réponse romanesque aux inquiétudes poétiques et philosophiques de la première moitié du XX^e siècle. Le roman d'aventures littéraire des années 1920-1930 est le point culminant d'une pensée littéraire qui, du symbolisme à l'existentialisme, n'a cessé de questionner les jeux et enjeux de l'action et du rêve dans le roman. Cette étude propose de retracer l'histoire de ces enjeux et d'examiner, de 1918 à 1939, du *Chant de l'équipage* de Mac Orlan aux *Figurants de la mort* de Roger de Lafforest, un ensemble de romans d'aventures qui tous partagent cette mystique moderne de l'aventure.

In the beginning of the 20's, literary France knows a craze for the adventure novel. After what Michel Raimond called “la crise du roman” this new production of adventure novel offers an answers to the poetical and philosophical questions of the first XX^e century. From 1918 to 1939, from Pierre Mac Orlan's *Le Chant de l'équipage* to Roger de Lafforest's *Figurants de la mort*, this study follows the history of the literary adventure novel and analyses a group of novels that all share this modern adventurous mystic.