

Marc Courtieu

Roman d'aventure et événement: pour une littérature (vraiment) populaire

Cahiers ERTA nr 8, 25-37

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MARC COURTIEU

ILLE, Mulhouse

Roman d'aventure et événement. Pour une littérature (vraiment) populaire

Il appartient à la fonction fabulatrice
d'inventer un peuple.¹

Gilles Deleuze

D'un côté, il y aurait cette affirmation lue dans un roman de Le Clézio : « Un roman ? Une aventure, quoi ». De l'autre ceci, de Kundera : « Depuis James Joyce déjà, nous savons que la plus grande aventure de notre vie est l'absence d'aventures »². Double doxa : le roman – la fiction, c'est le récit d'une aventure ; le roman, au moins depuis le naturalisme, se refuse à cette évidence. « Littérature populaire » contre « littérature pour écrivains » : dans cette histoire, le concept d'événement est central. Reprenons les termes du débat.

De l'aventure à l'intrigue romanesque

Le lien entre aventure et roman a pris différentes formes : narratologique, anthropologique, historique.

Narratologique ? On en trouve la formule chez les exégètes du roman d'aventure : « L'aventure est l'essence de la fiction »³ ; « Qu'on le veuille ou non, en effet, l'aventure est l'essence

¹ G. Deleuze, cité d'après : E. Glissant, *La cohée du Lamentin*, Paris, Gallimard, 2005, p. 135.

² J.M.G. Le Clézio, *Le livre des fuites*, Paris, Gallimard, 1985, p. 54 (pourtant, p. 167, le constat du narrateur est désenchanté : « Je voulais faire un roman d'aventures, non, c'est vrai. Eh bien tant pis, j'aurai échoué, voilà tout. Les aventures m'ennuient »). M. Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, F. Kérel (trad.), Paris, Gallimard, 1979, p. 107.

³ J.-Y. Tadié, *Le roman d'aventures*, Paris, PUF, 1982, p. 5.

même de la fiction »⁴ ; mais aussi chez les narratologues : « Le récit d'aventure est l'image même de l'œuvre littéraire »⁵ ; « L'aventure n'est alors qu'un nom commun pour l'extraordinaire paraissant nécessairement comme événement dans le récit »⁶ ; « L'aventure représente l'élément essentiel de l'intrigue romanesque »⁷. D'où vient donc cette idée, insistante, qu'aventure et fiction sont deux choses, plus qu'indissociables, identiques ? C'est la notion, floue et très générale, d'événement qui fait le lien, par le biais de l'idée de *narration*. Paul Ricœur soutient qu'un événement n'existe pas en soi, et ne peut avoir qu'une définition narrative : « Un événement n'est pas seulement une occurrence, quelque chose qui arrive, mais une composante narrative »⁸. Et Gérard Genette : « La narration s'attache à des actions ou à des événements considérés comme purs procès »⁹. De cette série de propositions on déduirait que le roman d'aventure n'est pas seulement le modèle de tout récit romanesque, mais la quintessence de tout texte narratif (et ce quel que soit le support sémiotique). Telle est l'évidence qu'on voudrait ici questionner.

Matthieu Letourneau, cherchant les traits définitoires du roman d'aventure, en retient finalement deux : l'omniprésence de l'événement, la mise en valeur du dépaysement¹⁰. Le roman d'aventure, c'est donc de l'événement, le plus possible, et de l'ailleurs, le plus loin possible. On se concentrera ici sur le premier trait : événement, aventure, fiction, narration, roman – voilà l'écheveau qu'on va tenter de démêler. En commençant par cette question, qui nous fait glisser dans l'ordre anthropologique : l'aventure et son trait premier, l'événement, ne seraient-ils pas au fondement de « l'espèce humaine » ?

⁴ M. Le Bris, *Préface*, [dans :] R. L. Stevenson, *Essais sur l'art de la fiction*, F. Watkins et M. Le Bris (trad.), Paris, La Table Ronde, 1988, p. 22.

⁵ P. Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1980, p. 53.

⁶ C. Grivel, *Production de l'intérêt romanesque I*, La Haye, Mouton, 1973, p. 74.

⁷ N. Frye, *Anatomie du criticisme*, cité d'après : M. Letourneau, « Le roman d'aventures relu par le roman », [dans :] A.-M. Boyer, D. Couégnas (dir.), *Poétique du roman d'aventures*, Nantes, Cécile Defaut, 2004, p. 232.

⁸ P. Ricœur, *Du texte à l'action*, Paris, Seuil, 1986, p. 16.

⁹ G. Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 59.

¹⁰ M. Letourneau, « Le roman d'aventures relu par le roman », *op. cit.*, p. 230.

L'espèce fabulatrice et l'événement-trace

De fait, selon Nancy Huston, l'espèce humaine est d'essence « fabulatrice »¹¹. Étrange espèce en vérité – étrange faiblesse, qui sans cesse a besoin de créer du sens, de s'inventer des histoires pour « saisir » le monde, suppléer à l'infini silence de celui-ci. Dans la foulée on ajoute que l'aventure, et l'événement qui va avec, sont au cœur de l'« histoire » du monde qu'on se fabrique. L'homme, c'est cet animal qui, autour des événements qui adviennent, construit des intrigues, (se) bricole des histoires.

L'historien d'art italien Carlo Ginzburg propose une version (pré)historique de cet essentialisme. Pour ce père de la « micro-histoire » appliquée à l'art, son métier s'apparente à celui de Sherlock Holmes : le détective, à partir d'indices infimes, reconstruit l'histoire d'un crime – et à celui de Freud : le psychanalyste, à partir de traces ténues recherchées dans le rêve, les lapsus et jeux de mots, etc., réécrit une histoire personnelle, bien souvent liée à la petite enfance. Ginzburg émet alors l'hypothèse que cette tendance à lire puis interpréter des traces, des indices, pour à partir d'eux inventer (au double sens du mot) une histoire, bâtir une intrigue, pourrait provenir des chasseurs de la préhistoire : « Peut-être l'idée même de narration [...] est-elle née pour la première fois, dans une société de chasseurs, de l'expérience du déchiffrement d'indices minimes. [...] Le chasseur aurait été le premier à "raconter une histoire" parce qu'il était le seul capable de lire, dans les traces muettes laissées par sa proie, une série cohérente d'événements »¹². Ainsi, dès ces aubes humaines, se raconter des histoires est lié à l'aventure de la chasse, cette quête. Celle-ci serait donc fondatrice de notre espèce, aussi bien anthropologiquement dans la nécessité de donner un sens au monde, qu'archéologiquement dans celle d'édifier une intrigue à partir de traces, de (re)construire une histoire à partir d'événements. S'il nous est ainsi consubstantiel, comment s'étonner de la popularité du récit narratif ? C'est dans ce sens, très large on le voit, que le roman d'aventure est dit « populaire ».

¹¹ Voir N. Huston, *L'espèce fabulatrice*, Arles, Actes Sud, 2008.

¹² C. Ginzburg, *Mythes, Emblèmes, Traces*, M. Aymard et al. (trad.), Paris, Flammarion, 1989, p. 148.

Histoire d'un genre

L'espèce est « fabulatrice » ? L'homme est un « animal narratif », son « identité » est de part en part « narrative » (Ricœur) ? Et enfin, le roman d'aventure est l'emblème de cet état de choses ? Pourtant, il est possible de dater précisément son avènement – 1882 : c'est avec *L'Île au trésor*, le livre de Stevenson, qu'il acquiert son statut de genre littéraire à part entière, qualifié d'emblée de populaire¹³.

Historiciser ainsi ce genre, n'est-ce pas remettre en cause son essentialisme ? Tout commence, semble-t-il, par la contestation du paradigme naturaliste alors dominant, représenté, de manière presque caricaturale, par tel propos de Jules de Goncourt : « Les romans de mon frère et moi ont cherché, avant tout, à tuer l'aventure, dans le roman »¹⁴. À ces romanciers naturalistes, et surtout au maître, Zola, Stevenson fait un double reproche. Le premier porte sur la lourdeur de leurs récits. En octobre 1883, Robert Louis, écrivant à son frère Robert Alan, parle de ce « marché aux viandes à la française, dont se délecte une sensualité sans retour », ajoutant : « Je ne donnerais pas un chapitre du vieux Dumas [...] contre tout le bouillonnement des Zolas »¹⁵. Tout ce que Mac Orlan, disciple français du maître écossais, appelle l'« esprit médical et graveleux »¹⁶ du faux réalisme naturaliste. Second grief : celui de se conformer, quoi qu'il en coûte, à des préceptes contraignants, engendrant une prolifération de détails qui rendent d'autant plus artificiels les romans. Stevenson évoque cette « avalanche de faits et de

¹³ Pour une histoire du roman d'aventure, voir I. Guillaume, *Le roman d'aventures depuis « l'Île au trésor »*, Paris, L'Harmattan, 1999, et surtout S. Venayre, *La gloire de l'aventure. Genèse d'une mystique moderne. 1850-1940*, Paris, Aubier, 2002, p. 13, 17 : « L'aventure est d'abord une représentation, dont la mise en forme est historiquement datée. [...] L'imaginaire de l'aventure a connu, au tournant des XIX^e et XX^e siècles, un profond bouleversement. Alors seulement l'aventure est devenue ce qu'elle est encore aujourd'hui : une valeur extraordinairement positive, qui ennoblit tout ce qu'elle touche, un rêve susceptible de dessiner les grandes orientations d'une existence, de décider d'un destin. Alors seulement s'est effacée l'imperméable frontière qui jusque-là avait distingué les héros des aventuriers ».

¹⁴ E. et J. de Goncourt, *Journal*, 7 septembre 1895, Monaco, Imprimerie Nationale, 1958, t. XXI, p. 107.

¹⁵ R. L. Stevenson cité d'après : M. Le Bris, *Introduction*, [dans :] *Henry James-Robert Louis Stevenson. Une amitié littéraire, Correspondance et textes*, M. Durif (trad.), Lagrasse, Verdier, 1987, p. 23.

¹⁶ P. Mac Orlan, *Petit Manuel du parfait aventurier*, Paris, La Sirène, 1920, p. 8.

prouesses techniques » qui « dégénère rapidement, quand elle est suivie comme un principe, en un simple feu de joie de ficelles littéraires »¹⁷. Et voici Conrad, un peu plus tard : tous ces « dogmes entravants », ces credo sont autant de « formules absurdes visant à prescrire telle ou telle méthode technique ou de conception »¹⁸.

Y aurait-il seulement là querelle de romanciers, comme l'histoire de la littérature en connaît tant ? L'enjeu est tout autre : statufier le héros comme celui qui ose se confronter à l'événement suppose une certaine vision du monde – reconnaissable dans les écrits théoriques des romanciers d'aventure. Ces années charnières des XIX^e et XX^e siècles marquent bien l'avènement du grand roman d'aventure, où le héros se confond avec l'action, où le mouvement des événements s'enchaîne de façon soutenue et continuée. Il s'agit de revenir à la « simplicité » d'un récit où l'événement, exacerbé, occupe une place centrale, de « retrouver » une certaine immédiateté narrative. Il importe de revenir au plaisir simple du récit, où les bergères peuvent épouser des princes : « Les évasions de l'aventure servent à pathétiser, à dramatiser, à passionner une existence trop bien réglée par les fatalités économiques et sociales et par les compartimentages de la vie urbaine »¹⁹. Multiplions donc les obstacles sur le chemin des héros, qu'ils sautent d'un événement à l'autre, retrouvons une littérature « vraiment » populaire.

Cette primauté accordée à l'événement devenu le révélateur du héros, seul capable de surmonter la difficulté qui surgit, est donc bien sous-tendue par une vision du monde. Un tel mythe de l'homme fort résonne d'échos nietzschéens – explicitement revendiqués par un London, autre écrivain phare du genre : « Nietzsche avait raison [...]. Le monde appartient aux forts, à ceux qui allient la force à la noblesse d'âme [...]. Le monde appartient à la grande brute racée [...], aux vrais aristocrates »²⁰. L'aventurier, c'est ce « surhomme » qui part à la rencontre des événements, qui les suscite pour mieux les vaincre et affirmer

¹⁷ R. L. Stevenson, *Essais sur l'art de la fiction*, op. cit., p. 224.

¹⁸ J. Conrad, *Propos sur les lettres*, M. Desforges (trad.), Arles, Actes Sud, 1992, p. 18, 21.

¹⁹ W. Jankélévitch, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Aubier Montaigne, 1963, p. 42.

²⁰ J. London, *Martin Eden*, C. Cendrée (trad.), Paris, Union Générale d'Éditions, 1974, p. 350.

ainsi sa puissance individuelle : « La véritable aventure infidèle et capricieuse – guide féroce, formidable dans ses punitions et formidable dans ses récompenses, [c'est] celle qui conduit, parmi les ignobles contacts, aux sommets magnifiques et à la domination du monde »²¹. L'intrigue romanesque par excellence, ce serait donc celle qui se construit autour des événements – pensés comme autant de révélateurs de la force de caractère du personnage, seul digne peut-être, par un glissement dangereux, du nom d'homme²².

Et Stevenson, dira-t-on ? Il donne un sens presque spirituel à la quête que décrit toujours un roman d'aventure : « Les hommes de science nous disent que toutes les aventures des marins sur la mer, toute cette contremarche des tribus et des races qui confond la vieille histoire dans sa poussière et dans sa rumeur, que tout cela est né d'une chose aussi simple que les lois de l'offre et de la demande et d'un certain instinct naturel pour la vie à bon marché ». Quelle « triste et pitoyable explication » que l'explication économique, voire sociologique ! Ces « tribus qui vinrent du Nord et de l'Est » n'étaient pas constituées de « colons », mais de « pèlerins [...], attirés par l'influence magnétique du Sud et de l'Ouest. [...] Leurs cœurs battaient pour quelque chose de plus noble, cette anxiété divine, ce vieux trouble persistant de l'humanité, qui fit la grandeur de ses exploits et la misère de ses chutes, celle qui ouvrit les ailes d'Icare, qui lança Colomb dans la désolation de l'Atlantique, inspirait et soutenait ces barbares dans leur marche impérieuse »²³. Le ton est lyrique, qui proclame cette vérité : ce ne sont

²¹ *Ibidem*, 147.

²² On oublie souvent que le même London qui découvre la misère ouvrière (cf. *Le peuple d'en bas* [1903], F. Postif (trad.), Paris, Phébus, « Libretto », 1999) est aussi celui qui écrit : « En tant qu'évolutionniste croyant à la sélection naturelle, ayant à moitié foi dans la loi de Malthus sur la population et tenant compte d'une myriade d'autres facteurs, je ne puis que saluer comme inéluctable la sujétion par les blancs des noirs et autres races brunes » ; « Le socialisme n'est pas un système idéal conçu par l'homme dans le dessein d'assurer le bonheur de tout ce qui vit, ni celui de tous les hommes ; il est destiné à assurer le bonheur de certaines races apparentées. [Les apôtres du socialisme] sont de simples instruments qui travaillent aveuglément à l'amélioration de ces races apparentées au détriment de ces races inférieures qu'ils traitent fraternellement » (lettres, 17 avril, 24 juin 1899, [dans :] M. Debouzy, *La genèse de l'esprit de révolte dans le roman américain 1875-1915*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1968, p. 346-347).

²³ R. L. Stevenson, *Will du moulin*, M. Schwob (trad.), Paris, Allia, 1992, p. 8.

pas les marchands, ces gagne-petit, qui font l'Histoire, mais les héros-aventuriers, ces chasseurs d'aventures. D'où, pour finir, cette affirmation de la primauté des événements : « Ce n'est pas le personnage mais l'événement qui nous arrache à notre réserve. Quelque chose se passe que nous avons désiré pour nous-mêmes... Alors nous oublions les personnages, alors nous écartons le héros, alors nous plongeons dans le récit »²⁴.

Ainsi narratologues, anthropologues, inventeurs du roman d'aventure, tous se rejoignent pour affirmer : des événements adviennent à quelqu'un, on les raconte, telle est l'essence de tout récit – et telle l'essence, narrative, de l'espèce. Dès lors le roman d'aventure est la quintessence du récit de l'aventure humaine, modèle que ne peuvent qu'imiter toutes les autres formes de récits, des plus « populaires » à celles qui le sont le moins.

Trois types de manifestations de l'événement

Qui le sont le moins ? Certes, le balancier ne va pas tarder à repartir dans l'autre sens. Mais on ne va pas retracer ici cette histoire, mille fois écrite, qui passe par le *stream of consciousness*, le monologue intérieur, les romans proustien ou musilien, le Nouveau Roman et la formule de Ricardou sur le basculement de « l'écriture de l'aventure » à « l'aventure de l'écriture », etc. On recentrera plutôt la question autour de la place de l'événement dans le récit. Et pour rester dans notre registre, la « popularité » et le « littéraire » sont la plupart du temps inversement proportionnels : plus une littérature est « populaire », moins elle a de chances d'être rangée dans le panthéon de la « grande » littérature. Mais n'y a-t-il là qu'une question de qualité ? On soupçonne qu'un autre critère discriminant entre ici en ligne de compte, qui tient donc à la place de l'événement.

Le théoricien René Audet propose de différencier narrativité et récit (le second étant « une concrétisation, une incarnation textuelle langagière complexe du phénomène de la narrativité »). Puis il distingue « trois types de manifestations de l'événement »

²⁴ R. L. Stevenson, *Essais sur l'art de la fiction*, op. cit., p. 212.

dans une œuvre, selon « le degré de proximité de l'événement par rapport au référent » de celle-ci²⁵. Il y a d'abord l'événement intramondain, qu'on rencontre, ô combien, dans le roman d'aventure : on l'a dit, le personnage y est sans cesse confronté à une succession d'événements, qui lui confèrent précisément son statut de héros. Le deuxième type d'événement est discursif : il se manifeste par exemple par le ou les discours du narrateur, par des réflexions métanarratives plus ou moins prises en charge par l'auteur lui-même. Audet illustre son propos avec l'exemple du *Vaillant petit tailleur* d'Éric Chevillard, où, autour et au prétexte du conte de Grimm, « la glose du narrateur-écrivain constitue l'événement fondateur du discours narratif ». Quant au troisième type d'événement, il « se rattache à la performance même de l'œuvre » : c'est l'événement opéréal, où « l'existence de l'œuvre conduit le lecteur, le spectateur à percevoir celle-ci dans le geste qui l'a créée », où il y a « retour de l'événementialité productrice de l'œuvre sur le mouvement qui anime celle-ci ». Si l'on peut reconnaître ici la « performance » chère à certaines expériences artistiques modernes, Audet évoque aussi le recueil poétique, « dont le geste de rassemblement sérialise l'événement que constitue l'avènement langagier du poème »²⁶.

Bien sûr, les trois « positions » sont présentes dans tout récit, quels que soient le type d'œuvres et le mode sémiotique de leurs réalisations. Ainsi, les formules destinées à exciter la curiosité du lecteur (du spectateur), à ménager les effets de surprise qui alimentent le suspense, ces effets et formules, que tout bon conteur, et donc aussi les grands auteurs de romans d'aventure, maîtrise et connaît, relèvent de l'événement discursif. De même, Audet le signale, « il y a certainement perception de l'événement opéréal par le lecteur », même si « l'œuvre ne le représente pas nécessairement comme tel »²⁷ : le lecteur saisit, en même temps qu'il se laisse prendre par

²⁵ R. Audet, « La narrativité est affaire d'événement », [dans :] R. Audet et al., *Jeux et enjeux de la narrativité dans les pratiques contemporaines*, Paris, Dis Voir, 2006, p. 35, 33.

²⁶ *Ibidem*, p. 34.

²⁷ *Ibidem*.

l'histoire, la dimension énonciative de celle-ci. Dans l'autre sens, même le roman le moins « narratif » ne saurait complètement éliminer toute histoire et donc tout récit, fût-il minimal. L'absence de référent, de relation au monde est impossible : contrairement à la vulgate des années structuralistes, il n'y a pas que du texte, et aucun imaginaire, fût-il essoré et nettoyé à la façon radicale d'un Beckett, ne saurait exister en échappant à la référence au réel.

Qu'est-ce qu'une littérature « populaire » ?

On tient là peut-être un bon critère : plus l'événement est concentré dans l'histoire, et plus le texte (et le genre auquel il appartient) peut être qualifié de « populaire ». À l'inverse, plus l'événement se déploie dans les postures énonciatives, les « gloses du narrateur-écrivain », plus on s'éloigne de la littérature « grand public » – pour peu que cette formule ait une existence concrète.

Le roman d'aventure est bien archétypal de cette situation, dans sa façon de concentrer (et de multiplier) l'événementiel au niveau de l'histoire, de privilégier la « vitesse » du récit, en supprimant tout ce qui pourrait le faire traîner. Ce que Chevillard démontre *a contrario* avec un autre roman, *Les absences du capitaine Cook*. Le titre l'indique déjà, de l'aventure du navire *The Adventure* (!) dans les mers australes en 1772, on ne saura rien, et le « récit » se concentre sur ce que l'auteur appelle « les anges », c'est-à-dire « tout ce qui dans un livre n'est pas nécessaire à l'action, [...] tout ce qui d'une certaine façon l'entraverait plutôt », bref « tout ce qui détourne le cours du récit ou tout au moins le ralentit ». Il n'y a plus que de l'événement « discursif » ou « opéral » dans ce livre traversé par les anges, qui est de ces romans « dans lesquels par leur faute on n'avance pas, desquels on ne se sort pas », qu'« on ne peut se résoudre à finir »²⁸.

Et même lorsque d'autres écrivains modernes ambitionnent d'écrire un roman d'aventure de facture classique, s'ils veulent participer d'une littérature qui ne serait pas « que » populaire, ils

²⁸ É. Chevillard, *Les absences du capitaine Cook*, Paris, Minuit, 2001, p. 232-234.

ne peuvent faire moins que d'insérer quelques interventions d'auteur, plus ou moins ironiques, pour montrer qu'ils ne sont pas dupes de ce qu'ils inventent, qu'ils ont assimilé les leçons de l'ère du « tout (n')est (que) texte »²⁹. Commentant ces postures où, dans le vocabulaire d'Audet, de l'événement discursif se glisse dans l'événementiel intramondain jusqu'à exposer l'événement opéral, Marc Chénétier écrit : « La conscience de soi et de l'activité littéraire use volontiers de gestes narratifs ironiques, recourt à des clins d'œil destinés à populariser la distance qu'il est devenu presque naturel de mettre entre soi et des modes d'écriture considérés comme périmés »³⁰. Périmés certes, mais que le détour de l'ironie permet encore d'utiliser, Chevillard poussant cette logique jusqu'à l'extrême de la disparition du récit principal.

Lorsque enfin on proclamera *ad nauseam*³¹ le « retour du récit », les événements pourront retrouver leur place, privilégiée, au niveau de l'histoire, sans plus de scrupules. Nous entrerions alors dans l'ère du *storytelling*, qui envahit la littérature mais aussi la publicité, le cinéma, la politique, l'économie, etc.³². Tout se passe comme si l'adage populaire qui tient qu'« un bon exemple vaut mieux qu'un long discours » était poussé à sa limite : la « scénarisation », la construction d'une intrigue prennent la place de tout raisonnement, de toute tentative d'analyse – comme si la vie ne pouvait être vue que comme une aventure, n'être lue que comme un roman d'aventure.

²⁹ Deux exemples entre mille : « Ne viens-je pas là, de façon indigne, de rompre le cercle de l'illusion ? Non pas. Mes personnages existent encore, et leur réalité n'est ni plus ni moins réelle que celle de la convention que je viens ainsi de rompre » (J. Fowles, *Sarah et le lieutenant français*, G. Durand (trad.), Paris, Seuil, 1972, p. 101). « À ce stade de l'histoire des mœurs, il était considéré de rigueur pour une héroïne de perdre connaissance face à des événements si soudains et dévastateurs » (T. C. Boyle, *Water Music*, cité d'après : M. Chénétier, *Au-delà du soupçon. La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*, Paris, Seuil, 1960, p. 288-289).

³⁰ M. Chénétier, *Au-delà du soupçon*, op. cit., p. 102.

³¹ Voir par exemple le manifeste « Pour une littérature-monde en français » (2007), signé de grands noms de la littérature française, qui se félicite explicitement de ce retour.

³² C'est la thèse développée par C. Salmon dans *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2009.

Pour une politique narrative

Nos dernières questions seront alors politiques : ne pourrait-on envisager une littérature « populaire » où l'événement ne se placerait plus principalement au seul niveau « intramondain » ? Pourquoi ne pas donner à des romans comme *Les absences du capitaine Cook* ou *Le vaillant petit tailleur* la chance d'être « populaires » ? Sans doute faudrait-il pour cela qu'on fasse davantage confiance à la capacité du « peuple » à appréhender le second degré, qu'on l'habitue à rencontrer l'événement discursif et opéréal, ces méta-récits. Yves Citton fait des propositions intéressantes en ce sens, affirmant qu'en réponse aux dérives du tout *storytelling*, il ne suffit pas de proposer de nouveaux systèmes d'idées, de nouvelles idéologies supposées fondatrices. Selon Citton, la gauche se serait égarée, partie de la *storytelling* de la lutte des classes pour aboutir à adopter celle de la droite qui réduit la politique à une succession de faits divers et d'histoires auxquelles on réagit au coup par coup. Il conviendrait pour la gauche de retrouver la grâce d'histoires significatives à proposer au peuple³³.

Mais ledit « peuple », essentialisé, n'est-il pas déjà une fiction – une *storytelling* ? Et cette volonté de renouvellement d'une « mythocratie » de gauche ne le sous-estime-t-elle pas en le confinant à tous les genres « populaires », genres dont relève le roman d'aventure ? S'il convient bien de renouveler l'imaginaire, que ce soit alors à tous les niveaux de son expression : intramondain, mais aussi discursif et opéréal.

Échappons, en somme, au populisme pour donner de nouvelles dimensions au « populaire ».

³³ Voir Y. Citton, *Mythocratie. Storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Amsterdam, 2010.

bibliographie

- Audet R., « La narrativité est affaire d'événement », [dans :] R. Audet et al., *Jeux et enjeux de la narrativité dans les pratiques contemporaines*, Paris, Dis Voir, 2006.
- Boyer A.-M., Couégnas D. (dir.), *Poétique du roman d'aventures*, Nantes, Cécile Defaut, 2004.
- Boyer A.M., Couégnas D. (dir.), *Poétique du roman d'aventures*, Nantes, Cécile Defaut, 2004.
- Chénétier M., *Au-delà du soupçon. La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*, Paris, Seuil, 1960.
- Chevillard É., *Les absences du capitaine Cook*, Paris, Minuit, 2001.
- Citton Y., *Mythocratie. Storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, éd. Amsterdam, 2010.
- Conrad J., *Propos sur les lettres*, M. Desforges (trad.), Arles, Actes Sud, 1992.
- Debouzy M., *La genèse de l'esprit de révolte dans le roman américain 1875-1915*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1968.
- Genette G., *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.
- Ginzburg C., *Mythes, Emblèmes, Traces*, M. Aymard et al. (trad.), Paris, Flammarion, 1989.
- Glissant E., *La cohée du Lamentin*, Paris, Gallimard, 2005.
- Goncourt E. et J. de, *Journal*, 7 septembre 1895, Monaco, Imprimerie Nationale, 1958, t. XXI.
- Grivel C., *Production de l'intérêt romanesque I*, La Haye, Mouton, 1973.
- Guillaume I., *Le roman d'aventures depuis "l'île au trésor"*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- Huston N., *L'espèce fabulatrice*, Arles, Actes Sud, 2008.
- Jankélévitch W., *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Aubier Montaigne, 1963.
- Kundera M., *Le livre du rire et de l'oubli*, F. Kérel (trad.), Paris, Gallimard, 1979.
- Le Clézio J.M.G., *Le livre des fuites*, Paris, Gallimard, 1985.
- Letourneux M., *Le roman d'aventures 1870-1930*, Limoges, PULIM, 2010.
- London J., *Martin Eden*, C. Cendrée (trad.), Paris, Union Générale d'Éditions, 1974.
- Mac Orlan P., *Petit Manuel du parfait aventurier*, Paris, La Sirène, 1920.
- Macherey P., *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1980.
- Ricœur P., *Du texte à l'action*, Paris, Seuil, 1986.
- Salmon C., *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2009.
- Stevenson R. L., *Essais sur l'art de la fiction*, F. Watkins et Le Bris (trad.), Paris, La Table Ronde, 1988.
- Stevenson R. L., *Will du moulin*, M. Schwob (trad.), Paris, Allia, 1992.
- Tadié J.-Y., *Le roman d'aventures*, Paris, PUF, 1982.
- Venayre S., *La gloire de l'aventure. Genèse d'une mystique moderne. 1850-1940*, Paris, Aubier, 2002.

abstract

Adventure fiction and event. Towards a (truly) popular literature

Questioning the place of the event in the fiction narrative through naturalism in turn led some writers - such as Stevenson, London, Conrad - to set it at the core of the plot itself. This pre-eminence might then well be used as a standard for a literature known as « popular ». Those writers - whose lineage is huge in comics, crime fiction and cinema - have the « hero » become the one to be faced with the very events he or she causes to happen, and which henceforth makes up the core of any narrative. The latest avatar of those seesaw movements can be found in the modern generalization of « storytelling », a trend which responds to the New French Fiction, for example. Couldn't this contemporary obsession for 'storytelling' then be the sign of what purports to be a reenchantment of the world, as if it was not possible to contemplate the world in any other way than rife with events through which alone it can make sense.

keywords

novel, event, popular literature, adventure fiction

marc courtieu

Membre de l'Institut de Langues et Littératures européennes (Mulhouse), Marc Courtieu est professeur de mathématiques et docteur ès lettres. Il a publié un essai en 2012, *Événement et roman. Une relation critique* (Amsterdam, Rodopi). Nombreux articles et interventions sur divers sujets (aventure et roman, événement et littérature, récits concentrationnaires, science et littérature, écriture fragmentaire) et écrivains (A. Gatti, A. Artaud, É. Chevillard, T. Pynchon, C. Simon, J.-L. Trassard, etc.). Il travaille actuellement dans deux directions principales : relations entre littérature et silence, mythologisation de la figure d'Artaud.