

THE ADVENTURE NOVEL: A NEW LITERARY TREND AT THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY

Aurora Manuela Bagiag

Assist. Prof., PhD, "Iuliu Hațieganu" University of Medicine and Pharmacy, Cluj-Napoca

Abstract : In 1913, the French literary critic Jacques Rivière analyzed the literary context of the time and defined the profile of the future novel in his emblematic essay "Le roman d'aventure" [The Adventure Novel]. This article aims to first present this new aesthetic trend against other literary trends of that time such as the symbolism, futurism and surrealism. Secondly, it approaches the main components used by Rivière in order to create a new aesthetics of the 1920s novel. This new adventure concept separated itself from the traditional adventure novel and focused on the narrative construction of the literary work, at the same time defining the relation of the author with the artistic work as well as the relation of the reader with this type of novel, which unfolds only gradually. A novel writer in "adventure mood" and a novel that "progresses through new developments" generated significant theoretical and literary debate. Thirdly, the article explores the influence of Rivière's work on other critics and theoreticians of his time, at the same time highlighting a possible connection among these theoretical principles in the European novel.

Key-words: Adventure novel, aesthetic trend, a novel writer in "adventure mood", a novel that "progresses through new developments"

Introduction

En 1913 Jacques Rivière publie dans *La Nouvelle Revue Française (NRF)* un essai en trois parties, intitulé « Le roman d'aventure »¹, qui apparaît comme une profession de foi dans le domaine de l'esthétique du roman. Celui-ci est censé marquer la fin d'une époque au seuil de la

¹Jacques Rivière, « Le Roman d'aventure » I, II, III, *La Nouvelle Revue Française*, n° 53 – 54 – 55, mai – juin – juillet 1913, p. 748-765/ p. 914-932/ p. 56-77. Rééd. Jacques Rivière, *Le Roman d'aventure*, Paris, Editions des Syrtes, 2000. Toutes les références seront empruntées à cette réédition.

décadence, en l'occurrence le Symbolisme (l'âge de la poésie), et inaugurer l'âge du roman, puisant dans une ferveur créatrice où le « génie prométhéen de l'invention » rencontre le « miracle d'une forme achevée »². L'emploi du singulier « roman d'aventure » est destiné à évoquer d'emblée une aventure globale, totale, complète, sur laquelle se fonde le processus de création romanesque.

Malgré la distinction subtile que Rivière esquisse entre l'« aventure » en tant que catégorie esthétique et *les aventures* en tant qu'élément thématique spécifique de la littérature pour la jeunesse, son essai est évoqué par la critique littéraire dans des approches consacrées souvent au roman d'aventures. Ainsi, en 1982, Jean-Yves Tadié cite et commente le texte de Rivière dans la conclusion à son ouvrage, intitulé *Le Roman d'aventures*³. Tandis que chez le critique de *La NRF*, l'emploi du singulier – le « roman d'aventure » est un roman qui « s'avance à coups de nouveauté » [Nous soulignons] – insiste sur le caractère conceptuel de ces termes, chez Tadié le singulier évolue vers le pluriel, réinvestissant ainsi les signifiants d'un signifié thématique. Devenue « l'essence de la fiction », l'aventure est définie comme « irruption du hasard, ou du destin, dans la vie quotidienne, où elle introduit un bouleversement qui rend la mort possible, probable, présente, jusqu'au dénouement qui en triomphe – lorsqu'elle ne triomphe pas »⁴. En 1999, Isabelle Guillaume⁵ cite l'essai de 1913 dans un ouvrage qui opère une description thématique et narratologique, fondée sur l'analyse comparatiste de plusieurs romans d'aventures représentatifs, appartenant, entre autres, à R. L. Stevenson, J. Conrad, G. Greene, R. Kipling, P. Mac Orlan, A. Malraux. L'auteure de l'étude retient surtout l'idée de l'inauguration d'un nouveau rapport esthétique au monde ainsi que l'aspect de « miroir de la sensibilité contemporaine ». L'insertion de l'article de Rivière, dans une analyse ayant au centre un corpus prédominant « d'aventures », est entraînée par la comparaison maritime avec laquelle l'essai de Rivière débute : « Nous sommes à l'un de ces moments où l'on s'aperçoit tout à coup que quelque chose a bougé. Comme un bateau qui, pendant la nuit, tourne sur son ancre – et au matin la proue qui regardait le port est pointée vers le large – la littérature a pris une orientation

² Alain Clerval, « Postface » in Jacques Rivière, *Le Roman d'aventure* [1913], Paris, Editions des Syrtes, 2000, p. 116-117.

³ Jean-Yves Tadié, *Le Roman d'aventures* [1982], Paris, PUF, 1996.

⁴ Jean-Yves Tadié, *Le Roman d'aventures*, op. cit., p. 5.

⁵ Cf. Isabelle Guillaume, *Le Roman d'aventures depuis « L'Île au trésor »*, Paris, L'Harmattan, 1999.

nouvelle »⁶. En fin, une étude de 2004 de Jean-Pierre Picot propose une très intéressante relecture du « roman d'aventure », où la nouveauté et l'inconnu sont traités sur le mode de l'étrangeté et même du fantastique⁷. Dans un roman qui joue avec l'horizon d'attente du lecteur, procédant à une défamiliarisation systématique de l'aventurier des bibliothèques, aventure, nouveauté et étrangeté interfèrent étroitement.

Ayant suscité de l'intérêt en France aussi bien qu'à l'étranger, avant et après la Première Guerre, ainsi que de nos jours, l'essai de Rivière mérite sans doute une lecture approfondie. Notre étude se propose de présenter dans un premier temps la façon dont cette nouvelle orientation esthétique se situe par rapport à d'autres courants littéraires de l'époque, en particulier par rapport au symbolisme. Dans un deuxième temps nous analyserons les principales composantes qui concourent à l'inauguration d'une nouvelle esthétique du roman, qui débute avant la Première Guerre et se prolonge pendant les années 1920, sur le plan théorique aussi bien que sur le plan fictionnel. Nous explorerons enfin quelques contributions critiques redevables aux principes de Rivière, qui lui font écho à l'époque en France et en Belgique.

Le roman d'aventure et l'opposition au symbolisme

Le débat sur le « roman d'aventure »⁸, structuré par Rivière en trois volets - « le symbolisme », « les nouveaux plaisirs » et « le roman d'aventure »⁹ - se construit d'abord par réaction contre le symbolisme. Considéré comme une esthétique représentative de la culture française, aux velléités d'analyse et d'introspection, le symbolisme apparaît dans l'essai de Rivière en tant qu'art « d'extrême conscience », l'art de ceux qui « savent terriblement ce qu'ils pensent, ce qu'ils veulent, ce qu'ils font »¹⁰. L'esprit omniscient et l'intelligence corrosive du créateur, qui pénètrent le matériel artistique, représenteraient le principe central de l'œuvre symboliste, d'où dérivent ses autres particularités. La nature du sujet, une « émotion abstraite » ou une « réaction sentimentale » du créateur face à un « objet », « spectacle » qui demeure inconnu, ainsi que la façon elliptique, même herméneutique, de l'incorporer dans le texte

⁶ Jacques Rivière, *Le Roman d'aventure*, *op. cit.*, p. 7.

⁷ Jean-Pierre Picot, « Aventures en Afrique : le cerveau de Charles et l'estomac de Dada », in Alain-Michel Boyer, Daniel Couegnas (dir.), *Poétiques du roman d'aventures*, Editions Cécile Defaut et Université de Nantes, 2004, p. 174-197.

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

⁹ Cf. Jacques Rivière, *Le Roman d'aventure*, *op. cit.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 9.

littéraire, transforment le poème en une « conversation sentimentale de deux êtres très cultivés, qui, sachant tout, passent leur temps à se le rappeler l'un à l'autre »¹¹.

Une série d'artifices poétiques agissent en défaveur de la réception active de la littérature symboliste. L'extrême subjectivité, le travail critique remplaçant le travail créateur, l'épuration de tout élément relationnel, la surestimation de la compétence esthétique du lecteur, privent ce dernier de la possibilité de parcourir et de découvrir l'œuvre. Celle-ci se passe quasi-exclusivement dans l'esprit de son créateur ; sa pensée devient le théâtre idéal où faits et aventures se consomment sans resurgir à la surface du texte. Le produit de ce processus obscur est alors un enchevêtrement d'émotions non « distinguées, cernées, ordonnées, classées ». La composition relève elle aussi de l'addition plutôt que de la progression. Toutes les parties, puisant dans un même noyau et convergeant vers le même point idéal, en sont simultanées et égales. Récupérant et réinterprétant l'ensemble des topoï qui définissent dans l'histoire littéraire le symbolisme, Rivière choisit de représenter ce dernier sous la forme d'un jardin :

Et l'œuvre n'est pas un édifice, mais un jardin épanouissant à la fois au hasard tous ses parterres odorants et confus. En passant de l'un à l'autre, rien n'avertit d'une différence de niveau ; pas la moindre secousse ; pas le moindre petit mouvement de montée ou de descente ; aucune sensation ni d'accès ni de glissement. Il n'y a rien d'invisible entre les diverses parties de l'œuvre ; elles n'expriment rien de plus par leur groupement que le total de ce qui est contenu en chacune¹².

La matière impalpable, filtrée, dépouillée de « tout ce qu'il y avait en elle de matériel, de tangible, d'extérieur »¹³, s'associe à un mode d'évocation par suggestion. Evitant de nommer l'objet, les symbolistes le font exister sémantiquement et musicalement « par mille paroles détournées, par des inflexions de voix, par des changements de rythme, par des combinaisons de syllabes »¹⁴. Art de l'élite, condamné par conséquent à l'impopularité, celui-ci ne convient plus aux exigences de l'esprit nouveau, qui est sensible à un autre type d'émotion esthétique. Ayant éliminé tout l'appareil de « descriptions et d'aventures », c'est-à-dire « événements, récits, peintures de la réalité », l'œuvre symboliste ne requiert pas une « admiration créatrice », mais simplement « spectatrice ». Puisant et se chargeant de la représentation d'un monde

¹¹*Ibid.*, p. 19.

¹²*Ibid.*, p. 15.

¹³*Ibid.*, p. 19.

¹⁴*Ibid.*, p. 20.

crépusculaire, défini en termes de « faiblesse » et d'« idéalité », le symbolisme transforme la matérialité du monde en univers mental. S'il n'est plus prisé par le lecteur contemporain c'est parce que celui-ci a changé de « goût » et d'« âme » :

Il serait absurde d'attaquer le symbolisme, de lui adresser des reproches comme à quelqu'un qui aurait failli. Il s'est bien acquitté de sa tâche, il a bien mérité de l'histoire, il est digne de passer au rang des époques classiques. Mais justement cela veut dire que nous ne sommes plus avec lui, en face de lui ; nous n'avons plus l'âme qu'il faudrait pour le soutenir et pour l'animer ; nous nous sommes déplacés, nous avons glissé un peu plus loin, nous n'écoutons plus ce qu'il dit [...]. Dans ce concert si fin et si intime qu'est un poème symboliste, nous ne pouvons plus jouer notre partie. C'est en ce sens – mais en ce sens seulement – que le symbolisme est mort.¹⁵

Son épuisement s'inscrit ainsi dans la dynamique de la pensée artistique qui se renouvelle continuellement. Rivière évite d'attribuer la mort du symbolisme à son prétendu caractère décadent. La découverte de la poésie symboliste a d'ailleurs contribué à sa formation intellectuelle et lui a permis ensuite de fonder, par opposition, l'esthétique du roman d'aventure.

Pour un roman qui « s'avance à coups de nouveauté »

Il convient de préciser avant tout que l'essai « Le Roman d'aventure », publié en trois livraisons successives de mai à juillet 1913, est un texte emblématique pour la pensée contemporaine, une « analyse » de la situation littéraire et un « manifeste »¹⁶. Puisqu'à la veille de la Grande Guerre la littérature de la Belle Epoque se définit en termes d'anachronisme et de décadence, Rivière forge le profil du roman de demain, en accord avec le monde nouveau qui émerge. Niant une tradition littéraire « crépusculaire », en l'occurrence le symbolisme, l'esprit « aventureux » se fonde sur trois principes fondamentaux, situés dans le prolongement de l'esthétique futuriste : le dynamisme qui s'associe au plaisir de vivre au milieu des événements, dans un présent « tout débarbouillé de son passé, tout gagné par l'avenir »¹⁷ ; la redécouverte du monde par le regard primitif, investi du goût du hasard, de l'invention progressive de l'univers ; et enfin la révélation de l'homme dans sa dimension individuelle et ontologique. Ce sont les « plaisirs nouveaux », qui témoignent d'un changement de « goût » et d'« âme » de l'homme moderne, fût-il lecteur, romancier ou critique littéraire.

¹⁵ *Ibid.*, p. 22-23.

¹⁶ Cf. Alain Clerval, « Postface » *op. cit.*

¹⁷ Jacques Rivière, *Le Roman d'aventure*, *op. cit.*, p. 26.

L'homme nouveau et l'écrivain « en état d'aventure »

Plaçant l'homme nouveau sous les auspices d'un mystérieux rajeunissement, Rivière lui confère comme corollaire une « âme vive, aiguë et susceptible [...] qui s'est remise à brûler » au contact des objets, qu'elle explore et redécouvre. Des éléments vitalistes et humanistes s'y retrouvent, concourant à la réconciliation de l'art et de la vie. Le moderne est fasciné par l'idée « d'être quelqu'un à qui quelque chose arrive »¹⁸, mais aussi par l'impulsion d'agir et de réagir aux événements qui le sollicitent :

Plaisir d'être au milieu de l'univers ! A droite – ou bien est-ce à gauche ? – un événement nous épie, prêt à sauter sur nous. Tant pis ! Tant mieux ! L'espace est libre de tous côtés ! Ah ! je ne vois rien ! Pourtant il est peuplé de toutes mes aventures prochaines ; elles sont là à deux pas de moi ; elles me menacent de leur sourire invisible ; je ne sais pas encore... Tout un avenir où j'entre peu à peu. Non, il n'est pas vrai qu'il soit fait d'avance et comme déjà parcouru par un autre ; il se forme à mon approche ; il s'invente [...]. Plaisir d'être au milieu de tous les événements du monde et de n'en être pas le maître et pourtant de les voir se créer à ma ressemblance, à mesure que j'avance parmi eux¹⁹.

L'homme nouveau se remarque non seulement par la disponibilité au fortuit, à l'imprévu, à ce qui « advient », mais aussi par son aptitude à catalyser les « aventures prochaines ». L'avenir se présente comme un espace prometteur, s'offrant à la conquête de l'esprit aventureux. Pourtant, ce n'est pas à un statut dominateur que ce dernier aspire, mais à l'émotion d'être confondu avec la vie et le monde et d'en prendre progressivement conscience.

Le moderne redécouvre aussi le « goût de l'homme », l'appétit de la rencontre avec autrui. Ce n'est pas une émanation de l'humanitarisme à vocation sociale, mais un intérêt pour la nature humaine, telle qu'elle se manifeste dans chaque individu. La curiosité d'anthropologue, le regard qui « demande » et « interroge avidement », se conjugue avec l'amour de l'humanité :

[...] nous avons retrouvé la nouveauté du visage humain ; de nouveau nous sommes ignorants de nos semblables, nous sommes jetés tout neufs au milieu des créatures. Ah ! qu'elles sont étonnantes et délicieuses !²⁰

¹⁸*Ibid.*, p. 27.

¹⁹*Ibid.*, p. 27-28.

²⁰*Ibid.*, p. 29.

La mystique de la découverte aurorale se transforme en principe de création. En effet, proclamant le présent comme « âge du drame et du roman », à la différence du symbolisme qui avait institué « le règne de la poésie », Rivière projette les coordonnées de l'esprit nouveau sur le portrait idéal du romancier futur. « L'écrivain de demain », en opposition avec l'écrivain symboliste, est « en état d'aventure », alors que son prédécesseur était « en état de mémoire »²¹. Son « ignorance de l'avenir » se conjugue parfaitement avec la « nouveauté au monde »²².

Le classicisme d'une « œuvre en acte »

Pourtant la création à laquelle il se consacre se définit paradoxalement par le caractère achevé de la pensée, par la « clarté » et la « distinction » des idées véhiculées, par la délimitation précise des enjeux fictionnels. La critique a souligné la réconciliation des principes contradictoires, qui s'effectue à cette époque : l'ouverture à la nouveauté, le dynamisme et la perméabilité absolus de l'esprit d'une part, la netteté et la précision classiques de la forme de l'autre part. Selon Alain Clerval « l'idée de la *N.R.F.* est née d'une tension féconde entre la fidélité à un classicisme, entendu comme une école de rigueur et d'accomplissement formel, et une ouverture, un renouvellement incessant des singularités psychologiques, une "aventure" aux confins de l'étrange ou de l'interdit »²³. Contrastant avec l'esprit de l'époque, la tradition classique bénéficie d'un prestige réel. Albert Thibaudet expliquait ce paradoxe du classicisme mis en valeur par la Révolution et le romantisme de la façon suivante : « La croyant perdue, on a senti davantage sa nécessité, sa beauté. Les bribes qu'en restituait le temps étaient accueillies comme la drachme ou la brebis égarée de *l'Evangile*²⁴ ». Jacques Rivière est considéré, de par sa formation et son tempérament, comme « l'héritier du classicisme, que son époque confronte aux convulsions de la modernité naissante »²⁵. En effet Rivière précise que ses maîtres ont été « Descartes, Racine, Marivaux, Ingres, Cézanne, ceux qui refusent l'ombre ». Sa démarche critique est ainsi marquée par une tension entre « la pureté d'un élan créateur originel » et « la perfection, difficilement atteinte, d'une forme sans quoi l'artiste avoue sa démission »²⁶. Rivière aspire ainsi à un roman où « l'exigence de crédibilité et de richesse est tenue d'enfermer, dans

²¹ *Ibid.*, p. 55.

²² *Ibid.*

²³ Alain Clerval, *op. cit.*, p. 92.

²⁴ Albert Thibaudet, « L'Esthétique des trois traditions », *La N.R.F.*, janvier 1913, p. 5.

²⁵ *Ibid.*, p. 88.

²⁶ *Ibid.*, p. 89.

une géométrie formelle impeccable, la profusion, le désordre imprévisible, volcanique d'une matière romanesque qui [...] débordera toujours, et déjouera les intentions de son auteur »²⁷.

Contrairement à l'écrivain romantique, qui fixe la pensée artistique à l'état « rudimentaire », le romancier classique du XX^e siècle n'insère dans son œuvre rien « qui ne soit complètement abouti, parfaitement arraché aux limbes de la pensée »²⁸. Le classicisme auquel réfère Rivière comporte alors une acception assez large :

L'œuvre classique, c'est l'œuvre en acte ; c'est celle envers laquelle son auteur s'est complètement acquitté, celle dont chaque molécule a été lentement amenée à sa perfection.²⁹

C'est d'un classicisme en tant que principe de pensée, qui ne s'identifie ni avec le Classicisme en tant qu'école littéraire, ni avec les œuvres du XVII^e siècle, ni avec le classicisme cartésien, que se revendique l'œuvre moderne souhaitée. Si la démonstration de Rivière fait appel à Descartes, à son *Discours de la méthode*, pour définir les critères d'un accomplissement, d'un achèvement classiques, elle nuance la question en l'orientant vers le domaine strictement littéraire. De Descartes, Rivière retient le caractère rigoureux de la pensée qu'il applique au roman, à l'aptitude de finaliser toutes les virtualités inscrites dans le projet de l'auteur. Ce ne sont pas alors la « simplicité abstraite », « la résolution en idées simples » ou le « dénouement dans l'évidence » qui sont visés, mais la capacité de l'auteur d'« imite[r] le scrupule de la pensée pure » : « nous voulons que la fantaisie se comporte dans son domaine comme la raison dans le sien »³⁰. Ainsi une œuvre « en acte » doit être comprise dans le sens cartésien, celui d'idées « parvenues à l'état de parfaite *clarté* et *distinction* »³¹. Contre la « prétendue informité du réel », transcrite par une poétique de la « fluidité », de la « continuité », du « passage », de l'« atmosphère » – autant de prémisses de l'ancienne esthétique littéraire, picturale et musicale –, le roman à venir se compose de choses « nettes, vives, propres, bien exactes, bien pures, bien décisives, bien pareilles à elles-mêmes »³². Enfin la notion d'œuvre « en acte » se rattache chez Rivière à celle d'événement romanesque, car « la parfaite actualisation d'un roman, c'est sa

²⁷ Alain Clerval, *op. cit.*, p. 116.

²⁸ Jacques Rivière, *Le Roman d'aventure*, *op. cit.*, p. 32.

²⁹ *Ibid.*, p. 36.

³⁰ *Ibid.*, p. 43.

³¹ *Ibid.*, p. 45.

³² *Ibid.*, p. 46.

parfaite activité. Quand il est en acte, c'est quand il n'est plus composé que d'actions »³³. Les parenthèses poétiques du roman symboliste, ainsi que les manifestations de la sensibilité auctoriale, – « plaintes », « mélancolies » ou « élans » – sont définitivement remplacées par des événements :

Cartes sur table : je veux tout voir. Je saurais bien vous dire ensuite si c'est émouvant. Mais distribuez d'abord, je vous prie, en dialogues, en rencontres, en visites, en lettres, en montées et descentes d'escaliers, en incidents de trottoir, en hasards de coins de rue, toutes ces belles impressions que vous voudriez me communiquer directement.³⁴

Romancier, personnage, lecteur – trois avatars de l'aventurier

Les tendances « classiques » sont pourtant contrecarrées par le souci de ne jamais anticiper sur l'aventure de la matière romanesque, dont tous les enjeux poétiques, psychologiques, esthétiques ne peuvent et ne doivent pas être prévus à l'avance. L'acception que Rivière donne à « l'aventure » est ainsi révélatrice. Celle-ci joue subtilement sur le sens usuel, tel qu'il apparaît dans le roman d'aventures, illustré par Stevenson ou Dickens, et sur sa transposition dans la poétique du roman. L'aventure est envisagée également sur le plan narratif : elle gère la construction du roman et définit aussi bien le rapport de l'auteur à la matière artistique qui se forme à son contact, que le rapport du lecteur au roman, lequel ne se dévoile que progressivement. L'esthétique de Rivière accorde à l'écrivain le statut d'explorateur, poursuivant une démarche d'aventurier :

Ici nous avons un créateur qui marche parmi ses inventions, comme un voyageur entre des taillis ; il n'y voit pas à plus de quatre pas ; tout lui est bouché ; il avance : on ne lui demande pas autre chose, il a bien assez de peine comme ça. Il est en face de son œuvre, comme il est en face du monde : là où il se trouve en elle, c'est toujours le plus loin qu'il soit allé ; tout le reste est encore de l'avenir pour lui.³⁵

Confondu avec son œuvre, il ne la connaît ni ne la maîtrise. Sa démarche tâtonnante n'évolue pas en fonction d'un fil conducteur, mais avance au hasard. L'addition d'éléments relatifs à l'histoire racontée débouche sur la complexité, l'abondance, le foisonnement de la matière romanesque. Mais c'est précisément cette accumulation informe qui procure au lecteur

³³*Ibid.*, p. 54.

³⁴*Ibid.*, p. 52-53.

³⁵*Ibid.*, p. 55.

une mise en contact direct avec le réel. L'œuvre devient une entité informe, une sorte de « monstre », se construisant dans une « atmosphère de multiplication, d'exagération et de débordements »³⁶, et dont les composantes ne se rattachent pas explicitement les unes aux autres. Les « excroissances », les détails, les digressions ne sont pas exclus, au contraire ils y sont conviés car responsables de retenir l'histoire, de la faire exister.

Quant au personnage, il évolue de façon indépendante, débordant les attentes de son créateur et provoquant par ses actes l'interrogation et la découverte continues. Il se situe à l'opposé du personnage qui s'organise autour d'un noyau théorique, précédé et suscité par l'idée de son auteur. L'antithèse permanente à laquelle Rivière recourt pour fixer les attributs du roman nouveau par rapport au roman français antérieur, anticipe en quelque sorte les notions modernes de vision, de champ, de point de vue et de focalisation, notamment la « vision du dehors » et la « focalisation externe » :

Dans le roman nouveau [...] on le [le personnage] verra revenir sur son auteur, marcher sur lui ; c'est un étranger. Il déborde de partout sur ce que l'écrivain sait de lui ; il est en excès sur tout ce qu'il en dit ; il a son âme avec lui ; il arrive du fond ; la première chose à faire, c'est de l'interroger ; celui qui l'a créé est là à côté de nous dans la même ignorance et dans la même attente que nous³⁷.

Composition, stratégie auctoriale, personnage – tout converge vers la constitution du « caractère de roman d'aventure », c'est-à-dire d'un roman « qui s'avance à coups de nouveauté »³⁸. Le sens de l'œuvre, dont la progression entraîne sa perpétuelle modification, les tâtonnements et les approximations auxquels obligent les héros, le développement aléatoire des événements qui ne sont pas « contenus les uns dans les autres » instituent une émotion artistique particulière, celle « d'attendre quelque chose, de ne pas tout savoir encore, [...] d'être amené aussi près que possible sur le bord de ce qui n'existe pas encore »³⁹. L'aventure devient alors le principe universel qui forme l'œuvre en profondeur :

³⁶*Ibid.*, p. 58.

³⁷*Ibid.*, p. 63.

³⁸*Ibid.*, p. 68.

³⁹*Ibid.*, p. 74.

L'aventure, c'est ce qui advient, c'est-à-dire ce qui s'ajoute, ce qui arrive par-dessus le marché, ce qu'on n'attendait pas, ce dont on aurait pu se passer⁴⁰.

Ainsi défini, le « roman d'aventure » ne se réfère exclusivement ni à la forme, ni à la matière de l'œuvre, mais à la capacité de les faire collaborer afin d'éveiller l'intérêt et la participation active du lecteur.

Echos européens du « roman d'aventure »

L'émergence de ce nouveau concept d'aventure et d'une esthétique romanesque qui se fonde sur les vecteurs du « plaisir d'être quelqu'un à qui quelque chose arrive », du « plaisir d'être au milieu de tous les événements du monde » et du « plaisir d'être au milieu des hommes »⁴¹, suscite d'abord des interrogations parmi les critiques de *La N.R.F.* (A. Thibaudet, J. Copeau) ainsi que des *Nouvelles littéraires* (E. Jaloux) et inspire ensuite une série d'articles appartenant à un groupe de jeunes critiques belges (Gille Anthelme, Georges Thialet, Robert Mathy, Léon Duesberg et Robert Poulet), qui donnent une première approche théorique du concept d'aventure dans la revue anversoise *Sélection* (1927) et une seconde dans *Nord* (1929).

L'importance de l'essai de Rivière et l'évolution du débat européen sur le roman d'aventure(s), tel qu'il apparaît successivement chez des théoriciens français, belges et italiens, révèlent leur complexité dans une étude qu'Eric Lysøe consacre aux « avatars et transmutations » du réalisme magique⁴². L'article étudie les distinctions importantes qui nuancent et parfois opposent la composante française et belge de cette réflexion. Le roman d'aventure est envisagé comme un chaînon dans l'évolution du concept de réalisme magique, préfiguré par le fantastique réel. Tandis que Jacques Rivière rejette l'esthétique symboliste qui doit céder la place à un réalisme précis et à « une démarche exploratrice susceptible d'entraîner à chaque instant l'auteur vers des découvertes inattendues »⁴³, mettant en rapport aventure et fantastique, André Breton oppose le merveilleux, qui s'apparente à une révélation poétique, et le fantastique, lié à la prose, qui échoue « dès qu'il cherche à s'organiser en monde littéraire cohérent »⁴⁴. Si Breton

⁴⁰*Ibid.*, p. 66.

⁴¹*Ibid.*, p. 27 et 28.

⁴² Eric Lysøe, « Le réalisme magique : avatars et transmutations », *Textyles*, n° 21 « Du fantastique réel au réalisme magique », Bruxelles, Le Cri, 2002, p. 10-23.

⁴³*Ibid.*, p. 16.

⁴⁴*Ibid.*

condamne catégoriquement la psychologie romanesque, le roman de Rivière n'exclut pas l'idée d'une aventure vue comme exploration intérieure.

Rivière et Breton maintiennent une opposition assez forte entre le roman et la poésie, considérant chacun le genre opposé comme inférieur. En revanche, Robert Poulet ainsi que les autres collaborateurs de *Nord*, qui réévaluent les prises de position de *La N.R.F.* et des surréalistes, défendent une catégorie intermédiaire, le roman poétique ; ils considèrent que l'insertion de la poésie dans le roman est essentielle, permettant l'évolution de l'aventure vers le domaine du fantastique.

Le roman d'aventures, dans son acception traditionnelle, est de ce fait l'objet d'approches divergentes. Jacques Rivière avertit que l'aventure ne se confond pas avec l'insolite et il exclut des littératures de l'imaginaire le roman policier (le roman à rebours, où tout a été dit dès la première page), en référence à Poe, ainsi que le merveilleux scientifique, la future science fiction, en référence à Wells. De son côté, André Breton exalte la « veine gothique », mais il ne retient de la littérature noire et du feuilleton que le « caractère automatique ou onirique »⁴⁵. Edmond Jaloux est lui aussi méfiant à l'égard du roman d'aventures, qui tend à se confondre avec le mélodrame et le feuilleton. En revanche, les critiques belges adoptent une perspective beaucoup plus syncrétique sur l'aventure. Ainsi, Léon Duesberg choisit comme modèles représentatifs de l'aventure *Le Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier, mais aussi *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym* de E. A. Poe et même Wells. Gille Anthelme met en relation l'aventure et le cinéma, évoquant l'exemple du cinéaste américain Charles Ray. Partant des propositions de Rivière et Jaloux, ils enrichissent leur conception de l'aventure, la déplaçant vers des domaines que la critique française refuse de considérer.

A l'époque moderne, réapprendre à raconter des exploits d'aventuriers ne représente pas toujours le médiateur infallible de la véritable aventure. Dans la perspective « mystique » de Léon Duesberg, le concept d'aventure ne recouvre plus un ensemble de circonstances à caractère spectaculaire. Le « faux héroïsme », les « crimes spécieux », les « fugues » et les « évasions tapageuses », les « anecdotes piquantes » à « odeur exotique » sont insuffisants pour engendrer « la réelle aventure »⁴⁶. Celle-ci apparaît en revanche comme une donnée intrinsèque de l'esprit

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Léon Duesberg, « La mystique de l'aventure », *Nord. Cahiers littéraires trimestriels*, n° 2, juillet 1929, p. 152-153, [*Le Disque Vert*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1971, tome III, p. 580-581].

créateur, une composante du tempérament artistique, voire une seconde nature, et surtout comme une attitude essentiellement esthétique : « l'aventure n'est pas une chose indépendante de l'être, mais un autre être qui vit en nous, depuis toujours, plein de naïveté, plein de sortilèges, plein de mystère »⁴⁷. Il ne s'agit donc pas pour le romancier contemporain de récupérer des éléments qui appartiennent, par tradition, au roman d'aventures. Bien au contraire, il est obligatoire de procéder à la décomposition de ce dernier, vu l'incompatibilité entre l'aventure romanesque et « le sentiment de l'aventure [qui] n'est pas nécessairement actif ni apparent »⁴⁸.

Cependant, une revitalisation des œuvres contemporaines par la réinjection du romanesque à la manière de Poe, de Dickens, de Stevenson, de Conrad, n'est pas exclue. Certaines voix souhaitent même un retour aux aventures canoniques, afin d'accéder à la véritable aventure moderne. Selon J. Copeau, l'« invention » et la « composition » redeviennent les paramètres fondamentaux du roman. Celui-ci apparaît comme une « histoire inventée » dont la composition maintient le lecteur en suspens, dans l'attente de la « chose qui n'a pas été dite, qu'[il] 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 du possible »⁴⁹. Les éléments structurants les plus féconds sont l'« inconnu », le « hasard », le « choc », le jeu infini du possible en tant « qu'instrument d'exploration et de découverte », c'est-à-dire une « esthétique de l'illogique et de l'inconditionné ». Si l'aventure représente « *ce qui advient par cas fortuit* » et surtout la garantie que « *tout peut y arriver* », la notion même de *roman* est identifiée au principe de « grand intérêt – de curiosité, d'émotion, d'admiration – provoqué, prolongé, renouvelé chez l'auditeur »⁵⁰. Le « roman d'aventures » n'est pas « une variété, une spécialisation du genre romanesque », mais il apparaît comme « le type même du roman, avec tous ses attributs et toutes ses puissances », étant donnée que « l'aptitude à narrer de longue haleine des aventures » représente « la *disposition romanesque* par excellence »⁵¹.

Conclusions

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 157 [p. 585].

⁴⁹ Jacques Copeau, « Les Romans : Le docteur Lerne, sous dieu. Le Péril bleu », *La Nouvelle Revue Française*, n° 41, 1^{er} mai 1912, p. 876-877.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 880.

⁵¹ *Ibid.*, p. 879.

Le débat sur le roman de l'avenir, tel qu'il apparaît dans les pages de *La N.R.F.* ainsi que des revues belge *Le Disque Vert*, *Nord*, *Sélection* ne se constitue pas en un véritable courant esthétique ni ne s'inscrit parmi les écoles littéraires⁵² qui, se cristallisant autour d'un programme esthétique ainsi que d'un pôle institutionnel ou éditorial, se succèdent et se concurrencent à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle. Tandis que les écoles littéraires fonctionnent, *stricto sensu*, suivant « un principe hiérarchique », impliquant « un enseignement théorique de maître à disciples », et se fondent sur « une idéologie collective, des programmes et des manifestes »⁵³, l'essai de Jacques Rivière (1913) ainsi que les études théoriques que celui-ci inspire, après la guerre, chez ses confrères européens apparaissent plutôt comme une succession d'interventions convergentes, mais isolées, qui ne composent pas un ensemble parfaitement cohérent et homogène.

Le décalage temporel – la guerre sépare le débat lancé par Rivière de ses échos théoriques et romanesques européens –, ainsi que la polarisation géographique de cette démarche irradiant de Paris vers d'autres points de l'Europe, contribuent sans doute à l'aperçu fragmentaire qu'on peut avoir de ce phénomène.

Néanmoins, le concept d'aventure, fondé sur l'hybridation des aventures thématiques et de l'esthétique de l'aventure, marque indiscutablement un renouvellement du roman d'avant et d'après la Première Guerre. Faisant l'objet d'approches parfois différentes, le nouveau roman d'aventure(s), dans son acception européenne, conjugue le roman et la poésie, le « roman poétique » et l'héritage controversé du symbolisme, l'aventure qui « s'avance à coups de nouveauté » et l'aventure rétrograde, l'analyse psychologique et les énergies de l'inconscient, les éléments réalistes et fantastiques.

⁵² « Ecole littéraire » désigne *stricto sensu* « un regroupement d'écrivains autour d'un programme esthétique et, souvent, de moyens éditoriaux. Mais le terme [...] a été souvent étendu par la critique pour désigner aussi bien des "groupes" ou des "chapelles" que des "mouvements" » (Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 162).

⁵³ *Le Dictionnaire du littéraire*, *op. cit.*, p. 163.

Bibliografie

1. ANTHELME, Gille, « Sous le signe de la jeunesse », *Nord. Cahiers littéraires trimestriels*, n° 2, juillet 1929, p. 140-151, [*Le Disque Vert*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1971, tome III, p. 568-579].
2. ANTHELME, Gille, DUESBERG, Léon, MATHY, Robert, THIALET, Georges, « Le Roman », *Sélection. Chronique de la vie artistique et littéraire*, numéro spécial, nouvelle série, 1927, p. 489-547.
3. BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2005.
4. COPEAU, Jacques, « Les Romans : *Le docteur Lerne, sous dieu. Le Péril bleu* », *La Nouvelle Revue Française*, n° 41, 1^{er} mai 1912, p. 871-881.
5. DUESBERG, Léon, « La mystique de l'aventure », *Nord. Cahiers littéraires trimestriels*, n° 2, juillet 1929, p. 152-163, [*Le Disque Vert*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1971, tome III, p. 580-591].
6. GUILLAUME, Isabelle, *Le Roman d'aventures depuis « L'Ile au trésor »*, Paris, L'Harmattan, 1999.
7. JALOUX, Edmond, « Le Roman, par MM. Gille Anthelme, Léon Duesberg, Robert Mathy et Georges Thialet (Numéro spécial de *Sélection*) », *Les Nouvelles Littéraires*, 26 novembre 1927, p. 3.
8. LYSØE, Eric, « Le réalisme magique : avatars et transmutations », *Textyles*, n° 21 « Du fantastique réel au réalisme magique », Bruxelles, Le Cri, 2002, p. 10-23.
9. MATHY, Robert, « Importance et futilité du roman », *Nord. Cahiers littéraires trimestriels*, n° 2, juillet 1929, p. 183-188, [*Le Disque Vert*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1971, tome III, p. 611-616].
10. POULET, Robert, « Les conditions du roman et la question du „roman poétique“. A propos du *Grand Meaulnes* », *Nord. Cahiers littéraires trimestriels*, Deuxième cahier, juillet 1929, p. 125-139 [*Le Disque Vert*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1971, tome III, p. 553-567].
11. RIVIERE, Jacques, « Le Roman d'aventure. I », *La Nouvelle Revue Française*, n° 53, mai 1913, p. 748-765.

12. « Le Roman d'aventure. II », *La Nouvelle Revue Française*, n° 54, juin 1913, p. 914-932.
13. « Le Roman d'aventure. III », *La Nouvelle Revue Française*, n° 55, juillet 1913, p. 56-77. Rééd. Jacques Rivière, *Le Roman d'aventure*, Paris, Editions des Syrtes, 2000.
14. TADIE, Jean-Yves, *Le Roman d'aventures* [1982], Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1996.
15. THIALET, Georges, « Le „domaine perdu“. Un monde romanesque », *Nord. Cahiers littéraires trimestriels*, n° 2, juillet 1929, p. 164-182, [*Le Disque Vert*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1971, tome III, p. 592-610].
16. THIBAUDET, Albert, « Le roman de l'aventure », *La Nouvelle Revue Française*, septembre 1919, p. 611.