



HAL
open science

Éloge du déplacement transatlantique : les expériences littéraires de Stevenson et Cortázar

Raphaël Luis

► **To cite this version:**

Raphaël Luis. Éloge du déplacement transatlantique : les expériences littéraires de Stevenson et Cortázar. Sylvie Parizet; Jean-Marc Moura; Jean-Claude Laborie. Vers une histoire littéraire transatlantique, 336, Classiques Garnier, pp.263-276, 2018, Rencontres, 978-2-406-07745-9. 10.15122/isbn.978-2-406-07747-3.p.0263 . hal-03519403

HAL Id: hal-03519403

<https://hal.science/hal-03519403>

Submitted on 21 Jan 2022

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.

Éloge du déplacement transatlantique : les expériences littéraires de Stevenson et Cortázar

Raphaël Luis (CERCC, ENS de Lyon)

Situer la littérature latino-américaine du XX^e siècle dans l'espace transatlantique revient, souvent, à parler d'influences : un grand nombre d'ouvrages, depuis le phénomène du « boom », tendent à l'expliquer l'entrée de cette littérature sur la scène internationale à partir du rôle joué par des précurseurs européens ou nord-américains, qui auraient permis aux écrivains latino-américains d'importer une forme convenant à leur continent. Le rôle de James Joyce et William Faulkner, notamment, a été étudié et mis en valeur à de très nombreuses reprises¹. Dans cette configuration, l'espace transatlantique s'avère toujours être fondamentalement inégalitaire, le pôle européen remplissant le rôle de source pour une littérature manquant de capital culturel. Même la *world literature*, pourtant supposée mettre en question le regard occidental-centré, semble en difficulté dès lors qu'il s'agit de rompre avec cette vision. Les concepts de « petites littératures » de Pascale Casanova², ou de « semi-périphéries » de Franco Moretti³, pour valables et intéressants qu'ils soient, reproduisent en effet ce schéma d'ensemble, quand bien même leur propos est, en définitive, de revaloriser l'inventivité de ces espaces⁴. Bien évidemment, le fait que bien des écrivains latino-américains du « boom » ou d'avant aient pris comme modèle des auteurs européens ne souffre d'aucune contestation, d'autant que la plupart d'entre eux s'en réclament ouvertement⁵. Le cadre d'une histoire littéraire transatlantique, néanmoins, doit permettre d'expérimenter d'autres types de configurations : l'objectif de cet article serait donc de laisser de côté, autant que faire se peut, cette relation asymétrique, pour s'interroger sur la manière de mener une étude réellement comparatiste des échanges littéraires transatlantiques qui intègre cette littérature latino-américaine. En d'autres termes, il s'agit de s'autoriser à une comparaison des parcours de deux écrivains s'inscrivant dans cet espace de contact, comparaison permettant d'éclairer la pratique de l'un et de l'autre sans la ramener à une question de source et de récepteur. Le but est donc de tenter une réflexion

¹ L'exemple type en est l'ouvrage de Gerald Martin *Journeys through the Labyrinth: Latin American Fiction in the Twentieth Century*, Londres, Verso, 1989.

² CASANOVA, Pascale, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 2008.

³ MORETTI, Franco, « Conjectures on World Literature », *Distant Reading*, Londres, Verso, 2013, p. 107-120. Sur le cas précis de l'Amérique latine, voir notamment *Modern epic: the world-system from Goethe to García Márquez*, trad. Quentin Hoare, London, Verso, 1996, p. 233-250 et *Atlas du roman européen, 1800-1900*, trad. Jérôme Nicolas, Paris, France, Éditions du Seuil, 2000, p. 213-220.

⁴ La relation unilatérale entre centre et périphérie chez Moretti a notamment été critiquée, au sujet de l'Amérique latine, par Efraín Kristal (« Considering Coldly... : A Response to Franco Moretti », *New Left Review* 15 (2002), p. 61-74).

⁵ Voir à titre d'exemple le rôle capital que Carlos Fuentes donne à l'œuvre de Joyce (*Le sourire d'Érasme : épopée, utopie et mythe dans le roman hispano-américain*, trad. Ève-Marie Fell et Claude Fell, Paris, Gallimard, 1992).

géographique, qui mette en son centre le rôle de l'espace transatlantique dans la constitution d'une poétique, et qui n'en fasse pas un simple prétexte : une autre manière, en somme, d'observer les échanges entre le pôle latino-américain et ses interlocuteurs atlantiques.

Notre comparaison, pour ce faire, portera sur Robert Louis Stevenson et Julio Cortázar, qui ont tous deux expérimenté ce passage d'un continent à l'autre. Ce choix ne repose pas seulement sur une ressemblance biographique : il est également permis par la présence latente de Stevenson dans la littérature latino-américaine à partir des années 1930, présence évidente chez Borges et Bioy Casares¹, qui furent les maîtres à penser du jeune Cortázar lorsqu'il commença à écrire. Le fait que Stevenson ait expérimenté la traversée de l'Atlantique vers l'Amérique du Nord permettra par ailleurs d'opérer une triangulation de la représentation de l'espace transatlantique, afin d'en repérer les potentialités imaginaires. A partir de ces croisements, on cherchera donc à interroger l'idée du déplacement entre deux continents, au cœur de la vie et de l'œuvre des deux auteurs. « Le voyage n'est pas une solution », affirme Cortázar, « il vaut comme reproblématisation² » : c'est cette reproblématisation que nous allons chercher à questionner.

1. Rome et l'Occident : reconstruire un espace commun

Dans un de ses derniers romans, *Le Trafiquant d'épaves*, Stevenson a mis en scène un personnage en grande partie autobiographique, Loudon Dodd, Américain d'origine écossaise venu s'installer pour affaires à San Francisco après une vie d'étudiant en Europe. C'est là, face au Pacifique, que Dodd a les réflexions suivantes :

J'étais là, sur les bords extrêmes de cette côte occidentale, et dix-sept cents ans plus tôt, à dix-sept mille milles marins vers l'est, s'était tenu un légionnaire, peut-être sur le rempart d'Antonin, qui regardait vers le nord, vers les montagnes des Pictes. Malgré l'espace et le temps qui nous séparaient, lorsque je regardais l'immense Pacifique du haut de la petite maison sur la falaise, j'étais l'héritier de cet homme et tout semblable à lui : nous nous tenions tous les deux à la limite de l'Empire romain (ou, comme nous le disons maintenant, de la civilisation occidentale), plongeant nos regards vers des régions encore non « romanisées »³.

¹ Voir BALDERSTON Daniel, *El precursor velado: Robert Louis Stevenson en la obra de Borges*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1985 et « A Projected Stevenson Anthology (Buenos Aires, 1968-1970) », *Variaciones Borges*, vol. 23, 2007, p. 173-182.

² CORTÁZAR, Julio, *Nouvelles, histoires et autres contes*, trad. Sylvie Protin, Paris, Gallimard, 2008, p. 1360.

³ STEVENSON, Robert Louis, *Le prisonnier d'Edimbourg et autres récits*, trad. Marie-Anne de Kisch, Paris, Robert Laffont, 2012, p. 222.

Le même rapprochement entre Rome et l'Amérique du 19^e siècle se retrouve dans un autre texte, cette fois consacré à une anecdote réelle, la visite par l'auteur et sa femme Fanny de la région de Silverado :

Deux gros volatiles – des aigles, pensions-nous – vivaient dans le haut du canyon, là-bas, parmi les rochers escarpés qui se découpaient sur le ciel [...]. On eût dit, à les voir fendre le bleu de l'air, des choses antiques et solennelles. Peut-être étaient-ils aussi primitifs que cette montagne qu'ils hantaient, peut-être s'en étaient-ils venus d'une Rome où les légions hurlaient de joie en les apercevant au matin de la bataille¹.

La récurrence d'une telle comparaison peut surprendre chez un auteur peu enclin à la glorification impérialiste. Elle est pourtant extrêmement révélatrice d'une pensée de l'univers transatlantique que Stevenson partage avec Julio Cortázar : s'y exprime la recherche d'une continuité plus que d'une rupture, la volonté de prolonger une expérience culturelle reposant sur des liens séculaires.

Les données biographiques, à l'évidence, fournissent une première explication de ce désir commun de traversée de l'Atlantique. Lorsque Stevenson, en 1879, quitte l'Écosse pour partir au secours de celle qui deviendra sa femme, Fanny Osbourne, en Californie, au prix d'un voyage épuisant pour sa santé fragile, il fuit l'autorité parentale, peu disposée à le laisser épouser une carrière artistique, et un calvinisme puritain dans lequel il refuse de se reconnaître. Revenu en Écosse en 1880, il repartira d'ailleurs en Amérique en 1887, dès son autonomie financière assurée par le décès de son père. Cortázar, de son côté, quitte l'Argentine en 1951 pour échapper au contexte politiquement tendu du péronisme. Lire les lettres de Cortázar dans les années 1940, c'est constater une frustration, un dégoût de devoir rester en Argentine pour des raisons familiales et économiques ; son pays est souvent associé à l'image du nationalisme le plus agressif, celui enseigné dans l'école normale Acosta de Buenos Aires, où il fait ses études, ou celui de Perón.

Cette somme de frustrations personnelles, néanmoins, ne dit pas tout de ce qui se joue dans ce déplacement d'un continent à l'autre. Le sentiment d'appartenir à un ensemble plus large que son pays ou sa région, que Stevenson traduit par l'image de l'Empire romain, et de devoir faire l'expérience des frontières de cet ensemble, est en effet au cœur de leur réflexion. Il suffit de lire ce qu'écrit Cortázar dans une lettre de 1951, juste avant son départ :

¹ STEVENSON, Robert Louis, *La route de Silverado*, trad. Robert Pépin, Paris, Payot, 1991, p. 492.

J'ai la nostalgie de l'Europe, sans cesse; si je pouvais m'en aller là-bas pour toujours, je le ferais sans hésiter. Mais vous imaginez bien qu'un Argentin ne trouverait pas facilement de quoi subsister en France, même s'il était disposé à le faire pauvrement. (Et pourtant je suis un peu obsédé ; je me suis choisi européen, et je me trouve lâche de ne pas assumer mon choix. Je ne veux pas dire : peut-être un jour... car c'est la plus répugnante des lâchetés. Je m'en irai un jour, point final)¹.

« Je me suis choisi européen » : affirmation capitale, parce qu'elle suppose à la fois une continuité historique et géographique. Comme Stevenson pensant à Rome au bord de l'océan Pacifique, Cortázar voit l'espace transatlantique comme le résultat d'une expansion territoriale, en même temps que d'une culture historique commune, celle de l'Occident. Son départ, par conséquent, a une fonction de quête : il s'agit de recoller les morceaux d'un ensemble fragmenté, auquel il n'a pas entièrement accès du fait de sa position géographique. Cortázar ne dit pas autre chose lorsqu'il décrit Paris comme la ville où les écrivains peuvent se sentir appartenir à un universel² :

Paris exacerbe toutes les potentialités lorsque l'on entre dans sa grande rose noire ; et les Sud-Américains, sous-développés et marqués par un complexe d'infériorité culturelle, sentent qu'il peut y avoir là une expérience libératrice, et certains – comme Vallejo, par exemple, ou Picasso, ce Sud-Américain de Málaga – la réalisent³.

Cette éternelle « quête du présent », pour reprendre l'expression d'Octavio Paz dans son discours de réception du prix Nobel⁴, doit permettre de souder à nouveau une conscience historique – celle d'un continent latino-américain se sentant en retard par rapport aux centres culturels – et géographique – celle qui lie, depuis la colonisation, les deux continents dans un grand pôle occidental. A l'inverse, le déplacement stevensonien fonctionne comme une remontée dans le temps, dans le but de retrouver ce que l'Europe a, selon lui, perdu au cours de l'histoire : un rapport plus direct à la nature et aux forces irrationnelles. Comme l'a bien montré Lauric Guillaud, l'expérience du *wild* américain a été vécue par Stevenson à la fois avec fascination et effroi ; les descriptions systématiques de l'Amérique, dans *L'Amateur émigrant* ou *La route de Silverado*, comme un lieu envahi par un

¹ CORTÁZAR, Julio, lettre à Fredi Guthmann, 3 janvier 1951, in *Cartas 1937-1963*, Buenos Aires, Alfaguara, 2000, p. 253. Lorsque le traducteur n'est pas mentionné, la traduction est de notre fait.

² Pour un traitement exhaustif du rapport à Paris dans la littérature latino-américaine, voir VILLEGAS, Jean-Claude, *Paris, capitale littéraire de l'Amérique Latine*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2007 et PALMA, Milagros (dir.), *Escritores de América Latina en París*, Paris, Indigo, 2006.

³ CORTÁZAR, Julio, lettre à Jean Barnabé, 8 mai 1965, in *Cartas 1964-1968*, *op.cit.*, p. 872-873.

⁴ PAZ, Octavio, *La quête du présent. Discours de Stockholm*, trad. Jean-Claude Masson, Paris, Gallimard, 1991.

passé mythique, par une sauvagerie originelle, participe d'une confrontation avec un état antérieur de l'homme, que Stevenson ne cesse de rechercher¹. Par ailleurs, l'Amérique a aussi représenté, pour lui, une confrontation inattendue avec l'humanité dans toute son ampleur. Dans le bateau le menant à New York, puis dans le train le menant sur la côte Ouest, il découvre la souffrance des émigrants, l'importance des histoires dans la constitution d'une solidarité commune, une leçon capitale pour le fils de bonne famille qu'était Stevenson.

La traversée transatlantique de Stevenson et Cortázar a donc pour fonction de rassembler les deux parties d'un mémoire brisé, d'avoir enfin un aperçu de cet ensemble commun auquel ils pensent appartenir. Leurs œuvres fictionnelles offrent d'ailleurs une image de ce « balancement fondateur² », que ce soit dans le célèbre *Marelle* de Cortázar, construit en trois parties aux titres révélateurs – « De l'autre côté », « De ce côté-ci », « De tous les côtés » ; dans sa nouvelle « L'autre ciel », où le héros emprunte le passage Güemes, à Buenos Aires, pour passer de la capitale argentine des années 1940 au Paris de l'époque de Lautréamont ; ou dans *Le Maître de Ballantrae* ou *Le Trafiquant d'épaves* de Stevenson, où le conflit au cœur du roman ne peut se résoudre que par la traversée de l'océan. Cette façon de changer de point de vue pour se retrouver en surplomb d'une histoire universelle est bien exprimée par Cortázar dans une lettre de 1967 restée célèbre :

Ne trouves-tu pas franchement paradoxal qu'un Argentin presque entièrement tourné vers l'Europe dans sa jeunesse, au point de couper les ponts et de venir en France, sans avoir une idée précise de son destin, ait découvert ici, après dix ans, sa vraie condition de latino-américain ? Mais ce paradoxe soulève une question plus profonde : n'est-il pas nécessaire de se situer dans la perspective plus universelle du vieux monde, d'où tout paraît se rassembler dans une sorte d'ubiquité mentale, pour pouvoir découvrir petit à petit les véritables racines du latino-américain, sans perdre pour autant la vision globale de l'histoire et de l'homme ?

L'espace transatlantique est donc l'espace occidental, l'ancien Empire romain, non seulement parce qu'on y retrouve le Même, mais aussi parce que l'on y entrevoit l'Autre : à l'image de Dodd face au Pacifique, le voyage, pour Stevenson et Cortázar, est une manière de se retrouver face aux frontières, de tester les limites d'un espace commun.

¹ GUILLAU, Lauric, « Stevenson, Doyle et le mythe de la wilderness », in MENEGALDO, Gilles et NAUGRETTE, Jean-Pierre (dir.), *R.L. Stevenson et A. Conan Doyle. Aventures de la fiction*, Rennes, Terre de Brume, 2003, p. 247-270.

² PAGEAUX, Daniel-Henri, « Sur quelques espaces de l'imaginaire américain », in PERROT-CORPET, Danielle et GAUVIN, Lise, *La nation nommée Roman face aux histoires nationales*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 151.

2. Du voyage à la forme littéraire : l'Atlantique comme espace de condensation

Cette situation, à ce stade de la réflexion, pourrait paraître bien banale. Stevenson comme Cortázar, en un sens, ne font en effet que chercher dans le continent opposé ce que leur propre culture y projette : le *wild* et la possibilité de refondation utopique aux Amériques, l'universel culturel en Europe. Or la comparaison de leurs deux trajets semble montrer que le résultat esthétique qui en découle dépasse très largement cette opposition : au lieu de prendre des chemins différents, Stevenson et Cortázar se retrouvent dans un entre-deux commun, utilisant les acquis des deux continents pour créer une forme qui reflète cette expérience en même temps qu'elle la transcende.

La forme fictionnelle choisie par Stevenson et Cortázar, dans ce moment de déplacement, n'est en effet pas une forme inscrite dans l'espace géographique où ils se trouvent : Stevenson ne se lance pas dans l'écriture de l'excès américain, pas plus que Cortázar n'adopte, en premier lieu, les dernières techniques romanesques à la mode en France¹. Avoir vécu la confrontation avec l'altérité les pousse, au contraire, vers un objectif d'universalisation : leurs écrits théoriques attestent de ce souci de construire une fiction qui puisse parler aussi bien à un côté de l'Atlantique qu'à l'autre. Et, par un étrange rapprochement, leur pensée, de ce point de vue, est très proche. Un premier exemple en est fourni par la conférence « Quelques aspects du conte », prononcée par Cortázar à Cuba en 1963. Ce dernier y défend la forme du conte, qui l'a rendu célèbre. Pour expliquer ce qui, selon lui, donne au conte son pouvoir esthétique, il l'oppose au roman, selon une distinction ouverture/fermeture, qu'il voit aussi à l'œuvre dans l'opposition entre cinéma et photographie. Le conte fonctionne comme une image : il en dit peu, mais ce qu'il dit doit être si dense qu'il ouvre sur une dimension supérieure :

Dans une photographie ou un conte de grande qualité [...], le photographe ou l'écrivain sont obligés de choisir et de délimiter une image ou une action qui soient *significatives*, qui n'aient pas seulement une valeur en elles-mêmes mais qui soient aussi capables d'agir sur le spectateur ou le lecteur comme une sorte d'*ouverture*, de ferment qui projette l'intelligence et la sensibilité vers quelque chose qui va bien au-delà de l'anecdote visuelle ou littéraire contenue dans la photo ou dans le conte².

Cortázar emploie, à plusieurs reprises, le terme de condensation pour expliquer cette façon de faire : dans le conte, rien ne doit être gratuit, tout doit contribuer à la tension et à

¹ Ce n'est qu'à la fin des années 1950, avec la nouvelle « L'homme à l'affût », que Cortázar basculera vers une écriture plus expérimentale, qui le conduira à *Marelle*.

² CORTÁZAR, Julio, *Nouvelles, histoires et autres contes*, trad. Sylvie Protin, Paris, Gallimard, 2008, p. 14.

l'intensité de la lecture. De la limite physique que représente la dizaine de pages d'un conte, doit naître une ouverture, « une explosion ouvrant de part en part une réalité beaucoup plus vaste ». Voilà comment Cortázar synthétise sa conception :

[Un conte est] un condensé vivant tout autant qu'une vie condensée, quelque chose comme le tremblement de l'eau sur une vitre, le fugace dans le permanent. Il n'y a que les images pour transmettre l'alchimie secrète qui explique la profonde résonance qu'un grand conte a en nous, et qui explique aussi pourquoi si peu sont vraiment grands¹.

On ne peut qu'être frappé de voir que cette position est exactement la même que celle défendue par Stevenson, dans son célèbre essai « Une humble remontrance » (1884), pour présenter sa vision du roman d'aventures. Comme Cortázar, Stevenson prône l'écriture par omission permanente, afin, dit-il, d'atteindre une forme limitée, où chaque détail compte. Là où l'écrivain argentin comparait avec la photographie, Stevenson compare avec la géométrie et la musique :

Au fatras d'impressions toutes-puissantes mais toutes discrètes qu'offre la vie, [le roman] substitue une suite artificielle d'impressions, toutes faiblement représentées, en réalité, mais visant toutes au même but, exprimant toutes la même idée, carillonnant à l'unisson comme des notes consonantes en musique ou comme les teintes dégradées d'un bon tableau. Chaque chapitre, chaque page, chaque phrase d'un roman bien écrit est l'écho de la pensée créatrice qui le guide ; chaque incident, chaque personnage doit y contribuer ; le style aura été choisi en conséquence ; et si, quelque part, un mot tire dans une autre direction le livre sera plus fort, plus clair et pour un peu, dirais-je, plus plein sans lui².

La proximité d'esprit entre les deux essais, qui mériterait une étude plus détaillée, est particulièrement troublante, et repose sur la même conception esthétique : celle de la condensation de la réalité, de sa transformation en un objet artificiel qui fasse sens – une position déjà reprise de Stevenson par Borges dans sa préface à *L'invention de Morel* de Bioy Casares. Cet objet artificiel prend tout son sens grâce à l'image qu'il construit dans l'esprit du lecteur, une image qui a quelque chose de « l'alchimie secrète », pour reprendre les termes de Cortázar, alchimie dont Stevenson parle également dans « A bâtons rompus sur le roman ».

Cette esthétique, que Stevenson met en œuvre dans la plupart de ses romans et Cortázar dans ses deux premiers recueils de contes, est adossée à une conception de la

¹ *Ibid.*

² STEVENSON, Robert Louis, *Essais sur l'art de la fiction*, trad. France-Marie Watkins, Paris, Éd. Payot & Rivages, 2007, p. 244.

littérature que l'on peut analyser comme directement issue de la situation d'entre-deux de nos écrivains. Cette dernière, en effet, les amène à refuser que leur fiction soit déterminée par des considérations nationales ou culturalistes, et à considérer, donc, que l'objectif de la littérature doit être l'universalité. L'opposition entre nationalisme et cosmopolitisme, en partie résolue par la quête d'un autre continent, se double ici d'une seconde ligne de partage, entre grande littérature et littérature populaire, où se rejoue exactement le même dilemme : parvenir à synthétiser l'appartenance à deux univers différents, censés être conçus selon un rapport hiérarchique.

Ces deux lignes de partage sont étroitement liées, comme le montre la lecture de « Quelques aspects du conte » : Cortázar y rejette du même coup l'idée de la couleur locale et de la littérature populaire, qu'il voit comme deux versants de la même pièce. Pour cela, il prend l'exemple des écrivains argentins qui, pour écrire des contes, se contentent de recopier des histoires orales de la tradition populaire : le seul résultat en est « d'indigestes volumes, qui n'intéressent ni les hommes des campagnes, ni les lecteurs des villes¹ ». Face à cette tendance, Cortázar qui, rappelons-le, prononce cette conférence à Cuba, où la question de la littérature populaire est particulièrement sensible, opte pour une position universaliste, celle de l'écrivain nourri à la conception européenne de la littérature, et montre qu'un paysan argentin sera plus facilement sensible à *Hamlet* qu'à un conte « pseudo-populaire ».

Attention à la facile démagogie d'exiger une littérature accessible à tout le monde ! Beaucoup de ceux qui soutiennent cela n'ont d'autre raison de le faire que leur évidente incapacité à comprendre une littérature ayant une portée plus importante. Ils demandent à grands cris des sujets populaires, sans imaginer que le lecteur, aussi simple soit-il, distinguera souvent instinctivement un conte populaire mal écrit d'un conte plus difficile et complexe mais qui l'obligera à sortir un moment de son petit monde environnant et lui montrera autre chose, quoi que ce soit, mais autre chose, quelque chose de différent².

Il s'agit donc, pour Cortázar, de parvenir à ajuster le populaire dans l'exigence de tension définie auparavant. Là encore, le parallèle avec Stevenson est frappant, et peut se lire en miroir inversé. Si Cortázar va chercher en Europe ce point de vue universalisant pour s'arracher à la dictature de la couleur locale, Stevenson veut échapper, lui, à l'intellectualisme de l'establishment victorien, et se ressourcer dans l'atmosphère populaire

¹ CORTÁZAR, Julio, *Nouvelles, histoires et autres contes*, op. cit., p. 21. On retrouve ici une troisième opposition, bien connue de la critique latino-américaine, qui sépare ville et campagne. Voir RAMA, Ángel, *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 1984.

² *Ibid.*, p. 23.

du voyage et de la découverte d'un autre continent. Qu'il commence son essai « Ecrivains populaires » sur une anecdote ayant eu lieu sur le bateau qui le menait d'Europe aux États-Unis est tout sauf un hasard¹ : ce voyage-là représente, pour lui, la possibilité de s'approcher d'une culture populaire qui n'existe pas à Londres. *L'île au trésor*, qui est son premier roman écrit après ce voyage, se base d'ailleurs sur une carte américaine, et emprunte à Poe et Washington Irving, comme un hommage à cette libération de l'imaginaire permise par l'Amérique.

Ne nous y trompons pas : si ces deux trajets se font dans des directions opposées, le résultat en est bien le même : une synthèse entre ces deux pôles entre lesquels nos auteurs ne cessent de circuler, entre nationalisme et cosmopolitisme, littérature élitiste et littérature populaire, culture occidentale et culture locale. Cette synthèse s'exprime par la recherche d'une forme qui permette de résoudre ces contradictions en créant une fiction à valeur universelle. Ce que Cortázar théorise sous la forme de l'insertion du populaire dans la forme du conte, Stevenson lui donne le nom de littérature épique ; une écriture ambitieuse, qui sache parler à l'humanité entière par la capacité de condensation d'images universelles, à l'image des plus grandes productions de la littérature mondiale :

Robinson Crusoé découvrant, incrédule, des empreintes de pas, Achille hurlant ses imprécations à la face des Troyens, Ulysse bandant son grand arc, Christian fuyant en se bouchant les oreilles de ses doigts : ce sont là des moments cruciaux de la légende, et chacun restera à jamais gravé dans les mémoires. Nous pouvons oublier tout le reste, oublier les mots, même s'ils sont magnifiques, oublier 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. C'est la chose la plus haute, et la plus difficile à réaliser avec des mots - mais aussi, une fois accomplie, celle qui enchante également le sage et l'écolier, et acquiert de plein droit la qualité de l'épopée².

L'image forte, synthétisant tous les aspects de la vie humaine, devient signe, qui désigne plus que ce qu'il représente. Cortázar a une autre expression pour définir ces images, qui est tout aussi parlante : il parle d'épisodes « à l'énorme force mythique », où

¹ « La scène se passe sur le pont d'un transatlantique, près de la porte de la fosse à escarille, où il fait chaud. Le moment : la nuit. Les personnages : un émigrant à l'esprit curieux et un homme d'équipage » (*Essais sur l'art de la fiction, op. cit.*, p. 305).

² STEVENSON, Robert Louis, *Essais sur l'art de la fiction, op. cit.*, p. 218.

s'exprime « une résonance d'archétypes spirituels¹ ». Légende et épopée pour Stevenson, mythes et archétypes pour Cortázar : chez les deux écrivains, l'idée est la même, celle de créer une littérature universelle, transcendant toutes les questions de culture, de classe ou d'âge.

Cette conception très ambitieuse de la littérature porte en soi ce déplacement auquel est consacré cet article. Dans l'essai « Ecrivains populaires », Stevenson affirme ainsi que la qualité de la littérature populaire est de faire en sorte que « le lecteur émigre dans les personnages le temps de la lecture » : « sous leur nom », écrit-il, « il s'évade de l'étroite prison des destinées individuelles, et rassasie son appétit d'existences différentes² ». Mettre cette pensée en lien avec son propre voyage vers l'Amérique est, dès lors, une manière de penser la littérature épique comme une émigration : celle qui permet d'aller hors de soi-même, d'expérimenter l'altérité au point d'atteindre un point de vue universel sur l'homme. En ce sens, Stevenson comme Cortázar, dans leur théorie et leur pratique de la fiction, cherchent à donner forme à leur propre besoin de déplacement.

Cette mise en regard de deux écrivains d'origines différentes offre un aperçu de la puissance de projection imaginaire de l'espace atlantique. Pour Stevenson comme pour Cortázar, l'autre rive représente la possibilité d'un accès à quelque chose qu'ils ne peuvent trouver - du moins le pensent-ils - chez eux : l'autre continent offre un espace de projection de la frustration initiale, garantissant, par le retour sur soi qui s'opère ensuite, une synthèse des acquis de la quête. C'est cette synthèse qui permet de rendre fécond le rapprochement entre ces deux parcours ; en proposant une forme fictionnelle qui n'appartient à aucun des deux pôles, mais s'installe entre les deux, en retrouvant des formules identiques et un même souci de l'universalité de la littérature, Stevenson et Cortázar inscrivent réellement la familiarité de leur pensée dans un espace à part, que seul le déplacement pouvait créer : l'espace transatlantique, qui n'est ici ni hybridité, ni interculturalité, mais recreation d'un univers du mythe et de l'archétype.

¹ CORTÁZAR, Julio, *Nouvelles, histoires et autres contes*, *op. cit.*, p. 21.

² STEVENSON, Robert Louis, *Essais sur l'art de la fiction*, *op. cit.*, p. 319.