



UNIVERSITÉ SORBONNE PARIS CITÉ
UNIVERSITÉ PARIS-DIDEROT



ÉCOLE DOCTORALE 131 : Langue, Littérature, Image

Laboratoire LARCA (UMR 8225)

DOCTORAT

Langue et culture des sociétés anglophones

ALICIA TROMP

LES ÉCRITS TARDIFS DE MARK TWAIN : UN CORPUS ILLISIBLE ?

Thèse dirigée par Mathieu Duplay

Soutenue le 5 novembre 2016

JURY

Monsieur Mathieu Duplay, Professeur, Université Paris Diderot – Paris 7

Monsieur Mark Niemeyer, Professeur, Université de Bourgogne, président du jury et pré-rapporteur

Madame Cécile Roudeau, Professeur, Université Paris Diderot – Paris 7

Madame Françoise Sammarcelli, Professeur, Université Paris-Sorbonne – Paris 4, pré-rapporteur



Except where otherwise noted, this work is licensed under <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/>

Titre : Les écrits tardifs de Mark Twain : un corpus illisible ?

Résumé : Depuis plusieurs décennies, la critique américaine bouscule les limites traditionnelles du concept de « canon ». Les « grands » auteurs n'ont pas pour autant été congédiés et la notion de canon continue à jouer un rôle central. Ce phénomène double est particulièrement frappant chez Mark Twain. Le corpus illustrant le mieux ce mélange d'hypercanonicité et d'obscurité totale est sans doute celui qui regroupe les textes composés après l'œuvre twainienne canonique par excellence, les célèbres *Adventures of Huckleberry Finn* : le Twain tardif. Si ces textes sont de plus en plus lus, l'effort d'analyse critique achoppe presque invariablement sur une problématique revenante : celle de leur marginalité ou plus spécifiquement encore, de leur illisibilité. Cette thèse interroge la notion d'illisibilité en conjonction avec la question de la « tardiveté » de ces écrits. L'illisibilité du corpus twainien tardif commence dès l'époque de la rédaction de ces écrits, par une illisibilité dans son acception la plus matérielle et littérale. Cette illisibilité s'accompagnait d'entrée de jeu d'un autre type d'illisibilité, fondé sur le jugement et l'appréciation esthétiques (des textes illisibles car mal écrits). Cette thèse cherche à lire l'illisibilité, sans pour autant chercher à réhabiliter le corpus, sans même entreprendre de confirmer l'existence pleine de l'objet d'étude choisi, de ce corpus tardif en tant qu'ensemble de textes unifiables à l'intérieur d'une catégorie chronologique close et évidente. Loin d'ignorer l'ennui, l'exaspération et la déception que ces textes ont pu inspirer, il s'agit de problématiser la notion d'illisibilité.

Mots-clefs : Mark Twain, style tardif, tardiveté, posthumanisme, postmodernisme, illisibilité, satire, autobiographie.

Title : Mark Twain's Later Writings : An Unreadable Body of Works ?

Abstract : Although deconstructed and challenged, the idea of the literary canon seems to have survived. This ambiguous phenomenon has affected approaches to Mark Twain's work to a profound degree. The group of texts most aptly illustrating this odd interlacing of hypercanonicity and complete obscurity is that which follows *Huckleberry Finn* : the later writings of Twain. These texts invariably call up the question of their marginality and their unreadability. Why were they left unread for so many years, and why do they continue to be so marginal, when compared to the immense success of the *Adventures* ? Can some of the manuscripts be salvaged by means of certain literary approaches and at specific times in the history of aesthetic moods ? This PhD on Twain's later writings aims to explore the idea of unreadability by combining it with theoretical and critical accounts of lateness. « Unreadability » as a central notion to Twain's later work starts with the most material and literal meaning of the word – that which cannot be read – and began as early as the moment of composition of these texts : many manuscripts remained unpublished, incomplete, or were rejected by the publishers Twain approached. This illegibility combined with the texts' frequently decried unreadability. The aim of this PhD is to read late Twain without necessarily attempting to rehabilitate these texts, without even confirming the full existence of the idea of « late » Twain. Instead of ignoring the exasperation and disappointment many critics and readers have experienced, this thesis will attempt to work with this unreadability, but not without questioning and redefining the notion of unreadability and its contraries.

Keywords : Mark Twain, late style, lateness, posthumanism, postmodernism, unreadability, satire, autobiography.

Table des matières

Remerciements	9
Introduction	11
Première partie	
Ceci n’aura pas été un corpus : des textes tardifs pris entre lisibilité et illisibilité 41	
Chapitre 1 – Cet autre Twain, illisible : délimitation et limitations du sujet	43
1.1 – Les dernières décennies : « My Retirement from Literature Permanently »	43
a) Première lecture du sujet : le déclin	43
b) Une période postcanonique.....	49
c) Vers une vision démonique : l’illisible comme l’insupportable	51
1.2 – Débordements : impossible fixation de l’objet d’étude	54
a) Futur antérieur	54
b) Mise sous rature de <i>lateness</i>	56
Chapitre 2 – « Faire corpus » : le paradoxe d’un impératif critique.....	60
2.1 – Irruption du <i>pot-boiler pen</i>	60
2.2 – Une utilisation paradoxale de la notion de corpus	63
a) Résistance au mouvement classificatoire du <i>genus</i>	63
b) Parallaxe et matière informe : redéfinition de la notion de corpus	68
Chapitre 3 – Le contexte de rédaction : décentremets.....	71
3.1 – Le contexte historique.....	71
a) « An Untimely, Scandalous, Even Catastrophic Commentator on the Present » : décentrement de la biographie et du contexte de rédaction	71
b) Fin de siècle, fin des rêves américains.....	73
c) « As Soon as the Democracy Was Strong Enough It Would Wipe Its Feet upon the Declaration » : faillite des idéaux américains.....	77
d) « Drunk and Disorderly » : écrire à l’orée du vingtième siècle	86
3.2 – Mark Twain l’Européen : américanité décentrée	89
a) Expatriation et vision décentrée.....	89
b) Vienne	93
c) <i>Personal Recollections of Joan of Arc</i> : décentremets esthétiques et idéologiques .	97
3.3 – Fin de siècle : nouvelles nappes discursives.....	102
a) « The Unclassified Residuum » : postdarwinisme, psychologie et parapsychologie	102
b) « The Welcome Semiannual Inundation from Zola’s Sewer » : l’influence du naturalisme	109
Chapitre 4 – Ni tardif, ni twainien : les contours instables du corpus	116
4.1 – Débordements temporels : vies antérieure et posthume des textes « tardifs » de Twain	116
4.2 – Création, monstration et répression du corpus.....	120
a) Une constitution tardive pour l’œuvre tardive de Mark Twain	120

b) Hypercanonicité et production du monstre illisible.....	121
c) Polissage et police.....	126
d) <i>Autobiography of Mark Twain</i> : coup de publicité retentissant.....	130
4.3 – « Mark Twain » : inquiétante étrangeté de la mort de l’auteur.....	134
a) Travail éditorial de Paine et Duneka : le scandale de la réécriture dans <i>The Mysterious Stranger : A Romance</i>	134
b) Une vision autre de l’auteur : copiste, traducteur et plagiaire.....	138
c) Effacement du sujet écrivain : tournant mallarméen dans l’écriture de Mark Twain	144
d) L’illisible <i>unheimlich</i> : tentation et tentative d’écrire encore du « Mark Twain »	154
Chapitre 5 – « Unproductive Productiveness » : le problème du surplus.....	158
5.1 – Le scandale d’un reste inassignable.....	158
a) « It Was an Accident » : bruit et entropie.....	158
b) Mark Twain brouillon.....	164
5.2 – La restance : une écriture sur la marge de la littérature et de la philosophie .	169
5.3 – L’illisible : vers une notion « non négative ».....	176
Deuxième partie
Mark Twain (post)moderne : une poétique de l’illisible	179
Chapitre 1 – Résistances à la lisibilité du roman mimétique-réaliste.....	181
1.1 – Difficile historicisation du Twain tardif	181
a) Modernité et protomodernisme	181
b) « Proleptically Postmodern » : approches postmodernistes de l’illisible twainien	187
c) « We Seldom Really Know the Thing We Think We Know » : postréalisme	191
1.2 – Vacillements de la perspective narrative	196
1.3 – Les maux de la fin : de l’inachèvement à la remise en question de la téléologie narrative.....	204
a) Absence de clôture	204
b) L’illisible herméneutique : chapitre 34 de <i>No. 44, The Mysterious Stranger</i>	208
c) « Prolixité perturbante » : retour sur la fin controversée de <i>Adventures of Huckleberry Finn</i>	212
1.4 – Temporalités dissidentes.....	219
a) « The Gulf Stream’s Gone to the Devil » : absence de linéarité narrative	219
b) Historiographies parodiques.....	225
Chapitre 2 – Modernité du texte twainien tardif : engendrement monstrueux, pseudotextes et machines à écrire posthumaines.....	232
2.1 – La digression : principe de progression de l’intrigue paradoxal.....	232
a) « A Brook That Never Goes Straight for a Minute » : jouissance perverse du bavardage.....	232
b) Trois mille microbes : le régime du parasitage.....	235
2.2 – Le récit dénoyauté : fossiles et fausses pistes de lecture	239
2.3 – Le pseudotexte	243
a) Délitement du texte.....	243
b) Entre parodie et pastiche	245
c) Parodie de la parodie, satire de la satire	249
d) La satire creuse de « The Secret History of Eddypus »	252
2.4 – Nouveaux modes de surgissement des textes	253

a) <i>Pudd'nhead Wilson</i> : excroissances monstrueuses et autoprofération tentaculaire	253
b) <i>Those Extraordinary Twins</i> : « That Monstrous “Freak” »	260
c) « Which Was It ? » : prolifération de textes	263
2.5 – Posthumanisme et illisible twainien	265
a) « Writing Machines » : autoproduction du texte	265
b) « There Would Be No More <i>Me</i> » : personnages posthumains	271
c) « It Thinks » : du flux de conscience au flot de paroles	277
Chapitre 3 – <i>Adventures of Huckleberry Finn</i> : roman du Twain tardif	285
3.1 – Deux modalités de l'écriture tardive : absence de linéarité et digressivité	285
a) Une trajectoire sans <i>telos</i>	285
b) « Raftsmen's Passage » : un conte du tonneau	292
3.2 – Réalisme et posthumanisme dans <i>Adventures of Huckleberry Finn</i> : « “Give an Account of Yourself” »	296
3.3 – <i>Unreadability</i> : une illisibilité irréductible	307
Troisième partie	
Cet autre illisible : l'attrait du mauvais goût	313
Chapitre 1 – <i>Lateness</i> : entre modernité et tradition	315
1.1 – Mark Twain « vieillot » : brèches dans l'herméneutique postmoderne	315
a) « A Return to Realms Forgotten » : brouillage de l'histoire littéraire linéaire	315
b) « The Great Dark », texte (post)moderniste : un métarécit surimposé ?	321
c) <i>Personal Recollections of Joan of Arc</i> : « The Genteel Tradition »	324
d) Confessions d'un microbe toujours humain : conjuration de l'antihumanisme dans « 3,000 Years among the Microbes »	335
1.2 – Rémanence du romantisme	343
a) Un romantisme tardif	343
b) Le projet métaphysique et romantique du posthumanisme twainien	349
1.3 – « A Rollicking Atrocious Melange of Bad Taste » : l'illisibilité idéologique et critique de <i>Pudd'nhead Wilson</i>	355
Chapitre 2 – <i>Unreadability</i> : revendication du mauvais goût	364
2.1 – « Pleasurable Disgust » : une esthétique du laid	364
a) Satire et mauvais goût	364
b) <i>Hogwash</i> : « A Literary Puke »	371
2.2 – <i>Unreadability</i> de <i>Adventures of Huckleberry Finn</i>	377
a) Dissidence linguistique et littéraire	377
b) Le livre d'enfants : une écriture <i>queer</i>	379
c) <i>Adventures of Huckleberry Finn</i> et la hantise de l'illisible	382
Chapitre 3 – Canon et textes tardifs : une hantologie	385
3.1 – « A Profoundly Distasteful Complicity » : illisibilité idéologique de <i>Adventures of Huckleberry Finn</i>	385
3.2 – « Apparition de l'inapparent » : écriture de la hantise	392
a) Conjuration inefficace du fantôme	392
b) <i>Unheimlichkeit</i> : le retour obsessionnel aux problématiques des <i>middle years</i>	399
c) L'esclavage blanc dans « Which Was It ? » : relecture de <i>Adventures of Huckleberry Finn</i> et de <i>Pudd'nhead Wilson</i>	405
d) Les suites aux <i>Aventures</i> : simulacre de la libération de Jim	408

e) « Huck Finn and Tom Sawyer among the Indians » : les fantômes du canon	414
Conclusion.....	425
Bibliographie.....	437
1 – Sources primaires.....	437
1.1 – Œuvres de Mark Twain	437
a) Romans et nouvelles	437
b) Essais et dialogues.....	439
c) Divers	439
1.2 – Autres sources primaires.....	440
a) Littérature américaine.....	440
b) Littérature britannique.....	440
c) Divers	441
2 – Sources secondaires.....	441
2.1 – Sources critiques sur Mark Twain	441
a) Monographies et recueils d’articles	441
b) Articles, chapitres d’ouvrage et communications.....	443
c) Thèses sur Mark Twain.....	450
2.2 – Contexte littéraire et historique	450
a) Ouvrages sur le contexte littéraire et historique	450
b) Études critiques sur d’autres auteurs.....	451
3 – Philosophie, psychanalyse et théorie littéraire.....	451
3.1 – Études sur la notion de <i>lateness</i>	451
3.2 – Illisible et illisibilité	452
3.3 – Satire, parodie et pastiche	453
3.4 – Études sur la digression	453
3.5 – Modernité, modernisme et postmodernisme	453
3.6 – Théorie posthumaniste	454
3.7 – Théorie <i>queer</i>	455
3.8 – Canon et canonicité.....	455
3.9 – Hantologie et <i>anti-canon theory</i>	455
3.10 – Psychanalyse	455
3.11 – Autres textes sur la théorie littéraire	456
3.12 – Autres ouvrages philosophiques	457
4 – Dictionnaires et ouvrages de référence.....	458
Annexe : chronologie des textes.....	459

Remerciements

Je tiens à témoigner ma profonde reconnaissance à mon directeur de thèse, Mathieu Duplay, pour son soutien constant, pour ses conseils rigoureux et pour ses relectures diligentes. Je lui suis également reconnaissante pour les nombreuses lectures qu'il m'a fait découvrir.

Je remercie M. Mark Niemeyer, Mme Cécile Roudeau et Mme Françoise Sammarcelli d'avoir accepté de siéger au jury de soutenance et de lire mon travail.

Une pensée particulière est adressée à Peter Messent, qui m'a encouragée à travailler sur les écrits tardifs de Mark Twain, et à Vic Fischer du Mark Twain Project, qui a pris le temps de répondre à mes questions sur le manuscrit de *What Is Man ?*, archivé à l'Université de Berkeley. Je remercie l'Université de Paris Diderot, Corpus Christi College (Université de Cambridge) et l'Université de York de m'avoir accueillie au cours de mes années de doctorat.

Je remercie chaleureusement mes relectrices : Françoise Soldani, Nolwenn Corriou, Anne Musset et ma mère, Patricia Tromp-Guégan.

Enfin, ma reconnaissance va à Geoff, à Félix, à Nigel, à ma famille et à mes amis, qui m'ont toujours soutenue et encouragée.

Introduction

Mark Twain occupe une place paradoxale dans la littérature américaine. Généralement considéré comme l'un des principaux auteurs du dix-neuvième siècle, il est pourtant peu lu. De ses textes, l'on connaîtra les *Aventures* (*Adventures of Huckleberry Finn* et *The Adventures of Tom Sawyer*), *Pudd'nhead Wilson*, un ou deux récits de voyage et peut-être, tout au plus, *A Connecticut Yankee*. De surcroît, la canonicité de ses deux romans les plus célèbres, *The Adventures of Tom Sawyer* et *Adventures of Huckleberry Finn*, ne cesse d'être remise en question : le contraste avec les autres classiques américains reconnus comme canoniques – les œuvres de Hawthorne, de Melville, d'Edgar Poe et de Henry James, entre autres – est flagrant.

Il semblerait que les écrits de Mark Twain soient marqués par une problématique récurrente, voire revenante : celle de leur illisibilité. Que penser de la qualité littéraire d'un roman comme *The Adventures of Tom Sawyer*, par exemple, fréquemment considéré comme un simple livre pour enfants ? Que penser de l'étrange dénouement de *Adventures of Huckleberry Finn*, au cours duquel Tom Sawyer revient sur le devant de la scène narrative et réduit la libération de l'esclave Jim à un simple jeu d'enfants ? Que reste-t-il du roman d'apprentissage, lorsque tout ce qui a été appris est oublié dans ces derniers chapitres ?

Dans un article paru dans *Harper's Magazine*, la romancière américaine Jane Smiley décrit ce que de nombreuses générations de lecteurs ont pu ressentir à la lecture de *Adventures of Huckleberry Finn* : un étonnement, un malaise, voire une exaspération profonde. « I closed the cover stunned. Yes, stunned. Not, by any means, by the artistry of the book but by the notion that this is the novel all American literature grows out of, that this is a great novel, that this is even a serious novel », écrit-elle (355), en écho à la célèbre formule de Hemingway. En 1935, celui-ci avait affirmé : « All modern American literature comes from one book by Mark Twain called *Huckleberry Finn* » (22). Hemingway fut parmi ceux qui entérinèrent le statut de chef-d'œuvre généralement attribué au roman de Mark Twain.

C'est précisément cette canonicité que Jane Smiley entreprend de mettre en doute. Ce que Jane Smiley et Hemingway ont néanmoins en commun, c'est la manière

dont ils interrogent la place de Mark Twain au sein du canon littéraire américain du dix-neuvième siècle : Twain y fait figure d'exception ; son œuvre y représenterait une anomalie. Aux yeux de Jane Smiley, Twain n'est tout simplement pas un auteur assez « sérieux » ; quant à Hemingway, il considère que le roman de Twain est marqué au sceau d'une modernité avant-gardiste, qui le différencie de ses contemporains. C'est peut-être pour cette raison que Twain a pu inspirer les modernistes. William Faulkner, par exemple, déclare que Mark Twain est le « père de la littérature américaine » (« the father of American literature » [cité par Worthington 27]).

Cette canonicité précaire et paradoxale caractérise également la place de Twain au sein des études littéraires américanistes en France. Twain y demeure un auteur étrangement marginal, comme en témoigne le nombre limité de thèses qui lui sont consacrées. Une comparaison avec les travaux portant sur d'autres auteurs connus du dix-neuvième et du début du vingtième siècle fait ressortir un contraste saillant. Le catalogue Sudoc-Abes recense seulement six thèses de doctorat dédiées à Mark Twain depuis 1952, auxquelles vient s'ajouter une thèse datant de 1951, rédigée par Robert Gilkey et archivée par la Bibliothèque Nationale de France (il s'agit d'une étude du rapport qu'entretenait Mark Twain à l'Europe, *Mark Twain voyageur et son image de l'Europe*). En 1952, Roger Asselineau consacre son doctorat à la réputation littéraire de Mark Twain entre 1910 et 1950 (on pressent déjà l'importance et la récurrence d'une problématique de l'illisible au sein de la critique française). En 1980, Nicole Ollier propose une analyse linguistique de l'écriture twainienne et en 1982 Ayah Solange Alliali fait porter sa thèse sur le monde de l'enfance chez Mark Twain. Suit une longue période durant laquelle Mark Twain semble être devenu *persona non grata*, jusqu'en 2004, année qui voit s'achever l'étude traductologique de Ronald Jenn (« La Traduction de la rhétorique enfantine chez Mark Twain »). En 2008, Nouria Bensalah étudie les *slave narratives* dans *Adventures of Huckleberry Finn* et en 2009 Delphine Louis-Dimitrov termine la thèse française la plus récente dédiée à Mark Twain, « L'Écriture de l'histoire dans l'œuvre de Mark Twain ». À ce jour, aucune thèse française n'a été consacrée à la période pourtant très féconde suivant la publication de *Adventures of Huckleberry Finn* en 1884.

Par contraste, le catalogue Sudoc-Abes dénombre treize thèses sur Hawthorne durant la même période, dix-neuf sur Melville et vingt-cinq sur Henry James. Si l'un des premiers objectifs de cette étude sera de remédier à ce vide critique, il conviendra également de s'interroger sur les raisons de ce silence relatif : quels sont les défis que

posent les écrits de Mark Twain pour la critique universitaire contemporaine ? Quelle résistance ces textes lui opposent-ils ?

Tout se passe comme si les lecteurs – et critiques – de Mark Twain étaient confrontés à une illisibilité revenante. Cette difficulté de la lecture est évoquée dans un grand nombre d’analyses et de descriptions consacrées aux textes de Twain. Parmi les lecteurs troublés de Twain figure la romancière américaine Toni Morrison, qui rédige en 1996 une introduction à *Adventures of Huckleberry Finn* pour les Presses Universitaires d’Oxford, à présent incluse dans l’édition Norton. Toni Morrison décrit un profond sentiment de malaise. Mais au lieu d’abandonner la lecture, elle lit et relit le roman – enfant, adolescente, adulte. Elle se sent comme hantée par le désir de *relire* et de mieux comprendre l’illisibilité du « chef-d’œuvre » twainien : « an effort to track the unease, nail it down, and learn in so doing the nature of my troubled relationship to this classic American work » (386). Ses nombreuses lectures font d’elle une sorte de revenante au texte. Elle ne cesse de le reprendre et de le parcourir. Son approche souligne la nature paradoxale de l’illisible : il ne s’agit pas d’un frein à la lecture, mais bien au contraire d’une qualité du texte qui nourrit la réflexion et peut-être même de nouvelles pratiques d’écriture, comme celles de la romancière Toni Morrison.

Par conséquent, si la problématique de l’illisible s’impose à ce point aux lecteurs de Twain, c’est peut-être parce qu’elle interroge de façon plus générale les limites qui entourent le canon. Quels sont les critères qui permettent de circonscrire la littérature digne de ce nom – et qu’est-ce qui fait que d’autres textes paraissent chuter en deçà d’un certain seuil de littérarité ? Cette problématique des frontières du littéraire est centrale chez Mark Twain et fréquemment abordée de façon métatextuelle dans ses textes. C’est afin de décrire et de saisir, dans la lignée de Toni Morrison, l’illisible twainien que cette étude prendra le parti de se pencher sur les textes de Twain les moins connus et jugés les plus « illisibles » : ses écrits tardifs. Pour commencer, ceux-ci seront définis comme rédigés au cours d’une période allant de la publication de *Adventures of Huckleberry Finn* en 1884 jusqu’à sa mort en 1910.

L’analyse portera sur un corpus qui mêle textes publiés et écrits inachevés, parmi lesquels : les romans les plus connus de cette période, publiés du vivant de Twain, *A Connecticut Yankee* et *Pudd’nhead Wilson* (et son pendant moins connu, *Those Extraordinary Twins*) ; le roman posthume et fragmentaire *No. 44, The Mysterious Stranger* (ainsi que deux manuscrits proches) ; les inclassables fragments « 3,000 Years among the Microbes » et « The Secret History of Eddypus » ; deux textes de fiction inachevés, « The Great Dark »

et « Which Was It ? » ; les suites aux *Aventures*, souvent décriées (parmi lesquelles seront tout particulièrement étudiées *Tom Sawyer Abroad*, « Tom Sawyer's Conspiracy » et « Huck Finn and Tom Sawyer among the Indians ») ; les fragments autobiographiques ; deux essais, l'un, (pseudo)philosophique (« My Platonic Sweetheart ») et l'autre, (pseudo)littéraire (*Is Shakespeare Dead ?*) ; puis l'un de ses textes les plus problématiques, *What Is Man ?*, dialogue philosophique semi-parodique. Enfin, l'étude inclura deux romans oubliés de Twain, *The American Claimant* et *Personal Recollections of Joan of Arc*, publiés de son vivant mais immanquablement jugés médiocres – certains critiques vont jusqu'à les qualifier d'aberrations (D. Robinson 15). Un tableau détaillant les dates de composition et les circonstances de la publication de ces textes est inclus en annexe.

L'étude commencera ainsi par constituer, provisoirement et de façon hypothétique, un corpus de textes couvrant deux décennies et demie. Or, d'emblée, il conviendra d'interroger les limites de ce corpus, voire son existence. D'entrée de jeu, il apparaît que la notion de corpus est traversée par une tension inhérente : d'une part, elle renvoie à un assemblage homogène et unifié de textes ; d'autre part, elle désigne également une collection d'extraits hétérogènes, comme c'est fréquemment le cas en linguistique. Chez Twain, la très forte hétérogénéité des textes tardifs pose problème : n'aurait-on pas plutôt affaire à ce deuxième type de corpus, aux limites plus floues, dépourvu de l'unité habituellement conférée par le nom de l'auteur ?

Comme il apparaîtra, Twain lui-même aimait à créer des corpus, à la manière des collecteurs de contes populaires au dix-neuvième siècle : la littérature marginale qui l'intéressait, lui, était la fiction médiocre, qu'il annotait furieusement et recueillait dans une « Library of Literary Hogwash » (Gribben, « Reading » 620). Cette prédilection pour le « mauvais goût » fut telle qu'on cherchera à en déterminer les effets sur l'écriture de Mark Twain. Finit-elle par s'en imprégner ? De manière plus générale, s'il n'y a pas de texte de Twain qui ne soit pris dans un dense réseau intertextuel, existe-t-il une écriture proprement « twainienne », un corpus tardif de « Mark Twain » ?

Ces textes « tardifs » de Mark Twain sont peu connus, ce qui surprend au regard de leur grand nombre. Après *Adventures of Huckleberry Finn*, Twain continue à écrire abondamment. Il s'agit cependant d'une productivité paradoxale, « peu productive », pour reprendre l'expression employée par Edward Said dans *On Late Style* : « a sort of deliberately unproductive productiveness » (7).

Certes, plusieurs textes échappent au sort dont sont frappés la plupart de ces écrits : *A Connecticut Yankee* et *Pudd'nhead Wilson*, par exemple, ne sont pas entièrement méconnus du lectorat actuel de Twain. *Pudd'nhead Wilson* atteint même un statut canonique, notamment en France : hormis *Adventures of Huckleberry Finn*, c'est le seul roman de Twain qui ait été inscrit au programme de l'agrégation d'anglais. *Pudd'nhead Wilson* relate l'histoire d'un avocat en herbe qui s'installe dans la petite ville de Dawson's Landing (dont la description fait fortement songer à celle de St. Petersburg dans les *Adventures*). Longtemps exclu et méprisé par la communauté, David Wilson parvient enfin à obtenir la reconnaissance de ses concitoyens, grâce à son travail de détective privé. Ce qu'il révèle au grand jour a de quoi troubler la petite communauté esclavagiste : un enfant métis, né esclave, a toute sa vie durant pu passer pour le fils d'une riche famille bourgeoise, sa mère l'ayant échangé au berceau avec l'héritier. Fasciné par les identités usurpées et instables, Mark Twain remet au goût du jour le motif du *changeling*. À l'instar de *Adventures of Huckleberry Finn*, ce roman n'échappe pourtant pas à une problématique de l'illisible, notamment abordée par le critique John Matson (« his notoriously "unreadable" novel ») dans « The Text That Wrote Itself » (348).

Hormis ces deux romans, la plupart des écrits à l'étude relèvent du brouillon, du fragment, du projet réadapté, transformé et de nouveau abandonné. C'est le cas de l'*Autobiographie*, que Twain ne finit jamais et préfère périodiquement reprendre depuis le début. Entre 1897 et 1908, il écrit également plusieurs versions d'un roman dont le genre le situe entre fiction fantastique et historique : les manuscrits de *The Mysterious Stranger*. Chacun de ces projets demeure inachevé.

Ce qui frappe dans ce corpus « tardif » de Mark Twain, c'est donc l'absence de clôture d'un grand nombre de textes. La plupart d'entre eux ont été oubliés ou uniquement analysés dans le cadre restreint des études twainiennes spécialisées. Dans un article dédié au concept du « style tardif », Lecia Rosenthal avance que les derniers écrits d'un auteur forment souvent un « reste », un surplus « insupportable » situé à la marge de la production plus canonique : « the "unbearable" superfluity of the insignificant remnant, a mute and unproductive leftover » (121). En ce sens, une grande partie des écrits tardifs de Mark Twain constitue ce qu'on pourrait appeler l'envers du canon : les textes qu'il a fallu oublier pour mieux apprécier les *Adventures*.

Certains de ces textes, Mark Twain les a pourtant publiés de son vivant : *The American Claimant*, par exemple. Ce roman relate le séjour aux États-Unis d'un jeune noble britannique, motivé par la volonté de mener une vie plus fidèle à ses principes

radicaux et démocratiques. C'est toutefois sur sa déception que s'attarde le texte, comme si la déception, l'échec, l'abandon importaient le plus dans ce roman lui-même frappé de l'opprobre du texte manqué (Macnaughton 1 ; Kaplan xxxv ; Baetzhold 25). Mis à part ces jugements négatifs, le texte est entouré de silence critique : *The American Claimant* est en négatif ce qu'est *Adventures of Huckleberry Finn* au sein de la critique américaine consacrée à Mark Twain – un texte central, célèbre, omniprésent.

D'autres textes ne furent jamais publiés du vivant de Twain. Par exemple, « 3,000 Years among the Microbes » est une longue nouvelle inachevée. Cette autobiographie burlesque relate la vie d'un scientifique soudain transformé en microbe et obligé de vivre parmi ceux qu'il tentait naguère d'étudier. La perspective décentrée du narrateur est l'une des caractéristiques qui confèrent à ce texte sa surprenante modernité. Autre texte inachevé, « The Secret History of Eddypus » se donne à lire comme une série de lettres écrites dans un avenir lointain par un historien dissident. L'Amérique s'est embourbée dans un régime politique dictatorial qui a porté au pouvoir le mouvement religieux initié par Mary Baker Eddy, la Christian Science, à moins que ce ne soit le catholicisme dissimulé sous un autre nom. La description que fait l'historien de ces transformations politiques fait affleurer la fascination twainienne pour l'hybridation et pour la fluidité des catégories :

Her Divine Grace Mary Baker G. Eddy XXIV died first ; *it had been supposed she would.* Then Pius XII relinquished his title, abolished his Papacy and his Church, put on the late Pope's clothes, and became Mistress of the World and of Christian Sciencedom, under the name and style of Her Divine Grace Mary Baker G. Eddy XXV, and went to demonstrating over things like an Old Hand. She (that is, he) was English, and in his boyhood her name was Thomas Atkins. (178-79)

L'auteur des lettres secrètes promet d'écrire une Histoire véridique et dissidente de l'Empire eddyvien. Très rapidement, cependant, le fil de son propos se perd et les séquences digressives se multiplient.

« 3,000 Years among the Microbes » et « The Secret History of Eddypus » éclairent une caractéristique centrale du corpus : à savoir, l'expérimentation formelle et l'ouverture à une certaine modernité philosophique, littéraire et scientifique. L'*Autobiographie* en offre un exemple saisissant. Depuis les éditions récentes préparées par le Mark Twain Project à l'Université de Berkeley, elle a donné lieu à un nombre croissant d'études attirant l'attention sur l'avant-gardisme des diverses méthodes de composition

adoptées par Mark Twain. Après plusieurs faux départs, l'auteur décide de passer à la dictée et met en œuvre une sorte d'écriture orale que Jennifer Zaccara compare au flux de conscience moderniste, mêlant passé et présent de manière non linéaire (101-05).

Le nom de Mark Twain est rarement associé à une telle esthétique expérimentale. L'un des enjeux de cette étude sera de décentrer l'image habituellement véhiculée de Mark Twain : humoriste, satiriste et écrivain réaliste, fermement ancré dans la fiction du dix-neuvième siècle. On le connaît surtout comme un auteur de romans historiques. *Adventures of Huckleberry Finn* par exemple se déroule avant la Guerre de Sécession, alors que le roman lui-même fut écrit juste après la période de la Reconstruction. Par contraste, dans ses textes tardifs, Mark Twain s'aventure sur le terrain de la science-fiction (genre naissant), du fantastique, de la fable philosophique, de la biographie et de l'autobiographie, du dialogue philosophique et de l'essai (politique, philosophique ou littéraire, mais sans jamais se situer entièrement à l'intérieur du genre adopté). Par-dessus tout, ce qui frappe, c'est à quel point Mark Twain renouvelle et décentre ces genres. Il les rend hybrides et méconnaissables, par exemple dans *No. 44, The Mysterious Stranger* : de ce roman, il n'est possible que de dire qu'il emprunte au genre fantastique, à la fable philosophique et au roman historique. Par conséquent, les genres littéraires dans ces écrits tardifs sont le plus souvent difficilement identifiables. Les écrits tardifs de Mark Twain se situent fréquemment dans les marges de la fiction romanesque, rarement tout à fait dans les limites de ce genre qui, à la fin du dix-neuvième siècle, en est venu à dominer la littérature.

Aux yeux d'un lecteur du Twain réaliste, ces textes paraîtront profondément étranges, voire déroutants. Des générations de lecteurs ont été habituées à lire Mark Twain selon une grille interprétative spécifique : Twain serait l'initiateur d'une écriture proprement *américaine*, grâce à son maniement d'une langue orale, dialectale et à son imaginaire ancré dans l'Amérique du Mississippi et du Far West (*Roughing It*, par exemple, relate son voyage à l'Ouest). On s'étonnera alors de voir apparaître, dans certains romans tardifs, un décor des plus européens : c'est le cas de *A Connecticut Yankee* (la Grande-Bretagne), de *Personal Recollections of Joan of Arc* (la France) et de *No. 44, The Mysterious Stranger* (l'Autriche). En réalité, durant ces deux décennies et demie, Mark Twain multiplie les longs séjours en Europe : tels Henry James, Ezra Pound, T. S. Eliot et Gertrude Stein, il fut l'un de ces auteurs américains expatriés pendant une période plus ou moins longue en Europe, même si l'on ne le mentionne pas aussi fréquemment.

Dans certains de ces textes « européens », l'écriture twainienne devient méconnaissable. Par exemple, *Personal Recollections of Joan of Arc*, sa biographie romanesque de Jeanne d'Arc, ne ressemble guère aux *Aventures*. Twain y choisit un sujet français, adopte une structure narrative classique et délaisse l'ironie et la satire qui sont la marque de son écriture dans *Adventures of Huckleberry Finn*. En ce sens, il y a hétérogénéité du corpus tardif : l'expérimentation formelle si prégnante dans d'autres textes ne caractérise aucunement cette vie de Jeanne d'Arc. Par conséquent, *Personal Recollections of Joan of Arc* pose problème au sein de l'« œuvre » de Mark Twain : le roman est une anomalie, jugé profondément illisible par ceux qui s'aventurent à le lire. George Orwell par exemple déplore la mièvrerie du texte (« a namby-pamby “life” of Joan of Arc » [325]), tandis que Maxwell Geismar le qualifie de plus gros échec de Mark Twain : « Sam Clemens' worst book.... It is difficult to find *anything* of interest in *Joan of Arc* – except its badness » (140).

Personal Recollections of Joan of Arc n'est pourtant pas le seul texte tardif à tomber sous le couperet de la critique twainienne. Une multiplicité d'écrits a été rejetée à la marge du canon, dont *The American Claimant* et *Tom Sawyer Abroad*, que Justin Kaplan qualifie de « vieille soupe réchauffée » (« a reheating of old soup » [xxxv]) ou encore « My Platonic Sweetheart », que Twain ne parvient pas à faire publier, malgré plusieurs tentatives.

Depuis plusieurs décennies, les références à une œuvre tardive de Mark Twain se multiplient dans les Mark Twain *studies*. Dans la sphère anglo-américaine, un certain nombre de thèses a été consacré à l'étude de ces textes, à commencer par celle de John Tuckey en 1953, qui marqua le début d'une longue carrière dédiée à l'analyse des écrits oubliés du célèbre auteur américain. La thèse de Carol Warrell Oliver Brambl en 1973 se concentre sur la satire tardive de Mark Twain (« A Study of Representative Satire from Mark Twain's Later Works, 1890-1910 ») et le travail de Henry Carr Phelps en 1982 porte sur les suites aux *Aventures* (« The Undiscovered “Territory” : Mark Twain's Later Huck and Tom Stories »). La thèse récente (2010) de Rachael Nichols aborde l'une des nouvelles posthumes de Mark Twain, « 3,000 Years among the Microbes », sous l'angle des *animal studies* et du posthumanisme.

L'illisibilité de ces écrits a également fait l'objet de nombreuses analyses. Selon une tradition critique établie, ces textes feraient partie d'une « phase » ou d'une « période » tardive, au cours de laquelle l'art narratif de l'auteur périclité. La carrière d'un écrivain est fréquemment divisée en plusieurs phases : chez Twain, la critique distingue généralement ses débuts de journaliste de ses *middle years* (lors desquelles Twain publie ses plus grands succès), suivis d'une dernière phase, « tardive ». Pour certains auteurs, celle-ci

serait marquée par la maturité de leur « style », pour d'autres, par le déclin (on songe à Joseph Conrad par exemple, dont les derniers romans, tel *The Rescue*, ont été jugés médiocres). Chez Twain, la dernière phase est souvent décrite en termes d'échec artistique, attribué à des causes biographiques et psychologiques (dépression, faillite financière et deuils multiples). D'après cette interprétation, l'illisibilité serait avant tout « tardive », autrement dit limitée à une parenthèse chronologique et provoquée par des facteurs biographiques.

L'angle d'approche adopté dans cette étude sera tout autre : il s'agira d'étudier l'illisibilité d'un point de vue non pas biographique, mais littéraire. L'hypothèse sera celle d'une *esthétique* de l'illisibilité, aussi paradoxal qu'un tel concept puisse paraître : un mode d'écriture spécifique, mais aussi une manière de *penser* la littérature, dont il s'agira d'étudier le rôle au-delà des limites d'une seule « phase » tardive.

En effet, l'analyse cherchera à remettre en question la rupture habituellement perçue entre le Twain des *middle years* et le Twain tardif. Et si la problématique de l'illisibilité – notion qu'il conviendra, évidemment, de définir – s'inscrivait déjà au cœur de *Adventures of Huckleberry Finn*, voire de *The Adventures of Tom Sawyer*? L'enjeu d'un tel questionnement sera également métacritique, puisqu'il amène à repenser les notions de « phase », de « période » et de « tardiveté » (*lateness*)¹. Si Mark Twain est un auteur dont la canonicité a toujours posé problème, ses textes eux-mêmes sont marqués par une réflexion métatextuelle sur la question de l'échec, du mauvais goût et du « mal écrire », pour reprendre l'expression de Roland Barthes (*Mythologies* 137). En ce sens, ces écrits invitent à interroger, en retour, les notions critiques mises en œuvre : le corpus, l'auteur et même, au bout du compte, le texte.

Dans *Dark Twins : Imposture and Identity in Mark Twain's America*, Susan Gillman étudie la récurrence de la figure de l'imposteur dans les écrits de Mark Twain. Elle constate que Twain se décrivait fréquemment lui-même comme un imposteur (23). Leslie Fiedler relève un rêve relaté par Mark Twain : vêtu seulement d'une chemise de nuit, l'auteur se rend devant une assemblée bourgeoise et se retrouve incapable de produire le moindre discours (« Afterword » 16). Lorsqu'il déclare « I am Mark Twain », personne ne le croit (« Afterword » 16). Il est significatif que l'auteur dans ses rêves tente de réaffirmer son identité d'écrivain : c'est oublier que « Mark Twain » est toujours-déjà un

¹ Là où la notion de *lateness* est consacrée par la tradition critique anglo-saxonne, « tardiveté » tient davantage du néologisme en français. Nous emploierons néanmoins cette traduction, tout en gardant à l'esprit que le terme français ne recoupe pas tout à fait la notion anglaise, plus établie.

pseudonyme, derrière lequel se cache une identité instable et fuyante. Twain décrit ainsi la hantise de la dérision, mais également la crainte de ne pas être reconnu, comme si son écriture échappait à sa maîtrise, son « style » désarrimé.

Lorsque Maxwell Geismar soutient que *Personal Recollections of Joan of Arc* ne présente aucun intérêt, à part sa qualité médiocre (« it is difficult to find *anything* of interest in *Joan of Arc* – except its badness » [140]), il met pourtant le doigt sur l'omniprésence d'une problématique au sein des textes de Twain : la question de l'illisible.

Notre approche s'inscrit dans le prolongement de ce que le critique britannique David Punter appelle une théorie de l'anticanon (« anti-canon theory » [519]), autrement dit d'une déconstruction du canon. En premier lieu, cela entraînera un décentrement de l'auteur canonique qu'est devenu Mark Twain. L'ancrage de ses écrits dans le réalisme du dix-neuvième siècle ne permet pas de rendre pleinement compte de ses textes tardifs, ni même de certains aspects de ses romans les plus connus. *Adventures of Huckleberry Finn* et *Pudd'nhead Wilson* sont fréquemment lus et étudiés de manière isolée. Ces textes sont néanmoins pris dans une très forte intertextualité : lorsqu'on les aborde à partir de cet angle, à quels aspects de l'écriture twainienne s'ouvre-t-on ? Est-il encore question de *textes*, unités fermées sur elles-mêmes, ou a-t-on plutôt affaire à une écriture, processus ouvert, en constant devenir, qui récrit chaque histoire à travers un nouveau brouillon ?

S'il s'agit d'appréhender Mark Twain sous un jour différent, cette étude aura également un enjeu métacritique. L'approche déconstructionniste du canon décrite par David Punter s'inspire de la pensée poststructuraliste, en particulier foucauldienne et derridienne. Le canon n'existe jamais seul. Sa formation s'appuie sur une expurgation et sur une relégation de textes jugés mineurs. À l'extérieur de ses frontières sont rejetés les textes qui menacent, pour une raison ou une autre, le *statu quo* (littéraire, politique, social, sexuel, par exemple). De fait, le processus de canonisation dépend, simultanément, de la création d'un revers du canon : il en découle que la « lisibilité » délimite les contours de l'illisible. Les chefs-d'œuvre ne sont pas isolés. Suivant la théorie foucauldienne des discours et des contrediscours, il ne saurait y avoir de séparation véritable entre le canon (le « discours » littéraire dominant) et son revers.

Depuis plusieurs décennies, la critique littéraire d'inspiration poststructuraliste s'emploie à déstabiliser les assises du canon occidental. Selon David Punter, l'érosion du canonique (« erosion of the canonical » [519]) s'accompagne d'une vaste expansion du littéraire (« a vast expansion of the literary » [522]). Prospèrent désormais canons

alternatifs et contrecanons, impulsés par les études féministes, *queer* ou postcolonialistes, parmi d'autres. Dans *A Jury of Her Peers : American Women Writers from Anne Bradstreet to Annie Proulx*, Elaine Showalter souhaite ainsi remédier à la faible présence d'œuvres de femmes écrivains au sein du canon américain. Dans son introduction, elle rapproche explicitement son travail du remaniement du canon qui a lieu depuis les années 1970 (xiii).

D'autres critiques entreprennent de déconstruire le canon en décentrant les interprétations dominantes des œuvres d'auteurs canoniques. L'analyse que propose Eve Kosofsky Sedgwick d'une nouvelle de Henry James, « The Beast in the Jungle », dans *Epistemology of the Closet* marque un moment important dans le développement des études *queer*. L'approche *queer* met en lumière des aspects que les lectures traditionnelles de Henry James ont écartés. La pensée *queer* du théoricien Lee Edelman (*No Future : Queer Theory and the Death Drive*) permettra ainsi de repenser la figure emblématique de l'enfant, Huck Finn, et de montrer que la littérature d'enfants² chez Twain relève moins d'une catégorie stable que d'un espace littéraire marginal et subversif. Parallèlement, la critique entreprend de lire des textes moins connus ou oubliés des auteurs canoniques : c'est également dans cette perspective que s'inscrit cette étude des textes tardifs de Mark Twain.

De même, l'étude de ce que la critique littéraire anglo-saxonne nomme *lateness* devra entrer dans le cadre de cette déconstruction du canon. *Lateness*, la « tardiveté » ne sera pas définie en un sens chronologique comme une phase finale qui viendrait clore la carrière d'un auteur et accomplir une certaine téléologie (pour le meilleur ou pour le pire). Il s'agit à nos yeux plutôt d'un mode d'écriture, que nous décrivons à partir des travaux d'Edward Said (*On Late Style* et *Freud and the Non-European*) et de Theodor Adorno (« Late Style in Beethoven »), dont s'inspire en partie Said. Selon Said, l'écriture tardive *interroge* l'homogénéité de l'œuvre et la pensée téléologique sous-jacente à la plupart des descriptions de carrières artistiques. Le travail d'Edward Said fournira un apport théorique important et s'inscrit dans une perspective postcanonique, dont témoignent également ses écrits plus connus sur le postcolonialisme.

Toutefois, il n'en demeure pas moins que cette étude porte, malgré tout, sur un auteur « classique », un homme blanc, membre de la classe dominante que les Américains

² Nous employons délibérément un terme ambigu : les *Aventures* de Mark Twain portent sur l'enfance, mais ces romans relèvent-ils pour autant de la littérature *pour* enfants ? Comme il apparaîtra, la séparation entre la littérature pour adultes et pour enfants n'est pas encore clairement établie à l'époque où écrit Twain.

désignent par l'acronyme *WASP*. De fait, il convient de prendre en compte l'ambiguïté dont notre approche est empreinte. Cette ambiguïté caractérise en réalité la pensée du canon à l'ère de la postmodernité. Malgré l'expansion et la déconstruction du canon évoquées par David Punter, la critique contemporaine continue à accorder une place de choix aux « grands » auteurs. Les articles, les ouvrages et les thèses qui leur sont consacrés témoignent d'une attitude ambivalente envers les classiques : la notion de canon n'a pas entièrement disparu, mais persiste alors même qu'elle est déconstruite. Le centre disparu continue à dominer la manière dont est pensée la littérature américaine, de sa Renaissance au début du dix-neuvième siècle jusqu'au modernisme. Le choix d'un auteur comme Mark Twain s'explique par une telle rémanence du canon – survivance qu'il convient de reconnaître, mais également d'interroger. Quels sont les critères qui dictent encore, de nos jours, ce qui peut *faire* canon ? Qu'est-ce qui nous permet d'exclure certains textes, dont, précisément, un certain nombre d'écrits « tardifs » de Mark Twain, jugés trop « mauvais » pour être soumis à l'étude ?

Dans les Mark Twain *studies*, la déconstruction du canon a eu des répercussions importantes sur la manière dont l'œuvre de Twain est abordée et construite. Aux États-Unis, depuis plusieurs décennies, l'intérêt critique pour les écrits tardifs s'accroît ; les éditions et les traductions se multiplient. À partir des années 1960, le Mark Twain Project à l'Université de Berkeley entreprend de publier les nombreux manuscrits inédits. D'autres éditions suivent et rendent ces textes accessibles, notamment *The Science Fiction of Mark Twain* de David Ketterer en 1984. En 1996, les Presses Universitaires d'Oxford lancent un vaste projet, dont l'étendue signale bien le déplacement des limites de l'œuvre de Mark Twain : les éditeurs reproduisent en fac-similé les premières éditions de tous les textes parus du vivant de Twain, y compris les moins connus. Certains de ces textes reparaissent pour la première fois dans une édition séparée et complète, après de longues années d'oubli : *What Is Man ?*, *Tom Sawyer Abroad*, *Is Shakespeare Dead ?* et *The American Claimant*, par exemple. En France, la traduction par Bernard Hoepffner du dernier roman de Twain, *No. 44 : Le Mystérieux étranger*, aux éditions Tristram en 2011 signale le regain d'intérêt pour les textes tardifs de Mark Twain.

Dans *The Duplicating Imagination : Twain and the Twain Papers*, Maria Ornella Marotti explique que ces écrits posthumes ont été soumis à un véritable travail de réhabilitation critique depuis les années 1970 (17). Ce changement de perspective devient particulièrement apparent lors du Congrès MLA à San Francisco en 1979, où une

nouvelle génération de critiques (parmi lesquels Sholom Kahn et John S. Tuckey) défend la valeur de ce qui sera désormais considéré comme l'« œuvre tardive » de Mark Twain (17).

Par conséquent, ces écrits ont peu à peu été jugés plus lisibles. Il s'agit cependant d'une lisibilité limitée : l'« œuvre » tardive est lue à travers un prisme théorique particulier, celui de la tardiveté artistique et littéraire (*lateness*). Ces textes sont de ce fait uniquement dignes d'intérêt parce qu'ils ont été écrits par Mark Twain, auteur d'un chef-d'œuvre, *Adventures of Huckleberry Finn*. Considérés isolément, ces écrits n'ont aucune valeur. La notion de *lateness* confère donc une lisibilité restreinte : l'interprétation est codifiée selon les divers métarécits du « style tardif ». Ayant atteint une certaine maturité, l'auteur se met à expérimenter et écrit plus librement, influencé par l'avant-garde artistique de son époque ; il se surpasse. Ou bien, au contraire, il ne parvient plus à renouveler son écriture, son esprit se détériore et son art narratif se dégrade. Dans la critique twainienne, les deux lectures s'entrecroisent.

Or, même lorsque la critique entreprend de réhabiliter ces écrits, l'adjectif « tardif » marque leur statut précaire. Au-delà de leur ancrage dans la linéarité de la carrière de l'auteur, quel est leur intérêt littéraire ? Ils se situent sur une marge instable, puisqu'ils sont toujours potentiellement illisibles. En ce sens, l'illisible demeure bien une problématique latente, même dans ces descriptions plus positives du Twain tardif.

La démarche adoptée au cours de cette étude s'inscrit dans une perspective différente. Il ne s'agira pas de réhabiliter ces écrits. Bien au contraire : le malaise, l'ennui, la déception et l'exaspération que ces textes ont pu susciter serviront de point de départ à l'analyse. Il conviendra d'analyser le rejet et le silence critiques dont ont fait l'objet *Personal Recollections of Joan of Arc*, *The American Claimant*, *What Is Man ?* ou encore *A Connecticut Yankee*. Comme l'écrit Nick Salvato dans un article de *Critical Inquiry*, l'étude d'un objet « mauvais » peut s'avérer féconde :

... how might risking critical embarrassment – courting, enduring, and pushing through it rather than sidestepping or otherwise bypassing it – situate one to speculate profitably about an object of inquiry, especially a “bad object”..., in ways that would have remained unaccessed and, indeed, inaccessible had the critical embarrassment not been entertained ?
(681)

L'embarras ou le malaise critique soulèvent en effet un questionnement parallèle, plus théorique, que l'on peut décrire comme métacritique.

Il importera donc de prendre en compte l'étrangeté de ces textes, qui sera notamment définie à partir du concept d'*Unheimlichkeit* chez Freud. Un lecteur de Twain abordera le plus souvent ces textes tardifs après avoir lu les *Aventures* et peut-être les récits de voyage (dont les plus connus sont *Roughing It*, *The Innocents Abroad* et *Life on the Mississippi*). De fait, l'écriture twainienne dans ces derniers textes pourra paraître profondément reconnaissable ou familière et en même temps marquée par une nouveauté troublante. Dans « L'Inquiétante Étrangeté », Freud explique que le sentiment d'*Unheimlichkeit* n'est pas suscité par l'inconnu absolu, mais au contraire par la reconnaissance d'une chose familière, même si celle-ci a été oubliée ou refoulée (213-21). Le mot allemand *unheimlich* est le contraire de *heimlich*, « connu », « familial », et signifie de ce fait « étrange » ou « étranger ». Or l'adjectif *heimlich* a un deuxième sens : ce qui a été tenu caché, secret. Par conséquent, précise Freud, *unheimlich* désigne « ce qui devrait rester ... dans le secret, dans l'ombre, et qui en est sorti » (221).

Chez Twain, il convient de se demander si le sentiment d'étrangeté qui domine l'expérience de lecture s'explique véritablement par la radicale nouveauté mise en œuvre par ces textes tardifs. N'est-on pas plutôt troublé par le retour de problématiques dont on a pressenti la présence, mais qu'on a peut-être ignorées à la lecture de ses romans les plus emblématiques ? Et si ses écrits tardifs mettaient en lumière des problématiques déjà inscrites dans les *Aventures*, telles que la digressivité de la narration, l'ancrage normatif instable de la satire et la tournure antihumaniste que prend la caractérisation du personnage de Huck Finn ? Alors qu'on admire généralement *Adventures of Huckleberry Finn* pour l'apprentissage moral qu'y fait Huck Finn, les derniers chapitres relatant la fausse évasion de l'esclave Jim mettent en péril toute *Bildung* humaniste. Comme l'écrit Françoise Sammarcelli, les farces de Tom Sawyer introduisent un comique burlesque et parodique, qui brouille les enjeux éthiques et propage le désordre ou en d'autres termes, une forme d'entropie (233). Dans les suites « Huck Finn and Tom Sawyer among the Indians » et « Tom Sawyer's Conspiracy », cette entropie s'accroît : le monologue intérieur de Huck Finn – et par extension le réalisme psychologique – disparaît au profit de la parodie et du pastiche généralisés. Sa voix se mêle aux nombreuses évocations et imitations d'autres textes, jusqu'à se perdre dans les mailles de cette intertextualité.

L'étrangeté de ces textes émane donc davantage de la continuité entre les *middle years* et les textes « tardifs » que de leur différence. L'illisibilité n'est peut-être pas limitée à une « phase » tardive : quel rôle joue-t-elle par exemple dans *Adventures of Huckleberry Finn*, voire dans *The Adventures of Tom Sawyer* ?

La plupart des textes tardifs de Mark Twain ont été rejetés à la marge du canon. À la manière des apocryphes de la Bible, ils remettent en question l'homogénéité de l'œuvre. L'origine religieuse du terme de « canon » mérite qu'on s'y arrête. En effet, il est significatif que la manière dont est pensée la littérature en Occident soit fondée sur la classification des livres de la Bible. Si celle-ci varie selon les confessions religieuses, une constante se dégage : chaque confession établit une distinction entre livres reconnus comme inspirés, autrement dit saints, et livres dont elle considère l'authenticité comme douteuse. Ces « apocryphes » ont été exclus et écartés, mais, plus étonnamment peut-être, certains persistent à l'intérieur de la Bible même, tel l'Ecclésiastique, jugé apocryphe par la plupart des Églises protestantes.

Avant Mark Twain, il est un autre auteur américain qui se fascine pour la présence des apocryphes au sein du Livre Sacré : Melville. Dans le dernier chapitre de *The Confidence-Man*, le Cosmopolite commente : « “Fact is, when all is bound up together, it's sometimes confusing. The uncanonical part should be bound distinct” » (209). La juxtaposition du canon et de la « partie non canonique » est source de confusion. Comme l'écrit Michel Imbert, la référence aux Saintes Écritures dans le dernier chapitre nourrit une « réflexion sur l'absence d'une autorité irrécusable qui permettrait de départager l'authentique des contrefaçons » (15). Comment, en effet, déterminer ce qui fait autorité, si même dans la Bible « se confondent pêle-mêle apocryphes et Apocalypse », si même le Livre Sacré « comprend des écrits intertestamentaires apocryphes » et « ne peut être tenu pour parole d'évangile » (Imbert 15) ? C'est cette même question de la canonicité qui est inscrite au cœur des écrits de Twain.

En outre, l'approche déconstructionniste du canon (*anti-canon theory*) invite à se pencher sur le Twain apocryphe, sur ce qui ne semble pas avoir été écrit par Mark Twain tel qu'on le connaît – ou tel qu'on l'a construit. De nombreux textes ont été écartés du canon twainien, jugés trop mauvais, trop brouillons ou – chose plus dérangeante encore – insuffisamment « twainiens » (*Personal Recollections of Joan of Arc*, par exemple). Comme le constate Derrida, l'Occident a développé une conception de l'auteur qui s'enracine dans la théologie (*Éperons* 84).

Tout au long de sa vie, Mark Twain nourrit une fascination pour l'apocryphe. Cet intérêt soutenu se signale notamment par l'inscription d'une réflexion métafictionnelle sur la notion de canon dans ses textes. Dans « The Secret History of Eddypus », par exemple, l'historien s'emploie à écrire une Histoire secrète, interdite, autrement dit apocryphe au sens étymologique (*apokryphos*, en grec, signifie « caché, dissimulé »

[« Apocrypha », *OED*]). Twain aime également à contester le canon littéraire, notamment dans *Is Shakespeare Dead ?*, où il s'attaque à la figure emblématique de Shakespeare. D'une certaine manière, Twain transpose dans le domaine de la littérature le travail de certains commentateurs de la Bible qui dans le courant du dix-neuvième siècle s'efforcent de lire la Bible comme un produit textuel de son époque, plutôt qu'un Livre Sacré qui transcenderait cet ancrage sociohistorique. Comme l'explique Harold K. Bush, cette pratique du *higher criticism* lance un défi majeur aux différents courants chrétiens qui dominent le paysage religieux dans les États-Unis des années 1870 et 1880 (*Spiritual Crisis* 3) : les apocryphes sont peut-être des textes religieux parmi d'autres et ont tout simplement moins bien résisté aux pressions politiques et idéologiques qui se sont exercées sur eux.

En outre, Twain aime à lire les apocryphes de la Bible et y fait régulièrement référence. Comme le note Alan Gribben, Mark Twain avait une prédilection particulière pour les apocryphes du Nouveau Testament, qu'il jugeait « exquis » (*Mark Twain's Library* 275). Dans « Better Dreams : Political Satire and Twain's Final "Exploding" Novel », Hilton Obenzinger retrace l'influence de l'Évangile de l'enfance selon Thomas sur les manuscrits de *l'Étranger mystérieux*. Selon le critique, Twain s'en inspira pour la description de son personnage principal, l'étranger aux pouvoirs surhumains (175). Dans cet Évangile apocryphe, Jésus est décrit comme un enfant espiègle et farceur (on songe également à Tom Sawyer) ; il dispose de pouvoirs magiques, mais ne les utilise pas toujours à bon escient (Obenzinger 175). Dans les manuscrits de Twain, l'étranger mystérieux est un enfant ou un jeune homme. Il sème le désordre dans les petites communautés où il séjourne. Les nombreux emprunts à l'Évangile de l'enfance de Jésus placent les manuscrits de *l'Étranger mystérieux* sous le signe de l'apocryphe, comme si l'écriture twainienne indiquait par là son statut marginal.

Ce n'est peut-être pas tout à fait un hasard si l'étranger mystérieux de Twain fait songer à la figure de l'escroc dans *The Confidence-Man* de Melville : au cours des divers manuscrits rédigés par Twain, l'étranger change constamment d'identité, disparaît aussi vite qu'il apparaît et manipule ses interlocuteurs sans motivation éthique ou morale apparente. C'est que chez Melville, même le Messie – même Dieu – est un escroc potentiel (Imbert 19-20) ; sa parole n'est aucunement garantie. Aussi Twain prolonge-t-il une réflexion sur l'apocryphe et sur la canonicité qui parcourt déjà la littérature américaine. No. 44, *The Mysterious Stranger* est, à l'instar du dernier roman publié du vivant de Melville, *The Confidence-Man*, « un roman expérimental inclassable » (Imbert 9).

Hilton Obenzinger montre que l'intérêt de Twain pour les apocryphes de la Bible transparaît dès ses premières publications (175). Dans *The Innocents Abroad* (1869), Mark Twain cite et résume plusieurs extraits. Deux années plus tôt, dans un article pour le journal *Alta California*, il décrit un passage où Jésus joue à cache-cache avec ses camarades (Obenzinger 175-76). Incapable de découvrir ses amis, cachés dans une cave, Jésus demande aux mères de révéler où ils se trouvent. Comme elles refusent de l'aider, Jésus transforme les enfants en chèvres et laisse les mères l'implorer avant de leur rendre leur forme humaine.

Ce qui fascinait sans doute Mark Twain, c'est l'absence d'une justification morale ou religieuse qui viendrait expliquer ces miracles précoces. Bien plus, ces pouvoirs surhumains ne sont peut-être pas imputables à la divinité de Jésus, mais à une nature plus maligne (Twain appellera son personnage principal « Young Satan » dans l'un de ses manuscrits). Dans les textes de Twain, l'étranger mystérieux est à la fois Jésus et Satan, mélange du Bien et du Mal. L'Évangile apocryphe est un texte qui ébranle les dogmes religieux ; un texte qui défait le Texte, le mine de l'intérieur. En outre, comme l'explique Hilton Obenzinger, le Jésus des Évangiles apocryphes rappelle davantage le concept hellénistique de l'homme divin que le Messie du Nouveau Testament (177). En ce sens, les apocryphes porteraient la marque d'une dérangeante rémanence « païenne », un trouble textuel qui retient l'attention de Mark Twain.

Il est un autre sens dans lequel les textes de Mark Twain recèlent une réflexion sur l'apocryphe : au cours de ces dernières décennies, l'auteur publie plusieurs écrits de manière anonyme ou sous un pseudonyme différent. En littérature, sont considérés comme apocryphes les textes dont la paternité fait doute. C'est le cas de plusieurs pièces qu'écrit Shakespeare en collaboration avec d'autres auteurs sur la fin de sa vie : *Pericles*, *Henry VIII*, *The Two Noble Kinsmen* et *Cardenio* (McDonald 7). La question de l'auteur s'y pose de façon aiguë. Qui est réellement à l'origine du texte ? *Cardenio* est d'autant plus problématique que le manuscrit de cette pièce n'a pas été préservé.

Malgré le ton moqueur sur lequel Twain traite de Shakespeare (par exemple dans « Captain Stormfield's Visit to Heaven » [42]), un parallèle entre les deux auteurs apparaît : les textes de Twain soulèvent eux aussi la question de l'auteur (*authorship* en anglais). Ainsi, Twain écrit son premier roman, *The Gilded Age* (1873) en collaboration avec Charles Dudley Warner (ce texte est d'ailleurs très peu étudié par la critique twainienne). Loin d'être une exception, *The Gilded Age* marque le début d'une longue lignée de textes anonymes ou signés de pseudonymes et de noms de *personae* variées.

Twain ne cesse de revenir à Shakespeare, sans doute parce que la canonicité de l'auteur élisabéthain pose problème et que les commentateurs peinent à délimiter les contours de son œuvre.

Il est de ce fait hautement significatif que Mark Twain retire la paternité à plusieurs textes durant cette période tardive « apocryphe ». Il refuse de signer un certain nombre d'essais du nom de plume qui l'a vu devenir célèbre : en 1906, il publie *What Is Man ?* de façon anonyme. En 1891, « Mental Telegraphy » paraît sans signature dans *Harper's Magazine* : Twain espère que, présentée ainsi, son étude de la télépathie sera prise au sérieux. En 1895, pour la parution de *Personal Recollections of Joan of Arc* dans *Harper's Magazine*, sous forme de feuilleton, il remplace son pseudonyme par celui de Sieur Louis de Conte. Le roman est librement traduit, ajoute-t-il, par un certain Jean François Alden (541) : cette liberté prise par le traducteur implique *de facto* la présence d'un deuxième auteur et souligne l'instabilité de la posture auctoriale. S'exacerbe, dans ce corpus « apocryphe », la problématique barthésienne de la mort de l'auteur. Toutefois, il apparaîtra que la réponse à la question de l'auteur esquissée par les textes de Twain ne rejoint pas tout à fait celle proposée par Barthes.

À partir du moment où le lecteur aborde Mark Twain comme un auteur réaliste et satirique, ces textes « apocryphes » posent problème. Dans un texte comme « The Secret History of Eddypus », par exemple, l'attente d'une satire dystopique est à la fois suscitée et déboutée. L'historien-narrateur multiplie les cibles satiriques : l'impérialisme américain, la phrénologie, les fraudes électorales, l'esclavage, l'historiographie et la géologie. Cependant, le narrateur se désintéresse rapidement de chacun de ces sujets et se livre à de longues séquences digressives. Le fil de son propos se perd à mesure que son exposé savant se dégrade en déferlement verbeux. Dès le premier chapitre de son Histoire de l'Amérique, il s'attarde sur une longue énumération de mots créés à partir du nom de Mary Baker Eddy, fondatrice de la Christian Science (180-81). Malgré la satire apparente visant cette contemporaine de Twain devenue une véritable célébrité (certains critiques ont suggéré que la détestation que nourrissait Twain à son égard se jouait sur fond d'un rejet patriarcal de la *New Woman* [Stoneley, *Feminine Aesthetic* 148]), le jeu sur les signifiants prend le dessus : la liste des vocables se prolonge à tel point qu'elle paraît avant tout motivée par le plaisir de la rime (« Eddymush » / « Eddygush » / « Eddylush ») et de l'homophonie (« Eddycation » pour « education » ; « Eddyfication » pour « edification » [180-81]). À mesure que le texte se déroule, l'historien perd son

énergie dans un bavardage sans fin : le désordre s'accroît, l'entropie en vient à dominer le texte.

Or, à bien y regarder, ces problématiques du bavardage et de la digressivité ne se retrouvent-elles pas déjà dans *Adventures of Huckleberry Finn* et *The Adventures of Tom Sawyer* ? L'illisible se limite-t-il à une « phase » tardive, apocryphe ?

Centrale à cette étude, la notion d'illisible requiert un travail de définition plus approfondi. *A priori*, il s'agit d'un terme négatif, qui décrit non pas une présence, mais une absence : dérivé par préfixation, il décrit un manque (le préfixe *il-* est privatif). Or, ce terme n'a-t-il pas, à certaines époques, pu revêtir une signification plus positive, par exemple à l'ère du modernisme ? Ne figure-t-il pas comme une notion esthétique centrale, « non négative » (Garnier 225), au sein de la théorie critique poststructuraliste ? Dans *S/Z*, par exemple, Roland Barthes s'intéresse au texte littéraire qui résiste au lecteur et qui ne se donne pas aisément à lire (10).

En ce sens, l'illisible a pu devenir, notamment à l'époque de notre postmodernité, un concept esthétique central. Dès lors, cette étude cherchera à en faire une notion critique à part entière et tentera de prendre en compte l'étrangeté des textes jugés « illisibles ». Loin de réhabiliter les écrits tardifs de Mark Twain, le point de départ de ce travail correspond à notre première réaction de lectrice face à ces textes : un malaise, une déception, un étonnement. À partir de cette expérience de lecture plus personnelle sera abordée la réception critique du Twain tardif. Enfin, l'illisible sera envisagé comme une question esthétique : en quoi l'illisible – pourtant repoussant, rébarbatif – a-t-il pu occuper une place centrale au sein de la pensée et de la pratique de l'écriture littéraire, chez Twain et au-delà ?

L'approche adoptée s'appuiera notamment sur le travail théorique proposé par Marie-Dominique Garnier dans un essai intitulé « *Illisible* : Reading through Thick and Thin Eliot, Duchamp, Joyce, Derrida ». Marie-Dominique Garnier propose d'aborder la notion de l'illisible à partir de la pensée déconstructionniste et suggère qu'il s'agit avant tout d'une manière de *lire*, qui abandonne la sécurité de l'intrigue, du cadre narratif et de la clôture du texte (222). À ses yeux, l'illisible ne freine pas la lecture, mais permet au contraire de l'enrichir (217-22). Le texte est lu (ou, selon un néologisme anglais qu'elle emploie, « de-read » [218], « dé-lu » ou peut-être « délié ») non pas pour son unité de sens, mais pour ses béances, fêlures, nœuds. Dans *S/Z*, Barthes propose de concevoir l'approche poststructuraliste de la littérature de la façon suivante : le « travail du

commentaire, dès lors qu'il se soustrait à toute idéologie de la totalité, consiste précisément à *malmener* le texte, à lui *couper la parole* » (19). En d'autres mots, peut-être cherche-t-on à présent à *rendre* le texte plus illisible, comme s'il s'agissait d'une dimension fondamentale de l'expérience contemporaine de la littérature.

D'entrée de jeu, il apparaît que l'illisibilité se situe au carrefour de l'écriture et de la lecture. Elle peut être abordée comme un effet textuel, provoqué par des stratégies d'écriture. Ainsi, dans un article consacré à *The Waste Land*, Amélie Ducroux analyse les opérations textuelles qui contribuent à l'illisibilité du poème de T. S. Eliot : un enchevêtrement dense d'allusions et de références qui interrompt la lecture et mène le lecteur hors du texte (40), une structure hautement fragmentaire (41), la présence de vers en italien, allemand, grec et latin (41-42), le manque de transitions entre les diverses sections du poème (42) et la démultiplication des voix à la première personne (44). Toutefois, il est indéniable que l'illisible relève également de l'expérience de lecture : le lecteur aborde un texte en fonction de certaines attentes ; celles-ci déterminent la manière dont le texte sera lu. L'entrecroisement de ces enjeux explique l'importance qui sera accordée à la réception du Twain tardif – dont la nôtre, qu'il conviendra de situer dans le contexte théorique et critique de la postmodernité.

De ce fait, l'illisible suscite également une interrogation métacritique : sur quels critères s'appuie-t-on pour affirmer qu'un texte est (il)lisible ? Ces critères jouent un rôle déterminant. L'illisibilité a partie liée avec son contraire, si bien qu'elle est lisibilité différée, pour reprendre le concept derridien de *différance*, qui décrit la proximité et l'interdépendance de deux notions en apparence opposées. Chez Twain, précisément, les limites entre la lisibilité et l'illisibilité sont floues. La trop grande facilité ou simplicité – voire la superficialité – de certains textes, comme *The American Claimant* et les suites aux *Aventures*, a pu paraître insupportable aux yeux de certains critiques, tels que William Macnaughton (1) ou Bernard Poli (346-58). Paradoxalement, l'hyperlisibilité en vient alors à frôler l'illisible.

D'entrée de jeu, ce travail portera donc autant sur la lisibilité que sur l'illisibilité, puisque les deux notions sont inextricablement liées. Comme l'affirme Mathieu Duplay dans « “At the Still Point” : Illegibility and the Poetics of Non-Reading in the Novels of David Markson and Malcolm Lowry », la notion d'illisibilité repose sur un présupposé, à savoir que tout texte *devrait* être lisible :

There is no such thing as an illegible text. There is no such thing as illegibility, understood as an intrinsic property of certain pieces of writing,

as an expression of their essence rather than of the specific, time-bound context in which they are received. Calling something illegible makes sense only when it is felt that one *ought* to be able to read it... (145)

Dès lors, peut-on encore parler d'illisibilité à une époque où l'injonction de la lisibilité – du sens cohérent et unifié du texte – semble avoir disparu ? Est-il encore possible d'évoquer l'illisibilité du Twain tardif, lorsque la lisibilité n'est plus considérée comme un critère acceptable ou pertinent, à l'époque de la déconstruction et de l'érosion du canon, évoquées par David Punter (519) ?

Or, il apparaîtra que certains textes de Twain demeurent susceptibles d'exaspérer la critique contemporaine. Même les romans les plus appréciés posent problème, comme *Pudd'nhead Wilson*. Linda Morris (« Beneath the Veil » [382]) et Susan Gillman (« “Sure Identifiers” » [448]) évoquent toutes deux l'intrusion déconcertante de ce qu'elles appellent une veine « mélodramatique », qu'elles peinent à réconcilier avec les dimensions *queer* du roman, telles que l'absence de fixité des identités genrées. En réalité, si la question de l'illisibilité twainienne continue à être posée de façon aussi insistante par la critique, c'est parce qu'elle invite à interroger, en retour, les critères de lecture sur lesquels de nouveaux canons – postmodernes, par exemple – sont bâtis.

L'illisibilité n'est donc jamais une notion fixe ou une propriété intrinsèque d'un texte, telle une expression de son essence (Duplay, « “At the Still Point” » 145). Elle dépend plutôt des normes esthétiques et des pratiques interprétatives qui prédominent à une époque donnée. Les textes tardifs de Mark Twain ont été rédigés entre 1884 et 1910, une période prise entre le réalisme et le modernisme, selon la chronologie acceptée des mouvances littéraires. Entre le mouvement réaliste et moderniste, les critères de lisibilité ont changé : la difficulté sera dès lors d'historiciser l'illisibilité twainienne.

Selon les critères adoptés, plusieurs types d'illisible peuvent être identifiés. En effet, la notion se décline suivant une certaine polysémie, qui fournira à ce travail sa colonne vertébrale. En anglais, cette polysémie est plus apparente, grâce à l'utilisation de deux adjectifs différents, *illegible* et *unreadable*. En même temps, leurs acceptions se recoupent partiellement : l'illisibilité est un continuum ; elle fluctue entre plusieurs pôles.

Le premier pôle, que l'anglais désigne par le terme d'*(il)legibility*, est celui de la lisibilité matérielle des signes inscrits sur la page. Peut-on déchiffrer le texte ? L'auteur emploie-t-il des symboles ou un alphabet qu'on ignore, comme le fait par exemple Ezra Pound dans *The Cantos*, où mots grecs et idéogrammes chinois sont susceptibles d'entraver la lecture ?

Le même terme anglais peut désigner une illisibilité herméneutique. *Illegibility* renvoie donc autant au déchiffrement matériel qu'à l'interprétation du texte. Dès lors qu'il est question de sens, la notion se rapproche de la question de l'intelligibilité. A-t-on accès aux signifiés, au-delà des signifiants ? L'intelligibilité repose sur un schéma plus métaphysique : le lien entre le signifiant et le signifié est considéré comme inséparable et le sens se dégage à partir des mots inscrits sur la page. Ce sens est-il cohérent, organisé, unifié (« Intelligible », *TLFI*) ?

C'est cette dimension de l'illisible (l'inintelligibilité) qui joue un rôle central dans l'esthétique moderniste. Comme le constatent Isabelle Alfandary et Axel Nesme dans leur introduction à l'ouvrage collectif *Modernism and Unreadability*, l'une des caractéristiques du texte moderniste le plus souvent mentionnées est sa difficulté ou son opacité (9). L'illisible moderniste repose sur une dissémination du sens et désarrime les signifiants des signifiés. De même, l'insuffisance de la langue est une problématique fréquente dans la littérature de l'époque.

Dans son analyse de *The Waste Land*, Amélie Ducroux affirme que le poème paraîtra foncièrement illisible s'il est lu de façon traditionnelle, dans une quête de son sens global : « The problem of reading "The Waste Land" has merged with that of understanding it » (39). Elle suggère un tout autre type de lecture, non axé sur l'intelligibilité du texte : « not [the] grasping of stable meanings, but ... leaving only the surface relations between sounds, signifiers, tones and rhythms » (46). Comment continuer à lire ce qui se dérobe à l'intelligibilité, telle serait la question posée par ces textes. L'illisible moderniste dépend donc fortement du pôle de l'inintelligibilité. Dans *Tender Buttons* de Gertrude Stein, la langue ne saisit pas même les plus simples objets (une boîte, un coussin, un café, un parapluie...) de manière compréhensible. Le texte s'ouvre sur la description d'un objet pourtant banal : « A CARAFE, THAT IS A BLIND GLASS » (3). La carafe est décrite comme un (ou du) verre aveugle : ce n'est pas tout à fait un hasard si un objet habituellement transparent est rendu opaque (« blind »). Comme par hypallage, l'adjectif « blind » pourrait décrire l'expérience déconcertante du lecteur de Stein.

À peine cinq ans séparent *Tender Buttons*, publié en 1914, et certains textes de Mark Twain (*Is Shakespeare Dead?* et *Letters from the Earth* datent de 1909). Aurait-on affaire à un type d'illisible protomoderniste dans les écrits tardifs de Mark Twain ? Une constatation préalable permettra d'esquisser les contours d'une problématique de l'historicisation : les textes de Twain ne sont pas, à proprement parler, inintelligibles –

bien au contraire, sa langue se simplifie, à tel point que Bernard Poli se demande si Twain ne se met pas à se pasticher lui-même dans ses derniers écrits (360).

Dès lors, un troisième sens de l'illisible devra être convoqué, celui que l'anglais désigne plutôt par l'adjectif *unreadable* : le texte insipide ; l'entorse au bon goût – « not interesting, enjoyable, or engaging enough for the reader to continue reading » (« Unreadable », *OED*). *Unreadability* s'appuie sur des critères d'évaluation et présuppose un jugement d'ordre esthétique. Dans un texte comme *What Is Man ?*, il n'existe plus aucun doute quant au sens des leçons proférées par Old Man : il martèle les propositions principales de sa philosophie et répète à de multiples reprises les idées qu'il tente de transmettre à Young Man. Ce texte est, d'une certaine manière, hyperlisible – en même temps, la lecture s'apparente à une épreuve physique, butant sur de nombreuses longueurs, répétitions et italiques d'insistance.

C'est que le mauvais goût est peut-être, en littérature, le plus scandaleux des illisibles. Il confronte le critique à un impensé de la théorie littéraire et le force à s'interroger sur ses propres pratiques interprétatives, à savoir sur les critères qui permettent encore, de nos jours, de former un canon littéraire. Comme l'écrit Nick Salvato, ce qui nous déstabilise peut devenir un objet d'étude fructueux (681) : l'illisible est avant tout une notion invitant à une réflexion métacritique. Ainsi, l'étude du Twain tardif mettra en lumière le mécanisme d'exclusion et d'écartement sur lequel repose toute constitution de canon. À partir de la notion de spectralité, empruntée à Derrida (*Spectres de Marx*), nous tenterons d'envisager le canon non pas comme un ensemble de textes clos, mais comme des écrits hantés par ce qu'il a fallu bannir, oublier et exclure pour *faire* canon. Au bout du compte, c'est de la définition de la littérature qu'il en va : les textes de Twain se situent sur un rebord fragile ; ils risquent toujours de chuter en deçà d'un seuil de littérarité.

Comme il est apparu, l'historicisation de ces textes pose problème. À l'orée du vingtième siècle, l'illisible n'est pas une notion purement négative. Ce qui a pu être jugé lisible (appréciable, agréable) à l'ère du réalisme ne le sera plus aux yeux des modernistes. Dans « Mr Bennett and Mrs Brown », par exemple, Virginia Woolf s'érige contre les conventions réalistes qui dominent encore dans la littérature édouardienne.

D'un point de vue chronologique, les textes de Mark Twain sont pris en étau entre ces deux périodes. Ainsi, un seul et même roman, *Adventures of Huckleberry Finn*, a pu être considéré comme à la fois réaliste et protomoderniste par différents lecteurs.

William Dean Howells, romancier réaliste américain et chroniqueur littéraire influent, admirait beaucoup l'écriture de Mark Twain et le conseilla tout au long de sa carrière d'écrivain (Rasmussen, *Critical Companion* 734). Pourtant, selon Peter Messent, Twain ne souscrivit jamais véritablement à la poétique réaliste prônée par William Dean Howells (« Mark Twain, William Dean Howells » 192-98).

Les textes tardifs de Twain s'éloignent à ce point de l'esthétique réaliste que la question de leur protomodernisme mérite d'être posée. Lorsque T. S. Eliot écrit son introduction à *Adventures of Huckleberry Finn*, ce sont de tout autres dimensions qu'il souligne, aux antipodes de la lecture réaliste à laquelle William Dean Howells avait habitué des générations de lecteurs de Twain. Ainsi, T. S. Eliot fut l'un des premiers à apprécier les derniers chapitres controversés du roman, qui conféraient selon lui une qualité circulaire et digressive au texte (349-54).

Ces deux interprétations témoignent du statut d'entre-deux que paraît occuper l'écriture twainienne. L'illisibilité de ses écrits tardifs est-elle imputable à l'émergence d'une esthétique protomoderniste ? Dans son étude de la notion de *lateness*, Gordon McMullan met en garde contre l'adoption d'un métarécit de la « tardiveté ». Selon un métarécit fréquent, le développement d'un « style tardif » serait le fait d'une poignée de « grands » auteurs, capables de transcender leur propre pratique (réaliste, humaniste, chez Twain) : « ... the late phase is something attributed by critics only to a very few creative artists, a limited handful of acknowledged geniuses.... A late phase – in the sense in which it has been applied to composers, artists and writers – [comes] to very few indeed » (10). Seuls ces « génies » (conception héritée de l'époque romantique) seraient susceptibles de pressentir les futurs développements esthétiques : « ... late style is read as proleptic, as “a creative apotheosis” which “forecast[s]” later developments in the history of its discipline » (44) ; « [it is considered] predictive of styles yet to be established by the artist's successors, of future developments in the particular art form in question » (26). Or, l'hypothèse de l'avant-gardisme n'impose-t-elle pas une vision trop téléologique de la carrière des écrivains en question, ainsi que de l'histoire littéraire en général ?

D'une part, il apparaîtra que certaines influences protomodernistes peuvent en effet être identifiées dans les textes de Mark Twain. La notion d'illisible s'impose pour l'analyse de ces textes rédigés à une époque – le tournant du siècle – où elle est en passe de déterminer toute une manière de penser la littérature. Dès la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, chez des auteurs français comme Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé, la quête d'une modernité littéraire a pour conséquence que la notion d'illisible perd sa

connotation négative. Elle renvoie désormais à la possibilité d'une pratique esthétique expérimentale. L'auteur n'hésite pas à heurter et à déstabiliser le lecteur.

Cela dit, toute la difficulté de l'historicisation du corpus à l'étude émergera lors de l'analyse des textes de Twain qui au contraire résistent à ces développements et renvoient le lecteur à une esthétique oubliée, décriée, « vieillotte », tel le romantisme. *Personal Recollections of Joan of Arc* par exemple est profondément imperméable à l'avant-gardisme de certains autres écrits. De fait, peut-on imposer un métarécit de la « tardiveté » à un corpus si hétérogène, hanté par la tradition ? N'est-ce pas, au-delà de l'étude des textes de Twain, s'en tenir à une conception trop linéaire (et téléologique) de l'histoire littéraire ? Y a-t-il, par exemple, réellement rupture entre le modernisme, le réalisme et le romantisme ?

L'étude commencera par une présentation du corpus et par une histoire de sa publication. Une attention particulière sera accordée à la réception critique de ces textes : la question de leur illisibilité fut soulevée dès 1920, dans un ouvrage de Van Wyck Brooks intitulé *The Ordeal of Mark Twain*. Il s'agira également de retracer l'histoire de la constitution de ce corpus : à partir de quel moment a-t-il été question d'« œuvre tardive » ? Il apparaîtra que celle-ci a graduellement été construite par les éditeurs et par les critiques, puisque la plupart de ces textes ne furent pas publiés du vivant de Twain. Dès le départ, donc, ce corpus fut marqué au sceau de l'illisibilité, en première instance matérielle et littérale (aux deux pôles sémantiques anglais, *illegible* et *unreadable* vient s'ajouter un troisième adjectif : *unread*). Ce n'est pas seulement que certains de ces manuscrits demeurent inachevés : Twain refuse de publier plusieurs de ses écrits, dont une grande partie de son autobiographie et *Letters from the Earth*. Ce dernier est un texte inclassable, qui se laisserait le mieux décrire comme un essai épistolaire, rédigé par la *persona* de Satan et brossant le portrait satirique de l'humanité observée au cours d'un voyage sur Terre.

Peu à peu, ces inédits – achevés, mais aussi inachevés – ont été publiés, notamment grâce au travail ambitieux entrepris par le Mark Twain Project à l'Université de Berkeley. Dans *The Duplicating Imagination : Twain and the Twain Papers*, Maria Ornella Marotti décrit ce vaste projet d'édition universitaire comme un effort philologique (10) : en effet, il vise à (re)construire « Mark Twain » dans son intégralité et s'appuie sur le concept de l'« œuvre » comprise comme un ensemble unifié.

La description du corpus fera cependant ressortir non pas l'unité de l'œuvre twainienne, mais la très forte hétérogénéité de ces textes, tout particulièrement sur le plan générique. Contre l'analogie biologique qui sous-tend fréquemment l'usage de la notion de « corpus » (notion qui désigne, étymologiquement, le corps, composé de multiples organes tout en constituant une unité harmonieuse), c'est l'idée d'un corpus hétérogène, d'un ensemble de fragments épars qu'il conviendra de convoquer. Chez Twain, le corps littéraire se décompose et s'éparpille.

Dès le départ, il s'agira d'employer un futur antérieur, à l'instar de Derrida, qui ouvre *La Dissémination* par une formule paradoxale : « Ceci (donc) n'aura pas été un livre » (« Hors livre » 9). De même, le Twain tardif n'aura, d'entrée de jeu, pas été un corpus. Par conséquent, il ne s'agira pas de confirmer l'existence pleine de l'objet d'étude, de cet ensemble homogène de textes contenus au sein d'une période littéraire close. Chemin faisant, le corpus lui-même deviendra la problématique centrale de cette étude.

Il conviendra dès la première partie de s'interroger sur les notions mises en œuvre. Le nom d'auteur même, « Mark Twain », pose problème, pseudonyme toujours-déjà marqué au sceau de la fiction. La démarche sera sceptique dans le sens où l'étude du « Twain tardif » mènera à une série de questions métacritiques. L'illisibilité est avant tout le trouble dont fait l'expérience le lecteur et par extension, le critique.

Le deuxième mouvement de l'analyse cherchera à aborder la notion d'illisible à partir de l'angle du postmodernisme. Il importe en effet de situer notre propre démarche au sein du contexte critique et théorique où prend forme cette étude du Twain tardif : une certaine postmodernité ou, à en croire plusieurs théoriciens, l'aube d'une post-postmodernité. Selon Steven Connor, le début du vingt-et-unième siècle est marqué par une remise en question de la *doxa* postmoderniste (Introduction 1). Selon lui, quatre phases peuvent être identifiées au sein du développement du mouvement postmoderne : l'accumulation, la synthèse, l'autonomie et à présent, la dissipation (Introduction 1). De nouveaux courants de pensée apparaissent et s'éloignent du cadre postmoderniste, tout en continuant de s'appuyer sur certains de ses postulats : « ... postmodern discourse may now be entering a new phase of productive dissipation... [These new areas of growth] may not continue to operate indefinitely within the horizon of postmodernist studies, but may nevertheless prolong postmodernism by breaking with it » (11-12). Dans *The Illusions of Postmodernism*, Terry Eagleton attire l'attention sur l'apparition d'une herméneutique propre au postmodernisme, qui s'appuie sur la même pensée binaire qu'elle cherche

pourtant à déconstruire : à l'unité, à l'identité, à la totalité et à l'universalité, le postmodernisme oppose les notions de pluralité et d'hétérogénéité (25-26).

Aussi cette étude s'inscrit-elle dans le cadre d'une postmodernité théorique, critique et littéraire, qui se voit également interrogée et déstabilisée. Il semblerait que la tournure sceptique qui caractérise la pensée postmoderne soit vouée à s'étendre à ses propres prémisses.

Toujours est-il que la notion d'illisible occupe une place importante au sein de la pensée postmoderne de la littérature, notamment à la suite du travail de Roland Barthes. Dans *S/Z*, Barthes réoriente fondamentalement le sens de l'adjectif « lisible », désormais investi d'une connotation négative. Il oppose le texte scriptible au texte lisible : trop facile, trop accessible, celui-ci force le lecteur à se retrancher dans une attitude passive (10). De ce fait, si l'illisible est une question centrale pour les spécialistes de Twain, il soulève également une problématique plus large, portant sur les pratiques herméneutiques.

Il apparaîtra que la réhabilitation des textes à l'étude a coïncidé avec la diffusion outre-Atlantique de la *French Theory*, à partir des années 1970. En effet, depuis plusieurs décennies, un renversement profond se fait jour au sein de la réception critique du Twain tardif. Les commentateurs s'ouvrent à certains aspects de ces textes jusque-là ignorés. Ainsi, le dernier roman de Twain, *No. 44, The Mysterious Stranger* atteint depuis peu un statut quasiment canonique. Curieux mélange de roman fantastique, philosophique et historique, *No. 44, The Mysterious Stranger* relate l'arrivée d'un étranger mystérieux dans une petite communauté d'imprimeurs, située dans un village autrichien à peine sorti du Moyen Âge. Comme le constate Alan Gribben dans « Mark Twain's Postmodern Tale Found in a Jug », ce roman fut longtemps considéré comme un fragment médiocre, écrit par un auteur vieillissant ; par contraste, la critique contemporaine y décèle désormais une sensibilité postmoderne avant la lettre (238).

De façon plus surprenante encore, *Adventures of Huckleberry Finn* en est graduellement venu à être considéré, lui aussi, comme un roman moderne, voire (post)moderniste. Contre toute attente, les deux corpus – les *middle years* et la période tardive – se sont rapprochés autour de l'idée du proto(post)modernisme de Mark Twain. C'est cet effacement de la rupture chronologique entre les deux corpus qui guidera la redéfinition de l'illisible en un terme « non négatif » (Garnier 220) au cours de la deuxième partie : il s'agira d'éclairer l'étonnante modernité de l'écriture twainienne, déjà décelable dans *Adventures of Huckleberry Finn*.

L'analyse s'attardera sur la dimension subversive des textes tardifs de Mark Twain, une esthétique de la transgression que décrit Edward Said dans *Freud and the Non-European* : « ... the intellectual trajectory conveyed by the late work is intransigence and a sort of irascible transgressiveness, as if the author was expected to settle down into a harmonious composure, as befits a person at the end of his life, but preferred instead to be difficult, and to bristle with all sorts of new ideas and provocations » (29). Le foisonnement des nouvelles idées et la transgression irascible caractérisent incontestablement certains textes de Twain. Dans un article dédié à *Adventures of Huckleberry Finn*, le critique David Burg insiste sur la modernité du roman : « *Huckleberry Finn* is a thoroughly modern work, a work of absurd creation which is a prototype for contemporary novels... » (315).

L'analyse évoquera tout particulièrement la digressivité, la fragmentation, la non-linéarité de la chronologie narrative et la subversion des conventions romanesques réalistes, dont la construction humaniste du personnage. Twain nous semble postmoderne avant la lettre, là où ces écrits sont marqués par une volonté de déstabiliser le lecteur, ce sujet lisant – sujet humain tout court.

Enfin, il apparaîtra que certains textes, pourtant jugés modernes sous certains aspects, comme « 3,000 Years among the Microbes » et *Pudd'nhead Wilson*, échappent en partie à l'interprétation proto(post)moderniste. De même, l'analyse d'un roman comme *The American Claimant* nous conduira à explorer le rôle de ce que l'anglais décrit comme *unreadability* : le mauvais goût.

De fait, l'approche postmoderne n'a-t-elle pas pour effet paradoxal d'estomper l'illisibilité de ces textes, malgré l'importance qu'elle accorde à la notion ? Si celle-ci occupe une place centrale au sein de l'esthétique postmoderne, elle est avant tout envisagée comme un ensemble de propriétés textuelles et de techniques narratives, telles que la fragmentation, la non-clôture, l'omniprésence d'un mode parodique et du pastiche, l'autoréflexivité et la démultiplication des perspectives narratives. Depuis quelques années, un nouveau canon twainien s'est constitué autour du modernisme, voire postmodernisme des textes tardifs et de *Adventures of Huckleberry Finn*. Dans *The Duplicating Imagination*, par exemple, Maria Ornella Marotti affirme que Twain anticipe certains procédés postmodernes, telles la fragmentation du texte et l'autoréférentialité (152). L'illisible twainien est donc devenu plus *lisible* ; la lisibilité est également question

d'*interprétabilité*. Toutefois, ce métarécit postmoderne de l'illisible n'impose-t-il pas, à sa manière, des critères herméneutiques spécifiques ?

Il s'agira dès lors d'étudier les textes de Twain qui ont pu paraître les plus désuets (tardifs : en retard) et ont de fait été exclus des deux canons, réaliste et (post)moderniste : *The American Claimant*, *Personal Recollections of Joan of Arc*, *What Is Man ?*, « Tom Sawyer's Conspiracy » et « Huck Finn and Tom Sawyer among the Indians ». Quel est le rôle de l'illisible esthétique (*unreadability*) dans ces textes ? Se peut-il que le mauvais goût y soit cultivé, revendiqué, voire mis en scène ? Si paradoxal que cela puisse paraître, ces écrits s'appuient-ils sur une *esthétique* du laid, du repoussant, de l'insipide ? La langue vernaculaire employée par le narrateur de *Adventures of Huckleberry Finn* est fréquemment considérée comme l'innovation (réaliste) majeure introduite par Mark Twain dans la littérature américaine. Et si elle participait au contraire d'une esthétique de l'illisible plus généralisée, située aux antipodes d'une poétique réaliste ?

Enfin, comment décrire cette jouissance que procurent, tout compte fait, les textes les plus illisibles de Mark Twain ? Dans *Le Plaisir du texte*, Barthes écrit que le texte de jouissance est bien celui qui se refuse à notre plaisir, « celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs... » (23). Twain savait apprécier le texte illisible – en témoigne sa collection de mauvais romans, cette étrange « Library of Literary Hogwash ». À leur tour, les écrits de Mark Twain invitent le lecteur à découvrir une écriture revêche, déconcertante, surprenante.

Première partie

**Ceci n'aura pas été un corpus : des textes
tardifs pris entre lisibilité et illisibilité**

Chapitre 1 – Cet autre Twain, illisible : délimitation et limitations du sujet

1.1 – Les dernières décennies : « My Retirement from Literature Permanently »

a) Première lecture du sujet : le déclin

Habitué aux multiples péripéties qui se succèdent à mesure que Huck Finn et Jim descendent le Mississippi, le lecteur de certains textes tardifs de Mark Twain peut s'étonner du silence narratif qui s'y fait. Dans « The Enchanted Sea-Wilderness », bref fragment de nouvelle, la thématique navale refait son apparition, mais le récit se déroule loin des remous du Mississippi. Le voyage s'est arrêté dans une eau stagnante, où règne à jamais un calme mortel et où la boussole a perdu le nord, laissant le navire et la narration sans direction (76). De nombreux bateaux y ont échoué, incapables de quitter la zone du « Dimanche Éternel » (« Everlasting Sunday » [77]).

Sur ces navires, le narrateur trouve des livres de bord où la page blanche est venue remplacer l'enregistrement des événements du jour : « The ship's log left off where we had stopped ours – three days after the entry into the Everlasting Sunday. It told the same monotonous things that ours did, and in nearly the same words ; and the blank that followed was more eloquent than the words that went before » (85). Une référence intertextuelle à *The Rime of the Ancient Mariner* de Coleridge se dessine dans ces dernières pages de la nouvelle de Twain. Dans le poème de Coleridge, l'ancien marin décrit lui aussi le périple arrêté du navire sur lequel il voyageait, encalminé dans des eaux silencieuses : « Down dropt the breeze, the sails dropt down, / 'Twas sad as sad could be ; / And we did speak only to break / The silence of the sea ! / ... Day after day, day after day, / We stuck, nor breath nor motion » (59). La monotonie de l'écriture évoquée par le narrateur de Twain (« told the same monotonous things ») trouve un écho dans la répétition monotone du mot « day » chez Coleridge.

Comme par coïncidence, c'est au moment de la découverte des livres de bord délaissés que « The Enchanted Sea-Wilderness » s'interrompt, abandonné à son tour par Twain. Comme le fait remarquer le narrateur, il ne reste plus rien à consigner : « Where one day is exactly like another, why record them ? What is there to record ? The world continues to exist, but History has come to an end » (85). L'Histoire, qui renvoie ici aussi à l'histoire au sens de narration, s'arrête de manière abrupte ; la fin du récit n'est en aucun

sens un dénouement, mais une catastrophe. Pour Edward Said, il s'agit de la catastrophe au sens étymologique : la fin abrupte d'un texte, la chute dans le néant (*cata-* désignant un mouvement vers le bas). Loin de l'accident isolé, l'absence de résolution, de « synthèse harmonieuse », est l'une des caractéristiques les plus marquantes et déroutantes de nombreuses œuvres tardives, selon Said (*On Late Style* 160). Chez Twain, les textes inachevés se multiplient à partir des années 1890. Citons, parmi les plus importants, les manuscrits de *The Mysterious Stranger*, « The Secret History of Eddypus, the World-Empire », « 3,000 Years among the Microbes », « Captain Stormfield's Visit to Heaven », *Those Extraordinary Twins* et *Letters from the Earth*.

Le plus remarquable toutefois est que cette fin inachevée de « The Enchanted Sea-Wilderness » en arrive à incarner le paradoxe d'une écriture qui porte sur la fin de l'écriture. En effet, si les livres de bord se sont tus, le narrateur, lui, parle encore. Miraculeusement, il est parvenu à échapper à la léthargie dont les autres marins sont frappés : il fait le récit de la léthargie. Il met en œuvre l'éloquence de ce qu'il désigne par le mot « blank », à la fois page blanche et néant, oubli, éradication de la mémoire (« the blank that followed was more eloquent... »). Ce paradoxe d'une narration sans matière traverse les œuvres tardives de Mark Twain : s'y déploie une écriture qui se poursuit sans relâche, mais qui n'a pas toujours un récit structuré à faire, une satire à déployer ou une philosophie à développer.

Dans *Dracula* de Bram Stoker, le livre de bord du capitaine du *Demeter* prend acte des événements inquiétants qui vont donner à la narration une impulsion décisive. Dans la nouvelle de Twain, l'inquiétude se situe ailleurs : elle émane de la monotonie (« monotonous things ») et du vide (« blank »). On peut penser à l'expression anglaise qui associe le mot *blank* à l'esprit, « my mind has gone blank » : le dernier extrait de la nouvelle ferait ainsi indirectement écho à l'idée d'une plume qui se tarit, d'un écrivain qui ne parvient plus à imaginer de nouveaux récits. Chaque navire pris dans cette zone de calme a connu la même histoire ; tout en est venu à se ressembler : « It told the same monotonous things that ours did, and in nearly the same words ».

La fin de l'écriture se produit lorsque l'auteur ne réussit plus à se renouveler, comme si, après *Adventures of Huckleberry Finn*, Twain était condamné à se répéter. Ce risque apparaît pleinement lorsqu'il entreprend d'écrire des suites aux *Adventures*. Autre danger, que les œuvres tardives elles-mêmes ne finissent par se ressembler les unes aux autres. Une fois encore, ce risque, métatextuellement abordé par Twain dans sa nouvelle au détour des livres de bord, n'est jamais fort éloigné. Twain multipliait par exemple les

textes écrits à partir de la même trame narrative, comme ce fut le cas pour *Pudd'nhead Wilson* et *Those Extraordinary Twins* ainsi que les manuscrits de *l'Étranger mystérieux*. Selon David Sewell, la fin de « The Enchanted Sea-Wilderness » convoque le spectre de cette immobilité, de la stase (154). Pourtant, cela ne signifie pas que le silence règne en maître : le Twain tardif, c'est avant tout un étonnant paradoxe, résumé par l'oxymore d'un silence bruyant. En effet, rien ne l'empêche de continuer à écrire, abondamment, furieusement.

En réalité, les textes tardifs de Mark Twain semblent tiraillés entre le désir de rompre avec les *middle years* et celui de poursuivre dans la même lancée, entre le désir de divertir et celui, plus surprenant, d'ennuyer. D'entrée de jeu, il convient donc de souligner combien ce corpus de textes tardifs questionne et défie l'idée qu'on se fait habituellement de Mark Twain, grand satiriste et humoriste américain. Ce qui ne laisse pas d'étonner, c'est qu'un auteur si connu pour son travail sur le rire en vienne à écrire des textes dont on a pu déplorer la répétitivité, les longueurs, la banalité et même jusqu'à la mièvrerie, comme ce fut le cas pour *What Is Man ?*, *The American Claimant* et *Personal Recollections of Joan of Arc*, une biographie à l'eau de rose selon George Orwell (« a namby-pamby "life" of Joan of Arc » [325]). Alors que Bruce Michelson se propose de faire l'éloge de l'effervescence « anarchique » de l'œuvre de Mark Twain dans sa monographie *Mark Twain on the Loose*, il déplore dans un article dédié au *Mysterious Stranger* l'omniprésence de la mauvaise écriture dans les textes tardifs de l'auteur : « Those most admirable qualities in his storytelling and his prose, his economy, his grace, his playfulness, drift out of his reach, and his late writings all too frequently deteriorate into mechanical fables or mere rant » (« The Shaping of Mark Twain's "Mysterious Stranger" » 45). Pour Bernard DeVoto, l'exécuteur du testament littéraire de Mark Twain, parmi les premiers confronté à ce foisonnement de manuscrits souvent abandonnés à mi-chemin, la grande majorité des derniers écrits se résume à une série d'expérimentations et d'échecs (« The Symbols of Despair » 144). Même *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* et *Pudd'nhead Wilson*, deux romans qui semblent pourtant le mieux résister aux jugements négatifs, font piètre figure aux côtés de *Adventures of Huckleberry Finn*. Leslie Fiedler décrit ainsi le goût amer que lui laisse *Pudd'nhead Wilson*, « half melodramatic detective story, half bleak tragedy » (« "As Free as Any Cretur" » 248). Sherwood Cummings déplore dans *A Connecticut Yankee* un manque de cohérence fatal : « The novel's many flaws – its inconsistencies of tone and its failure to realize Hank Morgan as the practical, unsentimental blacksmith, horse doctor, and shop superintendent he is introduced as ... make the novel an artistic disappointment » (*Mark*

Twain and Science 162).

En effet, à partir des années 1880, tout se passe comme si le rire était hanté, en creux, par l'ennui le plus accablant. Dans un texte comme *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* par exemple, il est frappant de noter l'importance que prend la problématique de l'ennui dès les premières pages. Situé entre le roman historique et le roman de science-fiction, *A Connecticut Yankee* relate le séjour de Hank Morgan, un Américain du dix-neuvième siècle, à la cour du roi Arthur. Dans son ancienne vie, Hank Morgan était surintendant dans une usine d'armes Colt. Lors d'une dispute, il reçoit un coup sur la tête et se réveille en l'an 528. Ce qu'il croit d'abord être un asile d'aliénés est en réalité Camelot. À peine arrivé à la cour du roi Arthur, le Yankee Hank Morgan assiste à un banquet des chevaliers de la Table Ronde. Un vieil homme se lève pour conter une histoire, dont on craint d'emblée la fadeur assommante : « "that same old weary tale that he hath told a thousand times in the same words" » (*A Connecticut Yankee* 236). Son public s'endort ; même les chiens ne résistent pas au pouvoir soporifique de cette légende éculée. Ainsi le roman signale, dès les premières pages, une problématique du bavardage et de l'ennui, inscrite au cœur de la démarche littéraire déployée dans la suite du roman : « The droning voice droned on ; a soft snoring arose on all sides » (237). Les textes tardifs de Twain ne cesseront de s'interroger sur cette voix monocorde. D'ailleurs, la possibilité que cette monotonie caractérise aussi la voix de Twain lui-même n'est jamais fort éloignée. Il semblerait dès lors que l'analyse de l'illisible dans ce corpus ait à prendre en compte à la fois la lecture traditionnelle du Twain tardif (un déclin, une crise de son écriture) et la présence métatextuelle d'une problématique de la fin de l'écriture délectable et divertissante.

Émerge dès lors l'idée d'une phase tardive distincte. Alan Gribben constate que les spécialistes de Twain dessinent de plus en plus clairement les contours d'un corpus final coupé des *middle years*. Si les critiques ne s'accordent pas sur les dates exactes, les années précédant 1890 sont le plus souvent perçues comme la période réaliste de Mark Twain, tandis que les décennies qui suivent seraient celles d'une écriture plus pessimiste et philosophique, voire surréaliste avant la lettre (Gribben, « Mark Twain's Postmodern Tale » 238). La formule employée par Sholom Kahn dans *Mark Twain's Mysterious Stranger* résume la présence, aux yeux de la critique, d'une césure : le Twain tardif, ce serait une « carrière séparée », tant l'écriture twainienne y est méconnaissable (196).

C'est sur l'hypothèse de cet « autre » Twain que la présente thèse propose de se pencher. « Mark the Double Twain », Theodore Dreiser avait intitulé son article sur la

période tardive de Mark Twain dans *The English Journal*. Par ce jeu de mots sur un pseudonyme connotant déjà en lui-même la duplication (« twain », par deux fois), Dreiser attirait l'attention sur la face cachée et méconnue de l'écrivain célèbre. Des textes comme *The Mysterious Stranger* et *What Is Man?* feraient découvrir au lecteur une tout autre écriture twainienne (626-27). Dreiser fut ainsi l'un des premiers à contribuer à l'idée d'un « autre » Twain, lové dans l'ombre du Twain canonique. « Mark the Double Twain », cette *schizze* insoupçonnée, apparaîtrait au grand jour dans ses derniers écrits.

Néanmoins, il ne s'agit en ce début de thèse que d'une hypothèse. Tout au long de ce travail, nous chercherons à nous interroger sur l'existence et la cohérence d'un tel corpus tardif. L'un des questionnements majeurs de cette thèse consistera à se demander si cette esthétique anticanonique est le propre d'une œuvre tardive distincte ou si au contraire, elle affleure dans les romans et récits des *middle years*. Il en va de la spécificité de cette période tardive, voire de l'existence du corpus que nous avons choisi comme objet d'étude.

Cette étude débute par la lecture la plus évidente du sujet, celle qui s'est imposée à des générations de lecteurs du Twain tardif : à la suite de *Adventures of Huckleberry Finn*, l'écriture twainienne se détériore. Des failles esthétiques de plus en plus marquées apparaissent au grand jour. Pris dans son acception courante, l'adjectif « tardif » désigne ce « qui se manifeste ... tard, après le temps normal », ce qui « a lieu vers la fin d'une période » (« Tardif », *TLFI*). Le « temps normal », ce seraient les *middle years* de l'écrivain ; la fin d'une période, l'approche de la mort de Twain en 1910, mais aussi la fin d'une écriture twainienne canonique, satirique, réaliste, régionaliste et américaine, qui lui a valu sa place au cœur du canon littéraire national. Après *Adventures of Huckleberry Finn*, un tournant se ferait jour.

Twain lui-même semble annoncer la fin d'un type d'écriture, à savoir de son écriture proprement littéraire. À propos de *A Connecticut Yankee*, rédigé immédiatement après *Adventures of Huckleberry Finn*, il affirme : « It's my swan-song, my retirement from literature permanently » (Daugherty 21). Après 1889, Twain semble avoir passé un cap. Cette affirmation est symptomatique de la contribution que Twain lui-même apporte à l'idée d'une période tardive. L'annonce de cette retraite, qui est aussi un retrait de la sphère littéraire, ouvre la voie à un questionnement majeur : s'il ne souhaite plus écrire de la littérature, s'agit-il pour autant de dire que les textes qui suivent se situent en dehors de la littérature ? Qu'écrit-il au juste, à partir des années 1890 ?

Il semblerait en effet que ces écrits ne soient plus « lisibles » à la manière des textes des *middle years*. Si Twain parvient encore à publier plusieurs romans, dont *Pudd'nhead Wilson*, la période qui suit la publication de *Adventures of Huckleberry Finn* en 1884 jusqu'à sa mort en 1910 se caractérise par un nombre frappant de textes inachevés et de brouillons. De grands chantiers, tels ceux de *l'Étranger mystérieux* et de *l'Autobiographie*, sont laissés à l'abandon. Twain peine à mener à bout leur composition. Loin de chercher à les clôturer, Twain revient sur ses pas et interrompt chaque tentative pour tout recommencer. Ainsi ces chantiers sont-ils émaillés de multiples versions, dont aucune ne porte le sceau d'une approbation ou d'une intention finale.

Pour cette raison, le Twain tardif a fréquemment été cet « autre » Twain, illisible, car inachevé et brouillon. La ligne de faille suivie par la délimitation de notre corpus serait donc *a priori* une ligne de faille. À l'exception des spécialistes de Twain, d'ailleurs, ces textes n'ont que très rarement intéressé la critique littéraire. Ces écrits ne seraient méritants qu'aux yeux d'une communauté close, celle qui se réfère au Mark Twain canonique. Ils ne seraient dignes d'intérêt que dans la mesure où ils sont écrits par Mark Twain ; en même temps, ils ne sont généralement que perçus comme des échecs.

Une première interprétation du sujet insisterait de ce fait sur le déclin : si le Twain tardif devient illisible, c'est au sens d'une illisibilité esthétique, d'une pauvreté des textes. Le travail de définition que nous avons effectué dans l'introduction a montré que l'anglais utilise volontiers le terme de *unreadability* pour désigner une illisibilité spécifiquement articulée à partir de critères d'appréciation esthétique, différenciée d'autres types d'illisibilité plus herméneutiques, telles *illegibility* et *unintelligibility*. *Unreadable*, c'est avant tout l'opprobre qui frappe un texte jugé trop ennuyeux, pauvre, simple ou chaotique (*OED*). Se mouvoir sur le terrain du Twain tardif, ce serait faire l'expérience de cette *unreadability*.

L'échec et le déclin ont souvent été attribués à des difficultés survenues dans la vie personnelle de Twain : en 1894, il subit l'humiliation d'une faillite, mais ce qui le marque le plus, c'est sans doute la mort de sa fille préférée Susy, en 1896, et de sa femme, en 1904. La souffrance, voire la dépression, de Mark Twain ont fait couler beaucoup d'encre et une partie de la critique a cherché à expliquer par la biographie le changement de ton et de thématiques dans ses écrits tardifs. Notre travail tentera néanmoins d'aborder la tardiveté de ces textes sans placer la biographie au centre de l'analyse.

Cette première sous-partie et lecture initiale se clôt donc sur le constat (provisoire) qu'il existe un corpus tardif distinct. Elle souligne l'importance que devront

prendre la problématique d'une illisibilité esthétique, l'inachèvement de nombreux textes, mais aussi l'affleurement d'un questionnement métatextuel et paratextuel autour de l'illisibilité. Si nous avons de ce fait posé les balises d'une première lecture du sujet, nous avons également d'entrée de jeu placé cette analyse sous rature, pour reprendre la tournure spécifique que Derrida donne au concept d'illisibilité dans le cadre d'un commentaire sur *Zur Seinsfrage* de Heidegger. Dans *De la Grammatologie*, Derrida aborde en effet la possibilité d'une lisibilité située entre lisibilité pleine et illisibilité absolue. Le texte de Heidegger ne donne à lire le mot « être » que sous une croix ; raturé, il est malgré tout encore lisible sous cette croix : « S'efface en restant lisible, se détruit en se donnant à voir l'idée même de signe » (*De la Grammatologie* 38). Ce qui a été raturé reste lisible : il s'agit d'une trace d'un signifié transcendantal (« être »), qui indique simultanément le désir de mettre fin à la métaphysique et le désir d'une transcendance qui demeure malgré tout présent. La lisibilité sous rature désigne donc le déploiement ambivalent d'une notion à la fois présente et révoquée. Dans le cas de notre analyse de l'illisible chez le Twain tardif, cela revient à affirmer que nous maintiendrons notre première lecture du sujet, centrée autour de l'idée d'une crise et d'une fin de l'écriture littéraire twainienne canonique. Dans le même temps, il s'agira tout au long de cette thèse d'interroger la dichotomie entre canon lisible et corpus d'œuvres tardives « illisibles ».

b) Une période postcanonique

Dès lors qu'un corpus se délimite à partir de l'idée de *lateness*, les considérations chronologiques jouent inévitablement un rôle de premier plan. Avant de placer cette lecture chronologique sous rature, rappelons d'abord à quel point elle permet de décentrer la vision habituelle qu'on a de Mark Twain, en soulignant une évolution, voire une révolution profonde dans sa pratique littéraire après le succès de *Adventures of Huckleberry Finn*. S'il s'agit de détailler cette évolution, il apparaîtra dans la suite de la thèse que l'approche chronologique est placée sous rature, à la fois pertinente et caduque. Ce qui frappe par-dessus tout, c'est combien ce corpus séparé est en même temps profondément lié à la période canonique, notamment dans la reprise des techniques satiriques. Un trouble chronologique se fait jour dans notre approche, qui renvoie la période tardive aux *middle years*. De manière très schématique, il est possible de distinguer cinq périodes à l'intérieur du corpus à l'étude, chacune d'entre elles en partie liée aux *middle years*.

Tout d'abord, de 1884 au milieu des années 1890, Twain écrit des romans qui rencontrent encore un succès considérable, notamment *A Connecticut Yankee* (paru en 1889) et *Pudd'nhead Wilson* (1893). Cette première phase pourrait être décrite comme postcanonique, en ce que ces romans reprennent des techniques de la satire qui ont fait leurs preuves dans des textes comme *Adventures of Huckleberry Finn*, *Roughing It* et *The Innocents Abroad*. *A Connecticut Yankee* et *Pudd'nhead Wilson* sont tous deux des textes achevés. Néanmoins, comme en attestent les appréciations critiques citées précédemment, ces romans posent problème en raison de leur forte ambivalence esthétique et idéologique. Cette période postcanonique est également marquée par l'élan qui préside à la rédaction de plusieurs suites aux *Aventures*, ressuscitant la voix vernaculaire et la pose de l'*eirôn* qui avaient fait la marque du narrateur Huck Finn.

La deuxième période est celle d'une orientation philosophique et surréaliste (avant l'heure) durant les années 1890. Twain délaisse le réalisme (relatif) de ces *middle years* pour écrire des nouvelles et essais fortement influencés par les théories (para)psychologiques et le darwinisme, qui exercent sur lui une fascination intense. Pour de nombreux critiques, il s'agit d'un corpus distinct, composé de « dream writings » (terme qu'emploie Susan Gillman dans *Dark Twins* [4]).

De 1901 à 1905 environ, une troisième phase se fait jour, durant laquelle Twain adopte une orientation plus politique. Twain rédige de nombreuses invectives satiriques, qui dénoncent la tournure impérialiste qu'a prise la politique étrangère américaine.

Parallèlement, une quatrième phase se dessine : le projet d'une autobiographie prend de l'ampleur, pour culminer en 1906 en une autobiographie orale, dictée et retranscrite.

Enfin, durant une dernière phase, la satire fait un retour en force, de 1900 à 1910 environ, notamment dans des satires religieuses (*Letters from the Earth*) et historiographiques (« The Secret History of Eddypus », « 3,000 Years among the Microbes »). Comme l'a montré Sholom Kahn, cette satire tardive s'apparente de plus en plus à la ménippée (« Mark Twain as American Rabelais » 60), genre littéraire pratiqué dans l'Antiquité grecque et romaine, situé entre l'écriture philosophique et littéraire. Les caractéristiques de la ménippée qu'énumère Bakhtine dans sa *Poétique de Dostoïevski* permettent de souligner l'ampleur de l'évolution de la satire twainienne tardive vers ce genre mi-philosophique, mi-comique : au cœur de la satire ménippée figurent la pluritonalité (165), l'absence de l'exigence de vraisemblance extérieure, l'affranchissement des contraintes historiques (160), la représentation d'états psychiques inhabituels tels les

dédoublings de la personnalité, les rêveries extravagantes et les songes bizarres, qui détruisent le monisme du personnage (163).

c) Vers une vision démonique : l'illisibilité comme l'insupportable

Cette évolution de l'œuvre twainienne est le plus fréquemment décrite en termes d'une transition vers le côté sombre de Mark Twain, d'un basculement de sa satire dans l'humour noir, dénué d'espoir. Comme l'écrit David Ketterer : « it is a truism in Mark Twain criticism that his work displays a development from the relatively light-hearted to the pessimistically philosophical » (Introduction xvi). L'analyse de Peter Messent fait la part belle au relativisme d'un imaginaire angoissant, proche d'une esthétique absurdiste (« Towards the Absurd » 185). Stanley Brodwin évoque quant à lui « a bitter or “black” satiric mood » (206).

L'exemple de cette suite aux périples de Tom Sawyer et de Huck Finn qui les voit s'aventurer en territoire indien, intitulée « Huck Finn and Tom Sawyer among the Indians », est particulièrement probant. Dans ce roman inachevé, Huck Finn perd ce qu'il lui restait d'innocence dans les *Aventures*. Lors de ses déambulations dans le Far West, il laisse dans son sillage des cadavres d'animaux et d'humains (« [a] trail of corpses, animal and human » [Lambert 25]). Si ce texte imite le *Bildungsroman*, à l'instar du roman le plus canonique de Mark Twain, la seule chose dont le héros fasse l'apprentissage est la violence.

L'illisibilité de ces textes tardifs est donc également à chercher du côté de l'humour noir, qui pousse le lecteur aux limites du supportable. C'est sans doute pour cette raison que *A Connecticut Yankee* est si fréquemment cité comme le roman qui opère la transition entre le canon et l'œuvre tardive ; « the transitional work between the light and the dark in Mark Twain's corpus » (Ketterer, Introduction xxiii). L'humour twainien y subit de profonds changements, tout d'abord en soulevant un doute : la possibilité que l'humour finisse par tomber à plat lorsqu'un auteur, arrivé à la fin de sa carrière d'écrivain, se répète. À ce titre, rappelons la scène de la légende soporifique du vieillard au début de *A Connecticut Yankee*. Autre changement, l'apparition d'un humour insupportable, grinçant, que Kurt Vonnegut a si bien saisi dans sa description de la fin de *A Connecticut Yankee* :

Comically enough, thousands of early attackers have already been electrocuted. Ten thousand of the greatest knights in England have been

held in reserve. Now they come. I quote, and I invite you to chuckle along with me as I read : “The thirteen gatlings began to vomit death into the fated ten thousand.... Within ten short minutes after we had opened fire, armed resistance was totally annihilated, the campaign was ended, we fifty-four were masters of England ! Twenty-five thousand men lay dead around us.” End quote. What a funny ending. (Vonnegut 482)

Ce que retiendra Kurt Vonnegut de *A Connecticut Yankee*, c’est cette scène finale, où le héros – ou plutôt l’antihéros – observe le résultat de son offensive mécanisée contre les chevaliers de l’Angleterre arthurienne : « Of course we could not *count* the dead, because they did not exist as individuals, but merely as homogenous protoplasm, with alloys of iron and buttons » (528). L’impossibilité de dénombrer les formes humaines individuelles traduit une déshumanisation généralisée. Les hommes sont réduits à un protoplasme métallique, homogénéisés et fondus les uns dans les autres (« alloys »). Hank Morgan cherche à massacrer ses opposants de manière efficace et abordable. Pour Vonnegut, qui fut fortement influencé par ce roman tardif de Mark Twain, notamment dans la rédaction de *Slaughterhouse-Five* et de *Cat’s Cradle*, la vision infernale que décrit ce passage préfigure de manière perturbante l’hécatombe des deux guerres mondiales : « Mark Twain died in 1910, at the age of 75 and four years before the start of World War I. I have heard it said that he predicted that war and all the wars after that in *A Connecticut Yankee*. It was not Twain who did that. It was his premise » (482). Si la guerre était le postulat (« premise ») de Twain, c’est précisément parce que Vonnegut perçoit dans *A Connecticut Yankee* une sensibilité postmoderne : au sortir des deux guerres mondiales, le rôle de la norme dans la satire allait devenir éminemment problématique. Devenue postmoderne, la satire ne parvient plus à véhiculer une vision méliorative de la société, parce qu’elle a cessé de s’appuyer sur un ancrage normatif univoque.

L’humour noir de Mark Twain juxtapose dans un mélange discordant l’humour et l’horreur. Son écriture ne hiérarchise plus ; la satire ne repose plus sur le principe d’une transcendance, selon lequel une norme cachée donnerait sa raison d’être à la satire. À propos de *Pudd’nhead Wilson*, Leslie Fiedler fait remarquer que si ce roman contient sa part d’humour, cet humour est grotesque : « on a level of grotesquerie that is more violent and appalling than anything avowedly serious » (« “As Free as Any Cretur” » 250). La satire « sérieuse » a cédé le pas à l’humour noir.

Le continuum sur lequel Northrop Frye place la satire et l’ironie dans *Anatomy of Criticism* permet de mieux appréhender l’évolution de la satire twainienne tardive. Dans le

chapitre « The Mythos of Winter : Irony and Satire », Frye montre que la satire peut être tout aussi proche de la comédie ironique, à l'une extrémité du spectre, que d'une vision tragique et dystopique, à l'autre bout. On retrouve dans *A Connecticut Yankee* ce que Frye a appelé les images archétypales démoniques (« demonic imagery ») : « the world of nightmare ..., of bondage and pain and confusion ;... of perverted or wasted work, ruins and catacombs » (147). Tous les efforts que Hank Morgan avait mis à moderniser l'Angleterre médiévale, ses réseaux télégraphique, électrique et ferroviaire, se voient mis à mal dans la partie finale du roman.

De même, dans l'univers démonique, la société est régie par le tyran, « the tyrant-leader, inscrutable, ruthless, melancholy, and with an insatiable will » (Frye 148). Malgré sa propagande démocratique, Hank Morgan entreprend de concentrer le pouvoir entre ses mains. Il n'hésite pas à réduire au silence ses opposants et à suivre une approche machiavélique de la gouvernance. Lorsque la reine cruelle Morgan Le Fay s'apprête à faire pendre des musiciens dont le son lui a déplu, Hank Morgan – l'homonymie des noms n'est aucunement anodine – la laisse faire, comme s'il s'agissait d'une concession sans conséquence : « A statesman gains little by the arbitrary exercise of iron-clad authority upon all occasions that offer, for this wounds the just pride of his subordinates, and thus tends to undermine his strength. A little concession, now and then, where it can do no harm, is the wiser policy » (319). L'ironie veut bien sûr que l'assouplissement de sa discipline de fer entraîne la mort absurde et gratuite des musiciens.

L'illisibilité de ces textes se retrace donc en partie dans la confrontation avec l'insupportable. Pour le lecteur cherchant à voir dans ces écrits un « effet éthique » sous la surface anarchique (« freewheeling » est le terme qu'emploie Harold Bush dans *Mark Twain and the Spiritual Crisis of His Age*, comparant l'humour noir de Twain au gothique catholique de Flannery O'Connor [222]), la satire twainienne tardive dérange et dérape. Si pour Harold Bush, Twain demeure profondément éthicien (« ethicist » [222]), de nombreux textes tardifs esquivent et finissent par détourner cette attente.

1.2 – Débordements : impossible fixation de l'objet d'étude

a) Futur antérieur

Bien que la première partie de la thèse propose une introduction attendue aux textes et aux notions, un deuxième fil rouge s'impose : celui d'un retour sur les notions employées, d'un questionnement métacritique insufflé par l'objet d'étude illisible, l'œuvre tardive de Mark Twain. La difficulté de lire ces textes, que ce soit une *unreadability* plus esthétique ou une *illegibility* plus herméneutique, incite à s'arrêter et à s'interroger sur la première lecture du sujet (une écriture qui évolue, une rupture des *middle years*, le déclin, l'inachèvement et l'humour noir). Notamment parce que le corpus contient une réflexion métatextuelle marquée sur l'illisibilité, les concepts auxquels nous ferons appel (tardiveté, illisibilité, corpus, œuvre, « Mark Twain » enfin) ne cesseront d'être interrogés.

Aussi ce chapitre est-il structuré à rebours, comme le fait pressentir le titre de cette première partie. « Ceci n'aura pas été un corpus » place, par le truchement du futur antérieur, l'objet d'étude, ce corpus tardif illisible, sous rature. Dans « Hors livre : Préfaces », Derrida s'attache à déconstruire le rôle traditionnel de la préface et ouvre *La Dissémination* par la phrase « Ceci (donc) n'aura pas été un livre » (9). Le futur antérieur indique « qu'une action future se déroulera avant une autre action future » (« Antérieur », *TLFI*) : dans cette première partie, la remise en question des notions aura lieu avant même que l'objet d'étude ait pu être défini.

Toutefois, cela ne reviendra pas à proclamer la caducité des concepts servant traditionnellement de soubassement à l'analyse d'un tel corpus. Bien au contraire, il s'agira de les déployer dans toute l'ambiguïté de leur mise sous rature. Sous la rature « s'efface en restant lisible la présence d'un signifié » (Derrida, *De la Grammatologie* 38). Les notions seront encore lisibles car constamment déployées, mais elles deviendront plus opaques à mesure que nous avancerons dans nos relectures des écrits de Twain. La source de l'illisibilité se situera donc également dans notre démarche : la lisibilité porte aussi sur les paradigmes théoriques qui paraissent s'imposer au critique twainien. Émerge dès lors une illisibilité *théorique*, engendrée par ces textes.

Comme dans le tableau de Magritte, le corpus – la pipe – est bel et bien présent, manifestement perceptible devant nous, sous la forme de nombreuses éditions. Néanmoins, nous l'accompagnons de la déclaration que cela n'est pas réellement un corpus. Les deux affirmations se côtoient ; on a affaire à un corpus et à un non-corpus.

Le doute est semé : est-ce bien encore un corpus ? Le corpus littéraire peut-il encore exister, à une époque où la mort de l'auteur est devenue la *doxa* critique ?

En effet, la notion d'auteur continue à présider à la constitution des corpus de thèses et d'analyses littéraires. La critique continue à créer des corpus cohérents auxquels le nom de l'auteur sert de principe d'unité. Comme le fait remarquer Antoine Compagnon dans *Le Démon de la théorie*, il s'agit d'une contradiction dans les propos de ceux qui soutiennent que l'auteur est mort (77) : aucun critique ne renonce à une hypothèse minimale sur l'auteur, ne serait-ce que par le biais d'une comparaison de passages parallèles écrits par le même auteur (90). L'autocritique qui sert de point de départ à la célèbre conférence que Foucault prononce devant la Société Française de Philosophie, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », va dans le même sens. Dans le droit fil de son ouvrage récemment paru, *Les Mots et les Choses*, Foucault revient sur ce qu'il considère à présent comme l'usage « naïf » et « sauvage » qu'il y faisait des noms d'auteur comme Buffon, Cuvier et Ricardo, tout en affirmant vouloir analyser « des masses verbales, des sortes de nappes discursives, qui n'étaient pas scandées par les unités habituelles du livre, de l'œuvre et de l'auteur » (5). Le problème de ces noms d'auteurs individuels demeure ; de même, la notion d'œuvre est fréquemment venue remplacer celle de l'auteur à sa mort. La critique se propose d'étudier sa structure, son architecture, ses relations internes (8), mais cela ne revient qu'à substituer à l'auteur un nouveau concept imposant unité, cohérence et séparation de ce qui se situerait à l'extérieur. L'approche profondément antihumaniste dont fait montre Foucault dans cette conférence, opposant fonction de l'auteur à l'auteur-fondement, mène à une nouvelle approche de l'œuvre et de l'auteur, sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir dans cette première partie.

Ainsi cette thèse opérera-t-elle un va-et-vient entre l'étude des manifestations de l'illisible à l'intérieur des textes twainiens tardifs et un questionnement théorique. Interrogées par le « Twain » tardif, les notions mises en œuvre deviennent elles-mêmes des corpus vivants, au sens étymologique de « corps ». Il s'agit de cette théorie vivante dont Mathieu Duplay décrit l'importance au sein de la philosophie émersonnienne, dans « La Théorie et le miroir de la lecture ». Dans « Thoughts on Modern Literature », Emerson propose qu'on lise la littérature en théoricien, non pas en s'appuyant sur les concepts hérités, la pensée existante (Duplay 35), mais en faisant un travail théorique en son propre nom (28). C'est bien à cela qu'incite « The American Scholar », lorsqu'Emerson écrit : « Books are the best of things, well used.... They are for nothing

but to inspire » (88). Le livre, en retour, inspire la réflexion, refait vivre la théorie, qui revient ainsi hanter le critique littéraire.

b) Mise sous rature de *lateness*

L'une de ces notions mises sous rature est celle de *lateness*, que nous traduirons par « tardiveté », tout en gardant à l'esprit que le terme français frôle le néologisme (« *Rare*. Caractère de ce qui se fait ou est fait tardivement » [« Tardiveté », *TLFI*]). Cette dimension néologisante est cruciale, car elle indique à quel point le passage de l'adjectif au substantif est également un glissement théorique et idéologique. Cette première partie s'était ouverte sur la définition habituelle de l'adjectif « tardif », comme ce « qui se manifeste ... tard ». La période tardive, le style tardif ou la tardiveté s'imposaient comme des évidences ; il s'agissait d'étudier des textes situés à l'intérieur de deux balises chronologiques précédant la mort de Mark Twain. L'identification d'une phase tardive est extrêmement fréquente chez les auteurs canoniques ; citons notamment Henry James, Shakespeare, Conrad, Ibsen, Nietzsche.

Cette étude continuera à s'appuyer sur l'idée d'une tardiveté chez Twain. Dans le même temps, elle vise à questionner le métarécit critique téléologique et biographique qui sous-tend la notion de *lateness*.

La tardiveté est entrée dans le vocabulaire critique et théorique anglo-saxon (« *lateness* »), mais elle a, dès ses débuts, été porteuse d'une ambiguïté et d'une polysémie qui lui confèrent un potentiel théorique à la fois trouble et fécond. Elle a pu désigner à la fois le retard et la modernité, l'écriture sans originalité et la force prophétique. C'est cette ambivalence que décèle Edward Said dans les dernières œuvres de Beethoven : « [They are] beyond their own time, ahead of it in terms of daring and startling newness, later than it in that they describe a return or homecoming to realms forgotten or left behind by the relentless advancement of history » (*On Late Style* 135).

D'une part, ce qui est tardif, c'est ce qui vient « trop tard », ce « qui se développe plus lentement ou tardivement que les autres » (« Tardif », *TLFI*). L'œuvre tardive de l'auteur est « de trop », car en retard. L'accueil qui fut réservé à l'essai (pseudo)philosophique *What Is Man ?*, que Twain décida de publier anonymement en 1906, est particulièrement significatif à ce titre. L'ouvrage fut à peine remarqué et les rares recensions, apparues dans le *New York Sun* et dans le *New York Times*, jugèrent les arguments rebattus et dépassés (Rasmussen, *Critical Companion* 555). Cette forme de

tardiveté confronterait donc à ce qui a déjà été dit ; le grand auteur s'adonne au péché du rabâchage. Notons cependant le fait curieux que l'un des arguments principaux (d'ailleurs constamment répété, voire martelé) dans *What Is Man ?* est que tout discours et toute écriture n'est que répétition de la parole d'autrui : « [Man] gets *all* his ideas, all his impressions, all his opinions, from the outside.... They are gathered from a thousand unknown sources. Mainly *unconsciously* gathered » (164). L'idée que toute écriture est en quelque sorte tardive préfigure ce qu'écrira Barthes dans *Le Degré zéro de l'écriture*. Pour Barthes, l'écrivain n'a que peu de choix : il ne peut échapper à la pression de l'Histoire et de la Tradition et se voit obligé d'écrire sur un palimpseste de textes qui lui ont précédé. *Lateness*, ce serait donc une qualité que revendiquent les textes de Twain, mais qui est fréquemment associée à une illisibilité, c'est-à-dire à un jugement esthétique négatif.

D'autre part, *lateness* a également été investi d'un métarécit critique éminemment positif : est tardif ce qui échappe à la normalité, ce qui est même en avance sur son temps, comme si l'auteur en venait à écrire des œuvres préfigurant ou annonçant des mouvements esthétiques ultérieurs. Cela a certainement été le cas pour Mark Twain, fréquemment décrit, dans sa période tardive, comme un moderniste avant la lettre. Dans un chapitre intitulé « At the Modernist Margin » (*Reading the American Novel 1865-1914*), G. R. Thompson par exemple propose de percevoir Mark Twain comme l'un des premiers modernistes américains (373-74).

Dès lors que la notion de tardiveté est convoquée, il importe de rappeler que celle-ci est inextricablement liée à une vision humaniste de la littérature, héritée de l'époque du romantisme. L'humanisme consiste à percevoir le texte comme l'expression de l'intériorité de l'auteur. Dans *Shakespeare and the Idea of Late Writing*, Gordon McMullan retrace l'histoire de la notion de *lateness*. Celle-ci voit le jour dans le domaine de la musicologie chez les philosophes allemands romantiques qui cherchent à donner un sens aux dernières œuvres de compositeurs comme Beethoven et Mozart (5). Elle prend ensuite racine dans le terreau fertile de l'analyse littéraire, tout particulièrement dans les études shakespeariennes : « The idea of "late Shakespeare", in other words, contributed to the establishment of what I will call a discourse of lateness – that is, a construct, ideological, rhetorical and heuristic, a function not of life or of art but of the practice of reading or appreciating certain texts within a set of predetermined parameters » (McMullan 5). Signalons notamment les travaux d'Edward Dowden, qui contribuèrent à faire des dernières œuvres de Shakespeare le pinacle de sa carrière d'écrivain.

Chemin faisant, l'idée de *lateness* s'ancre dans une tradition romantique spécifique : « [lateness becomes] a sub-category of ... the Romantic concept of Genius ..., a direct product of Romanticism's urge to root stylistic development in the life of the individual genius rather than in period and context » (McMullan 16). C'est justement ce retour à la tyrannie de la biographie que déplore Adorno dans « Late Style in Beethoven » : « ... late works are relegated to the outer reaches of art, in the vicinity of document. In fact, studies of the very late Beethoven seldom fail to make reference to biography and fate. It is as if, confronted by the dignity of human death, the theory of art were to divest itself of its rights and abdicate in favor of reality » (564). L'étude de la tardiveté, parce qu'elle dépend tout entière de la chronologie de la vie de l'écrivain, fait primer la biographie aux dépens des textes eux-mêmes. C'est en effet la biographie qui est placée au centre de l'analyse influente que livra Bernard DeVoto des derniers textes de Twain dans « The Symbols of Despair ». DeVoto en était venu à voir la qualité tourmentée, inachevée et sombre de ces écrits comme l'expression d'une âme affligée. Twain aurait cherché à dire son humiliation, son désespoir et son sentiment de culpabilité (153).

Comme l'écrit Gordon McMullan, la notion de tardiveté est une synecdoque de l'approche biographique en critique littéraire : « the idea of late style is in fact synecdochic of the biographical urge in general » (3). En cela, l'idée d'une tardiveté est inextricablement liée au maintien d'une canonicité traditionnelle, en ce que seul un groupe restreint de grands écrivains, majoritairement des hommes blancs, est jugé assez bon pour avoir atteint le stade d'une œuvre proprement tardive. Pour qu'il y ait tardiveté, il faut d'abord qu'il y ait canonicité et reconnaissance. Ce n'est qu'à partir du moment où l'auteur entre dans le canon qu'il peut prétendre à cette insaisissable œuvre tardive, à la fois canonique et postcanonique.

Néanmoins, l'idée de *lateness* a également fait l'objet d'analyses qui ont bouleversé de fond en comble ces présupposés biographiques et humanistes. Chez Edward Said, la notion de *lateness* n'est pas définie dans son rapport à la chronologie, mais au contraire, par ce qui lui permet d'y échapper. Le style tardif dérange, non pas parce qu'il est à proprement parler mauvais, mais parce qu'il ébranle la téléologie qui sous-tend les métarécits traditionnels des carrières d'écrivain. Ce métarécit téléologique, qui met l'accent sur la progression vers une fin (*télos*, but), se retrouve notamment chez DeVoto, pour qui l'écriture twainienne tardive culmine dans *The Mysterious Stranger* : « we see the

thing finding expression at last » (« The Symbols of Despair » 156) ; Twain y réussit à créer les symboles de son désespoir.

Said ôte à la tardiveté tout recours à la chronologie linéaire et téléologique. Il donne l'exemple de Richard Strauss, dont le *Rosenkavalier*, souvent jugé mièvre, a longtemps posé problème aux commentateurs (*On Late Style* 26). Le scandale, c'est celui d'un auteur qui ne suit pas le chemin de l'historicité linéaire : « [Strauss] retreated into the sugary, relatively regressive tonal, and intellectually tame world of *Der Rosenkavalier* » (Said, *On Late Style* 26). Au lieu de se réinventer, l'artiste semble soudain faire appel aux techniques et aux conventions qu'il avait affectionnées à ses débuts.

De même, Gordon McMullan, citant un article de Tony Dawson (« *Tempest* in a Teapot »), attire l'attention sur le statut problématique de *Cymbeline*, pièce de Shakespeare que de nombreux critiques estiment antérieure à *The Winter's Tale* et *The Tempest*, purement sur la base de son apparente infériorité : « an entirely imaginary priority constructed simply because ... “we do not like to imagine *Cymbeline* as Shakespeare's last complete play” » (1). Chez Twain, les œuvres tardives portent la marque de tâtonnements incessants. Elles reviennent inlassablement aux mêmes idées, telle celle d'une conscience morale dégénérée chez l'Homme, qui en userait afin de commettre le mal. Ses textes, notamment lorsqu'il les propose de manière anonyme, sont parfois rejetés par les éditeurs ; ce fut notamment le cas de « Mental Telegraphy », « Wapping Alice » et « My Platonic Sweetheart ».

Si la notion de tardiveté est donc délibérément maintenue dans notre analyse, elle l'est dans toute son ambiguïté. Les travaux d'Adorno et de Said fourniront à l'étude une définition moins biographique qu'esthétique. Chez Adorno, l'œuvre tardive s'apparente à un processus, mais pas à un développement (567). Dans *On Late Style*, ouvrage d'ailleurs posthume, Said écrit : « But what of artistic lateness not as harmony and resolution but as intransigence, difficulty, and unresolved contradiction ? » (7). La difficulté, la contradiction et l'intransigence : chez Said, *lateness* est le nom d'une irréductible illisibilité, d'une difficulté à lire. Ce sont des œuvres, qui, on l'a mentionné, ne se réfèrent pas à la fin. Pis encore, ces œuvres ignorent complètement l'idée d'une fin : « [they] tamper irrevocably with the possibility of closure, and leave the audience more perplexed and unsettled than before » (7).

Chapitre 2 – « Faire corpus » : le paradoxe d'un impératif critique

2.1 – Irruption du *pot-boiler pen*

Lorsque Young Man demande à Old Man s'il envisage de publier ses réflexions philosophiques, ce dernier rétorque : « "Now and then, in these past twenty years, the Master inside of me has half-intended to order me to set them to paper and publish them" » (*What Is Man ?* 208). La curieuse tournure de phrase choisie par Old Man (« the Master inside of me ... half-intended ») résume le statut complexe des écrits tardifs de Mark Twain. Elle met en abîme le long processus de rédaction de ces textes (« in these past twenty years ») et les nombreuses hésitations auxquelles Twain est en proie lorsqu'il s'agit de leur publication. En effet, Twain commence le brouillon de *What Is Man ?* vingt-sept ans avant sa parution en 1906. Il décide finalement de publier ce texte, mais seulement sous le couvert de l'anonymat. Loin d'avoir laissé derrière lui un corpus tardif privé, composé d'inédits, d'une part, et un corpus tardif publié séparé d'autre part, Mark Twain a surtout légué un corpus au statut ambivalent. Le néologisme « half-intended », qui brouille l'intention de l'auteur, souligne que toute déclaration twainienne quant à ses intentions de publier ou non ces écrits tardifs est susceptible d'être mise en doute.

Dès lors, il apparaît clairement que le Mark Twain tardif est un corpus à la fois lisible et illisible, accessible aux lecteurs car publié, et gardé secret, inédit. Si la plupart de ces écrits sont jugés illisibles au sens d'une *unreadability* (trop ennuyeux, pauvres, simples, mièvres), il convient de rappeler le succès que rencontrent plusieurs de ses romans, dont *Pudd'nhead Wilson*. Le statut canonique de ce texte est particulièrement apparent si l'on rappelle que jusqu'à ce jour, il s'agit du seul roman de Twain étudié à l'agrégation en France (en 1988), hormis *Adventures of Huckleberry Finn* (en 1972). En ce sens, le roman tardif *Pudd'nhead Wilson* serait plus canonique qu'un texte des *middle years* comme *The Adventures of Tom Sawyer*. S'agit-il dès lors d'exceptions, de textes « lisibles » situés à l'extérieur ou à la marge d'un corpus généralement illisible ? Le canon deviendrait alors étrangement marginal. Autre hypothèse, celle d'une écriture encore canonique logée à l'intérieur de ce que nous avons jusque-là décrit comme l'extracanonique, voire l'anticanonique.

Plusieurs textes twainiens semblent vaciller entre ces statuts canonique et extracanonique. Longtemps marginalisé, le roman fantastique inachevé *No. 44, The*

Mysterious Stranger a récemment acquis ses lettres de noblesse au sein de la critique twainienne et même de manière plus générale dans la critique poststructuraliste. La preuve, de nombreux ouvrages critiques ont été publiés, dont *Centenary Reflections on Mark Twain's No. 44, The Mysterious Stranger*, recueil ambitieux réunissant analyses et commentaires proposés par les grands noms de la critique twainienne contemporaine. En France, ce roman connaît également un regain d'intérêt, comme en témoignent les deux traductions récentes, l'une de Bernard Hoepffner en 2011 et l'autre de Valérie Le Plouhinec en 2012. En mai 2014, le roman est mis en musique par le Manchester Opera Project, combinant la voix du célèbre militant athée et biologiste Richard Dawkins avec celles de quatre chanteurs et d'un ordinateur, sur fond d'animation vidéo.

Cette étude s'intéressera au destin plus favorable de ces textes tardifs : sortent-ils de l'obscurité parce qu'ils rappellent *Adventures of Huckleberry Finn*, dans la manière relativement conséquente dont l'intrigue est déroulée et clôturée ? Leur place nouvellement canonique est-elle au contraire due à une sensibilité postmoderne, que la critique a pu déceler dans des romans comme *No. 44, The Mysterious Stranger* (Gribben, « Mark Twain's Postmodern Tale » 238) ? Pour de nombreux textes tardifs, la limite entre *readability* et *unreadability* esthétiques, mais également critiques, se déplace constamment. Si l'illisibilité demeure à nos yeux la problématique centrale soulevée par ce corpus, la lisibilité n'en est jamais éloignée, seulement différée, pour faire écho à la différence derridienne.

Autre texte tardif plus connu mais dont l'entrée au panthéon des grandes œuvres américaines est constamment contestée, le *historical romance* que Twain écrit peu après *Adventures of Huckleberry Finn*, *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*. Aux yeux de George Orwell, ce texte est illisible sur le plan idéologique, symptôme de toute une œuvre canonisée à tort : « a deliberate flattery of all that is worst and most vulgar in American life » (328). Dans « Mark Twain – The Licensed Jester », qu'Orwell publia dans le journal du parti travailliste britannique *The Tribune* en 1943, l'écrivain regrettait que Twain ne fût jamais devenu l'iconoclaste dont il avait porté la promesse en lui : « He had in him an iconoclastic, even revolutionary vein which he obviously wanted to follow up and yet somehow never did follow up » (326). Pour Orwell, la période tardive de Mark Twain porte ainsi l'empreinte d'une promesse non tenue, qui est, somme toute, une téléologie manquée.

Aussi apparaît-il que ce corpus tardif est traversé par des tensions majeures : entre textes achevés et inachevés ; entre textes relativement bien diffusés et inédits

difficilement accessibles, souvent uniquement disponibles dans des éditions volumineuses réservées à des spécialistes. De même, Twain affirme durant ces dernières décennies vouloir se débarrasser du *pot-boiler pen* (Marotti 4), cette écriture qui ne cherche qu'à générer un chiffre d'affaires, mais semble en même temps produire *pot-boiler* sur *pot-boiler* (Phelps 12). Twain affirme ne pas souhaiter voir la publication de certains écrits, dont ceux autobiographiques, mais il les publie néanmoins : une attitude contradictoire, caractéristique de la démarche twainienne (Marotti 4).

Cette tension rappelle que chez Twain, la limite entre l'écriture privée et publique est poreuse. Il est vrai que Twain mentionne à plusieurs reprises le désir d'écrire de manière plus libre. Au sujet de sa méthode autobiographique, il écrit : « I am only interested in talking along and wandering around as much as I want to, regardless of results to the future reader » (*Autobiography of Mark Twain* 283). En cela, il est frappant que l'écriture privée, que Twain considérait comme libératrice, soit paradoxalement souvent jugée trop pauvre, comme ce fut le cas pour le roman posthume d'E. M. Forster, *Maurice*. Ce paradoxe est celui de *Personal Recollections of Joan of Arc*, biographie de Jeanne d'Arc dont Twain disait qu'elle était son livre le plus important et le plus réussi, tandis que la critique twainienne l'a largement oubliée et fréquemment dépréciée (Rasmussen, *Critical Companion* 268).

S'il y a chez le Twain tardif la volonté d'écrire pour soi, rien que pour soi, cette volonté s'apparente plus souvent à une mise en scène d'une *lateness* spécifique qu'à une véritable création d'un corpus secret ou privé. Twain lisait par exemple beaucoup ses écrits à voix haute, pour son entourage direct (Rasmussen, *Critical Companion* 555), de sorte que ses textes ne fussent jamais entièrement sans public. Comme on l'a vu, il publiait ce qu'il n'avait pas eu l'intention de publier : ce fut le cas pour certains morceaux choisis de son autobiographie.

Le Twain tardif, de ce fait, c'est à la fois le *pot-boiler pen* et une écriture privée difficile ; à la fois l'expérimentation avant-gardiste d'un auteur qui méprise les attentes du grand public et le désir de continuer dans la veine lucrative des *middle years*, même si elle commence à être quelque peu épuisée et éculée. Le corpus vacille ainsi entre lisibilité et illisibilité, entre canonicité et extracanonieité. Force est de constater que l'illisible est impossible, lui aussi : la lisibilité n'est jamais très éloignée.

2.2 – Une utilisation paradoxale de la notion de corpus

a) Résistance au mouvement classificatoire du *genus*

Ce vacillement des textes tardifs entre recherche de canonicité et désir d'extracanonie, on l'a vu, engendre des tensions au sein du corpus. Un tel balancement transparaît dans le rôle du genre littéraire dans ces écrits. D'une part, Twain manie les genres en vogue à son époque et il serait possible d'isoler des sous-catégories du corpus, telles que les romans historiques (*A Connecticut Yankee*, *Personal Recollections of Joan of Arc*), les essais ou les nouvelles fantastiques. D'autre part, le genre littéraire chez le Twain tardif est fréquemment source d'un trouble classificatoire. Marqué par l'hybridation, par le décloisonnement et par la subversion, le *genus* chez Twain fait « mauvais genre », à une époque où l'on impose encore l'isolement des différents genres littéraires, comme le rappelle Bakhtine dans *La Poétique de Dostoïevski* (150). Ce qui intéresse Bakhtine dans la démarche de Dostoïevski, c'est son insoumission au cloisonnement générique : l'auteur russe allie l'aventure (souvent boulevardière) avec l'idée, le dialogue idéologique, la confession, l'hagiographie et la prédication (150). Il s'agit d'une entorse à l'unité stylistique, au monostyle (153). *Adventures of Huckleberry Finn* propose déjà un entrelacs de genres, empruntant au récit de voyage et d'esclave, à l'autobiographie, au théâtre de Shakespeare et aux romans historiques à la mode au dix-neuvième siècle, comme ceux de Walter Scott et d'Alexandre Dumas. Toutefois, avec un roman tardif comme *No. 44, The Mysterious Stranger*, les diverses influences s'enchevêtrent à telle enseigne qu'il devient impossible d'identifier un genre dominant et de distinguer les divers genres littéraires, tant ils sont hybridés.

La création d'un corpus de thèse suppose que l'on sélectionne et limite le nombre de textes à l'étude suivant un principe d'unité. Dans le cas du Twain tardif cependant, il est significatif qu'on ne puisse établir un classement au-delà des seules balises chronologiques. Isoler les « romans tardifs » ou les « essais tardifs » s'avère une impossibilité : cela reviendrait à imposer une lisibilité restreinte à des textes hétéroclites, fragmentés et interdépendants. De par ses racines étymologiques dans la biologie (« corpus », le corps en latin [OED]), le corpus privilégie une vision organique et unifiée de l'ensemble de textes à l'étude. Leur regroupement s'appuie sur l'idée qu'ils vont naturellement ensemble, en raison d'un principe unificateur ; ils ont en commun des constantes et sont distinctement séparés d'autres types d'écrits, que ce soient ceux du même auteur ou d'autres écrivains. Le corpus twainien tardif n'a rien d'uni et

d'organique. Tel un objet rendu dans une peinture cubiste, ce corpus offre au regard des contours équivoques. Il laisse l'impression que l'objet n'est pas unique, mais se démultiplie à la faveur des fêlures et arêtes internes. Si les limites qui le séparent de l'extérieur sont reconnaissables, elles semblent également se fondre dans ce qui les entoure : le corpus twainien, multiple et hétérogène, ne sera pas forcément uniquement « twainien », comme il apparaîtra dans cette première partie.

Notre démarche vise donc à proposer une introduction aux textes par le genre littéraire, tout en soulignant combien ces écrits résistent à l'impératif classificatoire inhérent au concept de genre littéraire. Le genre, étymologiquement, est le *genus*, ce principe de délimitation qui sépare et établit « race, nation, espèce ... sorte, type manière » (« Genre », *TLFI*). Or, le mouvement général des écrits twainiens tardifs est de résister aux principes d'unité et d'organicité qui servent de base à la formation de corpus.

La première chose qui frappe un lecteur de cet ensemble hétéroclite de textes composés à partir de 1884 est la démultiplication des genres littéraires pratiqués par Mark Twain. Après une période des *middle years* où dominant le récit de voyage (*The Innocents Abroad*, *Roughing It*, *A Tramp Abroad* et *Life on the Mississippi*) et le roman historique (les deux *Aventures*, *The Prince and the Pauper*), Twain s'aventure, hormis ces deux genres, sur le terrain du dialogue philosophique (*What Is Man ?*), de l'autobiographie, de l'autobiographie parodique (« 3,000 Years among the Microbes »), de la biographie (vie de Jeanne d'Arc), de l'épistolaire (*Letters from the Earth*), du journal intime burlesque (*Diaries of Adam and Eve*), du roman policier (*Pudd'nhead Wilson*, « A Double Barrelled Detective Story » et *Tom Sawyer, Detective*) et du fantastique (*No. 44, The Mysterious Stranger*). Twain se fait essayiste, notamment dans ses courtes invectives contre l'impérialisme américain croissant. L'essayiste qui s'exerce l'est aussi au sens plus étymologique : Twain s'essaie, expérimente, mais ne propose pas systématiquement des textes finis affirmant une vérité particulière.

La multiplicité des genres littéraires ne serait en elle-même cause d'illisibilité si elle n'était également accompagnée d'un mélange et d'une refonte des genres pratiqués. L'illisibilité du genre littéraire twainien est avant tout celui d'un métissage et d'une hybridation. Ainsi « The Great Dark » offre-t-il un exemple de ce que les anciens nommaient le *spoudogeloion*, mélange du comique et du sérieux (Bakhtine, *Poétique de Dostoïevski* 151). Cette nouvelle, interrompue à mi-chemin, raconte le voyage fantastique des Edwards au sein d'une goutte d'eau qu'ils avaient eux-mêmes placée sous un microscope. Ils errent sans direction dans une mer étrange, assaillis de microbes géants.

Alors que la vie à l'échelle microbienne est la seule que connaissent les membres de sa famille, le *paterfamilias* tient encore le souvenir de leur vie précédant la métamorphose. Il est le seul à maintenir ce lien et se met peu à peu à douter de ses souvenirs.

Le récit se donne à lire comme un mélange d'observations philosophiques sérieuses sur le statut ontologique du rêve et d'éléments comiques discordants. Ainsi Mr. Edwards voit-il apparaître un étrange personnage dénommé Superintendent of Dreams durant une conversation avec le second, Turner. Alors que Turner médite sur la suspension des lois de la nature, le Superintendent, invisible, s'amuse à lui jouer des tours. À plusieurs reprises, il vide sa tasse de café. Le marin est effaré. Le mélange incongru du sérieux et du comique se voit souligné par la description de deux corps fondus l'un dans l'autre. Comme le Superintendent of Dreams est invisible, le marin s'assied sur – ou plutôt dans (« in the Superintendent of Dreams' lap ! – no, sat down *through* him » [113]) – ses genoux. Le comique et le philosophique s'entremêlent ; les deux corps se superposent. Le narrateur ne manque pas de souligner le contraste : « [Turner] took up his cup, glanced into it, and it was curious to observe the two faces that were framed in the front of his head. Turner's was long and distressed ; the Superintendent of Dreams' was wide, and broken out of all shape with a convulsion of silent laughter » (114). Cette pluralité générique est ce qui déranga Bernard DeVoto, *editor* de la nouvelle dans *Mark Twain at Work* (1942), où elle parut pour la première fois sous la forme d'extraits. DeVoto estimait que les plaisanteries du Superintendent of Dreams étaient des aberrations narratives, « wildly out of tune » (Thompson 377). Il s'agissait à ses yeux d'une grave erreur de jugement esthétique, qui mettait à mal l'orientation philosophique et surréaliste sérieuse esquissée par la nouvelle.

Une autre raison de l'illisibilité du genre littéraire dans ce corpus est à chercher dans la subversion des codes. Twain était un grand amateur de récits policiers, mais ses propres détectives font piètre figure. Dans « A Double Barrelled Detective Story », le célèbre Sherlock Holmes se rend dans une petite communauté minière du Far West. Son incapacité à démasquer le coupable ainsi que le portrait d'une victime elle-même violente détournent les conventions du genre policier. Dans « Wapping Alice », l'énigme à résoudre est celle du travestissement de l'un des domestiques, Alice. Pourtant, dès les premières pages, le récit livre la réponse au lecteur et met fin au suspense : « Some of the ridiculous features of the incident which I am going to speak of presently will be better understood if I expose Wapping Alice's secret here and now, in the beginning – for she had a secret. It was this : she was not a woman at all, but a *man* » (84). Le reste du récit

s'emploie à décrire le travail de détective qu'entreprend le narrateur afin de résoudre l'énigme. Le récit policier twainien s'ingénie ainsi à subvertir les codes : « Wapping Alice » est une *travesty* littéraire qui s'accompagne d'un travestissement vestimentaire et de ce fait d'une subversion du genre sexué. La subversion des codes est généralisée.

Tout au long de ces dernières décennies, Twain introduit le trouble dans le genre littéraire, comme en témoignent son autobiographie et ses réécritures de *dime novel westerns*. Dans « Huck Finn and Tom Sawyer among the Indians », reprise du *dime novel western*, le trouble générique invite une nouvelle fois une subversion des attentes liées au genre sexué, notamment lorsque le pionnier Brace Johnson devient l'objet (féminisé) du regard de Huck : « According to my notions, Brace Johnson was a beautiful man.... He had ... a handsome face, and his hair hung all down his back, and how he ever could keep his outfit so clean and nice, I never could tell, but he did » (60).

Certaines œuvres vont jusqu'à instaurer un flou générique, signalant une résistance plus généralisée à la logique du *genus*, c'est-à-dire à la classification, à l'espèce, à la classe, au type. *Diaries of Adam and Eve* par exemple se présente comme un mélange inclassable, goûtant au journal intime (« The Diary of Adam and Eve »), à l'autobiographie (« Extract from Eve's Autobiography »), à la science-fiction (« Passage from Eve's Autobiography: Year of the World 920 ») et au dialogue philosophico-théologique (« That Day in Eden »). Si *Diaries of Adam and Eve* se donnent en premier lieu à lire comme une parodie du Livre de la Genèse, les extraits touchent également au traité scientifique, par exemple lorsqu'Ève détaille les expériences scientifiques qui lui ont permis de découvrir les lois de la « Fluidic Precipitation » (selon laquelle l'eau coule toujours vers le bas) et de la présence de lait dans l'atmosphère (H₂O,M où le M représente « milk »).

Ces extraits mettant en scène les figures bibliques du Livre de la Genèse habitent de nombreux genres et résistent à toute tentative de classification. D'ailleurs, Adam s'énerve de l'empressement avec lequel « la nouvelle créature » nomme les choses qui les entourent, les figeant à l'intérieur d'une classe : « The new creature names everything that comes along, before I can get in a protest » (5). Ève s'appuie sur une croyance platonicienne à la catégorie, à l'Idée transcendante, modèle préexistant dans son esprit qui lui permet d'identifier et de nommer chaque occurrence empirique : « And always the same pretext is offered – it *looks* like the thing. There is the dodo, for instance. Says the moment one looks at it one sees at a glance that it “looks like a dodo” » (5). À travers cette remarque d'Adam, le texte met en abîme une résistance généralisée au *genus*. Pareille

résistance se joue également au niveau où se distinguent traditionnellement la fiction et le factuel, l'écriture narrative et l'essai.

De même, dans son compte rendu de *The Science Fiction of Mark Twain*, l'édition de textes tardifs préparée par David Ketterer, H. Bruce Franklin met en garde contre l'assimilation hâtive de ces écrits à de la science-fiction. Selon Franklin, un texte comme « Captain Stormfield's Visit to Heaven » relève davantage du fantastique (88). Ce récit relate l'arrivée du capitaine Stormfield au Paradis, où il se rend compte que l'au-delà n'est pas exempt de hiérarchies et d'inégalités. La nouvelle emprunte à la tradition de la ménippée sa prédilection pour le dialogue du seuil, par exemple aux portes de l'Olympe (Bakhtine, *Poétique de Dostoïevski* 162). On retrouve notamment des échos avec *L'Apocolocyntose du Divin Claude* de Sénèque, satire ménippéenne dans laquelle l'empereur romain Claude se voit refuser la déification par une assemblée des dieux. L'influence de la ménippée est particulièrement significative, en ce que la nouvelle inachevée de Twain s'imprègne de la pluritonalité caractéristique de la ménippée (Bakhtine, *Poétique de Dostoïevski* 165). Par conséquent, « Captain Stormfield's Visit to Heaven » est un hybride inclassable.

Tout aussi inclassable, *No. 44, The Mysterious Stranger* acquiert selon Robert Kiely une dimension « transgénérique » (110). Dans ce roman, un jeune garçon inconnu au passé mystérieux débarque dans la communauté close d'une imprimerie, installée dans un château médiéval en Autriche. Très vite, les imprimeurs se prennent d'antipathie pour l'inconnu au nom d'ancien prisonnier, « “Number 44, New Series 864,96” » (238) – (« “Jail-number, likely” » [238]). Le roman débute comme une simple légende folklorique, mais s'en éloigne rapidement : « it quickly accumulates an odd complexity » (Kiely 110). Cette « étrange complexité » provient de la multiplication des genres : le récit d'aventures, la fiction historique, le conte de fées, la fable, la tragédie, la comédie romantique, la parabole et la satire sociale (Kiely 110), auxquels on peut ajouter le roman gothique, les genres théologiques de la prophétie et de l'évangile et le roman d'apprentissage. Ainsi *No. 44, The Mysterious Stranger* laisse l'impression d'un vertige générique. Son illisibilité est due en partie à cette pluritonalité. Le roman s'avère aussi indéfinissable que son personnage éponyme, l'étranger mystérieux. Aussi le texte incarne-t-il une profonde résistance à l'impératif classificatoire du genre littéraire.

b) Parallaxe et matière informe : redéfinition de la notion de corpus

L'illisibilité de ce corpus découle donc en partie de l'indétermination générique. Au-delà du remaniement, de l'hybridation et de la subversion des genres littéraires établis, Twain brouille les limites entre le littéraire et l'extralittéraire, entre la fiction et le factuel. Le flou de la classe, du *genus*, se situe de ce fait également à un niveau supérieur et soulève la question suivante : s'agit-il encore, à proprement parler, d'un corpus littéraire ? Ce questionnement ne cessera de refaire surface tout au long de la thèse.

L'une des conséquences du « mauvais » genre chez Twain est une certaine ininterprétabilité. Dans une intervention sur l'illisibilité de la trilogie *U. S. A.* de John Dos Passos, Alice Béja décrit une « illisibilité critique » (157). Si *U. S. A.* est aujourd'hui négligée par la critique, Alice Béja en attribue la cause à une hybridité générique troublante. Le texte fait appel au naturalisme pour les parties narratives, au flux de conscience pour les sections appelées « Camera Eye », au vers libre pour les biographies et au montage pour les sections portant sur les actualités (158). Mais la difficulté majeure provient du mariage de deux écritures habituellement perçues comme antinomiques, le modernisme et le naturalisme (160). Ainsi l'illisibilité de cette trilogie ne réside-t-elle pas dans l'hermétisme du texte, comme ce serait plus traditionnellement le cas chez des auteurs modernistes tels que Gertrude Stein ou James Joyce ; elle provient de l'impossibilité de faire entrer *U. S. A.* dans un canon, qu'il soit moderniste ou radical (au sens politique) (167). Chez Twain, de même, le genre devient obstacle à la lisibilité, ici comprise comme l'interprétabilité critique.

Dès lors, il n'y a de corpus tardif twainien que dans cette accumulation de matériaux hétéroclites et polyphoniques. D'une certaine manière, il s'agit d'un corpus qu'il conviendra de laisser informe. Une telle démarche maintient l'indécidable, c'est-à-dire la limite floue entre les genres et entre le littéraire et l'extralittéraire.

Ces dernières décennies, *late Twain* a pris une place de plus en plus éminente dans les études twainiennes. Les rangs de ce corpus ont grossi, notamment par la publication récente de l'intégralité de ses écrits et dictées autobiographiques. Le corpus semble toujours s'agrandir. Derrière cette expansion du corpus tardif se cache néanmoins le problème de la délimitation : le Twain tardif fait-il *œuvre* ? Où commence et s'arrête le Twain tardif ? Quelle est la nature de cette œuvre tardive ?

Apparaît ainsi le paradoxe de la notion de corpus : l'obligation de sélectionner, de catégoriser et d'isoler pour « faire corpus » entraîne nécessairement la destruction de

l'« autre » corpus, celui qui se présenterait davantage comme la matière non formée ou informe décrite par Aristote. Dès qu'on « fait corpus », on confère un ordre spécifique ; on éradique un degré de chaos, alors que le désordre semble jouer un rôle central dans ces textes. Afin de créer ce corpus d'étude délimité, on fait disparaître le corpus potentiel, cet amas indéterminé de matière (*hylè*), privée de forme (*eidos*), dans la terminologie d'Aristote (« Aristote », *Encyclopédie Larousse*). Mais alors que chez Aristote, cette matière indéterminée n'attend que la forme pour devenir en acte ce qu'elle serait en puissance, le corpus non formé que nous postulons suffit à lui-même. Il ne s'agit pas de lui attribuer une forme figée fondée sur des délimitations chronologiques ou génériques. Le corpus tardif demeure informe dans son caractère réfractaire, hybride et transgressif. Ainsi la démarche adoptée va-t-elle à l'encontre de la logique aristotélicienne, qui veut que la matière attende nécessairement le travail de la forme et de ce fait, que le corpus attende le travail de délimitation, sans quoi il n'aurait d'unité et en fin de compte, de raison d'être.

Les textes de Twain eux-mêmes refusent de se donner à lire comme des unités closes, par leur inachèvement et par leur enchevêtrement avec d'autres écrits. Comme on le verra, de nombreux textes tardifs se font pendant, hantés les uns par les autres, tels *Pudd'nhead Wilson* et *Those Extraordinary Twins*. Ils ne forment pas une unité textuelle close, mais pointent toujours vers l'extérieur, c'est-à-dire vers l'intertexte, que ce soit vers des écrits de Twain ou des textes d'autres auteurs. Sans l'hypotexte des *Mille et Une Nuits* et de *Cinq Semaines en ballon*, *Tom Sawyer Abroad* n'existerait pas, tant cette suite aux *Aventures* dépend de la réécriture parodique. Les récits enchâssés et dialogues au cours desquels Tom raconte sa version des « Arabian Nights » prennent la place du récit principal, lui-même quasiment dénué d'intrigue. Bien que les trois amis parcourent l'Afrique en ballon, ils n'y découvrent rien et ne descendent que très rarement de leurs hauteurs. Le texte présente ainsi un vide là où on attendrait une intrigue. Il pointe principalement vers l'extérieur, battant en brèche la clôture supposée de l'œuvre.

Par conséquent, le concept de corpus se voit mis sous rature dans cette étude. Non entièrement caduque, l'idée de corpus sera maintenue mais redéfinie. Au lieu d'isoler des genres spécifiques dans lesquels le Twain tardif aurait travaillé, on persistera à parler d'un corpus marqué par l'hétérogénéité. Faire corpus, à nos yeux, c'est simultanément défaire, délier et fissurer l'objet à l'étude, selon le principe de parallaxe à la base de l'esthétique cubiste : comme l'explique Peter Childs, l'abandon du point de vue unique dans la peinture découlait de la prise de conscience que le changement de position de l'observateur transformait l'objet ; ce changement de position pouvait de ce fait être

représenté à l'intérieur d'un seul et même tableau (111). L'image cubiste intègre ainsi simultanément plusieurs points de vue, fractionnant et démultipliant l'objet unique. Le parallèle que nous avons cherché à établir souligne une volonté d'appréhender l'objet d'étude – le Twain tardif – dans son hétérogénéité.

Cela dit, il s'agira de garder à l'esprit le paradoxe de l'étude de l'illisible, que décrit Alice Béja : à partir du moment où la critique universitaire se penche sur la notion de l'illisible, elle rend le texte analysable et en fin de compte, lisible (157). Il n'y a pas de texte fondamentalement « illisible », pour la critique (157). En somme, cela signifie aussi que l'impératif du corpus, de la catégorisation, partiellement éludé par le biais du corpus informe, ne pourra jamais être entièrement contourné. Il s'agira de prendre note de cette impossibilité : ainsi, certains textes seront davantage évoqués au cours de l'étude, dont *Pudd'nhead Wilson*, *Tom Sawyer Abroad*, « The Chronicle of Young Satan », *What Is Man ?*, « The Secret History of Eddypus », *No. 44*, *The Mysterious Stranger* et « 3,000 Years among the Microbes ». En même temps, cela ne signifie pas que ces textes composent à eux seuls le corpus : nous ne cherchons pas à travailler sur la base d'une inclusion et d'une exclusion ; d'autres textes paraîtront centraux à des moments spécifiques de l'analyse.

Chapitre 3 – Le contexte de rédaction : décentremments

3.1 – Le contexte historique

a) « An Untimely, Scandalous, Even Catastrophic Commentator on the Present » : décentrement de la biographie et du contexte de rédaction

L'étape suivante dans la présentation du corpus est la description du contexte de rédaction : trois décennies, les années 1880, 1890 et 1900, chevauchant deux siècles, marquées par les prémices du mouvement moderniste dans l'art, par le développement des théories psychanalytiques, par l'influence révolutionnaire du darwinisme et de la géologie dans les sciences et par l'interventionnisme accru d'une Amérique de plus en plus ouvertement impérialiste. Dans ce chapitre, il s'agira d'introduire aux textes de manière classique, par un cadrage historique et biographique, mais en même temps, il convient d'ores et déjà de souligner que ce cadrage est décentré et décentrant. Attirons l'attention sur le fait que ce chapitre lui-même est décentré, dans la mesure où il intervient après un chapitre qui met en doute l'existence d'un corpus homogène et distinct. Avant même que le corpus ait été décrit dans sa chronologie et dans son rapport à la biographie et au contexte historique, il a été placé sous rature.

Comme il apparaîtra, ce cadrage a pour conséquence une série de décentremments successifs : décentrement de la perception habituelle de l'auteur canonique qu'est devenu Mark Twain ; mais aussi décentrement de la place de la biographie. Si l'idée de *lateness* repose en effet sur des repères biographiques (dont la mort de Twain), l'importance de la biographie est néanmoins décentrée dans cette thèse. Elle est à la fois traitée en principe organisateur du corpus et comme un ensemble de données marginales.

On soulignera donc volontiers le caractère paradoxal de cette approche, qui consiste à laisser à la biographie une place qui lui est traditionnellement accordée, c'est-à-dire le pouvoir de « faire corpus » et d'imposer des limites chronologiques, tout en refusant d'expliquer les œuvres par la vie de l'auteur. Dans le chapitre suivant, nous irons jusqu'à questionner les repères chronologiques liés aux données biographiques, pour aboutir à une *lateness* poststructuraliste définie à partir d'une mort de l'auteur.

En ce sens, il convient de souligner l'ambiguïté de la place qu'accordent Said (*On Late Style*) et Adorno (« Late Style in Beethoven ») à la biographie. À l'instar d'Adorno, Said affirme vouloir étudier l'œuvre d'art sans se référer à la réalité extratextuelle ;

Adorno, que nous avons déjà cité à ce sujet, s'opposait à la primauté de la biographie (« It is as if, confronted by the dignity of human death, the theory of art were to divest itself of its rights and abdicate in favor of reality » [564]). Il n'en demeure pas moins que le corpus d'artistes choisis par Said dans *On Late Style* est entièrement fondé sur des données biographiques, les œuvres sélectionnées ayant été composées à la fin des carrières d'Ibsen, de Beethoven, de Strauss, d'Euripide, de Nietzsche, de Jean Genet, de Britten et de Thomas Mann, entre autres. Said déploie ainsi la notion de *lateness* sans parachever la rupture avec le biographique, rupture qu'il dit chercher à mettre en œuvre : « Late style is what happens if art does not abdicate its rights in favour of reality » (9). Ainsi *On Late Style* est-il parcouru d'une ambiguïté que l'analyse de Said ne semble pas assumer en tous lieux.

Selon Gordon McMullan, Said et Adorno persistent malgré eux à défendre une conception transcendante et métaphysique de la tardiveté : « Thinking about Said's writing about Adorno's writing about Beethoven, I came to realise that where Said (and Adorno) believed at a certain level in an overarching and perhaps transcendent concept of late style, I was – for all that I found instances of late work such as that of Shostakovich profoundly moving – more sceptical of the overall idea » (15-16). Cette conception transcendante est, qu'on le veuille ou non, profondément ancrée dans la biographie de l'auteur : il s'agit de la production artistique durant une période chronologiquement définie et cantonnée.

La biographie joue donc un rôle indéniable dans la définition des contours de notre corpus. Néanmoins, ce dernier est loin d'être un ensemble homogène ; comme on le verra, il semble fréquemment sortir de ses gonds et déborder temporellement. Le corpus à l'étude demande à suspendre la fixité des balises chronologiques. De même, son assignation à une place dans l'histoire littéraire – son historicisation – soulève des questions, comme nous le verrons. Ce corpus est-il véritablement protomoderniste, par exemple ?

À ce titre, l'idée d'une écriture *sur* mais aussi *en décalage avec* le présent, proposée par Said, permettra de repenser le rôle du contexte de rédaction. Selon Said, le rapport qu'entretient l'écriture (ou la composition) tardive avec le présent est éminemment problématique. L'idée d'un décalage (« untimely ») prend forme dans sa description d'Adorno comme figure de la tardiveté : « Adorno, like Beethoven, becomes therefore a figure of lateness itself, an untimely, scandalous, even catastrophic commentator on the present. No one needs to be reminded that Adorno is exceptionally difficult to read,

whether in his original German or in any number of translations » (*On Late Style* 14). On retrouve dans cette citation plusieurs aspects fondamentaux de la tardiveté telle que Said la conçoit. Tout d'abord, son illisibilité herméneutique : « Adorno is exceptionally difficult to read » ; Said ajoute : « such critical thought as Adorno's is very idiosyncratic and often very obscure » (*On Late Style* 15). Deuxièmement, son illisibilité idéologique, dans le sens où l'auteur est un commentateur qui dérange. Si l'auteur fait montre d'une sensibilité aiguë, voire presque « surnaturelle » (« very (even preternaturally) aware of the present » [14]) au monde contemporain, il n'en demeure pas moins un commentateur critique, perturbant et illisible. L'auteur tardif déploie une critique du présent qui demeure difficile à décoder, idéologiquement ambiguë, scandaleuse et déplacée : « Lateness is therefore a kind of self-imposed exile from what is generally acceptable, coming after it, and surviving beyond it » (Said, *On Late Style* 16). Ainsi proposons-nous de lire, dans ce chapitre, le Twain tardif comme ce commentateur scandaleux et dérangeant de l'Amérique contemporaine, de la fin du siècle et du début du vingtième siècle.

b) Fin de siècle, fin des rêves américains

En premier lieu, il s'agit donc de décrire le contexte de rédaction, afin de cerner une forme de *lateness* twainienne, comprise ici comme le changement d'une pratique textuelle sous l'influence d'un contexte historique, littéraire et philosophique en pleine mutation. Cette démarche décentre l'importance de la biographie, puisqu'il s'agit de montrer que la tardiveté est le résultat d'influences extérieures davantage que d'événements survenus dans la vie privée de Mark Twain. Qui plus est, le cadrage que nous proposons aura des répercussions sur la vision habituelle de l'œuvre de Mark Twain. Ainsi, le décentrement de « Mark Twain » est la conséquence directe d'une approche en elle-même classique.

Lire le Twain tardif consiste à déplacer le centre de gravité de l'approche critique vers ces années d'après *Adventures of Huckleberry Finn*. Le cadrage s'accompagne d'un décentrement de l'auteur canonique. Twain est habituellement perçu comme un écrivain du dix-neuvième siècle. Ses textes sont considérés comme profondément ancrés dans cette période tumultueuse de l'histoire américaine, dans ce territoire et cette nation en formation, notamment lorsqu'ils explorent l'idéologie qui sous-tend la conquête de l'Ouest dans *Roughing It*. *Adventures of Huckleberry Finn*, rappelons-le, est un roman

historique, publié après la période de la Reconstruction, mais dont le décor est celui de l'Amérique d'avant la guerre de Sécession. On pense rarement à Mark Twain comme à un auteur du début du vingtième siècle, intéressé par l'avenir autant que par le passé.

L'hypothèse que nous émettons est que la période tardive de Mark Twain coïncide avec un esprit fin-de-siècle ambiant. Ce terme demande néanmoins à être plus expressément défini. Comme l'explique Lyn Pykett dans son introduction à *Reading Fin De Siècle Fictions*, la période « fin-de-siècle » renvoie généralement aux années 1880-1914. La lecture de l'introduction de Lyn Pykett laisse surtout apparaître un flou définitionnel, comme si le terme se faisait le reflet du trouble herméneutique qui a fait la marque de cette période. Dans sa quête d'une définition, Pykett souligne que les critiques littéraires se sont généralement accordés à percevoir ces décennies comme un moment culturel distinct, une « formation culturelle » (1), « a time of great cultural ferment » (2), une période marquée par la crise de l'idée de civilisation et par une révolte artistique, religieuse et sexuelle contre l'idéologie victorienne (2). Ce fut l'époque d'une subversion des genres, autant littéraires (à travers le symbolisme et l'esthétisme, entre autres) que sexués. Nous avons déjà attiré l'attention sur le brouillage simultané des genres littéraires et sexués chez le Twain tardif, notamment dans sa nouvelle « Wapping Alice », récit transgressif qui se conclut par le mariage de deux hommes, dont l'un s'habille en femme.

Pykett insiste sur l'instabilité, la crise et la subversion qui font la marque de l'esprit fin-de-siècle. Pour Raymond Williams, il s'agit d'une période d'entre-deux, prise entre le dix-neuvième siècle, l'ordre ancien, et l'avènement du modernisme : « [a] working-out, rather, of unfinished lines ; a tentative redirection » (cité dans Pykett [3]). Rien n'y est permanent, figé. Ce qu'on retient surtout, c'est la difficulté à historiciser la fin du siècle, qui semble le plus souvent être définie par ce qu'elle n'est pas (moderniste, victorienne) que par ce qu'elle est. Pykett estime que la période fin-de-siècle peine à être perçue comme une ère à part entière, puisqu'elle semble toujours prise en étau entre deux époques.

Les textes tardifs de Mark Twain s'imprègnent de ce ferment artistique et idéologique. Ils se font l'écho d'une pensée esthétique qui refuse la fixité et l'assignation à des catégories, qu'elles soient littéraires ou sexués. En particulier, ils reflètent une ambiguïté caractéristique, que résume bien cette définition de l'*Oxford English Dictionary* : « Pertaining to, or characteristic of, the end of the (nineteenth) century ; characteristically advanced, modern, or decadent » (« Fin de siècle », *OED*). Si la fin du dix-neuvième siècle marque un tournant, celui-ci est vécu de manière ambivalente, sur le mode de la

modernité et de la décadence. Chez Twain, la modernité est aussi détérioration et crise. Les nouvelles théories de l'Homme, les technologies modernes et les avancées scientifiques sont certes des objets de fascination, mais suscitent également une méfiance profonde. Le changement est à la fois envisagé comme l'avènement d'une modernité et comme une forme de dégénérescence, tout particulièrement de l'Amérique et de ses institutions.

En 1901, à l'orée du vingtième siècle, Twain ébauche un texte particulièrement sombre, dont le genre est impossible à définir. Il s'agit d'une description d'un cortège d'effigies allégoriques, publiée sous le nom de « The Stupendous Procession » dans *Mark Twain's Fables of Man*. Visuellement, ce texte fait penser à un poème en vers libres, en raison de la disposition du texte sur la page. Les phrases, fréquemment nominales, ressemblent à s'y méprendre à des vers. Alternant courtes et longues phrases, le texte privilégie des paragraphes brefs. Les zones blanches, les titres en majuscules et les nombreux mots en italiques contribuent à créer un effet visuel proche de la poésie en vers libres. De même, le rythme de ce texte est différent de celui de l'essai : les multiples répétitions, anaphores et rythmes ternaires confèrent au texte un rythme saccadé. Les longues énumérations font écho aux poèmes de Walt Whitman, à ceci près que Twain fait le procès des institutions américaines, là où Whitman s'exprime sur un ton exalté. Les symboles et les institutions de la démocratie américaine se suivent :

At the appointed hour it moved across the world in the following order :
THE TWENTIETH CENTURY,
a fair young creature, drunk and disorderly, borne in the arms of *Satan*.
Banner with motto, "*Get what you can, keep what you get.*" ...
AMERICA,
a noble dame in Grecian costume, crying. Her head bare, her wrists
manacled. At her feet her Cap of Liberty....
THE AMERICAN EAGLE,
Ashamed, bedraggled, moulting ; one foot chained....
THE CONSTITUTION, a giant figure, clothed in a ragged blanket full
of holes, marked "Declaration of Independence" ...
CONGRESS follows after, pelting it with mud....
STATUE OF LIBERTY
Enlightening the World. Torch extinguished and reversed. Followed by
THE AMERICAN FLAG,

furled, and draped with crêpe.

SHADE OF LINCOLN,

towering vast and dim toward the sky, brooding with pained aspect over
the far-reaching pageant. (408-19)

Le texte se donne à lire comme une réflexion sur la fin du siècle : l'effigie du vingtième siècle n'est encore que jeune créature (« fair young creature »). Ce défilé imaginaire a tout d'un cortège funéraire, où l'Amérique est venue pleurer sa déchéance. Habillée pour le deuil, elle assiste ainsi à son propre enterrement (« crying », « draped with crêpe »). Ce qui frappe néanmoins, c'est que la crise et la détérioration s'énoncent à travers une modernité poétique. La fin de siècle est aussi cela, la possibilité d'un texte inclassable, proche d'un genre que Twain négligea tout au long de sa carrière, la poésie. À travers le poème en vers libres, auquel ce texte s'apparente sans en être, Twain explore la possibilité d'une transgression de la frontière entre la prose et la poésie. La crise engendre une modernité formelle inédite, qui laisse de l'écriture twainienne une impression nouvelle.

Plus que jamais, les textes du Twain tardif se penchent sur l'idée d'une crise irrémédiable de l'idéologie américaine, idéologie qui garantissait la légitimité des institutions politiques. « The Secret History of Eddypus, the World-Empire », hybride des genres épistolaire, satirique et historiographique, est fréquemment interprété par la critique comme une dystopie. À l'image de l'utopie, la dystopie s'appuie dans sa description d'une décadence et d'une dégradation généralisées sur un idéal politique, même si celui-ci est uniquement présent en creux. Le texte de Twain s'ouvre sur la correspondance entre deux dissidents politiques en l'an 2901. Les États-Unis ont été absorbés à l'intérieur de l'empire totalitaire d'Eddypus, suite à un coup d'État perpétré par des membres de la formation religieuse Christian Science. Les bibliothèques et les livres hérités de l'époque républicaine ont été brûlés dans un gigantesque autodafé. Seul texte autorisé, l'ouvrage sacré rédigé par la fondatrice Mary Baker Eddy, *Science and Health*, dont chaque famille doit posséder un exemplaire, « at a price so exorbitant that in a multitude of cases it costs a man of slender resources a year's earnings » (179). Néanmoins, un petit groupe d'hérétiques a réussi à conserver et à transmettre certaines œuvres qui ont échappé à l'autodafé. L'un de ces ouvrages ayant survécu à des siècles de censure est une Histoire composée par un certain « Mark Twain », intitulée *Old Comradeships* (ou *Old Comrades*, un peu plus loin).

À partir de cette évocation de « Mark Twain », l'auteur ne cessera d'apparaître dans son propre texte, franchissant par la figure de la métalepse la « frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte » (Genette 245). Dans ce texte, la métalepse offre un regard fantasmé et rétrospectif sur Mark Twain. Elle place ses écrits – cette Histoire imaginaire – à la fin d'une ère, dans une *lateness* historique et politique. Elle fait de lui le témoin de la décadence de la démocratie américaine : « a witness of its gracious and beautiful and all-daring youth, witness of its middle-time of giant power, sordid splendor and mean ambitions, and witness of its declining vigor and the first stages of its hopeless retreat before the resistless forces which itself had created and which were to destroy it » (190). Ainsi les écrits tardifs de Mark Twain font-ils de l'Amérique de la fin du dix-neuvième siècle un portrait sinistre.

c) « As Soon as the Democracy Was Strong Enough It Would Wipe Its Feet upon the Declaration » : faillite des idéaux américains

L'une des entorses aux idéaux démocratiques sur lesquelles Twain revient de manière de plus en plus insistante est l'impérialisme accru d'une Amérique sortie de son isolement diplomatique. Comme l'explique André Kaspi, l'année 1898 fut une date charnière. Plusieurs décisions diplomatiques et militaires firent éclater au grand jour ce qui ne pouvait plus être ignoré (236) : depuis plusieurs années déjà, les États-Unis avaient passé un cap et commencé à intervenir hors de leurs frontières. Aussi l'année 1898 correspondit-elle plus à une prise de conscience qu'à un début : les États-Unis avaient renoncé à leur tradition d'isolationnisme (237).

En 1898, en effet, Cuba « libérée » par les troupes américaines passe sous la coupe des États-Unis ; l'archipel des Hawaï est annexé et les Philippines, qui ont pourtant proclamé leur indépendance face à l'Espagne et fondé la République philippine, se voient occupées par des troupes américaines au sortir de la guerre hispano-américaine. Une force militaire occupe Manille : pour Twain, il s'agit d'une trahison profonde des principes qui avaient présidé à la naissance des États-Unis. Lorsque les Philippines proclament leur indépendance, elles emboîtent le pas aux États-Unis et rejouent, aux yeux de Twain, le scénario de la guerre d'indépendance. Dans « The Stupendous Procession », Twain décrit un Congrès qui crible de boue la Déclaration d'Indépendance (« THE CONSTITUTION, a giant figure, clothed in a ragged blanket full of holes, marked "Declaration of Independence" ... CONGRESS follows after, pelting it with

mud » [413]) : c'est le scandale d'une Amérique liberticide qu'il dénonce. Par son intervention aux Philippines, l'Amérique met un cran d'arrêt au déroulement d'un scénario qui ressemble pourtant à celui qui préside à sa propre fondation et qui demeure central à la production historiographique américaine. Le 10 décembre de cette année, les États-Unis signent le traité hispano-américain, par lequel les États-Unis s'arrogent des droits sur Cuba, Puerto Rico, Guam et les Philippines : ce traité marque le début du pouvoir colonial des États-Unis, rappelle Delphine Louis-Dimitrov dans la chronologie fournie à la fin du *Rapt de l'éléphant blanc et autres nouvelles* (868).

Entre 1901 et 1905 en particulier, Twain multiplie les invectives contre l'expansionnisme et l'interventionnisme américains. Le court texte « The War Prayer » s'ouvre sur le sermon patriotique que prononce un prêtre devant une fervente assemblée de fidèles. Entre alors un étranger, qui prononce à son tour un discours. Il y dénonce la part cachée de la prière de guerre, à savoir la violence faite à son prochain. L'inconnu use d'une rhétorique chrétienne, doublant la harangue officielle d'un prêche de désobéissance civile. Bien que réfractaire, le prêche de l'inconnu est *in fine* plus fidèle à l'esprit chrétien que celui du prêtre reconnu, implique le texte de Twain. Comme le montre Joe B. Fulton dans *The Reverend Mark Twain*, Twain a recours à des formes théologiques consacrées pour formuler sa satire. Dans « The War Prayer », on retrouve des échos de la prophétie et de la jérémiade (173). Le but de cette dernière est de condamner afin de régénérer, de dessiller le regard du peuple afin de le ramener au droit chemin (173). Twain tenta de publier « The War Prayer », mais essuya plusieurs rejets. L'antipatriotisme de ce texte devait en déranger plus d'un.

Selon Patrick Deneen, il est possible d'identifier une réelle rupture dans l'attitude véhiculée par les textes de Twain envers la politique étrangère américaine (388). Ce n'est qu'après son retour d'Europe en 1900 que Mark Twain y devient ouvertement opposé (388). Twain lui-même affirmait avoir quitté les États-Unis convaincu des bienfaits de l'impérialisme (« a red hot imperialist », cité par Deneen [388]), puis être revenu dégrisé. Son absence fut une expérience décentrante, qui lui offrit un regard profondément autre sur son pays natal. En 1901, Twain rédigea « To the Person Sitting in Darkness », brûlot dénonçant l'hypocrisie qui se cachait selon lui derrière l'idée d'une mission impérialiste chrétienne. Ce texte fut publié sous la forme d'un pamphlet par la ligue anti-impérialiste de New York et fit l'objet d'une controverse considérable (Deneen 388).

Ce qui semble surtout avoir dérangé Mark Twain, c'est la reformulation de l'idéologie de la Destinée Manifeste, reformulation qui visait à fournir à l'impérialisme

américain une justification religieuse. Des orateurs tels que Josiah Strong, missionnaire congrégationaliste, donnaient voix à une rhétorique profondément proaméricaine (Kaspi 240). En 1885, Josiah Strong publie *Our Country*, dans lequel il déclare que la mission des Anglo-Saxons s'étend au monde. Il s'agit d'une tâche confiée par Dieu, celle d'apporter la liberté civile à l'humanité (Kaspi 240). Vue sous cet angle, la cible de « The War Prayer » devient plus concrète, la rhétorique du prêtre ressemblant à s'y méprendre à celle du missionnaire congrégationaliste.

De même, le dernier passage que Twain écrit pour sa nouvelle inachevée « The Great Dark », en 1898 précisément, développe une satire à peine voilée de la rhétorique impérialiste de la destinée manifeste. Alors que le navire des Edwards est indéniablement perdu dans des mers inconnues peuplées de microbes monstrueux, le capitaine tente d'insuffler confiance aux marins, qui l'ont menacé de mutinerie :

“Now then, can you be trusted with the facts? Are we rational men, manly men.... Are we men – grown men – salt-sea men – men nursed upon dangers and cradled in storms – men made in the image of God and ready to do when He commands and die when He calls – or are we just sneaks and curs and carpenters! ... *I don't know where this ship is, but she's in the hands of God, and that's enough for me, it's enough for you.*” (150)

Dans une réécriture parfois burlesque de *Moby-Dick*, le capitaine devient un double d'Achab, à ceci près que son discours est lardé de marques d'incertitude (« *I don't know where this ship is* »). De façon souterraine, ce passage offre une critique des discours impérialistes. L'idéologie patriotique américaine ne chercherait qu'à estomper des inquiétudes qui dans le discours du capitaine éclatent au grand jour. À l'instar du navire des Edwards, l'Amérique aurait dérivé ; elle erre, dans les deux sens du terme.

Ce qui frappe dans ce passage, c'est l'insistance hyperbolique avec laquelle le capitaine fait appel à la masculinité des marins, à travers les qualificatifs apposés à « men » : « rational men », « manly men », « grown men », « salt-sea men ». Dans le contexte d'une telle série, « manly men » devient le point culminant (et comiquement tautologique) d'une énumération qui va *crescendo*. Le capitaine n'est pas sans rappeler la figure de Theodore Roosevelt, gouverneur de New York au moment où Twain rédige cette nouvelle et président des États-Unis de 1901 à 1909. Sa présidence fut marquée par une rhétorique impérialiste prégnante, qui poussa Twain à s'opposer de plus en plus farouchement à une idéologie qui à ses yeux trahissait l'idéal américain de liberté et

d'autogouvernance. Comme l'écrit André Kaspi, le patriotisme de Roosevelt s'exprimait par l'exaltation des qualités viriles, à travers l'effort physique, la boxe, la chasse, l'action et la guerre (241).

Or, dans sa description du capitaine, Twain introduit insidieusement des éléments que des lecteurs contemporains n'auraient pas manqué d'interpréter comme des signes de ce qui était à l'époque désigné par le terme d'effémination : « sometimes he was stern, sometimes he was as sentimental as a school-girl.... he could smile as sweetly as a girl, and it was a pleasure to see him do it » (147). Ce portrait du capitaine précède son discours galvanisant et mine de l'intérieur l'appel à la virilité. Un lecteur sensibilisé à la rhétorique impérialiste contemporaine aurait sans doute perçu dans le discours du capitaine, sous la surface de la virilité, la menace de ce qui était conçu comme de l'effémination ; sous la détermination, le doute ; sous la Destinée Manifeste, l'égarément et la perte de l'Amérique.

Pour Twain, l'impérialisme incarne la décadence et la détérioration des idéaux américains. Dans « 3,000 Years among the Microbes », le narrateur se voit accidentellement métamorphosé en un microbe du choléra. Forcé à vivre dans le corps infesté d'un vagabond nommé Blitzowski, Huck Bkshp découvre un nouveau monde à l'échelle microbienne. S'y côtoient royaumes et républiques, dont « the mighty Republic of Getrichquick, universally known as the greatest of all the democracies » (241). La description du changement de cours de la politique extérieure de cette Amérique de Blitzowski est l'occasion d'une satire mordante de l'impérialisme américain :

They baptised [the new policy] with the noble name of Benevolent Assimilation. It was an epoch-making achievement. It lifted Getrichquick out of her obscure and selfish isolation, the moment she was worthy, and throned her in the august company of the Pirate Powers.... Far away, in the midst of the shoreless solitudes of the Great Lone Sea was a collection of mud islets inhabited by those harmless bacilli which are the food of the fierce *hispaniola sataniensis*, whose excretions are the instrument appointed to propagate disease in the human trigonum. The archipelago was benevolently assimilated by the puissant Republic. (241)

Comme le montre cet extrait, la guerre hispano-américaine et l'annexion des Philippines sont transposées dans l'univers des microbes, notamment à travers la référence à une bactérie supposément espagnole, « the fierce *hispaniola sataniensis* ».

L'ironie du nom d'« Assimilation Bienveillante » traduit l'hypocrisie inhérente à une rhétorique promouvant la propagation des valeurs démocratiques à l'étranger.

Twain ne s'arrête pas à la rhétorique impérialiste. D'autres idéaux américains sont dénoncés comme de purs simulacres. Les textes tardifs s'attaquent aux trusts, au capitalisme sauvage, aux inégalités sociales et à la corruption du système politique. En 1892, Twain publie *The American Claimant*, roman largement ignoré et oublié par la critique twainienne. *The American Claimant* est le plus souvent jugé de qualité médiocre, un « pot-pourri » de genres irréconciliables (Kahn, *Mysterious Stranger* 113), « generally regarded as an unsuccessful blend of sharp social satire and farce » (Rasmussen, *Critical Companion* 19). Ce roman twainien tardif procède à une critique virulente des hiérarchies sociales aux États-Unis. Un jeune Anglais dénommé Berkeley, membre de la noblesse, décide de se rendre aux États-Unis afin de mener une vie plus conforme à ses idéaux politiques inspirés du mouvement radical : « I wish to retire from what to me is a false existence, a false position, and begin my life over again – begin it right – begin it on the level of mere manhood, unassisted by factitious aids, and succeed or fail by pure merit or want of it. I will go to America, where all men are equal and all have an equal chance » (14). Arrivé outre-Atlantique, il découvre une société où les plus pauvres sont jetés à la rue et où le républicanisme a laissé la place à une obsession pour les titres de noblesse (obsession qui se traduit notamment dans le désir de marier des jeunes filles américaines à des nobles anglais). La petite pension où il loge représente l'Amérique en microcosme. Lorsque l'un des locataires, Brady, perd son travail et ne parvient plus à payer son loyer, l'intégralité de la petite communauté se retourne contre lui et l'humilie en public. La société que découvre Berkeley répond aux lois implacables du darwinisme social.

De même, dans la république microbienne – autre microcosme – de Getrichquick, l'égalitarisme n'est qu'un faux-semblant : « it's all a sham, in GRQ,... which is a republic and a democracy, and the greatest one on the planet, and everybody letting on to be equal and some of them succeeding, God only knows which ones... » (« 3,000 Years among the Microbes » 291). Comme l'explique une habitante de Getrichquick, « “a mechanic is the same there as anywhere. They don't ask him to dinner – plumber, carpenter, blacksmith, cobbler, butler, coachman, sailor, soldier, stevedore, it's all the same around, they don't ask *any* of them” » (289).

Dans *A Connecticut Yankee*, l'ambitieux projet de démocratisation de la société arthurienne entrepris par le Yankee Hank Morgan dégénère rapidement. Ce n'est d'ailleurs pas tout à fait un hasard si Hank Morgan se fait appeler « The Boss », titre

faisant écho au système des *machines* des partis politiques. Au tournant du siècle, de plus en plus de voix s'élèvent pour dénoncer la corruption généralisée d'un système qui allie le *business* et les partis politiques (Kaspi 252). Le *boss* est l'intermédiaire entre le monde des affaires et le parti ; il se situe au carrefour de la politique et des affaires. Les élections sont régies par l'argent, les voix achetées (Kaspi 252). Aussi Hank Morgan se présente-t-il systématiquement comme un homme politique intéressé par le *business* (« both as business man and statesman I wanted to study the tournament and see if I couldn't invent an improvement on it » [267]). À ses yeux, tout est occasion de profit financier, même les mouvements rituels d'un ermite :

He was now doing what he had been doing every day for twenty years up there – bowing his body ceaselessly and rapidly almost to his feet. It was his way of praying.... It seemed a pity to have all this power going to waste. It was one of the most useful motions in mechanics, the pedal-movement ; so I made a note in my memorandum-book, purposing some day to apply a system of elastic cords to him and run a sewing machine with it. (365)

Hank Morgan incarne l'esprit utilitariste ; la recherche effrénée de gains financiers équivaut à une désacralisation et à la mise au profit du corps humain suivant des principes mécaniques (« one of the most useful motions in mechanics »). Cette forme de déshumanisation fait planer un risque sur les droits de chaque individu. La même attitude rapace caractérise le narrateur de « 3,000 Years among the Microbes ». Celui-ci décide d'exploiter une mine d'or imaginaire dans la denture du clochard Blitzowski. Alors que Huck souhaite d'abord partager cette richesse avec ses amis scientifiques, il en arrive graduellement à la décision de concentrer l'ensemble des profits entre ses mains : « The spectacle of this incredible wealth dazed me, I was like one drunk – drunk with delight, with exultation !... I had never cared for money before, but now I cared for it.... Yes, it would be best for them that I keep the gold » (323-24). Ainsi le narrateur s'imagine-t-il le fondateur d'un gigantesque trust. Seulement, l'or sur lequel ce trust est bâti n'est qu'une chimère : « In the alembic of my fancy – without my noticing, so absorbed was I in my ciphering – my dream-gold was turning into the real metal, and my dream was turning into a fact » (322). Le capitalisme sauvage qui sous-tend son projet n'est qu'une surenchère spéculative, frôlant la folie (« in the alembic of my fancy »). *In fine*, la probabilité d'une dent en or dans la bouche d'un homme aussi pauvre que Blitzowski est minime.

Mark Twain n'est pas le seul à écrire la déchéance des institutions et idéaux politiques américains en ces décennies charnières. Dans « The Lost America – the Despair of Henry Adams and Mark Twain », Tony Tanner établit un parallèle avec Henry Adams. Dans des textes comme *The Life of Albert Gallatin* et *Democracy, an American Novel*, Henry Adams met en doute l'idée que la vie publique américaine se meut vers une fin idéale (79). Selon Alan Gribben, Twain ne connaissait pas Henry Adams et n'avait pris connaissance de *Democracy, an American Novel* que dans sa publication anonyme (*Mark Twain's Library* 8). Néanmoins, chez Adams comme chez Twain, la fin du dix-neuvième siècle s'accompagne d'une dégénérescence de l'Amérique. La surface paradisiaque de l'Amérique se dégrade en raison de l'urbanisation et de l'industrialisation rapides (Tanner 82).

Aux yeux de Twain, la déchéance politique devient irréversible. Ses textes insistent de plus en plus sur une vision cyclique de l'Histoire. La république est vouée à chuter dans l'impérialisme et la rapacité. La démocratie est condamnée à se salir, à s'essuyer les pieds sur les documents fondateurs : « George Washington ... said that such a Declaration would prove a lie ; that human nature was human nature, and that such a Declaration could not long survive in purity ; that as soon as the Democracy was strong enough it would wipe its feet upon the Declaration and look around for something to steal » (185). Ces observations sont celles de l'historien hérétique dans « The Secret History of Eddypus ». Le nom erroné dont l'historien affuble George Washington (« Wishington ») est symptomatique de la confusion et de la déformation des faits historiques qu'opère systématiquement l'historien, en raison du peu de matériaux ayant survécu aux autodafés à travers les siècles. Au moyen de ces inexactitudes, le texte livre une satire de l'historiographie américaine, construite autour de la glorification des pères fondateurs, d'une période historique restreinte, de la Déclaration d'Indépendance et des premiers textes officiels. Dans la version proposée par l'historien d'Eddypus, George « Wishington » ne nourrit aucune illusion : la démocratie américaine finira par s'essuyer les pieds sur la Déclaration d'Indépendance. Ce n'est pas un hasard si c'est justement l'un des pères fondateurs qui annonce la déchéance inévitable de la Déclaration. La déformation de son nom souligne que la Déclaration d'Indépendance n'était autre qu'une forme de *wishful thinking*, un projet en somme impossible.

Dans *A Connecticut Yankee*, justement, la république proclamée par le Yankee en Angleterre arthurienne puise ses racines dans une scène de violence inouïe. Tapis dans une caverne, Hank Morgan et son assistant Clarence décident de proclamer la république,

après avoir froidement projeté l'extermination de tous les chevaliers au moyen d'une clôture de fils électriques, approvisionnés par une gigantesque dynamo (520). Les mots de leur déclaration se dotent d'un sens macabre et inattendu, puisque l'exécutif coïncide à ce moment précis avec l'exécution par électrocution : « PROCLAMATION. BE IT KNOWN UNTO ALL. Whereas, the king having died and left no heir, it becomes my duty to continue the executive authority vested in me... » (523). La république anglaise naît dans la violence.

Selon Tony Tanner, le projet civilisateur de Hank Morgan est voué à l'échec parce que le peuple lui-même est incapable de s'arracher à ce que La Boétie avait appelé la servitude volontaire : « the idealistic democrat shades into scornful tyrant ; hoping to bring light he ends by concentrating on destruction : people are unapt for improvement – idealism is bound to fail... : the undertaken project of reconstruction ends in a foul holocaust just as the *History* [by Henry Adams] shows idealism leading inevitably to the “bloody arena” of war » (81-82). La faillite des idéaux et le caractère cyclique de l'Histoire sont inévitables, le peuple n'étant chez Twain qu'un *mob* incontrôlable. Hank Morgan en fait l'expérience lorsqu'il découvre un groupe de pendus, victimes d'un lynchage encouragé par des nobles locaux :

The painful thing observable about all this business was, the alacrity with which this oppressed community had turned their cruel hands against their own class in the interest of a common oppressor.... This was depressing – to a man with the dream of a republic in his head. It reminded me of a time thirteen centuries away, when the “poor whites” of our South who were always despised, and frequently insulted, by the slave lords around them, and who owed their base condition simply to the presence of slavery in their midst, were yet pusillanimously ready to side with the slave lords in all political moves for the upholding and perpetuating of slavery. (431)

Ce qui frappe dans ces textes tardifs est moins la faillite des idéaux américains que leur impossibilité. *A Connecticut Yankee* est l'un des romans twainiens qui a le plus perturbé ses lecteurs sur le plan politique. Le texte chemine inéluctablement vers la scène de massacre finale. Le scénario pensé par Hank Morgan, empreint de *wishful thinking*, tourne au cauchemar. Dans *A Connecticut Yankee*, le peuple n'est pas – et ne sera jamais – apte à faire exister une démocratie, car il est toujours-déjà *mob* violent, que ce soit dans l'Angleterre arthurienne ou dans le Sud américain esclavagiste. Le roman se donne à lire

comme l'ouverture graduelle d'une brèche au sein de l'idéologie des Lumières, à travers le parcours tortueux du projet politique mis sur pied par Hank Morgan. On retrouve ici l'une des raisons fondamentales pour lesquelles ce roman historique de Mark Twain a été jugé idéologiquement illisible, notamment, comme nous l'avions mentionné, par George Orwell. Si la dystopie orwellienne s'appuie sur des normes politiques inscrites en creux, les idéaux et principes démocratiques semblent voués à la dégradation dans les textes tardifs de Twain.

Cela est particulièrement flagrant dans la littéralisation de la métaphore des Lumières dans *A Connecticut Yankee*. Hank Morgan entreprend de créer un réseau distribuant l'électricité aux quatre coins du royaume. Il souhaite éclairer le pays à la fois de manière littérale et figurée. Selon Jennifer Lieberman, il a placé sa confiance en une synecdoque, suivant laquelle la lumière électrique représente le progrès social : « Hank conflates a synecdoche of nineteenth-century civilization – the electric light – with the substance of social progress – the enlightenment of the sixth-century lower classes » (61). Elle ajoute :

Hank's fascination with electricity as a symbol affects how he creates and uses his inventions throughout the novel, but when he constructs his modern weapons, he displaces his metaphors of progressive enlightenment and focuses on basic technical details. Before the Battle of the Sand-belt begins, he explains how to build a cost-effective electrocution apparatus to his apprentice, Clarence. (68)

Les Lumières sont devenues meurtrières ; *Enlightenment* équivaut à électrocution. Comme on l'a vu, la scène de dévastation décrite à la fin de *A Connecticut Yankee* préfigurait selon Kurt Vonnegut de manière inquiétante la déshumanisation qui ferait la marque des guerres du vingtième siècle. Le texte de Twain souligne cette déshumanisation :

One could make out but little of detail ; but [Clarence] could note that a black mass was piling itself up beyond the second fence. That swelling bulk was dead men ! Our camp was enclosed with a solid wall of the dead – a bulwark, a breastwork, of corpses, you may say. One terrible thing about this thing was the absence of human voices ; there were no cheers, no war cries :... they struck the fatal line and went down without testifying. (*A Connecticut Yankee* 534)

L'absence de cris (« no war cries ») et de témoignages (« without testifying ») symbolise ainsi le vide politique qui a pris la place des normes et idéaux sur lesquels s'appuie traditionnellement la satire.

d) « Drunk and Disorderly » : écrire à l'orée du vingtième siècle

Après les incertitudes des années 1890, Twain se tourne vers le vingtième siècle qui commence. Il le décrit systématiquement comme le début d'une période nouvelle, marquée par une perte de direction. Plusieurs textes tardifs de Twain développent une réflexion sur leur propre tardiveté : tardifs parce qu'écrits sur la fin de sa vie, mais aussi parce qu'ils semblent se situer à la fin d'une époque révolue. Ainsi, Twain met en scène l'idée d'une *lateness*. À l'orée du vingtième siècle, il n'est plus possible d'écrire de la même manière.

Dans « The Stupendous Procession », le premier élément à défiler est une effigie représentant le vingtième siècle, « a fair young creature, drunk and disorderly » (405). Selon John S. Tuckey, Twain écrit ce texte à l'occasion de la mort de la reine Victoria, le 22 janvier 1901 (404). À travers la longue procession de symboles politiques et religieux, Twain explore la fin d'une ère. Que le vingtième siècle soit ivre et turbulent reflète bien la manière dont Twain appréhendait les changements philosophiques et esthétiques dont il était témoin. Comme l'écrit Kathleen Walsh dans « Rude Awakenings and Swift Recoveries : The Problem of Reality in Mark Twain's "The Great Dark" and "Three Thousand Years Among the Microbes" », chez Twain comme chez Henry Adams, le vingtième siècle est placé sous le signe d'une dissémination vertigineuse du sens. Les transformations politiques, sociales et technologiques s'accompagnent d'un tournant dans l'histoire des idées. Aux yeux de certains, la direction est peu à peu remplacée par l'indirection, l'unique par le multiple, le compréhensible par l'incompréhensible : « Henry Adams, who referred to *The Education of Henry Adams* as "a Study of Twentieth-century Multiplicity," saw the year 1900 ushering in "a far vaster universe, where all the roads ran about in every direction, over running, dividing, subdividing, stopping abruptly, vanishing slowly, with side-paths that led nowhere, and sequences that could not be proved" » (Walsh 20). Contrairement à ce que laisserait entendre le titre de *The Education of Henry Adams*, ce texte est loin d'être un *Bildungsroman* ; le jeune Adams n'apprend rien et le texte semble fréquemment piétiner. De même, la perte de direction va de plus en plus devenir un principe de composition chez Twain.

L'anéantissement mécanisé des chevaliers à l'aide d'une gigantesque dynamo à la fin de *A Connecticut Yankee* (520) trouve un écho frappant dans un passage de *The Education of Henry Adams*, où le narrateur décrit sa visite à l'Exposition universelle à Paris en 1900. Fasciné, il observe les nouvelles machines et constate que le monde est de plus en plus contrôlé par des forces mécaniques (Tanner 84). Dans le grand hall où sont exposées les dynamos, Henry Adams médite sur le chaos (« meditating chaos » [Adams 497]). À ses yeux, la dynamo est un symbole (Adams 499) : elle représente une force anarchique, qui gagne du terrain au tournant du siècle (Adams 500). Pour Henry Adams, la dynamo n'est pas simplement une nouvelle source d'énergie : elle est avant tout source d'entropie. Cette réflexion provoque une épiphanie chez le narrateur. Il se rend compte qu'il n'y a aucune commune mesure entre le monde dans lequel vivront les hommes au vingtième siècle et l'ancien univers : « In these seven years man had translated himself into a new universe which had no common scale of measurement with the old » (Adams 500). À partir de la fin du dix-neuvième siècle, l'entropie occupe ainsi une place centrale dans la littérature américaine.

Dans un texte comme « The Secret History of Eddypus », le principe d'entropie s'étend à l'écriture même de l'historien-narrateur. Nous aurons l'occasion de revenir dessus de manière plus approfondie, mais il convient dès maintenant de souligner l'absence d'intrigue principale dans ce texte. L'écriture s'y fait par associations d'idées, par répétitions et par échos. Elle est fréquemment dénuée de transitions logiques. Le deuxième « livre » de l'échange épistolaire entre l'historien et son ami hérétique est l'occasion d'une métalepse, lorsqu'une introduction supposément écrite par « Mark Twain » y est traduite et reproduite. Comme mentionné précédemment, le texte ne cesse de brouiller les divers niveaux de réel au moyen de métalepses répétées. L'auteur « Mark Twain » apparaît ainsi à l'intérieur de son propre texte. L'introduction qu'enchaîne l'historien dans son récit serait tirée d'un ancien ouvrage, *Old Comrades*. Traduite en anglais « moderne » (et sans doute déformée au passage), cette introduction met en abîme la voix ivre de « Mark Twain », qui devient lui-même l'incarnation « saoule et désordonnée » (« drunk and disorderly ») du nouveau siècle décrit dans « The Stupendous Procession ».

Par l'entremise de la métalepse, l'écriture twainienne réfléchit de manière comique à une esthétique nouvelle, caractérisée par l'indirection et l'absence de structuration. Ces caractéristiques s'appliquent justement au texte dans lequel est enchâssée l'introduction de « Mark Twain ». Celle-ci se donne à lire comme un dialogue

imaginaire avec un futur lecteur. Twain invite son lecteur à boire et s'enivre peu à peu ; son écriture s'en ressent. Qui plus est, c'est *late Twain* qu'il y met en scène, auteur dont le discours provient d'outre-tombe (« late » renvoyant ici aussi à l'idée d'une personne décédée) :

To the First Opener of this Book. I see this page now for the last time ; you will be the next to see it – and there will be an interval between !... Don't shiver so – don't look crawly, like that ; I am only a dead person, there is no harm in me ; let us be friendly, let us dissipate together ; there is but little time – you hear that clock striking ? – when it strikes again I must go back to my grave.... I knew it all, once ; but the grave and the ages rot the memory.... Do you notice these arms ? Only bones, now, and singularly long and thin. But they have clasped beloved forms, and known the joy of it. Wife – children – think of it ! Clasp yours – every time you can – for there is a time coming when – Drink – drink and no more of this !... The wine is in my head. Join me ! *Don't* hold back like that ! My arm around your waist. There – now we go ! Oh, the days that will come no more !... Read my book. Read it in a charitable spirit, in a gentle spirit ; for we have drunk together and are friends. (197-99)

Cet extrait est remarquable à plusieurs titres. Tout d'abord, parce que Twain s'y imagine non seulement en auteur tardif, mais en auteur tardif lu après sa mort et surtout, *écrivain* encore après sa mort. Cette problématique des limites du corpus sera étudiée plus en détail dans le prochain chapitre. Deuxièmement, de manière humoristique, Twain imagine ce que deviendra son œuvre tardive après sa mort, comment elle sera lue, déformée, traduite et perçue par la postérité (« there will be an interval between ! »). À en croire cette introduction fictive, le Twain tardif offre au lecteur une expérience déboussolante, mélange de la réflexion sérieuse du *memento mori* (« Clasp yours – every time you can – for there is a time coming when... ») et paroles insensées d'un homme ivre ayant perdu la mémoire (« Drink – drink and no more of this ! » ; « the grave and the ages rot the memory »). Étrangement, tout se passe comme si Twain cherchait à mettre en scène sa propre tardiveté : une *lateness* qui n'a rien à offrir au lecteur, si ce n'est cette rencontre dérangeante (« don't look crawly, like that »), rencontre qui est aussi une confrontation avec une écriture hachée et fragmentée. Les phrases dans cet extrait sont fréquemment interrompues par des tirets ou simplement laissées incomplètes. Arrivé à la fin de sa vie, « Twain » invite le lecteur à se livrer à la dissipation (« let us dissipate

together») : cette dissipation est aussi la marque d'une esthétique particulière, où le désordre, la fragmentation et l'éparpillement vont jouer un rôle de plus en plus important.

3.2 – Mark Twain l'Européen : américanité décentrée

a) Expatriation et vision décentrée

Dans la période à l'étude, un élément biographique nous semble particulièrement significatif, à savoir les séjours prolongés et répétés de Mark Twain en Europe. En ce sens, le cadrage biographique que nous allons proposer contribue à décentrer l'image canonique de Mark Twain, auteur de l'américanité. Bien qu'il continue à exploiter « la matière de Hannibal », cette petite ville du Midwest où il passa son enfance, si isolée et éloignée de l'Europe et même de la côte est américaine, Twain se tourne de plus en plus vers un matériau européen. Cet aspect de la carrière littéraire de Twain a longtemps été la part oubliée des études twainiennes.

Récemment, l'intérêt accru dont les dernières œuvres de Mark Twain ont fait l'objet a coïncidé avec la publication d'ouvrages dédiés aux séjours européens de Twain et à leur influence sur l'évolution de son esthétique. Citons notamment *Our Famous Guest : Mark Twain in Vienna* de Carl Dolmetsch (1992) et *Mark Twain, Culture and Gender : Envisioning America through Europe* de J. D. Stahl (1994). Selon J. D. Stahl, l'écriture twainienne tardive ne s'inscrit pas dans un rapport de rupture avec l'Europe, l'ancien centre esthétique et philosophique, mais dans une logique du rapprochement, à travers l'adoption de thématiques, pratiques textuelles et symboles européens.

En France, les séjours européens de Mark Twain ont davantage marqué les travaux universitaires, sans doute en raison de la position déjà excentrée des études twainiennes françaises vis-à-vis de la critique américaine. L'une des rares thèses françaises consacrées à Mark Twain s'inscrit dans ce geste de décentrement de Mark Twain : en 1951, Robert Gilkey propose un travail sur les textes liés aux voyages européens de Mark Twain (*Mark Twain voyageur et son image de l'Europe*).

Ce qu'il convient de souligner ici, c'est que Twain passe du voyage à la résidence prolongée ; du récit de voyage en Europe (*The Innocents Abroad* en 1869 et *A Tramp Abroad* en 1880) à un décor proprement européen, comme c'est le cas de *Personal Recollections of Joan of Arc*, intégralement situé en France et supposément rédigé par un

auteur français, le Sieur Louis de Conte. Tandis que le récit de voyage repose sur une structure circulaire, où la fin correspond traditionnellement au retour chez soi, ces textes adoptent une vision excentrée.

Même lorsque la matière de Hannibal inspire encore le récit, le texte perd la marque régionaliste qui fit la renommée de *Adventures of Huckleberry Finn*. Dans « Schoolhouse Hill » par exemple, l'un des manuscrits de *The Mysterious Stranger*, le lecteur retrouve *a priori* les personnages familiers de Huck Finn et de Tom Sawyer. Néanmoins, ils se voient rapidement relégués au statut de personnages secondaires quand un inconnu, qui est dans ce manuscrit également un étranger (dans les deux sens de « stranger » donc), rejoint les bancs de la petite école de village. Il se dénomme Quarante-Quatre et il est français d'origine. Lorsque Tom Sawyer se met à lui parler dans un anglais familier, Quarante-Quatre peine à le comprendre : « “Look out for him – he’ll be waiting. The bully, I mean.... You’ve knocked his Latin layout galley-west.” “Galley west ? Je ne —” “It’s just a word, you know. Means you’ve knocked his props from under him.” “Knocked his props from under him ?” “Yes – trumped his ace.” “Trumped his —” “Ace. That’s it – pulled his leg” » (186). Quarante-Quatre échoue à comprendre la langue vernaculaire – alors que celle-ci faisait la marque même de l’écriture twainienne à son apogée.

Dans une analyse qui doit beaucoup à Harold Bloom, Sarah Daugherty revient sur les causes du succès éclatant de *Adventures of Huckleberry Finn*. Déjà de son vivant, Twain était loué comme le chantre d’une écriture américaine libérée de l’« angoisse » de l’influence européenne, notamment par son ami et écrivain réaliste William Dean Howells. Toujours est-il que les deux dernières décennies offrent une image très différente de Twain : celle d’un retour en Europe, au centre précédemment délaissé, celui qu’Emerson avait appelé à oublier dans « The American Scholar ».

Cela ne signifie pas pour autant un retour à des genres littéraires codifiés, ni l’adoption d’une esthétique proprement européenne. En réalité, le rapport de ces derniers écrits à l’Europe et à l’Amérique est ambivalent et difficile à saisir. Comme l’écrit J. D. Stahl, le tournant européen dans la production romanesque twainienne ne signifie pas qu’il y ait rupture avec l’Amérique. Twain ne se met pas à écrire des romans européens : « He used the romantic distance and malleability of European materials as means to give form to private anxieties, desires, fears, and aspirations » (1). L’Europe qui figure dans ces récits tardifs est une Europe fantasmée, parfois prétexte à une réflexion critique sur l’Amérique éloignée. Ainsi, Twain rejoint les rangs de ces nombreux auteurs américains

qui s'expatrient en Europe et y vivent pour des périodes plus ou moins longues. Ses textes se rangent parmi ceux, multiples, qui observent l'Amérique et les Américains d'un point de vue extérieur, excentré et décentré, opérant souvent une hybridation entre visions européenne et américaine. Comme le montre Ferdâ Asya dans son introduction à *American Writers in Europe : 1850 to the Present*, ce dernier avatar du tour européen prend de l'ampleur à partir des années 1850 (4). De nombreux auteurs quitteront par la suite les États-Unis pour l'Europe, dont Henry Adams, Edith Wharton, Henry James, Ezra Pound, T. S. Eliot et Gertrude Stein.

Dans le cas de Mark Twain, on trouve sans conteste dans cette expatriation l'une des raisons de sa perspective critique et décentrée de l'américanité. Selon Ferdâ Asya, à partir de 1850, l'écriture des auteurs expatriés évolue du simple récit de voyage au récit d'introspection et d'autoréflexion : « ... the task of the American writer in Europe has turned from passively observing and merely reporting into actively experiencing and independently criticizing as much as the host as that of the native country's life » (10).

Chez Twain, il est impossible de savoir si la vision décentrée est la cause ou la conséquence des séjours prolongés qu'il effectue en Europe avec sa famille. Quoi qu'il en soit, le centre et la marge se voient redéfinis dans ses écrits. Il devient nettement moins facile de discerner lequel des deux Mondes, le Vieux ou le Nouveau, représente chez Twain le centre et la marge. Loin de proclamer la singularité de l'Histoire, de l'expérience et de la littérature américaines, Mark Twain s'emploie à brouiller les cartes : une similitude étonnante entre la vieille Europe et le Nouveau Monde se dégage de ses écrits tardifs. L'Europe et l'Amérique en viennent à être interchangeables. « My Platonic Sweetheart », essai philosophique rédigé en 1898, se clôt sur une conversation avec la bien-aimée que le narrateur rencontre périodiquement dans ses rêves. Transportés en Angleterre, les deux amants admirent le paysage idyllique du château de Windsor, devant lequel s'écoule la Tamise. Le narrateur fait remarquer : « "There's no question about it, England is the most beautiful of all the countries" » (126). Jusque-là, sa remarque ne comporte rien qui puisse surprendre. C'est la réponse de sa bien-aimée qui porte à la réflexion : « Her face lighted with approval, and she said, with that sweet earnest irrelevance of hers : "It is, because it so marginal." Then she disappeared. It was just as well ; she could probably have added nothing to that rounded and perfect statement without damaging its symmetry » (126). Si l'Angleterre exerce un tel attrait, c'est parce qu'elle est marginale. Twain décrit ainsi l'attrait de ce qui est devenu, à la fin du dix-neuvième siècle aux États-Unis, finalement assez marginal – le Vieux Monde,

l'Angleterre. Twain semble retourner en arrière ; le décentrement de l'Amérique passe par la tradition autant que par la modernité. Paradoxalement donc, la marge est l'ancien centre. L'idée d'une symétrie (« its symmetry »), que le narrateur évoque dans sa remarque ironique au sujet des paroles « parfaites » de sa bien-aimée, renvoie également à l'interchangeabilité du centre et de la marge, du Vieux Monde et du Nouveau Monde. Curieusement, le terme de symétrie évoque à la fois une tension entre le centre et la marge, et sa disparition.

De la même manière, *The American Claimant* insiste sur les ressemblances entre les sociétés anglaise et américaine. Le roman s'appuie sur un procédé satirique qui obtint ses lettres de noblesse dans les *Lettres Persanes* de Montesquieu et *L'Ingénu* de Voltaire : l'adoption du point de vue ingénu par le voyageur étranger (Duval et Martinez 220). Selon Duval et Martinez, l'étranger occupe ainsi une position périphérique et passe au crible la totalité de la société locale ; il voyage à l'intérieur des hiérarchies socioprofessionnelles (221). Dans *The American Claimant*, le jeune comte anglais incarne le personnage satirique du naïf et dépeint une Amérique tout aussi hiérarchisée que l'Angleterre.

Dans *A Connecticut Yankee* encore, l'Angleterre arthurienne ressemble à s'y méprendre aux anciens États esclavagistes. Au chapitre 34, le Yankee et le roi, partis voyager *incognito*, sont faits prisonniers et vendus au marché d'esclaves. La scène des enchères fait écho à celle que décrit Harriet Beecher Stowe dans *Uncle Tom's Cabin*. En surface, le roman semble se donner à lire comme une satire acerbe de l'Angleterre médiévale (et par extension, du manque de réalisme des romans historiques produits par les auteurs romantiques au début du dix-neuvième siècle). Le Yankee s'érige en satiriste bruyant des mœurs, de la monarchie et des inégalités sociales qu'il observe dans l'Angleterre du sixième siècle. Il est toutefois plus juste de voir en lui la figure topique du satiriste satirisé (Duval et Martinez 252), que l'on retrouve par exemple chez Swift lorsque Gulliver entre en contact avec les Houyhnhnms (253). Le satiriste satirisé occupe une position ambiguë ; il est à la fois intègre et vicié (252). Hank Morgan, de même, est à la fois satiriste et cible de la satire. Twain introduit de ce fait plusieurs niveaux dans sa satire, une complexité qui n'a pas toujours été discernée par tous ses lecteurs. George Orwell déplorait la vulgarité du Yankee, mais ne percevait pas cette vulgarité comme un niveau de satire supplémentaire, superposé à la voix de Hank Morgan.

Par conséquent, la satire dans *A Connecticut Yankee* devient hautement ambivalente. Cela est particulièrement frappant dans le traitement que fait subir le roman

à l'un de ses hypotextes, *Triumphant Democracy* de Andrew Carnegie. L'industriel, qui avait fait fortune dans l'acier, avait offert à Mark Twain un exemplaire de son ouvrage (Williams 107). Les échos entre les deux textes sont nombreux, comme ces « man factories » que met sur pied Hank Morgan, rappel à peine déguisé des termes employés par Carnegie pour féliciter l'Amérique d'avoir transmué les victimes de la tyrannie féodale en de vrais républicains (Williams 107). Chez Twain, l'hypotexte est à la fois ridiculisé et redéployé ; un mélange d'admiration et de mépris pour Carnegie se fait jour dans son roman (Williams 107).

Il s'ensuit que *A Connecticut Yankee* ne permet pas de discerner avec aisance quelle est la cible et quelle est la norme. Selon J. D. Stahl, il faudrait se méfier de ce qui est à présent devenu un lieu commun dans la critique twainienne, à savoir que Twain aurait utilisé ses descriptions de l'Europe afin de mieux définir, en creux, l'Amérique et ses valeurs (9). En réalité, la différence entre les deux sociétés s'estompe dans ces textes tardifs. Twain s'approprie des symboles européens, qu'il incorpore à sa vision de l'Amérique (Stahl 9). Au bout du compte, si l'Amérique du dix-neuvième siècle n'est guère plus démocratique que l'Angleterre du sixième siècle, cela met en doute tout récit téléologique de l'Histoire. Loin de croire au progrès, le texte de Twain s'appuie sur une vision cyclique de l'Histoire, comme le fait remarquer James Leonard : « ... the nineteenth century is a retelling of the sixth across the numerically unholy gap of thirteen centuries ; the United States may be a retelling of its mother country, Great Britain ; and more generally, one violent, repressive, insensitive society after another shows itself to be a dismal reiteration of predecessors » (« *A Connecticut Yankee* » 116).

b) Vienne

Le Twain tardif, c'est donc en un sens Mark Twain l'Européen ; étrange destin pour cet auteur considéré comme l'un des pères fondateurs d'une littérature proprement américaine. Ses séjours en Europe sont retracés par Robert Gilkey dans sa thèse : en 1891, Twain quitte les États-Unis pour l'Europe, où il passera la majorité des deux dernières décennies jusqu'à sa mort en 1910. Ainsi, de 1891 à 1895, il effectue avec sa famille un long séjour sur le continent européen, habitant notamment la Suisse, l'Allemagne, l'Italie et la France. De 1897 à 1900, Twain enchaîne avec un second grand séjour ; les deux années (1897-1899) qu'il passe à Vienne laisseront une marque

particulièrement forte sur son écriture. De 1903 à 1904, il vit à Florence ; enfin, en 1907, il séjourne à Oxford.

Comme l'a avancé Carl Dolmetsch dans *Our Famous Guest : Mark Twain in Vienna*, la période où Mark Twain vit à Vienne initie un tournant fin-de-siècle dans sa pensée et son écriture. Ses textes subissent de nouvelles influences esthétiques, philosophiques et scientifiques. Vienne en cette fin de siècle est la ville du jeune Sigmund Freud, du compositeur Gustav Mahler, du peintre Gustav Klimt, de l'écrivain Arthur Schnitzler, du théoricien politique Theodor Herzl et plus tard, du philosophe Ludwig Wittgenstein. Twain bénéficiait d'une renommée suffisante pour que les cercles littéraires et artistiques de Vienne lui soient ouverts. Pour Dolmetsch, ce sont moins les événements de la vie personnelle de Twain que ces années à Vienne qui ont laissé une empreinte indélébile sur son écriture tardive.

Twain y découvre une pensée sceptique, influencée par Nietzsche. Ses textes s'imprègnent des doutes épistémologiques qui sont dans l'air du temps. Il se met à écrire des textes plus ouvertement philosophiques, tel *What Is Man ?*, dialogue socratique mettant en scène deux personnages dénommés Old Man et Young Man. Pour de nombreux critiques, ce dialogue porte la marque d'une théorisation déterministe à laquelle Mark Twain aurait souscrit durant ces dernières décennies. Dans *Mark Twain and Human Nature* par exemple, Tom Quirk affirme : « In his later years, Twain took some pains to formulate his own deterministic theory of human nature » (10). Toutefois, à bien y regarder, la position de Old Man laisse transparaitre un doute : malgré le sérieux de sa philosophie déterministe, il évoque la possibilité que ses opinions ne soient que des présomptions dérisoires. Jennifer Gurley attire l'attention sur un moment charnière du texte, qu'elle considère comme le point culminant du dialogue. Comme le montre cet extrait, Old Man mine soudain l'intégralité de sa théorisation : « "Having found the Truth..., it is not humanly possible for me to seek further. The rest of my days will be spent in patching and painting and puttying and caulking my priceless possession, and in looking the other way when an imploring argument or a damaging fact approaches" » (*What Is Man ?* 185). La Vérité est fragile ; elle se désintègre ; le philosophe doit constamment la raccommoier. Pour Jennifer Gurley, le déterminisme de Old Man est de ce fait dépassé par un doute épistémologique fondamental : « This climactic revelation in the dialogue's middle pages significantly undercuts the truth of determinism as gospel... » (257).

Par ailleurs, le séjour de Mark Twain à Vienne est l'occasion d'une expérimentation avec de nouveaux genres littéraires. Son intérêt pour l'opéra et le théâtre est attisé et il assiste à de nombreuses représentations. Twain écrit alors sa seule pièce de théâtre intégrale, *Is He Dead?* Cette pièce fut longtemps jugée si médiocre qu'elle était tombée dans l'oubli. Ce n'est que sous l'impulsion des *gender studies* que Shelley Fisher Fishkin la sort des archives et convainc les Presses Universitaires de Berkeley de la publier en 2003. Cette pièce de théâtre semble de ce fait uniquement être devenue lisible dans la mesure où elle aborde la problématique du travestissement. Afin de profiter d'un coup de publicité posthume et de vendre ses tableaux à prix d'or, Jean-François Millet et ses amis décident de mettre en scène la mort précoce du peintre. Millet lui-même s'habille en femme, pour rester *incognito* – il serait la sœur jumelle du peintre décédé. Ainsi Twain s'aventure-t-il sur le terrain d'un genre dans lequel il n'a jamais écrit. Parallèlement, son texte reflète la manière dont la profession médicale viennoise repensait le genre sexué et la sexualité.

À la recherche d'un traitement pour les crises épileptiques de leur fille Jean (Dolmetsch, « Austria (Austria-Hungary) » 52), Twain et sa femme consultent notamment Richard von Krafft-Ebing, psychiatre dont les travaux sur la sexualité – et en particulier l'homosexualité – ont bâti les fondements d'une nouvelle conceptualisation. Dans *Psychopathia Sexualis*, entre autres, Von Krafft-Ebing pense l'homosexualité comme une forme d'inversion sexuelle, suivant laquelle l'homosexuel serait un homme malencontreusement né dans le corps d'une femme et inversement. Ce texte participe d'une évolution majeure : l'émergence d'une approche médicale de la sexualité, qui cherche moins à condamner qu'à produire un savoir. Mais comme l'a bien montré Foucault dans son *Histoire de la sexualité*, cette description scientifique est intimement liée aux rouages du pouvoir : à travers les discours sur la sexualité, le pouvoir exerce un contrôle intime sur l'individu (94). La fin du dix-neuvième siècle voit paraître « autour, et à propos du sexe, une véritable explosion discursive » (25). Foucault souligne que ces discours sur la sexualité contribuent en réalité à *produire* la sexualité, à la fois dans ses formes autorisées et interdites (21). Ainsi la psychiatrie de cette époque apporte-t-elle la pierre angulaire au dispositif scientifique qui préside à l'émergence d'une *scientia sexualis*.

Bien qu'il soit impossible de savoir si Twain avait pris connaissance de ces écrits contemporains, il est très probable qu'il en avait entendu parler. Les textes qu'il rédige à Vienne sont truffés d'instances de travestissement et d'« inversion » sexuelle. Nous avons déjà eu l'occasion de mentionner « Wapping Alice », nouvelle dans laquelle le

domestique Alice s'habille en femme et force le charpentier suédois, Bjurnsen Bjuggersen Bjorgensen, à l'épouser. La nouvelle se conclut par leurs épousailles. Cette nouvelle, rédigée à Vienne, témoigne de la fascination qu'exerçait sur Twain la question du travestissement, mais elle est également emblématique d'une ambivalence profonde dont est empreinte la démarche twainienne. C'est par la force que le charpentier est uni à Alice ; le mariage n'est que mise en scène théâtrale.

Néanmoins, si en surface la subversion provoquée par Alice est condamnée et réduite à une simple farce, la grammaire semble dire autre chose. De par l'utilisation du pronom « she » pour décrire le personnage d'Alice, elle est plus profondément subversive : « For convenience, now, I will stop calling him "he." Indeed, with that fair and modest and comely young creature in blossomy hat and fluttering ribbons and flowing gown framed before me now in the mirror of memory, it is awkward and unhandy to call it anything but "she" » (84). La grammaire du texte traduit une remise en question de l'essentialisme des genres sexués, à partir du moment où le récit maintient le pronom « she ». C'est peut-être pour cette raison que le texte parut inacceptable aux yeux de ses éditeurs. En effet, Twain envoya la nouvelle à *Harper's Magazine* en 1907, mais il essuya un rejet. Il est possible de s'interroger sur les raisons de ce refus – le texte allait-il trop loin : semait-il un trouble dans le genre insupportable ? Sous l'influence de son séjour à Vienne, Twain se met à écrire plus ouvertement : il exprime dans cette nouvelle une fascination qui transparait depuis plusieurs décennies dans ses écrits.

Les commentaires de Twain sur « Wapping Alice » sont particulièrement intéressants dans la mesure où ils mettent en évidence la prise de conscience de la force perturbatrice que recèle ce texte pour un lectorat américain contemporain. Selon son habitude, ces commentaires sont ambivalents et Twain brouille les pistes. À l'occasion d'une dictée autobiographique en 1907, Twain explique que la transformation d'Alice en homme permettait d'éviter la tournure scandaleuse qu'aurait prise son histoire si Alice avait été une femme – jeune femme non mariée faisant montre d'une vie sexuelle active : « The temporary transformation of Alice into a man does soften the little drama sufficiently to enable me to exploit it in a magazine without risk of overshocking the magazine's readers » (cité dans Gillman, 120). Prise au pied de la lettre, cette affirmation semble aller à l'encontre de l'idée selon laquelle Twain aurait été conscient de la force perturbatrice d'une histoire figurant un travestissement. Le travestissement d'Alice n'aurait aucune signification particulière. Néanmoins, comme l'écrit John Cooley, il est prudent de prendre du recul par rapport aux commentaires de Twain au sujet de ses

textes – et cette affirmation n’est pas une exception : « A close textual reading, however, makes it difficult to consider these remarks as anything other than posturing by the aging author in order to maintain a comfortable distance from a highly controversial topic » (*How Nancy Jackson Married Kate Wilson* 82). La remarque de Twain témoigne par-dessus tout de l’ambivalence qui imprègne le traitement du travestissement dans ses textes. « Wapping Alice » fut sans doute considéré comme plus troublant par ses éditeurs que Twain lui-même n’était prêt à l’admettre.

Un grand nombre de textes tardifs twainiens, même avant le séjour de l’auteur à Vienne, portent la marque de cette fascination pour le pouvoir déstabilisateur du travestissement. Déjà dans *Pudd’nhead Wilson*, Tom Driscoll revêt une robe afin de sortir cambrioler les villageois. Wilson, hébété, l’aperçoit par la fenêtre, mais il est incapable de reconnaître en la jeune fille son voisin Tom Driscoll :

[Tom] caught a glimpse of Pudd’nhead Wilson through the window over the way and knew that Pudd’nhead had caught a glimpse of him. So he entertained Wilson with some airs and graces and attitudes for a while.... Pudd’nhead Wilson ... sat puzzling over the strange apparition of that morning – a girl in young Tom Driscoll’s bedroom; fretting, and guessing, and puzzling over it, and wondering who the shameless creature might be. (51-52)

Par la suite, Wilson est à ce point persuadé que les crimes commis dans le village sont le fait d’une jeune fille, qu’il recherche ses empreintes digitales uniquement parmi sa collection d’empreintes de villageoises. Tant qu’il ne pense pas la possibilité du travestissement, le mystère reste irrésolu : « “Idiot that I was ! Nothing but a *girl* would do me – a man in girl’s clothes never occurred to me” » (109). La clé de l’énigme réside dans la relecture du *gender*.

c) *Personal Recollections of Joan of Arc* : décentrement esthétiques et idéologiques

D’une certaine manière, le corpus à l’étude est un corpus de l’entre-deux, à la fois européen et américain. Twain rédige de nombreux textes en Europe et va même jusqu’à choisir pour certains un décor exclusivement européen, comme ce fut le cas pour *Personal Recollections of Joan of Arc*, « The Chronicle of Young Satan », *No. 44, the Mysterious Stranger* et *A Connecticut Yankee*. Dans *A Connecticut Yankee*, ce n’est peut-être pas tout à fait un

hasard si le récit-cadre, dans lequel l'auteur « Mark Twain » relate sa rencontre avec le Yankee vieilli (qui lui remet son manuscrit), s'ouvre sur une discussion de la « transmigration des âmes » (219) : le roman entier sera placé sous le signe de la migration et de l'expérience expatriée.

Dès lors, ces textes tardifs offrent une expérience de lecture décentrée de Mark Twain. Un lecteur de ses textes « américains », dans lesquels la critique est allée jusqu'à percevoir la marque d'une écriture régionaliste (notamment en raison de l'importance des dialectes, annoncée dans la note explicative de *Adventures of Huckleberry Finn* [5]), peut s'étonner de la disparition du cadre américain (on peut penser à l'analyse du régionalisme de Mark Twain par David B. Kesterson [627], par exemple). Ces fragments et récits tardifs s'éloignent des décors régionaux qui figurent au cœur des romans et des récits de voyage de Mark Twain les plus connus. Le centre de l'imaginaire twainien redevient, étonnamment, la vieille Europe ; son écriture opère un déracinement en délaissant le territoire américain.

Si l'Amérique demeure une référence explicite dans des romans comme *A Connecticut Yankee*, dont le héros est américain, il est un roman historique dans lequel le décentrement de l'écriture est poussé à l'extrême : *Personal Recollections of Joan of Arc*. Ce roman paraît d'abord sous forme de feuilleton dans *Harper's Magazine* entre avril 1895 et avril 1896. Ce qui frappe immédiatement, c'est que Twain n'y appose pas son nom de plume habituel : cette biographie de Jeanne d'Arc serait écrite par un Français, Louis de Conte, et traduite par un certain Jean François Alden (541). L'auteur présumé lui-même est donc français, non américain. L'héroïne, Jeanne d'Arc, se fait le porte-parole d'un patriotisme français, choix d'autant plus étonnant que le rapport de Twain à la France était avant tout empreint de francophobie (Jenn 46).

Par conséquent, *Personal Recollections of Joan of Arc* passe pour une anomalie au sein de l'œuvre de Twain. Comme l'écrit Douglas Robinson, la critique a le plus souvent traité ce texte comme une « aberration » : « the established reading of the novel : its narration sloppy, its sentiment gushy, its Victorian idealism grotesquely out of place in the deepening despair of Twain's later work, the novel is a freak, a sport, an aberration produced by a writer who never quite knew what he was doing and who therefore blundered at least as often as he scored » (15). Cette aberration, c'est donc celle d'un décor français ; c'est également celle du genre littéraire adopté (la biographie révérencieuse, frôlant l'hagiographie) ; enfin, c'est surtout celle d'un ton auquel le lecteur twainien n'est pas habitué : le ton sérieux, dénué de pointes satiriques, d'un récit qui dès

les premières pages affiche ses sources lettrées. Contrairement à langue vernaculaire et hautement agrammaticale de Huck Finn, contrairement au rejet de la culture livresque et savante dont se targuent habituellement les romans twainiens, *Personal Recollections* est le fruit d'un labeur de recherches documentaires intenses, comme le laisse entendre cette note explicative : « Authorities examined in verification of the truthfulness of this narrative : J. E. J. Quicherat, *Condamnation et Réhabilitation de Jeanne d'Arc*. J. Fabre, *Procès de Condamnation de Jeanne d'Arc*. H. A. Wallon, *Jeanne d'Arc*. M. Sepet, *Jeanne d'Arc*. J. Michelet, *Jeanne d'Arc...* » (543). Le texte fait ainsi appel à l'autorité de sources historiographiques ; qui plus est, Twain donne leur titre en français, s'affichant soudain en lecteur érudit et compétent d'ouvrages en langue française.

En outre, le ton de *Personal Recollections of Joan of Arc* est presque entièrement dénué de l'humour si caractéristique de la plume de Twain. Il est remarquable que le récit cantonne l'humour de deux manières : à travers le personnage du Paladin et grâce à la restriction du comique à des passages spécifiques. Le personnage du Paladin, qui accompagne Jeanne d'Arc tout au long de sa campagne, relate ses exploits devant un public toujours obnubilé et peu critique. Il joue ainsi le rôle du bouffon et offre au texte des instants de *comic relief* par le biais d'un mode carnavalesque, qui n'affecte pas le parti pris idéologique fondamental du texte. Comme le rappellent nombre de critiques bakhtiniens, malgré le bouleversement provoqué par l'écriture carnavalesque, le désordre n'est qu'éphémère et renforce le *statu quo* en codifiant et en limitant les subversions : « allowing a community to vent accumulated social pressures in a licensed transgression, a contained subversion, carnival generally helps preserve the status quo » (Palmeri 8). De la même manière, les scènes humoristiques comme la chasse aux fantômes dans la maison de Catherine Boucher procurent au lecteur des intermèdes de *comic relief*, parfois dissonants, à l'image des farces du Superintendent of Dreams dans « The Great Dark ».

Comme l'écrit Ronald Jenn, *Personal Recollections* « est longtemps apparu comme en rupture avec le reste de l'œuvre canonique de Clemens. Alors que *Adventures of Huckleberry Finn* (1885) est vénéré et considéré comme le premier roman véritablement américain, en ce qu'il donne la parole à des Américains en américain, la figure de Jeanne d'Arc apparaît bien pâle à la lumière de celle de Huckleberry Finn » (51). À ce titre, la décision de publier le texte de manière anonyme est particulièrement significative : conscient des attentes de ses lecteurs, Twain décida d'effacer son nom de plume, trop associé à l'humour (Jenn 42). Twain souhaitait que sa biographie de Jeanne d'Arc fût lue

comme un ouvrage sérieux et s'efforçait consciemment de délaissier une certaine écriture « twainienne ».

Le résultat fut un texte en décalage avec le reste de l'œuvre de Mark Twain. Ronald Jenn résume bien la position critique au sujet de *Personal Recollections of Joan of Arc* : « ... si les critiques négatives étaient des autodafés, il y a belle lurette que *Personal Recollections* aurait connu le sort réservé à son héroïne » (40). Coup sur coup, le roman est décrié pour son sentimentalisme et pour sa mièvrerie. Dans *Love and Death in the American Novel*, Leslie Fiedler s'étonne de la prégnance d'une esthétique héritée du romantisme, esthétique dont Twain avait pourtant fait la satire dans *Adventures of Huckleberry Finn*, à travers les lectures de Tom Sawyer : « It is, however, precisely the piety of *Joan of Arc* which makes it unreadable to all but the most grossly sentimental. When it appeared in 1896, it was already absurdly old-fashioned, a piece of romantic medievalism that out-Scotted Scott » (296). Leslie Fiedler avait sans doute à l'esprit un passage de *Life on the Mississippi*, dans lequel Twain faisait le procès de l'influence littéraire de Walter Scott dans les États du Sud : « wordy, windy, flowery “eloquence,” romanticism, sentimentality – all imitated from Sir Walter, and sufficiently badly done, too – innocent travesties of his style and methods, in fact » (*Life on the Mississippi* 267). Plus Scott que Scott, Twain ne pratique pas ce qu'il prêche : il semble avoir succombé à la « maladie Sir Walter » (« Sir Walter disease » [*Life on the Mississippi* 266]), reproduisant ce qu'il y avait de plus mauvais dans l'écriture de Walter Scott (« the sillinesses and emptinesses, sham grandeurs, sham gauds, and sham chivalries of a brainless and worthless long-vanished society » [*Life on the Mississippi* 265-66]).

Chose plus étonnante encore, Twain déclara que *Personal Recollections of Joan of Arc* était son livre le plus réussi. Pour la critique twainienne, cela représente le paradoxe d'un livre illisible (« unreadable », dit bien Fiedler), dont Twain vantait les mérites. Dans sa biographie, Paine cite les propos de Twain à ce sujet : « I like the *Joan of Arc* best of all my books ; & it is the best ; I know it perfectly well. And besides, it furnished me seven times the pleasure afforded me by any of the others : 12 years of preparation & 2 years of writing. The others needed no preparation, & got none » (1034). Ce qui mérite toute notre attention dans cette citation, c'est l'insistance sur le travail de préparation : contrairement à ses autres œuvres, explique Twain, *Personal Recollections* est un texte soigneusement planifié ; son mode de composition, de ce fait, ne ressemble en rien à l'écriture plus libre et improvisée de ses autres textes. Ainsi, sa plus grande réussite littéraire est, aux yeux de la critique, un texte éminemment illisible.

Mais ce n'est pas seulement sur le plan esthétique que *Personal Recollections* passe pour une aberration. L'idéologie qui sous-tend cette biographie de Jeanne d'Arc en a étonné plus d'un. Alors même que Twain condamnait ouvertement le patriotisme dans ses écrits anti-impérialistes, *Personal Recollections* souscrit à un patriotisme essentialiste que Harold K. Bush compare à la jérémiade américaine : « Twain's connection of Joan with a strongly pro-American ideology ... constitutes a classic expression of the American jeremiad » (*Spiritual Crisis* 267). Le narrateur ne cesse d'insister sur le patriotisme inébranlable de son héroïne : « ... with Joan of Arc love of country was more than a sentiment – it was a passion. She was the Genius of Patriotism – she was Patriotism embodied, concreted, made flesh, and palpable to the touch and visible to the eye » (970).

Loin d'exploiter le potentiel subversif du travestissement de Jeanne d'Arc (qui pourtant, on s'en doute, avait dû exercer un attrait sur Twain), le texte met en scène une héroïne qui vient rétablir l'ordre des choses : la France s'étendra de nouveau jusqu'à ses frontières légitimes ; elle occupera un territoire qui a toujours porté et devra toujours porter une inscription essentiellement française. L'empiètement territorial des Anglais constitue un crime contre l'essence. Les hommes, qui avaient perdu courage, sont remasculinisés (en ce sens, on est donc loin de la satire de l'appel à la virilité dans le discours du capitaine à la fin du manuscrit « The Great Dark »). Le roi redevient puissant, indépendant, monarque de droit divin. Jeanne d'Arc permet au roi de France de regagner sa fierté, en lui annonçant qu'il n'est point de sang bâtard : « “Thou art lawful heir to the King thy father, and true heir of France. God has spoken it. Now lift up thy head, and doubt no more” » (653-54). Ainsi Jeanne d'Arc met-elle fin à la crise de la masculinité du roi, qui se redresse dans une posture phallique : « suddenly we saw the King shake off his indolent attitude and straighten up like a man.... It was as if Joan had told him something almost too wonderful for belief, and yet of a most uplifting and welcome nature » (653). Jeanne d'Arc est la voix de l'ordre et de la tradition ; elle redresse les torts faits à l'essence : l'essence masculine et l'essence de la nation et de son territoire.

Selon Joe B. Fulton, il faudrait voir dans *Personal Recollections of Joan of Arc* l'utilisation d'un genre théologique ancien, l'hagiographie, texte religieux consacré à la vie d'un saint (9). Alors que l'image habituellement véhiculée de Mark Twain est celle d'un satiriste des religions établies, Fulton nuance ce point de vue et souligne que Twain empruntait abondamment aux genres théologiques. Sur le plan idéologique, ses textes vacillent entre iconostase et iconoclasme : « the writer's often explosive use of religious

literary genres reveals both iconostasis and iconoclasm » (Fulton 16). Joe B. Fulton emploie les termes d'iconoclisme et d'iconostase dans leur sens étymologique : d'une part, les textes de Twain feraient preuve d'une attitude irrévérencieuse (*klastis*, briser, casser en grec) envers l'image (*eikon*, image en grec) – à l'origine, l'iconoclisme était une doctrine hérétique médiévale, qui cherchait à interdire le culte des images saintes (« Iconoclast », *OED*). D'autre part, *Personal Recollections of Joan of Arc* ne s'attaque pas à la construction cohérente et traditionnelle de l'image, en l'occurrence d'un personnage historique et religieux célèbre : la stase (lenteur ou arrêt) prévaut.

Aussi apparaît-il que l'illisibilité du décentrement opéré par *Personal Recollections of Joan of Arc* dépasse le seul décentrement géographique : Mark Twain l'Européen, c'est également une esthétique et une idéologie potentiellement méconnaissables.

3.3 – Fin de siècle : nouvelles nappes discursives

a) « The Unclassified Residuum » : postdarwinisme, psychologie et parapsychologie

Dans *Mark Twain and Science*, Sherwood Cummings détaille quatre influences majeures sur l'imaginaire twainien, qu'il conçoit comme des strates discursives qui se superposent sans s'annuler, de manière dialectique : le calvinisme de son enfance, le déisme, l'évangélisme et enfin, le postdarwinisme (16). Pour Cummings, ainsi, la période tardive de Mark Twain coïncide avec un intérêt accru pour les découvertes techniques et scientifiques, qui vont insuffler une nouvelle orientation à son écriture sans effacer pour autant les influences plus théologiques de ses *middle years*. Par la science postdarwinienne, Cummings entend l'influence directe de Darwin sur la biologie, mais aussi de manière plus générale, ce qui a été perçu comme une révolution copernicienne, entraînant le décentrement de l'Homme et de la Terre et mettant fin pour beaucoup au créationnisme, au géocentrisme et à l'anthropocentrisme. Les travaux de Darwin, de Lyell en géologie (*Principles of Geology*, 1830), de Marx (*Le Capital*, 1867), puis de Freud (*L'Interprétation des rêves*, 1900) contribuèrent à un antihumanisme scientifique. Comme le montre Tony Davies, le dix-neuvième siècle fut l'époque où l'existence humaine se vit reléguée à une position insignifiante, à l'échelle évolutionnaire et cosmologique (147).

Les textes tardifs de Twain ne cessent de revenir sur la fin de l'anthropocentrisme. Dans la nouvelle inachevée « Captain Stormfield's Visit to

Heaven », Twain décrit le voyage de son protagoniste dans l'au-delà, tout d'abord à travers l'espace (vision plus scientifique ; il y fait la course avec des comètes, notamment) puis au Paradis (où se manifeste l'influence des « strates » théologiques plus anciennes). Lorsqu'il arrive aux portes du Paradis, Stormfield découvre la petitesse et l'insignifiance de l'Homme. Un commis l'interroge pour savoir d'où il vient : « “Come, come, what world ?” Says I, “Why, *the* world, of course.” “*The* world !” he says. “H'm ! there's billions of them !”... “I don't seem to make out which world it is I'm from. But you may know it from this – it's the one the Saviour saved” » (26). La pensée du capitaine porte encore la marque de l'ancienne strate théologique (« it's the one the Saviour saved »), mais c'est à l'entrée du céleste séjour même qu'il apprend combien l'anthropocentrisme relève de l'illusion. Après longue délibération, les commis du Paradis finissent par trouver la Terre :

“... I think there is such a planet in one of the little new systems away out in one of the thinly worlded corners of the universe. I will see.”

He got a balloon and sailed up and up and up, in front of a map that was as big as Rhode island. He went on till he was out of sight, and by and by he came down and got something to eat and went up again. To cut a long story short, he kept on doing this for a day or two, and finally he came down and said he thought he had found that solar system, but it might be flyspecks. So he got a microscope and went back.... Then he says to his chief –

“Oh, I know the one he means now, sir. It is on the map. It is called the Wart.” (27)

Entre « the World » et « the Wart », la prononciation est proche ; grâce à la paronomase, le texte de Twain met en scène le décentrement de la Terre de manière humoristique. Microscopique (« he got a microscope »), récente (« one of the little new systems »), la Terre n'est qu'une verrue sur une immense mappemonde céleste. « 3,000 Years among the Microbes » emploie une métaphore biologique semblable : le narrateur se demande si au bout du compte, la Terre n'est qu'un globule sanguin évoluant dans une veine de Dieu. Observant les microbes parmi lesquels il vit, il fait remarquer :

It suggests the possibility, and substantially the certainty, that man is himself a microbe, and his globe a blood-corpuscle drifting with its shining brethren of the Milky Way down a vein of the Master and Maker of all things, Whose body, mayhap, – glimpsed partwise from the earth by

night, and receding and lost to view in the measureless remoteness of Space – is what men name the Universe. (249)

De nouveau, c'est l'entrecroisement saugrenu d'une pensée théologique et d'une pensée scientifique qui étonne. La science du narrateur microbien ne se défait pas de l'idée d'une présence divine : elle incorpore celle-ci à la science. Son épiphanie le force à reformuler ses connaissances en astronomie.

Comme l'a montré Alan Gribben dans son ouvrage encyclopédique *Mark Twain's Library*, Twain était un lecteur autodidacte, féru de revues et d'ouvrages de vulgarisation des sciences. Il est intéressant de noter que les travaux de reconstitution de la bibliothèque de Mark Twain entrepris par Alan Gribben marquèrent un tournant majeur dans la critique twainienne. La découverte de l'étendue de ses lectures révolutionna la manière dont l'auteur canonique était perçu. Alors que Twain était traditionnellement considéré comme un romancier qui écrivait sans *lire*, le travail d'Alan Gribben présenta Mark Twain comme un auteur hautement cultivé. Graduellement, l'ignorance des narrateurs twainiens en vint à être perçue comme une pose, suffisamment ambiguë pour être fréquemment mal comprise. Dans son article « Democratic Aesthetics », Maurice Gonnaud explique que ce fut tout particulièrement le cas pour la critique française :

Perhaps Twain suffered, at the hands of his French readers, the same kind of patronising, unimaginative mistreatment which blocked for decades the response of the American establishment to the richness of black culture. The primitive social environment and, by traditional standards, undeveloped, uncultured human beings which made up Mark Twain's literary stock-in-trade, were equated with mental simplicity, raw perceptions and shallow art ; the complexities inherent in humor, with its dizzying shifts of point of view and the breaking-down of the authorial voice into a variety of narrators hiding behind, or into, each other, went totally unperceived. (12)

Twain était pourtant loin d'être le bétien pour lequel on le prit. À partir des années 1890, il s'engoua de la science émergente de la psychologie, comme en témoignent les nombreuses annotations de la main de Twain dans des ouvrages de référence comme *The Story of the Mind* de James Mark Baldwin (Gribben, *Mark Twain's Library* 41). Il raffolait également d'ouvrages historiographiques, qu'il consultait amplement tout en les pastichant et parodiant (notamment dans « The Secret History of Eddypus, the World-Empire ») : pour *Personal Recollections of Joan Arc*, on l'a vu, il s'appuya

notamment sur une monographie de Michelet ; pour *A Connecticut Yankee*, il ne cessait de mettre à contribution William Lecky, dont il possédait *A History of European Morals* et *History of the Rise and Influence of the Spirit of Rationalism in Europe*, entre autres (Williams 103).

Ce qui ressort de ses écrits tardifs, c'est que Twain s'intéresse moins aux discours scientifiques pour leur recherche positiviste d'une Vérité que pour leur pouvoir déstabilisateur. Twain est avant tout fasciné par la mesure dans laquelle ces nouvelles nappes discursives peuvent propager le désordre – une certaine entropie – au sein de la science et de la philosophie. Ainsi s'intéresse-t-il à l'étude des rêves, mais à la différence de Freud quelques années plus tard, Twain ne retient aucune théorisation cohérente.

Son essai « My Platonic Sweetheart » en offre un exemple. Le narrateur dit avoir pris l'habitude d'écrire ses rêves : « The habit of writing down my dreams of all sorts ... and trying to find out what the source of dreams is, and which of the two or three separate persons inhabiting us is their architect, has given me a good dream-memory » (121). Malgré cette affirmation, la suite de l'essai se concentre davantage sur le rêve comme source d'une esthétique du chaos et du *nonsense* que comme la clé d'une compréhension de soi. Les images de ses rêves demeurent des symboles denses et obscurs, que le locuteur ne cherche pas à éclaircir : « A man-of-war-bird lit on her shoulder ; I put out my hand and caught it. Its feathers began to fall out, and it turned into a kitten ; then the kitten's body began to contract itself to a ball and put out hairy, long legs, and soon was a tarantula ; I was going to keep it, but it turned into a star-fish, and I threw it away » (122-23). Le texte refuse à cet endroit le travail herméneutique qu'impliquerait une explication. Le narrateur se débarrasse de l'étrange créature (« I threw it away ») ; les métamorphoses de l'oiseau demeurent arbitraires.

Par moments, le texte semble laisser transparaître la promesse d'un langage des rêves profondément limpide, capable d'exprimer plus justement la Vérité que le langage du quotidien. Néanmoins, le narrateur ne cesse de revenir sur cette possibilité. Les paroles de la bien-aimée qu'il rencontre dans ses songes lui paraissent au premier abord parfaitement transparentes et véridiques :

After thinking a moment she added that it was "quite atreous." The words seemed to mean something. I do not know why : in fact, it seemed to cover the whole ground and leave nothing more to say ; I admired the nice aptness and the flashing felicity of the phrase, and was filled with respect for the marvelous mind that had been able to engender it. I think

less of it now. It is a noticeable fact that the intellectual coinage of Dreamland often passes for more there than it would fetch here. Many a time in after years my dream-sweetheart threw off golden sayings which crumbled to ashes under my pencil when I was setting them down in my note-book after breakfast. (120)

Aussi le narrateur tourne-t-il en ridicule son propre désir d'une parole univoque et limpide (« I admired the nice aptness and the flashing felicity of the phrase »). L'allitération flagrante (« flashing felicity ») souligne que le langage des rêves est certes attrayant, mais n'a aucun sens au-delà de l'impression instantanée, de la surface ostentatoire (« flashing »). Pour reprendre la terminologie de J. L. Austin dans *How to Do Things with Words*, les paroles de la bien-aimée ne sont pas réussies, « felicitous ». Le langage des rêves (« the intellectual coinage of Dreamland ») n'est pas *significatif* ; le narrateur ne croit pas à un sens sous-jacent des « expressions dorées » (« golden sayings »). Tout s'effondre au moment de l'écriture (« which crumbled to ashes under my pencil »).

Il serait sans doute plus intéressant d'émettre l'hypothèse que l'intérêt de Twain pour les rêves préfigure une problématique moderniste du réel : « a sustained inquiry into the uncertainty of reality » (Childs 18). Ainsi, « The Great Dark » semble-t-il au départ suivre un schéma classique de confusion entre rêve et réalité ; Henry Edwards cherche encore à établir une réalité unique et cohérente. Il se rend rapidement compte qu'il est le seul à se souvenir d'une vie en dehors de la goutte d'eau dans laquelle il se retrouve pris au piège avec sa famille. Peu à peu, il se met à douter de ses souvenirs et semble prêt à accepter que la vie à bord du navire est la seule réalité qui existe. Néanmoins, les limites entre rêve et réalité se brouillent ; avec un peu d'aide, il arrive à réveiller chez sa femme et ses enfants des souvenirs de l'autre vie. Ensemble, ils construisent un réel hybride. Ils aiment à retracer leur passé double (« talking over our double-past » [141]) : « We now had recollections of two lives to draw upon, and the result was a double measure of happiness for us » (141).

Le rêve procure à la narration twainienne l'occasion d'une mise en doute d'une ancienne certitude philosophique, soubassement de l'esthétique réaliste mimétique : la *mimesis* s'effondre lorsque le réel se démultiplie. Tom Quirk montre que Twain fut fortement influencé par sa lecture du philosophe allemand Georg Lichtenberg, dont il parcourut *A Doctrine of Scattered Occasions* lors de son séjour à Vienne (*Human Nature* 268). Chez Lichtenberg, Twain découvre l'idée que le rêve représente un autre niveau du réel ;

qu'il n'est jamais possible de savoir si l'on ne se trouve pas dans un asile d'aliénés (Quirk 270), passage auquel fait référence la première scène déjà mentionnée à la cour du roi Arthur dans *A Connecticut Yankee*. De même, Twain prit connaissance des écrits de William James sur les hallucinations (« The Perception of Things » dans *The Principles of Psychology*), comme le montre Sholom Kahn dans *Mark Twain's Mysterious Stranger* (234-35).

Dans la science émergente de la psychologie, Twain se fascine moins pour la construction d'un savoir que pour le délitement d'un soi uni et monolithique. De sa lecture de *Herbartian Psychology*, ouvrage dans lequel John Adams popularise la philosophie de l'Allemand Johann Friedrich Herbart, Twain retient surtout la possibilité d'un soi composé de multiples personnalités, comme en témoigne sa correspondance avec John Adams (Camfield 134). Au moment où Twain vit à Vienne, Herbart est au goût du jour ; Freud lui empruntera une partie de son vocabulaire psychanalytique (Dolmetsch, *Our Famous Guest* 283).

Dans *Dark Twins*, Susan Gillman montre que Twain passe d'un intérêt fugace pour l'occultisme et le spiritualisme durant ses *middle years* à un engouement pour les théories psychologiques et parapsychologiques récentes (138). Elle note également que la différence entre la psychologie et la parapsychologie n'était pas aussi prononcée qu'elle l'est aujourd'hui (155). La parapsychologie s'intéressait de près à l'existence de plusieurs niveaux de conscience, idée que Freud théorisa, quelques années plus tard, sous la forme du célèbre triptyque du Ça, du Moi et du Surmoi. Tout au long des années 1890, Twain suivait avec intérêt les publications de la *Society for Psychical Research* (Dolmetsch, *Our Famous Guest* 282). Dans sa bibliothèque, on a notamment retrouvé *Human Personality and Its Survival of Bodily Death* de F. W. H. Myers, dans lequel se dessine la théorie d'une personnalité « multiplexe » (Gillman 160).

Twain incorpore ces lectures dans des textes comme *No. 44, The Mysterious Stranger*, où les employés d'une imprimerie se voient soudain confrontés à leurs doubles inconscients matérialisés. *No. 44* explique au narrateur : « “You know, of course, that you are not one person, but two. One is your Workaday-Self, and ‘tends to business, the other is your Dream-Self, and has no responsibilities, and cares only for romance and excursions and adventure” » (315). Malgré le ton didactique de *No. 44*, le propos twainien n'est pas une théorisation. *No. 44, The Mysterious Stranger* se donne à lire comme un pastiche des ouvrages psychologiques et parapsychologiques que Twain aime à étudier : *No. 44* réajuste constamment ses théories avec de nouvelles explications. Ainsi

explique-t-il un peu plus loin que l'individu est composé non pas de deux, mais de trois niveaux de conscience : « each human being contains not merely two independent entities, but three – the Waking-Self, the Dream-Self, and the Soul. This last is immortal, the others are functioned by the brain and the nerves, and are physical and mortal » (342). Certains critiques y ont vu un parallèle avec la pensée de Freud. Dans *Our Famous Guest*, Dolmetsch par exemple établit une équivalence directe entre ce passage de *No. 44* et les concepts psychanalytiques du Ça, du Moi et du Surmoi (295). Néanmoins, cette approche est problématique, d'abord par l'anachronisme sur lequel elle repose (Freud n'était pas encore assez connu du vivant de Twain [Irwin 34]), mais également en raison de l'absence d'une pensée psychologique systématique dans le roman de Twain. Il y effectue un collage de discours psychologiques, biologiques (« the brain and the nerves ») et religieux (« the Soul ... is immortal »). Par ailleurs, il serait possible de percevoir en la référence à une Âme immortelle une rémanence ou une réminiscence d'un discours romantique sur la spiritualité et sur les rêves, selon lequel l'homme ne se limitait pas au sujet rationnel. Ainsi, le texte de Twain juxtapose divers discours fréquemment incompatibles, dont certains témoignent – contre toute attente – d'un ancrage dans une tradition plus ancienne, le romantisme.

En 1891, Twain publie dans *Harper's Magazine* un essai qui s'approprie le ton scientifique manié par les chercheurs de la *Society for Psychical Research*. Comme pour *Personal Recollections of Joan of Arc*, Twain décide de publier cet essai de manière anonyme, afin de ne pas susciter d'attentes particulières chez ses lecteurs. « Mental Telegraphy » se veut une exploration du phénomène de la télépathie. Twain y fait l'inventaire d'occurrences et d'incidents qui en démontreraient l'existence. Comme le montre Susan Gillman, Twain s'intéresse à la parapsychologie parce qu'elle déstabilise les limites traditionnelles d'une conscience humaine monolithique et autonome : « For Mark Twain, such a developing field, self-conscious about its still-open borders, represented a new frontier of knowledge and the liberating possibility of lighting out for the unfamiliar territory of the unconscious » (155). Dans un essai intitulé « What Psychical Research Has Accomplished », William James explique que tout l'intérêt de la parapsychologie consiste à étudier cette part d'inexpliqué délaissée par les sciences, en raison d'un mode de pensée trop axé sur la recherche d'un système de Vérité clos : « Round about the accredited and orderly facts of every science there ever floats a sort of dust-cloud of exceptional observations, of occurrences minute and irregular, and seldom met with, which it always proves less easy to attend to than to ignore. The ideal of every science is

that of a closed and completed system of truth » (299). Ce qui intéresse William James (et avec lui, Mark Twain), c'est ce reste d'entropie, de désordre (« a sort of dust-cloud of exceptional observations, of occurrences minute and irregular »), qui échappe à l'entendement : « the unclassified residuum » (299).

b) « The Welcome Semiannual Inundation from Zola's Sewer » : l'influence du naturalisme

Dans *Mark Twain and Science*, Sherwood Cummings montre que la fascination qu'éprouve Twain à l'égard des sciences postdarwiniennes n'est pas dépourvue d'ambiguïté : une certaine méfiance vient colorer ses écrits au sujet de l'archéologie, de la paléontologie, de l'anthropologie et de la biologie darwinienne (27). Chez Twain, le pouvoir de fascination de ces nouvelles sciences s'enracine dans une crainte profonde face au chaos que sème la fin de l'anthropocentrisme : « ... [these scientific developments] opened up a pre-Adamic vista so pointless in its savage vitality and stretching so far back into the mists of chaos that they threatened one's faith in a particular and reasonable Creation » (Cummings 27). L'idée à laquelle Twain revient sans cesse, c'est celle de l'animalité de l'homme. L'analyse livrée par Giorgio Agamben dans *L'Ouvert : de l'homme et de l'animal* montre que la pensée occidentale a longtemps maintenu une séparation binaire entre l'homme et l'animal, au moyen d'une césure : « La division de la vie en vie végétale et vie de relation, organique et animale, animale et humaine, passe alors avant tout à l'intérieur de l'homme vivant comme une frontière mobile et, sans cette césure intime, le simple fait de décider de ce qui est humain et de ce qui ne l'est pas serait probablement impossible » (32). La césure intime permet ainsi de définir les limites de l'humain, mais comme le montre bien cette citation, elle demeure profondément instable (« une frontière mobile »). C'est précisément cette instabilité que le darwinisme fait éclater au grand jour. La différence entre l'homme et l'animal ne relève pas de l'essence ; elle est toujours à renégocier, instable et arbitraire.

Twain revient de manière obsessionnelle sur l'absence d'une limite ontologique entre l'homme et l'animal. C'est d'ailleurs *The Descent of Man* qui sera sa véritable initiation au darwinisme, plutôt que *On the Origin of Species* (Cummings, *Mark Twain and Science* 33). Twain annote et commente amplement son exemplaire de *The Descent of Man* dans les marges. Le ton de ces notes est déférent, mais également marqué d'une certaine méfiance (Cummings 33).

De même, *What Is Man ?* est pétri de références au darwinisme. Tout en gardant à l'esprit le moment culminant du dialogue que nous avons mentionné, où les certitudes dogmatiques de Old Man volent en éclats (puisqu'il affirme devoir toujours chercher à les défendre des doutes qui l'assaillent), on peut noter que les réflexions de Old Man revisitent l'animalité de l'homme : « "... a dumb animal's mental machine is just the same as a man's and its reasoning-processes the same.... Many of the dumb animals can think.... The elephant, the monkey, the horse, the dog, the parrot, the macaw, the mocking-bird, and many others" » (191-93). Young Man en conclut : « "I am required to concede that there is absolutely no intellectual frontier separating Man from the Unrevealed Creatures.... man and the other animals are all alike" » (198). La césure n'existe plus : « there is absolutely no intellectual frontier ».

Dans « 3,000 Years among the Microbes », le darwinisme joue également un rôle central. Le narrateur dit s'appeler Huck, abréviation de Huxley (262). Pour Ketterer, le narrateur incarne ainsi la figure du scientifique darwinien Thomas Henry Huxley (376). Ses « Criticisms on "The Origin of Species" » opéraient un durcissement du darwinisme et insistaient sur l'aspect mécanique de la sélection naturelle et sur la violence de la lutte au cœur du processus naturel (Poole 203). Parmi les microbes, « Huck » fait l'expérience d'un darwinisme social brutal, où la lutte entre les diverses classes sociales microbiennes équivaut à du cannibalisme. Dans la monarchie de Henryland, les SBE (« Soiled Bread Eaters ») forment la classe ouvrière ; ils doivent leur nom au fait qu'ils souillent leur pain par la nécessité de devoir le gagner. Dès qu'ils en ont l'occasion, ils dévorent les Nobles ; les Nobles leur rendent la pareille. Ainsi Huck rencontre-t-il un noble en train de croquer un enfant SBE : « He was munching an SBE which he had captured as he came along – eating it alive, which is our way – and its cries and struggles made my mouth water, for it was an infant of four weeks and quite fat and tender and juicy.... It was a good meal, and we threw the remnants to the mother, who was crying outside » (293).

Autre motif darwinien obsessionnel, l'idée d'une conscience morale dont l'homme bénéficierait grâce à son évolution particulière, différente des autres animaux. Au chapitre 4 de *The Descent of Man*, Darwin écrit : « the moral sense perhaps affords the best and highest distinction between man and the lower animals » (cité dans Poole [204]). En ce sens, il semblerait que Twain se soit concentré sur une tension inhérente au texte de Darwin : ce dernier aurait cherché à préserver la dignité et la supériorité de l'homme à travers l'attribution d'une conscience morale. Ce qui hante le darwinisme chez Twain, c'est cette tension entre l'animalité de l'homme et la spécificité de ses facultés morales,

qui permettent encore d'identifier une césure. Finalement, c'est l'idée que Darwin n'ait pas été suffisamment darwinien qui intrigue et amuse Twain.

Dans le court essai « Man's Place in the Animal World », rédigé en 1896, Twain dramatise cette contradiction. L'auteur est un biologiste qui cherche à reformuler la théorie darwinienne : « to renounce my allegiance to the Darwinian theory of the Ascent of Man from the Lower Animals ; since it now seems plain to me that that theory ought to be vacated in favor of a new and truer one, this new and truer one to be named the *Descent of Man from the Higher Animals* » (81). Sur fond de satire traditionnelle, l'essai critique l'idée darwinienne d'une conscience morale spécifique à l'homme. Néanmoins, il est important de noter que le locuteur de Twain maintient la césure entre l'homme et l'animal, en l'inversant tout simplement. C'est en effet cette conscience morale qui permet à l'homme de faire le mal et en cela, l'homme est l'exception parmi les animaux.

Cette idée revient fréquemment dans les écrits tardifs de Twain. Dans « 3,000 Years among the Microbes », Huck fait remarquer : « I am aware now that the Moral Sense is a valuable possession, indeed inestimably valuable. Without it we could not be what we are.... Life would be monotonous,... it would have no lofty ambitions, no noble ideals, there would be no missionaries, no statesmen, no jails, no crime, no soldiers, no thrones, no slaves, no slaughter » (239). Dans *What Is Man ?*, Old Man affirme : « the fact that [man] can *do* wrong proves his *moral* inferiority to any creature that *cannot* » (199). Dans « The Chronicle of Young Satan » encore, Young Satan s'exclame : « Inspired by that mongrel Moral Sense of his ! A sense whose function is to distinguish between right and wrong, with liberty to choose which of them he will do.... the Moral Sense degrades him to the bottom layer of animated beings and is a shameful possession » (72-73). Enfin, pour l'auteur de « Man's Place in the Animal World », il faudrait voir une dégénérescence en l'évolution de l'homme : « I find that we have descended and degenerated, from some far ancestor, – some microscopic atom wandering at its pleasure between the mighty horizons of a drop of water perchance » (87). Thématique de fin-de-siècle par éminence, la dégénérescence renvoie à la fois à l'idée d'une sélection naturelle et à la spécificité morale de l'homme chez Twain. Ainsi, la tension inhérente au texte de Darwin demeure irrésolue.

L'ambivalence de Twain s'étend également à la littérature naturaliste, qui connaît un réel succès dans l'Amérique de la fin du dix-neuvième siècle et du début du vingtième, avec des romans comme *Maggie : A Girl of the Streets* (1893) de Stephen Crane, *McTeague* (1899) et *The Octopus* (1901) de Frank Norris, *The Call of the Wild* (1903) et *White Fang*

(1906) de Jack London et *The Jungle* (1906) d'Upton Sinclair. Le courant littéraire naturaliste était sous-tendu par une pensée scientifique darwinienne. Le penseur et historien Hippolyte Taine exerçait une influence forte sur les naturalistes, tout particulièrement aux États-Unis. Selon Jason Gary Horn, Twain connaissait bien les écrits de Taine, où le naturalisme américain puisait son inspiration, notamment dans la caractérisation de ses personnages, dépeints comme des produits de leurs circonstances, soumis à des forces déterministes (18-19). Cummings estime que Twain y avait sans doute accès à travers les publications de la revue de *The Atlantic Monthly*, qui, sous la direction de Howells, accordait beaucoup d'attention aux traductions des textes de Taine, tels que son *Histoire de la littérature anglaise* (*Mark Twain and Science* 69). Twain lut également *Notes sur l'Angleterre* et *L'Ancien Régime* (Cummings 77). Dans ce dernier ouvrage, Taine dépeint un univers où l'homme est insignifiant, ni raisonnable, ni bon, un animal parmi les autres animaux (Cummings 77-78).

Toutefois, cet intérêt pour le naturalisme est encore une fois marqué par une profonde ambivalence, comme l'illustre le jugement contradictoire que Twain portait sur les romans de Zola : « the welcome semiannual inundation from Zola's sewer » (Gribben, *Mark Twain's Library* 796-97). Ainsi, Gribben écrit que Twain marquait ses distances vis-à-vis du naturalisme : « Clemens' never-resolved ambivalence toward the unvarnished sort of Naturalism produced by Zola » (797). Certes, Twain fait de ses personnages des naturalistes convaincus, tel Old Man. La parodie dans *What Is Man ?* a pour hypotexte la préface de la deuxième édition de *Thérèse Raquin*, qui a souvent été lue comme un manifeste du naturalisme. Zola y décrit sa méthode littéraire, fondée sur une approche scientifique (« on commence, j'espère, à comprendre que mon but a été un but scientifique avant tout » [60]). Il explique que les hommes qu'il a voulu décrire sont dépourvus du libre arbitre (60) et affirme avoir voulu étudier « le tempérament et [l]es modifications profondes de l'organisme sous la pression des milieux et des circonstances » (63). La même terminologie domine le discours de Old Man : « “Man the machine – man, the impersonal engine.... He is moved, directed, COMMANDED, by exterior influences – solely” » (128). Au sujet du tempérament, il explique : « “temperament – that is, the disposition you were born with. You can't eradicate your disposition nor any rag of it” » (168).

Les romans de Zola et le naturalisme de manière plus générale fournissent également un intertexte à « The Chronicle of Young Satan ». Un beau jour de 1702, le jeune Satan, qui a adopté le nom de Philip Traum, arrive *incognito* dans le petit village

d'Eseldorf en Autriche. Il se lie d'amitié avec les garçons qu'il rencontre sur un chemin, dont le narrateur Theodor Fischer. L'instruction qu'il leur prodigue insiste sur les limitations de l'homme et sur son comportement nécessairement amoral. Figure de l'artiste naturaliste, il entraîne les garçons dans des scénarios déterministes. Comme l'écrit Ryan Simmons, lorsque Philip Traum écrase sans état d'âme l'intégralité d'un château et ses habitants créés de sa main quelques minutes auparavant, il se comporte en auteur naturaliste : « Satan's actions comment on the nature of authorship, and in particular the mode of authorship in which many self-described realists and naturalists of the era purported to engage.... The boys are ... fascinated by the drama and mortified by the unsentimental way in which their author dispatches with them. They, too, the readers of Satan's drama, are trapped in Satan's web of authorship – in a way, even more so than Satan's miniature cast of characters » (131).

Toutefois, il convient de noter la distance narrative que maintiennent les textes de Twain face à des personnages qui s'apparentent souvent au personnage type du *philosophus gloriosus*, le philosophe prétentieux (Duval et Martinez 209). Dogmatiques et péremptoires, ils ressemblent à l'*alazôn*, l'imposteur ou le vantard que dénonce la satire (Duval et Martinez 213). Selon Duval et Martinez, l'une des caractéristiques de l'*alazôn* est son autodénonciation (218). Le discours de l'*alazôn* se dédouble à son insu. Ainsi l'explication de Old Man au sujet de la Vérité qu'il cherche toujours à raccommode relèvet-elle d'une forme d'autodénonciation qui touche l'intégralité des discours tenus par Old Man.

Dans son étude comparée des écrits de Twain et de William James, Jason Gary Horn affirme qu'il serait plus juste de voir dans les écrits de Twain une dialectique du déterminisme et de la croyance au libre arbitre (Horn 5). Selon Horn, Twain emprunte à la philosophie jamesienne cette conception nuancée du déterminisme, que James désignera comme une facture particulière de l'humanisme dans sa septième leçon, « Pragmatism and Humanism ». Pour William James, l'humanisme, c'est l'idée que l'homme est à l'origine de la vérité : l'homme crée ses vérités, mais pas de manière individuelle. Il s'agit plutôt d'une somme de vérités greffées les unes sur les autres (« truth grafts itself on previous truth » [106]). En ce sens, l'homme individuel ne sera jamais entièrement autonome, puisqu'il est obligé de composer avec ce qui a déjà été promu au statut de réalité et de vérité. Dans sa première leçon, « The Present Dilemma in Philosophy », William James utilise l'oxymore « free-will determinism » : « everything of course is necessarily determined, and yet of course our wills are free : a sort of free-will

determinism is the true philosophy » (11). Selon Horn, c'est ce balancement entre déterminisme et libre arbitre qui informe les textes de Twain, bien plus que l'adoption d'une esthétique naturaliste (32).

En outre, les textes de Twain questionnent la lisibilité de la littérature naturaliste : est-elle encore en mesure de procurer à ses lecteurs le plaisir de l'inattendu ? Le naturalisme n'est-il pas le début d'une *unreadability* liée à l'ennui que provoque le sort prédéterminé et tragique des personnages ? « The Chronicle of Young Satan » revient sans cesse sur cette problématique. Philip Traum, le personnage de l'étranger mystérieux, explique qu'il peut voir l'avenir, parce que les destinées de tout un chacun sont fixées d'avance : « "If you could see into the future, as I can, you would see everything that was ever going to happen to that creature ; for nothing can change the order of its life after the first event has determined it. That is, nothing *will* change it, because each act unfailingly begets *an* act, that act begets another, and so on to the end" » (115). Theodor Fischer lui demande alors si c'est Dieu qui ordonne les destinées des hommes, mais Philip Traum lui assène une doctrine naturaliste : « "No. The man's circumstances and environment order it" » (115).

Si Young Satan, en tant que figure d'auteur, a la capacité de changer un maillon dans la chaîne des événements qui marqueront la vie des personnages, il ne le fait jamais en vue d'améliorer leur sort. Ainsi annonce-t-il qu'il va se charger de changer un événement dans la vie de deux jeunes villageois, à qui il va permettre de se noyer au lieu de mener une longue vie malheureuse et dépravée. En cela, le texte de Twain entre en résonance avec *Zadig ou la Destinée* de Voltaire. Lors de ses périples, Zadig rencontre un ermite, qui plus tard se révélera être un ange nommé Jesrad. Cet ermite le choque par les souffrances qu'il fait subir aux gens. Comme Young Satan, Jesrad explique qu'il peut lire le livre des destinées et qu'il sait ce qu'il va arriver aux gens. Il peut changer un événement et prévoir en quoi la destinée d'une personne changera. Ainsi met-il le feu à la charmante maison d'un philosophe et noie-t-il un jeune homme dans une rivière, passage auquel le texte de Twain renvoie directement. Zadig s'indigne, mais l'ermite lui explique que grâce à son action, ces hommes échappent à pire. Le jeune homme aurait assassiné sa bonne tante ou aurait été lui-même victime d'un meurtre. De ce fait, le texte de Twain reprend le ton du conte philosophique voltairien, marquant une distance vis-à-vis du déterminisme qui informe le naturalisme.

Quelques chapitres plus loin, le narrateur se demande s'il souhaite connaître sa propre destinée. C'est à ce moment que le texte de Twain aborde la question de l'ennui :

I never asked Satan for it. I was afraid, for it might be an unhappy story. I could change it if I had the plan of it, but any change might happen to be for the worse. I knew this because Satan had shown me other people's lives and I saw that in nearly all cases there would be little or no advantage in altering them.... And there was another deterrent: I believed that to know my whole life beforehand would take the interest out of it. It would be destitute of surprises. No glad event could stir me, I should have discounted all its possible effects long before it arrived. (147)

« Destitute », « no glad event could stir me », « discounted all its possible effects » : un livre prévisible, ennuyeux, accablant, est venu remplacer le genre de récit dont Twain raffole, truffé de péripéties et de rebondissements improbables. Ce livre, qui fait écho au livre des destinées que possède l'ange Jesrad dans *Zadig*, le narrateur le demande pour son ami (« I did ask for Seppi's future, and got it instantly, beautifully printed in many large volumes » [147]), mais pas pour lui-même. En fin de compte, le déterminisme naturaliste est aussi ennuyeux que les livres de bord vides à la fin de « The Enchanted Sea-Wilderness ». Il n'en demeure pas moins que cette forme d'illisible ne cesse d'exercer sur Twain un attrait indéniable.

Ainsi, les écrits tardifs de Mark Twain cheminent vers une esthétique illisible, en ce qu'il devient de plus en plus difficile de reconnaître l'écriture de Twain telle qu'il nous a habitués à la lire durant ses *middle years*. L'analyse a révélé l'influence de certaines esthétiques nouvelles, notamment naturaliste et prémoderniste (comme on l'a vu dans le cas de la déstabilisation du concept de réalité), mais elle a également souligné la difficulté d'historiciser ces textes et de les assigner à un courant littéraire particulier. À ce titre, c'est une illisibilité critique qui a été mise en avant pour décrire ce corpus.

Dans le chapitre suivant, l'interrogation portera sur l'existence d'un corpus twainien tardif séparé. Tout d'abord, il s'agira de questionner le geste d'historicisation en montrant que la temporalité du corpus pose problème, car elle déborde à la fois sur les années avant 1884 et sur la période qui suit la mort de Twain.

L'étude poussera ensuite à remettre en question l'idée d'un corpus de la main de « Mark Twain », à travers l'idée de la mort de l'auteur. Ainsi ce chapitre poursuivra-t-il la mise sous rature de la notion de corpus, cherchant à démontrer qu'il n'y a pas de corpus « tardif » ni « twainien » à proprement parler. À la lisibilité d'un corpus twainien tardif, le chapitre qui suit va confronter une part résiduelle, « [an] unclassified residuum ».

Chapitre 4 – Ni tardif, ni twainien : les contours instables du corpus

4.1 – Débordements temporels : vies antérieure et posthume des textes « tardifs » de Twain

Comme l'écrit Gordon McMullan dans *Shakespeare and the Idea of Late Writing*, le concept de *lateness* relie les textes littéraires étudiés par la critique à une chronologie très spécifique : celle de la vie de l'auteur (8). L'œuvre tardive est une période distincte et identifiable dans la carrière d'un écrivain. Or, peut-on isoler chez Twain une œuvre tardive ? Le Twain tardif « fait »-il œuvre ? L'adjectif « tardif » délimite certes une période spécifique, mais une étude plus détaillée de la chronologie des textes laisse apparaître ce que nous décrivons comme des débordements temporels. De ce fait, *late Twain* relève surtout d'un métarécit critique, c'est-à-dire d'une manière d'appréhender cet ensemble disparate de textes qui leur confère une lisibilité restreinte et forcée. Cette sous-partie cherche à démontrer que le Twain tardif n'est pas exclusivement « tardif » : certains textes émergent sous la forme de brouillons bien avant le début de la période 1884-1910 ; d'autres semblent continuer à prendre forme et à s'écrire après la mort de Mark Twain en 1910.

Ainsi faudrait-il en premier lieu remettre en question l'idée d'un corpus coupé des *middle years*, cette rupture ou césure dont Gordon McMullan identifie l'importance dans la pensée d'Adorno au sujet de la tardiveté. Selon Adorno, afin d'élaborer une théorie du Beethoven tardif, il faudrait établir une « limite décisive », qui sépare cette œuvre de ce qui lui précède (cité par McMullan [36]). L'analyse des limites chronologiques du corpus « tardif » de Twain révèle néanmoins une tout autre dimension : la césure est artificielle ; elle impose une lisibilité à un corpus de textes dont la genèse et la réception s'avèrent plus complexes. L'exemple des approches critiques de *Pericles* au sein des études shakespeariennes est à ce titre éclairant : selon Russ McDonald, la critique résiste à l'idée que cette pièce de Shakespeare fasse partie de son œuvre tardive, d'abord parce qu'elle n'est pas entièrement de la main de Shakespeare, mais aussi parce qu'elle reprend une intrigue qui avait déjà servi de cadre à l'une de ses premières comédies (10). Ainsi le paradigme de *lateness* invite-t-il à exclure les textes dont le statut chronologique est plus ambivalent.

Les études twainiennes ont depuis longtemps souligné la spécificité de la méthode de travail de Twain : son mode d'écriture dépendait beaucoup de l'improvisation ; il menait de nombreux projets de front et ses divers manuscrits s'influençaient mutuellement. Il travaillait quelque temps sur un manuscrit, le mettait de côté, le ressortait, corrigeait et raturait ce qui lui déplaisait et rédigeait parfois tout simplement une nouvelle version. *What Is Man ?* en est un exemple particulièrement frappant. Paul Baender utilise l'expression de « pigeonholing » pour décrire la méthode de Twain : « From his earliest career, Mark Twain's habit was to pigeonhole work, resurrect it, recast it, and rewrite it » (Baender, *What Is Man ? and Other Philosophical Writings* 610). De ce fait, de nombreux textes exclusivement attribués à cette période finale ont en réalité été pensés, esquissés, voire écrits des années avant. De « Captain Stormfield's Visit to Heaven » par exemple, on a retrouvé des ébauches datant de 1868 (Rasmussen, *Critical Companion* 46). De même, Twain débute la rédaction de « Mental Telegraphy » en 1878. Quant à l'idée de *Tom Sawyer Abroad*, elle commence à apparaître dans ses carnets de notes en 1868 (Rasmussen, *Critical Companion* 511).

Derrière ce processus de *pigeonholing* se cache un grand relecteur de lui-même. Twain se relit et se réécrit constamment. *What Is Man ?* est le fruit de multiples réécritures ; Twain va même jusqu'à changer certains chapitres de position lors de ses relectures du manuscrit (Baender 603). Twain n'est pas seulement relecteur, il est également ré-écrivain de lui-même, si un tel terme peut être créé. Les diverses versions de *The Mysterious Stranger* témoignent de ce processus et se lisent comme autant de variantes d'une même histoire.

Les métalepses déjà évoquées, par lesquelles « Mark Twain » est mentionné à l'intérieur de ses textes comme « The Secret History of Eddypus », participent du même processus de relecture. Dans « 3,000 Years among the Microbes » par exemple, le narrateur microbien, Huck, fait référence à un certain « Mark Twain », qu'il aurait lu durant sa vie d'humain :

... what was his other name ? Mike ? [...] I read his books, too, but I do not remember what they were about, now... no, it wasn't books, it was pictures... pictures or agriculture... agri... yes, it *was* agriculture, I remember it perfectly, now. He was a Californian, and his middle name was Burbank ; he did miracles in the invention and propagation of new and impossible breeds of flowers and fruits and timber, and became

known all over the world. (250 ; les points de suspension sans crochets sont de Twain)

Huck est un lecteur du célèbre auteur « Mark Twain ». Toutefois, sa mémoire n'étant plus ce qu'elle était, il livre de Twain une description qui déforme et redéfinit la nature de son œuvre : Twain devient agronome. Mieux encore, le « Twain » décrit par Huck est un créateur de nouveautés (« he did miracles in the invention and propagation of new and impossible breeds »), alors que la métalepse, symptomatique d'une écriture qui dépend ici de la relecture du « Twain » célèbre, pointe vers la reprise et le retour en arrière, plutôt que vers le renouvellement.

En cela, la chronologie du corpus se brouille, puisqu'une simultanéité émerge : la période tardive est aussi retour en arrière et réécriture. Elle est étroitement liée aux *middle years*. Plus que jamais durant ces dernières décennies, Twain semble remplacer l'idée d'une progression et d'un renouvellement par l'insistance sur la relecture et la réécriture. Tout se passe comme si, arrivé au comble de sa renommée, Twain était obligé de se relire sans cesse, de retourner sur ses pas, doutant de la légitimité de son succès. Pour l'historien d'Eddypus, on l'a vu, Twain est un auteur de premier plan : pourtant, la traduction de l'introduction écrite par « Twain » qu'il insère dans son texte donne à lire un Twain ivre et incohérent.

Cette relecture qui est aussi réécriture, on la trouve mise en abîme dans « 3,000 Years among the Microbes », à travers les nombreuses notes de bas de page qu'ajoute le narrateur microbien à son propre manuscrit. Il date certaines d'entre elles à 5000 puis à 7000 années microbiennes après la rédaction originale du manuscrit : cela implique au moins deux relectures. Ces notes se veulent des commentaires de son propre texte. La longueur de ces ajouts est telle qu'ils prennent fréquemment le dessus sur le récit principal : ainsi, le chapitre 4 contient deux pages et demie de notes de bas de page, sur huit pages au total. Qui plus est, le plus souvent, ces notes minent de l'intérieur le propos tenu dans le texte d'origine. Ainsi le narrateur plus tardif s'érige-t-il en critique de la *persona* de l'auteur qu'il trouve dans son manuscrit : « Alas, alas ! Well, I was certainly pretty young when I wrote that, away back yonder, ages ago ; pretty young and self-satisfied » (254). Par ailleurs, dans le corps du texte, le narrateur enchâsse un extrait de son journal intime, rédigé durant ses premières années parmi les microbes. En cela, sa biographie est une relecture d'un texte encore plus ancien : « Turning the pages of my mouldy diaries now, to refresh my memory for these chapters, I find this entry, whose pathos moves me still, after all these centuries » (256).

Cependant, ce n'est pas uniquement la rupture des *middle years* qu'il s'agit de remettre en question. Après la mort de Twain, certains textes semblent poursuivre une vie posthume tourmentée, venant brouiller la clôture temporelle du corpus à plusieurs titres. Tout d'abord, notons que Twain affirmait régulièrement écrire pour un public posthume plutôt que contemporain. Dans son autobiographie par exemple, il déclare que ce texte ne sera publié qu'après sa mort : « ... I am speaking from the grave. I am literally speaking from the grave, because I shall be dead when the book issues from the press. At any rate – to be precise – nineteen-twentieths of the book will not see print until after my death » (221). Comme dans l'introduction fictive de « Twain » proposée par l'historien d'Eddypus, Twain imagine dans son autobiographie une voix qui vit, persiste et parle après sa mort ; une voix d'outre-tombe. De ce fait, une partie du corpus se projette au-delà de ses propres limites temporelles.

Deuxièmement, justement, plusieurs textes ont eu une vie posthume mouvementée, comme on le verra : l'autobiographie, si parcellaire, se voit publiée dans une version qui organise et rassemble les fragments disparates laissés par Twain ; de même, deux éditeurs, Albert Bigelow Paine et Frederick Duneka, décident de censurer, d'harmoniser et de réécrire les manuscrits de *The Mysterious Stranger* pour en publier une version cohérente. Par conséquent, les textes semblent continuer à vivre. En grande partie, cela est dû au fait que ce corpus n'existait pas après la mort de Twain. Seuls les essais et romans que Twain avait décidé de publier étaient accessibles. La majeure partie de cet « autre » Twain, plus pessimiste et esthétiquement problématique, était inconnue. Aussi la critique a-t-elle été l'auteur d'une grande partie de ce corpus, dans le sens où elle l'a sortie des archives.

Twain lui-même a donné lieu à des réécritures par d'autres auteurs, dont celles de Clement Wood et de Greg Matthews (Rasmussen, *Critical Companion* 832). En 1987, un spécialiste de Twain, John Seelye, publie *The True Adventures of Huckleberry Finn*. Il réécrit *Adventures of Huckleberry Finn* en prenant en compte la réception critique du roman de Twain. Il aborde notamment l'homoérotisme latent que Leslie Fiedler avait perçu dans le texte, dans son article « Come Back to the Raft Ag'in, Huck Honey ! ». Pour Seelye, *Adventures of Huckleberry Finn* est tout autant constitué du texte de 1884 que de la production critique ultérieure.

D'autres critiques sont allés jusqu'à écrire des suites aux textes tardifs que Twain a laissés inachevés. Dans « Writing the Imperial Question at Home : *Huck Finn and Tom Sawyer among the Indians Revisited* », Callista Buchen propose des chapitres qui s'inscrivent

dans le prolongement de l'histoire interrompue « Huck Finn and Tom Sawyer among the Indians ». À l'instar de John Seelye, Callista Buchen intègre à son récit des décennies de critique twainienne. Ainsi le texte proposé est-il un hybride entre fiction twainienne et appareil critique. Le plus frappant dans cette réincarnation twainienne est sans doute que Buchen ne clôture pas le texte non plus. Elle ne résout pas le problème majeur identifié par la critique dans le texte de Twain, à savoir la possibilité du viol de Peggy, une pionnière enlevée par un groupe de Sioux. En cela, Callista Buchen maintient les hésitations et la non-clôture du texte ; « Huck Finn and Tom Sawyer among the Indians » continue à s'écrire bien après la mort de Twain.

De par sa qualité inachevée et intertextuelle, l'écriture twainienne ouvre la voie à ces réécritures et à cette vie posthume. C'est finalement en cela que consiste le fantasme de sa propre réception posthume dans « The Secret History of Eddypus » : ses œuvres y sont exhumées dix siècles après leur rédaction et sont forcément mal comprises et déformées. Il en va d'une écriture d'outre-tombe, qui ne cesse de fasciner Mark Twain.

4.2 – Création, monstration et répression du corpus

a) Une constitution tardive pour l'œuvre tardive de Mark Twain

S'il est vrai que tous les corpus sont, dans une certaine mesure, constitués par la critique, le corpus du Twain tardif a la particularité d'être composé d'un nombre important d'inédits. De ce fait, une grande partie de ce corpus ne préexiste pas matériellement au geste d'édition et de publication. Il s'agit d'un objet qui a vu le jour de manière graduelle et qui a été créé de toutes pièces. C'est en particulier à partir des années 1960 que l'idée d'un tournant tardif dans l'œuvre de Mark Twain s'impose. En 1962, la fille de Mark Twain, Clara, décède ; ses objections à la publication de *Letters from the Earth*, dernier texte écrit par Mark Twain (en 1909), sont levées. Pendant longtemps, elle s'était opposée à ce que l'édition préparée par Bernard DeVoto inclût certains éléments qu'elle jugeait nuisibles à l'image de son père. Après un délai de vingt ans, *Letters from the Earth* paraît enfin. De manière assez inattendue, ce texte épistolaire antireligieux provoque un tollé au moment de sa publication (Rasmussen, *Critical Companion* 294). D'après Rasmussen, cette édition posthume contribua fortement à raviver l'intérêt critique pour Mark Twain, un demi-siècle après sa mort (*Critical Companion* 291). Comme le montre cet exemple, les années 1960 constituent un moment

charnière dans l'émergence d'un corpus tardif distinct : pour de nombreux lecteurs, cette découverte textuelle est aussi une *redécouverte* de Twain, d'une voix plus acerbe et scandaleuse.

Ce corpus tardif, il a fallu le constituer pièce par pièce, à l'exception des textes publiés du vivant de Twain. C'est ce qu'entreprit le Mark Twain Project à l'Université de Berkeley à partir des années 1960. L'un des objectifs principaux que les éditeurs du Mark Twain Project se sont fixés est la publication de tous les inédits de Mark Twain. La plupart de ces textes datent d'après *Adventures of Huckleberry Finn*. La série des *Mark Twain Papers* propose des éditions établies par des spécialistes de Twain, amplement annotées et accordant une attention particulière aux notes, variantes et ratures présentes dans les manuscrits (ou tapuscrits, dans certains cas).

Jusqu'aux travaux entrepris par le Mark Twain Project, très peu de textes inédits tardifs avaient bénéficié d'une publication posthume. Albert Bigelow Paine, biographe de Twain et premier éditeur des manuscrits légués par Twain après sa mort, publia quelques extraits inconnus dans *Mark Twain : A Biography*, dont un passage de *Letters from the Earth* et plusieurs fragments de « 3,000 Years among the Microbes ». Toutefois, dans l'ensemble, entre 1910 et 1962, les nouvelles publications se font rares et se limitent à des publications de textes tardifs déjà parus du vivant de Twain. À partir des années 1960, on assiste de ce fait à une résurrection du Twain tardif, de cette écriture titubante, hachée, parfois sombre et pessimiste, parfois légère et superficielle.

b) Hypercanonicité et production du monstre illisible

À travers la publication des inédits tardifs de Mark Twain, les éditeurs mettent au jour des textes qui ébranlent l'image canonique de Twain. Tel Frankenstein, la critique twainienne a créé un monstre, terme qu'il faut également comprendre au sens étymologique de la monstratation : il s'agit d'un objet effarant, qu'elle montre néanmoins. Elle a fait découvrir aux lecteurs un objet dont elle a pris peur, tant le Twain tardif semble hétéroclite et brouillon.

Cette constitution de l'objet d'étude par la critique n'est en rien une exception. Tout corpus prend forme grâce à l'étude qui lui est consacrée. Chez Twain, cependant, la critique se voit confrontée à un ensemble de textes inédits, fragmentaires et inachevés, qui existent fréquemment en de multiples versions : c'est le cas de l'autobiographie, de *What Is Man ?* et de *The Mysterious Stranger*, par exemple. De par la difficulté d'aborder ces

textes comme des œuvres closes, la critique est obligée d'effectuer un retour sur elle-même et de prendre acte de ce qu'elle passe autrement sous silence : elle est l'auteur de l'« œuvre », lorsque celle-ci est perçue dans son unité et dans sa cohésion. Un parallèle pourrait être établi avec les poèmes d'Emily Dickinson, qui sont pour la plupart des manuscrits inédits, contenant de multiples variantes et annotations. L'absence d'une version finale unique a forcé les éditeurs à prendre des décisions qui contribuent à orienter les textes dans une direction particulière et donc à imposer une « lisibilité » spécifique. Si la critique dickinsonienne récente a cherché à contourner le problème des décisions éditoriales en publiant des facsimilés de ses manuscrits, il n'en demeure pas moins que cette démarche relève également d'une prise de position, puisqu'elle aspire à faire parler l'original, sans médiation. Or, chez Twain comme chez Dickinson, la difficulté est bien là : il n'y a pas d'original, mais plusieurs textes parallèles.

Paradoxalement, c'est donc l'hypercanonicité de Mark Twain qui a fait remonter à la surface ces textes tardifs « illisibles » : c'est l'adhérence à l'idée d'une canonicité qui a fait naître ce corpus extracanonique et problématique. Dans « Say It Ain't So, Huck : Second Thoughts on Mark Twain's "Masterpiece" », Jane Smiley décrit le processus de canonisation de *Adventures of Huckleberry Finn*. Elle souligne que son entrée au panthéon de la littérature américaine est relativement récente : elle date du début des années 1950 et doit beaucoup aux travaux de Lionel Trilling, de Leslie Fiedler, de T. S. Eliot et de Joseph Wood Krutch (355). Ainsi remarque-t-on que le processus de canonisation de Twain précède de peu le travail de publication des inédits tardifs.

Selon Maria Ornella Marotti, le travail d'exhumation des inédits s'apparente à une véritable fouille philologique (10). Guidée par la recherche d'un principe d'unité et d'une vérité plus profonde (ici, la recherche d'une connaissance approfondie de l'auteur), l'approche philologique puise ses racines dans la culture intellectuelle anglaise et allemande du dix-neuvième siècle (Giancarlo 214). Curieusement, il convient de noter que les textes de Twain développent une critique de cette approche philologique, comme le montre Matthew Giancarlo dans son article « Mark Twain and the Critique of Philology ». Twain satirise l'importance de l'idée d'une vérité scientifique, linguistique ou historique sous-jacente au texte (Giancarlo 220-21). Dans « The Secret History of Eddypus » par exemple, l'historien hérétique prétend disposer d'un accès direct aux œuvres de « Mark Twain » : « [His works] have come to us exactly as they were when they left his hands – complete, undoctored by meddling scholars of later days, no word missing, no word added » (190). L'historien se propose de restituer des passages, dont

l'introduction à *Old Comrades* que nous avons déjà citée. Pourtant, il apparaît rapidement qu'il devient lui-même l'un de ces « meddling scholars of later days » : il se met à réécrire les sentences spirituelles de « Mark Twain » pour en éradiquer les défauts (« I have edited these deformities out of them all » [193]). Chez Twain, le désir philologique de recouvrer l'original s'accompagne d'un manque de retour critique sur soi. La démarche philologique construit l'objet, elle ne le recouvre pas.

Dans « Qu'est-ce qu'un auteur ? », Foucault aborde les difficultés méthodologiques auxquelles les éditeurs peuvent se voir confrontés, lorsque l'approche adoptée ne développe pas une réflexion critique autour de l'idée de l'œuvre : « ... ceux qui ingénûment entreprennent d'éditer des œuvres manquent d'une ... théorie [de l'œuvre] et leur travail empirique s'en trouve bien vite paralysé » (8). Selon Foucault, leur travail empirique bute notamment sur la difficulté de savoir si l'intégralité de ce qu'un auteur a laissé derrière lui fait partie de son œuvre (8). Ainsi, le Twain tardif est également un problème critique et éditorial, forçant la critique à réfléchir à sa propre démarche.

Loin d'être un objet d'étude passif et immobile, un corps « mort » (car c'est également l'un des sens de « corpus » en anglais, bien qu'archaïque : le cadavre, *corpse* [OED]), le corpus revit ici dans sa polysémie troublante, corps vivant et corps mort revenant ; autrement dit, un corpus qui revient hanter la critique ; un corpus que les spécialistes de Twain donnent à lire tout en achoppant sur son illisibilité.

Les exemples d'éditeurs et de critiques proclamant l'illisibilité (au sens de *unreadability* ; trop mauvais pour être lu) des textes qu'ils présentent néanmoins à leur lectorat abondent. Ainsi, Bernard DeVoto accompagne son travail d'édition de « The Great Dark » dans *Letters from the Earth* des remarques suivantes : « I have mentioned [Twain's] frequent inability to think the material of fiction into appropriate form, and that inability is evident here » (236). De même, William Macnaughton se propose dans *Mark Twain's Last Years as a Writer* de faire découvrir les textes tardifs à un public de spécialistes de Twain. Son but affiché est de réhabiliter ces écrits (6). Pourtant, son analyse est émaillée de commentaires sur la qualité inférieure de textes comme *The American Claimant*, *Tom Sawyer, Detective*, *Tom Sawyer Abroad* et (on s'y attendait) *Personal Recollections of Joan of Arc*. Quant aux fragments d'autobiographie, leur défaut majeur est d'être ennuyeux, selon Macnaughton (« trivial », « self-indulgent », « dull » [7]). Comme le montre cet exemple, l'autobiographie dérange parce que le critique a peu de choses à dire à son sujet. Macnaughton explique qu'il l'écarte d'emblée de son analyse (7).

D'autres textes perturbent, justement parce que la critique ne parvient pas à

formuler un discours analytique à leur sujet. C'est le cas de *Personal Recollections of Joan of Arc, Is Shakespeare Dead ?* et *The American Claimant*, entre autres. On retrouve l'idée d'une illisibilité critique. De fait, les éditeurs et critiques du Twain tardif se voient inéluctablement renvoyés au problème de la qualité des textes qu'ils mettent au jour. Si l'œuvre ainsi constituée effraie, c'est parce que la teneur de ces textes a des répercussions durables sur la question de la légitimité du statut canonique de Mark Twain. La lecture du Twain tardif change à jamais la manière dont on lit, par exemple, *Adventures of Huckleberry Finn*.

Le processus de constitution de cette « œuvre tardive » de Mark Twain a donc été ambigu : parallèlement au geste de création (et donc de proclamation de sa lisibilité, au sens de *readability*), il y eut sa restriction, son exclusion du canon et le constat d'une illisibilité esthétique fondamentale. L'ambiguïté qui se fait jour est celle d'une lisibilité constamment révoquée et fortement restreinte.

Pourtant, depuis plusieurs décennies, ce corpus fascine les critiques de Twain et les lecteurs qui s'aventurent au-delà de ses œuvres les plus connues. Dans *Pouvoirs de l'abject : Essai sur l'abjection*, Julia Kristeva décrit le pouvoir de fascination qu'exerce l'abject. S'il répulse, l'abject continue aussi à attirer, dans un mélange de répulsion et de fascination : « Répulsion, haut-le-cœur qui m'écarte et me détourne de la souillure, du cloaque, de l'immonde.... Sursaut fasciné qui m'y conduit et m'en sépare » (10). Selon Kristeva, l'abject nous fascine parce qu'il entraîne une perte de la distinction entre le sujet et l'objet, entre le soi et l'autre. À ce titre, il est possible d'affirmer que les textes tardifs de Mark Twain fragilisent la frontière entre l'objet critique et le sujet lecteur, entre l'écriture critique et l'écriture twainienne. L'envers du canon questionne les gestes analytiques habituels. Le texte abject force le critique à s'interroger sur sa propre démarche.

Chez Kristeva, l'abject se démarque du simple objet ; on passerait de même chez Twain de l'ob-jet à l'ab-ject (« Un quelque chose que je ne reconnais pas comme chose » [10]) : l'abject n'est non pas quelque chose qui « m'équilibre dans la trame fragile d'un désir de sens qui, en fait, m'homologue indéfiniment, infiniment à lui », mais se présente au contraire comme un « objet chu ... radicalement un exclu », qui « me tire vers là où le sens s'effondre » (9). Autrement dit, l'abject n'est pas un objet qui me permet de me constituer en sujet. Au contraire, l'abject me questionne en tant que sujet – et en tant que critique, dans le cas de l'« œuvre tardive » de Mark Twain.

L'hypercanonicité de Twain a donc fait émerger ce corpus informe et

fragmentaire. Empruntant à Julia Kristeva, David Punter compare l'envers du canon à un corps abject (« the abjected body » [524]), ce cadavre (au sens archaïque anglais de « corpus ») de la littérature, un amas de ratages, de textes tombés en ruines (« the “ruin” of the text » [524]). « My Platonic Sweetheart » illustre l'abjection textuelle : cet essai met en récit la recherche de la perfection, mais à chaque fois que le locuteur semble parvenir à saisir l'Idée du Beau, tout s'effondre. Dans le premier rêve qu'il relate, sa bien-aimée disparaît de façon abrupte : « Then I got up and followed, for I could not any longer bear to have her out of my sight. I passed through the door, and found myself in a strange sort of cemetery, a city of innumerable tombs and monuments stretching far and wide on every hand, and flushed with pink and gold lights flung from the sinking sun » (118). Le narrateur découvre un cimetière là où il cherchait sa muse platonicienne ; coup sur coup, ses rêves le ramènent à une ruine finale. Pour Kristeva, « le cadavre (*cadere*, tomber), ce qui a irrémédiablement chuté, cloaque et mort, bouleverse ... l'identité de celui qui s'y confronte.... Le déchet comme le cadavre m'*indiquent* ce que j'écarte en permanence pour vivre » (11). Cette citation souligne le processus de constitution du canon en littérature : celui-ci écarte pour survivre les cadavres, les textes chus. Pour faire vivre le Twain canonique, il convient de mettre à l'écart le Twain tardif.

En ce sens, les textes à l'étude ne cessent de constituer une menace pour l'image traditionnellement véhiculée de Mark Twain. La déconstruction poststructuraliste du canon montre que l'envers du canon ne doit pas être pensé en rupture avec le canon, mais en rapport étroit avec la survie de ce dernier (Punter 525). Loin d'être séparé des *middle years*, de ce fait, le Twain tardif constitue une part fondamentale du canon, constamment effacée et estompée. La constitution du canon s'appuie parallèlement sur l'exclusion d'éléments qui parasiteraient sa lisibilité : afin de préserver le canon twainien, les textes jugés mineurs sont écartés. Cette purification du canon est reflétée dans de nombreux commentaires de la part de la critique twainienne sur les textes tardifs. David Sloane par exemple mentionne l'illisibilité de *No. 44, The Mysterious Stranger* : « A review of the elements of literary comedy in *No. 44* may ... explain why the work remained unsuccessful as literature – unfinished, and unpublishable » (174). De la même manière, la critique commente fréquemment *Pudd'nhead Wilson*, mais ne traite que peu de *Those Extraordinary Twins*, nouvelle pourtant échafaudée à partir de la même trame narrative que *Pudd'nhead Wilson*. Ses défauts : l'absence de clôture et d'une intrigue principale.

Selon David Punter, le travail d'expurgation protège la canonicité des œuvres les plus célèbres d'un auteur (525). Il s'agit de masquer les failles que contiendrait en réalité

déjà le chef-d'œuvre : « The coherence of the text would be sustained only by a certain fictionality on the part of the reader, whereby the gaps, the wounds in the text, are sealed over in a continual process of wish-fulfillment, of misrecognition that ignores the incommunicability, the incomprehensibility, the final untranslatability of experience, and thus of narrative » (Punter 524). Nous reviendrons plus longuement sur la part d'illisible dans *Adventures of Huckleberry Finn* dans la suite de cette thèse. En fin de compte, *lateness* fonctionne donc comme une étiquette qui garantit la cohérence et la pureté du canon twainien, en séparant ce corpus tardif difficile à réconcilier avec le canon. C'est cette séparation de deux corpus de textes que nous nous employons à mettre sous rature tout au long de la première partie.

c) Polissage et police

S'il s'agit d'un corpus composé de toutes pièces – c'est-à-dire constitué grâce au travail philologique des éditeurs – cela ne veut pas dire que « toutes » les pièces soient systématiquement retenues à l'intérieur du corpus tardif. En réalité, la lisibilité restreinte du Twain tardif est une problématique qui traverse l'histoire de la réception de ces textes. *Lateness* est non pas un simple marqueur chronologique, mais une forme de discours, comme l'explique Gordon McMullan, déjà cité : « a construct, ideological, rhetorical and heuristic,... [a] practice of reading or appreciating certain texts within a set of predetermined parameters » (5). Ces paramètres prédéterminés régissent les deux métarécits principaux qui confèrent traditionnellement lisibilité et interprétabilité aux « œuvres tardives » : le métarécit de l'échec et le métarécit de la maturité.

L'idée d'un déclin est fréquente dans les analyses de « styles tardifs » : Gordon McMullan donne l'exemple de Joseph Conrad, dont les romans écrits après 1910 font débat (170). Pendant longtemps, la critique estimait que ces derniers romans avaient le mérite de transcender les doutes culturels qui avaient animé les œuvres du début et du milieu de sa carrière d'écrivain (170). Cependant, les travaux de Thomas Moser à la fin des années 1950 remirent en question cette lecture et insistèrent sur la piètre qualité des romans tardifs écrits par Conrad (McMullan 170). Le métarécit du déclin se superposa à celui de la maturité, permettant toutefois de continuer à expliquer ces textes à travers un paradigme général et cohérent.

La phase tardive d'un auteur a également pu être perçue comme la fin d'un cheminement (conçu comme téléologique) : c'est à ce métarécit de la réussite et de la maturité que Said s'oppose tout particulièrement dans *On Late Style*. Selon Gordon McMullan, ce métarécit de la tardiveté découle d'une philosophie romantique de la littérature : « The fundamental change wrought by Romantic philosophy was the assertion of a direct connection between the progress of the artist's life and of that artist's style from youth to maturity. The invention of late style was, and remains, supplementary to this vision of the creative life » (2).

Ainsi, les deux métarécits emploient des paramètres prédéterminés pour expliquer, catégoriser et contenir un objet d'étude dont la part d'abject perturbe. Chez Twain, les deux métarécits prennent de l'ampleur à partir des années 1970, suite à la multiplication des publications d'inédits entreprises par les Presses Universitaires de Berkeley. Au Congrès de la Modern Language Association à San Francisco en 1979, le Twain tardif est au cœur d'une controverse. Défenseurs et détracteurs des écrits tardifs s'opposent : parmi les plus remarquables, Sholom Kahn et John S. Tuckey vantent les mérites de ces textes nouvellement découverts ; Hamlin Hill et Lewis Leary expriment le malaise dans lequel la critique se voit plongée, confrontée à ces inédits jugés de qualité inférieure (Marotti 17).

Ces attitudes critiques puisent leurs racines dans deux analyses plus anciennes, qui ont orienté la manière dont les textes tardifs ont été appréhendés. En 1920, Van Wyck Brooks écrit *The Ordeal of Mark Twain*, ouvrage qui allait influencer plusieurs générations de critiques twainiens. Selon Brooks, Twain aurait pu devenir un satiriste de la stature de Swift ou de Dickens, s'il n'avait pas intériorisé la médiocrité et le conformisme de son entourage (Brooks pensait surtout à sa femme et à William Dean Howells). Selon Brooks, les œuvres tardives révèlent la vérité sur Mark Twain, à savoir qu'il est un artiste raté. En 1973, Hamlin Hill continue sur la même lancée, dans sa biographie *Mark Twain : God's Fool*. Ce fut l'un des premiers ouvrages entièrement dédiés au Twain tardif, mais le jugement que Hamlin Hill réservait aux textes était impitoyable : « [a] junkyard of unfinished manuscripts » (273).

En 1942, Bernard DeVoto propose une lecture qui prend le contre-pied de la *doxa* établie par Van Wyck Brooks. Dans un essai intitulé « The Symbols of Despair », il propose certes de voir la plupart des écrits tardifs comme des échecs, mais décrit *The Mysterious Stranger : A Romance* comme un chef-d'œuvre ignoré. Pendant des années, Twain aurait cherché à écrire (et à sublimer) son désespoir, répétant les mêmes idées

coup sur coup, produisant de nombreux fragments et brouillons : « A number of ideas are repeated over and over in the various manuscripts, modulated, changed, adapted, blended, and in the end, harmonized » (148). Ainsi, DeVoto inaugure-t-il une tradition critique différente, qui perçoit *The Mysterious Stranger* comme l'exception parmi les écrits tardifs et comme le dernier chef-d'œuvre de Mark Twain : « the [manuscript] that came through to triumph at last, the book which, after it had been painfully written over and changed and adjusted and transformed, was to achieve the completion denied its many predecessors, the book which we know as *The Mysterious Stranger* » (156).

Dans les années 1970, l'étude de Sholom J. Kahn poursuit dans la tradition de la réhabilitation du Twain tardif : *Mark Twain's Mysterious Stranger : A Study of the Manuscript Texts* se veut une analyse détaillée des trois manuscrits. Elle met l'accent sur l'existence d'une phase tardive distincte et séparée. Sholom Kahn accorde une attention particulière à l'idée que Twain se mit à écrire pour lui-même, plutôt que pour le grand public (c'est le rejet du *pot-boiler pen*, dont nous avons déjà parlé). Finalement, le véritable « Mark Twain » serait à chercher dans ces écrits tardifs.

Par conséquent, il devient apparent que les critiques et éditeurs déterminent les contours et limites de l'« œuvre tardive ». Un exemple frappant en est le travail de censure que les éditeurs Paine et Duneka effectuent avant de publier ce qu'ils présentent comme le dernier roman achevé de Mark Twain, *The Mysterious Stranger : A Romance*. Ils suppriment les passages trop ouvertement antireligieux et politiques (Marotti 8). Ils retranchent les extraits dont la teneur homoérotique leur semble dérangeante. Robert Kiely cite notamment un passage où le narrateur décrit la joie qu'éprouve l'un de ses camarades, Seppi, lorsqu'il revoit Young Satan : « Seppi poured out his gladness like water. It was as if he was a lover and had found his sweetheart » (Kiely 113). Ainsi, Paine et Duneka surveillent étroitement le contenu des textes qu'ils publient à titre posthume.

De nos jours, un consensus critique veut que ces textes de Twain soient jugés suffisamment intéressants pour être analysés. Il est indéniable que le Twain tardif existe à présent comme un objet critique à part entière. Alan Gribben souligne qu'un texte comme *No. 44, The Mysterious Stranger* (le dernier manuscrit dédié au personnage de l'étranger mystérieux légué par Twain) a acquis ses lettres de noblesse, tout particulièrement dans la critique de mouvance postmoderniste (« Mark Twain's Postmodern Tale » 238). *No. 44, The Mysterious Stranger* est devenu le chef-d'œuvre twainien tardif. La tardiveté est ici comprise également comme une dimension visionnaire : l'œuvre serait en avance sur son temps et préfigurerait des problématiques

postréalistes, voire postmodernistes. Pour cette raison, elle est parfois même jugée supérieure à *Adventures of Huckleberry Finn*. Étrange retournement de situation pour le Twain tardif, longtemps oublié et décrié.

Bien que le métarécit de la maturité et de la réussite sorte ces textes de l'obscurité, il a un coût. Une telle démarche évite la réflexion sur la part d'illisibilité qui persiste, puisqu'elle impose une lisibilité forcée. Dans son article «The Flawed Greatness of *Huckleberry Finn*», Tom Quirk se penche sur les défauts qu'on a pu imputer au roman le plus connu de Twain. Son analyse reflète la logique que nous venons d'évoquer : la part d'illisibilité doit être estompée ; la canonicité ne compose pas avec les anomalies. L'article de Tom Quirk évoque en effet des problèmes de composition mineurs afin de mieux obscurcir la problématique plus générale de l'illisibilité idéologique et esthétique du roman de Mark Twain. Quirk a beau commencer sa réflexion par la description de défauts attribués au texte, il la termine par une longue liste de citations d'auteurs célèbres (Faulkner, Hemingway, T. S. Eliot, W. H. Auden, John Barth, Somerset Maugham) confirmant la place du roman de Twain au panthéon de la littérature américaine. Il donne la parole à Robert Penn Warren, par exemple : « "There are, indeed, incoherencies in *Huckleberry Finn*. But the book survives everything... [A]ll is absorbed into a powerful mythic image" » (47). La démultiplication des citations reposant sur l'argument rhétorique d'autorité vise à estomper la question de l'illisible, à travers l'itération de la lisibilité esthétique finale du texte.

La lisibilité conférée aux textes tardifs est donc fréquemment confinée à des paramètres restreints. Parfois, le métarécit critique prend le pas sur l'analyse textuelle, voire se passe d'une lecture des textes eux-mêmes. Un exemple significatif d'une telle analyse fantôme (au cœur de laquelle les textes de Twain sont effectivement absents) survient en 1959, à la suite de la publication d'une nouvelle version de l'autobiographie de Twain par Charles Neider. Un critique russe, Bereznitski, lui reproche d'avoir omis de son édition les commentaires plus virulents au sujet de la politique américaine et de la religion institutionnalisée et d'avoir inclus au contraire des anecdotes insignifiantes (Marotti 6). Bereznitski était loin de savoir que l'autobiographie de Twain consistait justement, pour la plupart, en anecdotes – il n'avait pas lu les manuscrits. Un échange de lettres venimeuses eut lieu entre les deux critiques, échange révélateur à deux titres. Tout d'abord parce qu'il souligne bien que la perception du Twain tardif n'est en rien obligée de s'appuyer sur une lecture effective des textes. « Bereznitski, who had not read the Papers, was under the false assumption that all of Twain's opinions were critical of

American society, its economic system, and its imperialistic expansionism. He ignored Twain's political and philosophical ambivalence », commente Marotti (8). Deuxièmement, l'intuition de Bereznitski est néanmoins éclairante, puisqu'elle met le doigt sur cet effarement auquel la critique américaine allait être confrontée à mesure que les inédits furent publiés à partir des années 1960. L'accusation qu'il lance – à savoir que les universitaires américains tentent de contrôler l'image de Twain (Marotti 6-7) – est peut-être exagérée et se fonde sur une vision spécifique du Twain tardif (satiriste scandaleux, prophétique), mais elle préfigure une problématique de l'illisibilité que la critique n'allait pouvoir contourner.

d) *Autobiography of Mark Twain* : coup de publicité retentissant

Un autre exemple de cette lisibilité contrôlée et imposée aux textes est fourni par les éditions récentes de l'autobiographie de Mark Twain par le Mark Twain Project à l'Université de Berkeley. Les deux premiers volumes de *Autobiography of Mark Twain* paraissent en 2010 et en 2013. La publication s'accompagne d'un véritable coup de publicité, qui ne manque pas de faire effet : rapidement, les réminiscences de Twain figurent parmi les *bestsellers* de l'année (ce fut tout particulièrement le cas pour le premier volume). Pour la promotion des ouvrages, les éditeurs misent sur une affirmation de Mark Twain, selon laquelle il avait souhaité retarder la publication de son autobiographie de cent ans. En 2010, cent ans se sont en effet écoulés depuis sa mort. Il est vrai que Twain mentionna à plusieurs reprises cette restriction temporelle. En 1899, par exemple, il déclara dans une interview : « A book that is not to be published for a century gives the writer a freedom which he could secure in no other way » (*Autobiography* 2). Pour les éditeurs des Mark Twain Papers, cela offrit l'occasion de présenter le texte comme une révélation. Si Twain refusait de publier son autobiographie, c'est qu'il devait avoir quelque chose à cacher. *Autobiography of Mark Twain* a ainsi été présenté comme l'exhumation de la voix tardive et intime du célèbre auteur. La quatrième de couverture met soigneusement en place cette image du Twain tardif, biographe de lui-même : « The strict instruction that many of these texts remain unpublished for 100 years meant that when they came out, he would be “dead, and unaware, and indifferent,” and that he was therefore free to speak his “whole frank mind”.... This major literary event ... presents Mark Twain's authentic and unsuppressed voice ».

Il s'agit pourtant d'un coup de publicité, plus que d'une présentation critique sérieuse. Tout d'abord, parce que l'*Autobiographie* est loin d'être composée uniquement d'inédits. En réalité, la majeure partie des écrits réunis dans l'ouvrage ont déjà été publiés sous une forme ou une autre : Twain avait lui-même publié un certain nombre de fragments de son vivant et plusieurs autobiographies posthumes de Twain ont vu le jour au fil des années (celles éditées par Albert Bigelow Paine en 1924, par Bernard DeVoto en 1940 et par Charles Neider, déjà mentionnée, en 1959).

Plus frappante encore, la manière dont le texte est présenté par les éditeurs : il s'agirait d'une autobiographie au singulier, d'un texte où Twain se dirait sans ambages (« Mark Twain's authentic and unsuppressed voice »). Il y avait là de quoi intéresser bon nombre de lecteurs, mais le texte fut une grande déception pour ceux qui s'attendaient à des révélations majeures – ou même, tout simplement, à une autobiographie au sens traditionnel. À y regarder de plus près, en effet, ce qui est présenté comme un récit analeptique à la première personne où l'auteur se livrerait au lecteur (« free to speak his “whole frank mind” ») est en réalité un montage de fragments où la voix de Twain se dissimule fréquemment derrière une *persona* journalistique. En ce sens, l'*Autobiographie* a été jugée profondément illisible : difficile à apprécier et difficile à lire, même physiquement – l'énorme volume, truffé de notes éditoriales explicatives, requiert un effort de concentration particulier à la lecture. Cela dit, la déception provient avant tout d'une enfreinte systématique aux conventions du genre autobiographique. L'introduction du premier volume de l'*Autobiographie* édité par Harriet Elinor Smith prend d'ailleurs le contre-pied de la quatrième de couverture : elle aborde avec franchise ce qui ne peut être ignoré, à savoir que le texte est hautement fragmentaire et se résume à une accumulation d'une trentaine ou d'une quarantaine de faux départs : « Between 1870 and 1905 Mark Twain (Samuel L. Clemens) tried repeatedly, and at long intervals, to write (or dictate) his autobiography, always shelving the manuscript before he had made much progress. By 1905 he had accumulated some thirty or forty of these false starts – manuscripts that were essentially experiments, drafts of episodes and chapters » (1). Il ne peut de ce fait être question d'une autobiographie de Twain : il y en a une trentaine, voire une quarantaine.

Le compte-rendu du premier volume dans le *New York Times* est symptomatique de la déception des lecteurs de l'*Autobiographie* : aux yeux de son auteur, Garrison Keillor, il s'agit d'une imposture éditoriale (« The book turns out to be a wonderful fraud »). La voix tardive de Twain est assommante d'ennui (« this dreary meander of a memoir »). À

travers le résumé proposé par Keillor, il apparaît que Twain y fait tout sauf parler de sa vie :

... there's precious little frankness and freedom here.... sandwiched between a 58-page barrage of an introduction and 180 pages of footnotes, is a ragbag of scraps, some of interest, most of them not : travel notes, the dictated reminiscences of an old man in a dithery voice..., various false starts, anecdotes that must have been amusing at one time, a rough essay ... on Joan of Arc, a critique of the lecture performance of Petroleum V. Nasby, a recap of the clipper ship Hornet's ill-fated voyage that ended in Hawaii in 1866, a piece about German compound words, an account of medicine on the frontier, well-worn passages from lectures, a fair amount of selfcongratulation..., a detailed report on the testimony of Henry H. Rogers in a lawsuit in Boston, newspaper clippings, generous quotations from his daughter Susy's writing about her father..., ruminations on his methodology of autobiographicizing..., and there is precious little that could be considered scandalous.

Le moi autobiographique se perd dans les citations, les analyses politiques, les extraits de journaux et le collage de sources extérieures. L'analyse du texte révèle en effet une écriture réfractaire aux codes du genre. Tel Huck Finn, Twain refuse de se livrer. À chaque fois que Huck est interrogé sur son passé durant son voyage sur le Mississippi, il affabule un récit de soi, affabulation sur laquelle la deuxième partie de cette thèse reviendra. De même, Twain aborde de manière métatextuelle l'absence d'une voix autobiographique sincère et véridique lorsqu'il enchâsse des extraits d'une biographie écrite par sa fille Susy à l'intérieur de son autobiographie. L'imbrication de son récit naïf et lardé de fautes d'orthographe (à la manière de Huck Finn, sans doute) n'est qu'un élément de plus dans un texte constellé d'extraits, de lettres et de coupures de journaux insérés. Twain pousse cette logique de l'enchâssement à l'extrême lorsqu'il propose un passage de la biographie de Susy à l'intérieur duquel apparaît un compte-rendu de la visite du général Grant, écrit par Twain (381). L'autobiographie de Twain inclut ainsi une biographie qui comprend un texte de la main de Twain.

Le geste d'inclusion de la biographie écrite par Susy répond à une logique burlesque, parodiant les codes de l'autobiographie à travers l'écriture agrammaticale et familière de sa fille. Qui plus est, Twain décrit la genèse de cette biographie enfantine et

explique qu'il s'amusait à poser pour Susy : « It is quite evident that several times, at breakfast and dinner, in those long past days, I was posing for the biography. In fact, I clearly remember that I *was* doing that – and I also remember that Susy detected it » (337). Ni le sujet, ni l'auteur de la biographie ne sont dupes : l'écriture (auto)biographique ne saurait capturer un moi intime et réel.

Twain ne cesse de subvertir les codes du genre autobiographique : ainsi, il parle plus du monde qui l'entoure que de lui-même ; plus du présent que du passé. « I shall talk about the matter which for the moment interests me, and cast it aside and talk about something else the moment its interest for me is exhausted.... It is a system which is a complete and purposed jumble », affirme-t-il en mars 1906 (441). « A complete and purposed jumble » : voilà le scandale de cette *Autobiographie*, imposture éditoriale, texte qui selon Keillor fait ombrage à l'image célébrée de Mark Twain et qui aurait dû rester enfoui dans les tiroirs des archives : « Here is a powerful argument for writers' burning their papers – you'd like to be remembered for "The Innocents Abroad" and "Life on the Mississippi" and the first two-thirds of "Adventures of Huckleberry Finn" ». Ce que Keillor décrit, c'est la problématique de l'illisible qui découle d'une écriture réfractaire aux conventions d'un genre que Twain connaissait très bien. Selon Keillor, « the reader hikes across the hard, dusty ground of a famous man's reminiscences and is delighted to come across the occasional water hole ». L'expérience de lecture de l'*Autobiographie* est telle une traversée du désert ; le lecteur demeure assoiffé, éreinté par le bavardage et les nombreuses digressions qui lui font perdre le chemin de la vérité sur l'auteur. De rares oasis lui permettent d'assouvir un tant soit peu sa soif de révélation. Le retrait fréquent de la voix autobiographique, son effacement derrière d'autres *personae* d'auteur et les multiples genres déployés par Twain battent en brèche les fondements de l'autobiographie. Pour Twain, il n'y a aucun fil rouge à suivre :

Finally, in Florence in 1904, I hit upon the right way to do an Autobiography : start it at no particular time of your life ; wander at your free will all over your life ; talk only about the thing which interests you for the moment ; drop it the moment its interest threatens to pale, and turn your talk upon the new and more interesting thing that has intruded itself into your mind meantime. (220)

La subversion des codes du genre est d'autant plus significative que Twain était un grand amateur d'autobiographies. Comme le rappelle l'introduction au premier volume de l'*Autobiographie*, il avait un faible particulier pour l'autobiographie de

Benvenuto Cellini, pour les *Confessions* de Rousseau et pour les *Mémoires* de Casanova (5). Twain se passionnait également pour l'autobiographie de Benjamin Franklin. Dans « 3,000 Years among the Microbes », Twain satirise la voix confiante d'un commentateur culturel, social et scientifique de son époque. C'est à un genre d'autobiographie tout particulier qu'il s'attaque : l'autobiographie de Benjamin Franklin est un classique de l'écriture de soi américaine. Elle détaille l'ascension sociale du *self-made man*, qui vient également à exister grâce au geste de l'écriture. Le narrateur microbien de Twain fait ainsi le récit de son succès, *from rags to riches*, à savoir de tourneur d'orgue de Barbarie à scientifique reconnu. Franklin, lui, décrit son arrivée à New York à l'âge de dix-sept ans, sans emploi ni contacts et avec très peu d'argent en poche. Peu à peu, il bâtit sa carrière. Il s'entoure d'amis, avec qui il fonde un club de discussion dédié à la morale, à la politique et à la philosophie naturelle. Le narrateur twainien, de même, se lie d'amitié avec d'autres passionnés de la science, en compagnie desquels il assiste à des banquets « modestes » (242). Il appelle l'un de ses amis savants Benjamin Franklin (245). « Benjamin Franklin » est persuadé que les molécules sont des êtres doués de sentiments et de pensées. Le narrateur se moque de ses théories farfelues : « Sometimes I wonder if there is anybody who is not a self-deceiver. He believed what he was saying, he was perfectly sincere about it » (248). Or, le narrateur en arrive lui-même à se persuader de l'existence d'une dent en or dans la bouche du clochard qu'il habite. Son autobiographie devient le récit d'une illusion ; il devient à son tour « a self-deceiver ».

Ainsi, Twain exploite l'autobiographie pour la rigidité de ses conventions génériques. Les lecteurs qui attendaient du Twain tardif une attitude conventionnelle par rapport à la temporalité – un regard de Twain âgé sur son passé – ont été déçus par *Autobiography of Mark Twain*. La lisibilité promise par les éditeurs sur la quatrième de couverture est minée de l'intérieur du volume.

4.3 – « Mark Twain » : inquiétante étrangeté de la mort de l'auteur

a) Travail éditorial de Paine et Duneka : le scandale de la réécriture dans *The Mysterious Stranger : A Romance*

Late Twain est un corpus qui prend forme à travers le travail de la critique et des éditeurs de Mark Twain. Il est même possible d'aller plus loin : le travail éditorial posthume ne se cantonne pas à la sélection, à la publication et à l'analyse des textes

inédits ; dans certains cas, les éditeurs ont écrit du « Twain ». C'est le cas de l'édition des manuscrits de *The Mysterious Stranger* préparée par Albert Bigelow Paine et Frederick Duneka en 1916. Comme nous l'avons déjà mentionné, les deux éditeurs censurent le texte de Twain, mais ce n'est pas tout. Le désir de conférer au texte une lisibilité classique les pousse à clôturer le manuscrit inachevé qu'ils ont retenu pour la publication, manuscrit aujourd'hui connu sous le nom de « The Chronicle of Young Satan ». Pour ce faire, ils empruntent le chapitre final à une autre version de l'histoire (aujourd'hui publiée sous le titre de *No. 44, The Mysterious Stranger*) et l'accrochent au récit incomplet, transformant les noms des personnages dans le chapitre ajouté afin d'assurer la cohérence du texte (Hirst 198). Par ailleurs, ils suppriment un quart du texte de Twain et ajoutent la figure d'un astrologue, entièrement absent du manuscrit. L'astrologue devient l'auteur des turpitudes commises par le prêtre corrompu, Father Adolf (Hirst 198). Enfin, ils publient le résultat de leur travail éditorial sous le titre de *The Mysterious Stranger : A Romance*.

Cette réécriture de la part des premiers éditeurs des manuscrits de *The Mysterious Stranger* a été dénoncée comme une imposture depuis la découverte des originaux par John S. Tuckey au début des années 1960. En 1963, dans *Mark Twain and Little Satan*, Tuckey révèle l'étendue du travail de purification et de remaniement de Paine et Duneka. Dans la foulée, le Mark Twain Projet entreprend de publier les manuscrits laissés par Twain et confie le projet éditorial à William M. Gibson (à la surprise de certains, qui s'attendaient à ce que John S. Tuckey soit désigné). En 1969 paraît *The Mysterious Stranger Manuscripts*, ouvrage réunissant les trois versions principales de l'histoire. La publication de *The Mysterious Stranger Manuscripts* marque d'ailleurs un tournant dans l'histoire de la réception des écrits tardifs de Mark Twain. La parution de ce texte « multiple » inaugure la fin d'une ère critique, qui à la suite de « The Symbols of Despair » de DeVoto avait vu en *The Mysterious Stranger : A Romance* le triomphe final d'un roman achevé. Désormais, la critique twainienne devait rendre compte d'un texte fragmentaire, sans unité narrative. À partir de la fin des années 1960, ainsi, le Twain tardif fut placé sous le signe de la fragmentation et du brouillon.

De ce fait, le sort posthume des manuscrits de *The Mysterious Stranger* a été mouvementé, l'enjeu étant toujours le recouvrement de la voix originale de Mark Twain. Paine et Duneka estimèrent que les manuscrits devaient être remaniés et épurés parce qu'ils ne représentaient pas la véritable voix de Twain, laissés tels quels. Les manuscrits n'étaient pas assez cohérents, finis, lisibles pour être publiés sous le nom de Mark Twain.

Leur approche fut par la suite dénoncée comme un scandale éditorial. Aux yeux de la critique à partir des années 1960, l'original n'était recouvrable que dans le texte laissé à l'état de brouillon.

Il n'en demeure pas moins que la réécriture de Paine et Duneka est fascinante, en ce qu'elle témoigne de manière spectaculaire du fait que ce corpus tardif n'est pas – et n'a jamais été – de « Mark Twain ». Lorsque Paine et Duneka entreprennent de rapiécer les manuscrits et de mêler les lignes narratives, ils poursuivent un brouillage de la position de l'auteur, brouillage inhérent, on le verra, à ces textes. L'analyse de Ryan Simmons dans « Who Cares Who Wrote *The Mysterious Stranger*? » est éclairante à ce titre :

Like other posthumous texts, *The Mysterious Stranger* unsettles the issue of what we are referring to when we consider a “text.” Even more deeply, it unsettles the idea of authorship, calling into question the issue of who or what authorizes a text’s meanings. It does so because it seems to be a text with no author : neither Twain, who wrote most of the words, nor its editors, who took outrageous liberties with those words in order to squeeze out one more Twain novel, can aptly be described as the author of *The Mysterious Stranger : A Romance*. (126)

Ce qui reste est un texte orphelin, écrit par un *ghost writer*, au sens habituel du « nègre » (« a hack writer who does work for which another person takes the credit » [OED]) mais aussi au sens philosophique du fantôme, du spectre. Paine et Duneka sont les nègres non sollicités qui écrivent *au nom de* Twain, comme si Twain ne pouvait plus écrire des textes de qualité lui-même. Le terme anglais convoque l'idée d'une spectralité : l'auteur a disparu et laissé la place à un fantôme. Dans *Spectres de Marx*, Derrida explique que si le spectral nous apparaît, il n'est pourtant « ni substance ni essence ni existence » ; il « n'est jamais présent comme tel » (14). « Mark Twain », l'auteur de *The Mysterious Stranger* semble présent, mais n'est pas essence : « ... on ne sait pas si précisément cela est, si ça existe, si ça répond à un nom et correspond à une essence » (Derrida, *Spectres* 25-26). On ne sait pas si le nom de l'auteur, « Mark Twain », correspond à l'essence de l'auteur, voire si une telle chose – l'auteur du texte – existe dans une présence pleine.

À travers leur travail éditorial, Paine et Duneka présentent *The Mysterious Stranger* comme le dernier grand roman terminé par Mark Twain. Pourtant, à bien y regarder, le texte qu'ils proposent n'éradique aucunement le manque d'unité narrative propre aux manuscrits :

If Paine's objective in his "final complete" edition of *The Mysterious Stranger* was to cover up the aging Twain's creative lapses and bridge the embarrassing gaps, his own failure in accomplishing this is all that is "complete"... For what is most remarkable about the Paine edition is the extent to which the same kinds of irrelevancies, chronological irregularities, and blanks that mark the original manuscripts persist in the edited version. (Kiely 107)

C'est parce que Paine et Duneka imitent inconsciemment la méthode de travail twainienne (la réécriture, l'excision, le collage et la réutilisation d'extraits – Twain lui-même réplique presque à l'identique le premier chapitre de « The Chronicle of Young Satan » dans *No. 44, The Mysterious Stranger*) que leur édition maintient d'importants restes d'illisibilité, malgré le désir de produire un texte plus acceptable pour le grand public.

Les remaniements textuels de Paine et Duneka représentent donc un intérêt critique bien au-delà du simple réajustement face à la découverte des trois manuscrits de Twain. Contrairement à l'opinion généralement partagée par la critique twainienne, qui dénonce le scandale d'une imposture, nous ne nous intéressons pas à la réécriture de Paine et Duneka dans le but de la dénoncer. L'analyse de Ryan Simmons semble plus pertinente, puisqu'elle souligne à quel point le travail des deux éditeurs déstabilise la notion d'auteur et questionne les limites d'un corpus tardif twainien. La mainmise de Paine et Duneka sur « Twain » met en lumière une problématique de l'auteur. Elle montre que ce corpus n'est pas, à proprement parler, de « Mark Twain » seul.

Deux autres exemples de réécriture sont fournis par les sorts éditoriaux de *Tom Sawyer Abroad* et de *What Is Man ?*. Dans le cas de *Tom Sawyer Abroad*, c'est l'éditrice du magazine littéraire pour enfants, *St. Nicholas Magazine*, auquel Twain avait vendu le texte, qui supprime et réécrit de nombreux passages. Mary Dodge épure la grammaire de Huck et retranche les références à la mort, à l'ivresse et à la transpiration, démarche faisant ainsi écho à la théorie proposée par Van Wyck Brooks, selon laquelle Twain était un satiriste médiocre, influencé et censuré comme il l'était par son entourage.

Plus frappant encore, le cas de *What Is Man ?*, texte que Twain ne cesse de relire et de réécrire, comme l'a montré Paul Baender. En raison du foisonnement des versions manuscrites et dactylographiées, les éditeurs peinent à identifier une version qui fasse autorité. Mieux encore, les dactylographes employés par Twain font de nombreuses erreurs dans la transcription des manuscrits et réécrivent certaines phrases afin de les « améliorer ». À la relecture du texte, Twain ne relève pas la plupart de ces modifications.

Selon Paul Baender, « no one form of the text is both complete and completely authorial » (610). Par conséquent, il devient possible d'affirmer que de nombreux textes tardifs n'appartiennent pas et n'ont jamais appartenu à « Mark Twain ». Il s'agit d'un corpus de « Twain » reconstitué, voire « usurpé ».

b) Une vision autre de l'auteur : copiste, traducteur et plagiaire

En 1877, Twain prononça un discours devant l'élite culturelle de la Nouvelle-Angleterre, à l'occasion d'un dîner en l'honneur du journaliste et poète John Whittier. Emerson et William Dean Howells figuraient parmi les invités. Alors que Twain la voulait humoristique, l'anecdote qu'il choisit d'inclure dans son discours est devenue célèbre pour le silence gêné qui suivit : le public craignait que Twain eût offensé Emerson. Twain lui présenta d'ailleurs ses excuses, mais Emerson répliqua qu'il n'entendait plus très bien et que l'anecdote ne l'avait pas offusqué (Rasmussen, *Critical Companion* 679).

Dans ce discours devenu célèbre, Twain raconte comment, un beau jour, il frappe à la porte d'une petite cabane en bois dans le fin fond du Nevada, pour demander l'hospitalité à un mineur. Celui-ci se montre méfiant et lui explique qu'il a déjà reçu la visite de trois autres « littery men » le soir précédent : Ralph Waldo Emerson, Oliver Wendell Holmes et Henry Longfellow. Il raconte que les trois hommes ont passé la soirée à l'assommer de leurs discours ampoulés (Twain profite de l'occasion pour livrer à son public un pastiche humoristique de leur écriture), pour enfin repartir en lui volant des objets, dont ses bottes. Le mineur conclut : « “As I said, Mr. Twain, you are the fourth in twenty-four hours – and I'm a-going to move ; I ain't suited to a littery atmosphere” » (*Autobiography of Mark Twain* 263). Mark Twain proteste : « “Why, my dear sir, *these* were not the gracious singers to whom we and the whole world pay loving reverence and homage ; these were impostors” » (263). Pourtant, bien que ce soit cette partie du discours que l'on se remémore le plus, il est important de noter la suite de l'anecdote. La chute de l'histoire présente Mark Twain lui-même comme un imposteur potentiel : « The miner investigated me with a calm eye for a while ; then said he, “Ah ! impostors, were they ? are *you* ?” I did not pursue the subject » (264).

Dans *Dark Twins : Imposture and Identity in Mark Twain's America*, Susan Gillman attire l'attention sur un questionnement majeur qui traverse l'œuvre de Mark Twain : « the writer's long-standing sense of illegitimacy » (148). Cette crainte de l'illégitimité va

au-delà de l'insécurité qu'un écrivain du Missouri cherchant à se faire respecter par l'*establishment* culturel de la côte est aurait pu éprouver à l'époque. Elle traduit également un doute plus profond sur le rôle et la place de l'auteur. Ainsi, les textes tardifs de Twain reviennent continuellement sur l'idée du plagiat et d'une usurpation. Ceux-ci ne sont non pas perçus comme des accidents, des exceptions ou des entorses faites à l'original, mais comme la nature même du processus de l'écriture littéraire. C'est à ce titre qu'il est possible de se demander si Twain lui-même aurait dénoncé la réécriture par Paine et Duneka comme un scandale.

Twain fut accusé à plusieurs reprises de plagiat. À la lecture de *A Connecticut Yankee*, Max Adeler (pseudonyme de Charles Heber Clark) soutient que Twain aurait plagié l'une de ses histoires, « The Fortunate Island » (Kruse 464). De même, Granville George Greenwood menace de lui intenter un procès pour plagiat, en raison de l'étendue de la réutilisation de passages de *The Shakespeare Problem Restated* dans *Is Shakespeare Dead ?* (Fiedler, « Afterword » 14).

Ces accusations méritent d'être examinées, dans la mesure où il s'agit précisément de deux textes qui réfléchissent métatextuellement à l'écriture en tant que processus de réécriture et de reprise. *A Connecticut Yankee*, ainsi, est à l'origine un manuscrit que le Yankee Hank Morgan confie à un certain « M. T. ». M. T. fait remarquer que le manuscrit est un palimpseste : « Under the old dim writing of the Yankee historian appeared traces of a penmanship which was older and dimmer still – Latin words and sentences : fragments from old monkish legends, evidently » (224). Par conséquent, le texte de *A Connecticut Yankee* est placé sous le signe de la réécriture et de la réimpression : il s'agit de l'édition par « M. T. » d'un manuscrit légué par Hank Morgan, qui l'a lui-même adapté de son journal intime et écrit sur un palimpseste d'histoires anciennes, dont le roman est visiblement inspiré.

De même, *Is Shakespeare Dead ?* explore la possibilité que Shakespeare ne soit pas l'auteur de ses poèmes et pièces de théâtre. Bien entendu, le choix de Shakespeare pour cette réflexion sur la nature de ce que l'anglais appelle *authorship* n'est en rien anodin. Twain est fasciné par un auteur hautement canonique, connu pour son utilisation intensive de ses sources. Dans *Is Shakespeare Dead ?*, Twain met en abîme la problématique de la reprise en insérant de nombreux paragraphes copiés de *The Shakespeare Problem Restated* de Granville George Greenwood. Bien qu'il utilise des polices de caractères plus petites pour les extraits de Greenwood, il demeure difficile de distinguer les textes enchâssés et enchâssants, tant les deux styles se ressemblent : Twain

s'amuse à pasticher le critique littéraire. La limite entre l'écriture de Twain et de Greenwood s'estompe.

Chez Shakespeare, c'est la possibilité effarante que la conception de l'auteur en tant qu'origine, source et maître de son texte doit être révisée qui fascine Twain. Shakespeare l'intéresse parce qu'il écrit à une époque où, précisément, le plagiat n'existe pas en tant que tel. Dans la lignée d'une tradition latine qui percevait l'*imitatio* comme un passage obligé et fécond du processus de création artistique, la pratique littéraire à l'époque de Shakespeare ne condamne pas l'emprunt sans reconnaissance des sources. Comme l'explique Foucault dans « Qu'est-ce qu'un auteur ? », il s'agit d'une époque où l'auteur ne s'était pas encore individualisé (6), « où ces textes qu'aujourd'hui nous appellerions "littéraires" ... étaient reçus, mis en circulation, valorisés sans que soit posée la question de leur auteur » (13). Dans « La Mort de l'auteur », Barthes explique que « l'auteur est un personnage moderne, produit sans doute par notre société dans la mesure où, au sortir du Moyen Âge, avec l'empirisme anglais, le rationalisme français, et la foi personnelle de la Réforme, elle a découvert le prestige de l'individu, ou, comme on dit plus noblement, de la "personne humaine" » (40).

La portée du doute que Twain fait peser sur l'auteur dans *Is Shakespeare Dead ?* se mesure plus pleinement à la lumière de l'évolution historique que décrit Foucault dans « Qu'est-ce qu'un auteur ? » : Twain écrit à une époque où l'anonymat n'est plus supportable (14). De ce fait, l'effacement, l'effondrement et la disparition de l'auteur dans les textes de Twain deviennent hautement significatifs. Dans un essai intitulé « Mental Telegraphy », on l'a vu, Twain s'intéresse à la télépathie. Il est frappant de noter que tous les exemples cités font référence au processus d'écriture : le plagiat et l'imitation ne sont pas des exceptions, mais la base de toute création littéraire. Twain y raconte l'incident d'une idée de livre au sujet des mines d'argent, idée qu'il décide de suggérer à un ami, Mr. Wright. Au moment où il commence à rédiger sa lettre, il reçoit un courrier dans lequel celui-ci lui décrit exactement la même idée : « I only seemed to know, and to know absolutely, the contents of the letter in detail and due order » (100). Et Twain de conclure : « Mark that significant thing, now ; consider for a moment how many a splendid "original" idea has been unconsciously stolen from a man three thousand miles away ! » (101). Impossible, dit-il, de savoir combien d'idées ont ainsi été volées : « [Mr. Wright's] ideas came pouring into my head from across the continent, and I got up and put them on paper, under the impression that they were my own original thoughts »

(102). Ce qu'il pense être ses idées originales lui provient de Mr. Wright, patronyme dont l'homonymie avec le verbe *write* ne relève sans doute pas du hasard.

L'auteur écrit peut-être bien de sa plume, mais il n'existe aucune garantie que ses idées lui appartiennent. Selon Susan Gillman, la « télégraphie mentale » est symptomatique de la création littéraire telle que Twain l'envisage : « a thought process that is not his own or fully controlled by himself » (148). L'auteur n'est ni propriétaire ni origine de son texte ; peut-être n'est-il qu'un copiste, un « amanuensis » (Gillman 146), dont l'*Oxford English Dictionary* fournit la définition suivante : « one who copies or writes from the dictation of another ». Si l'auteur est un plagiaire, il est un plagiaire inconscient.

Dans son (pseudo)dialogue philosophique *What Is Man?*, Shakespeare est de nouveau évoqué dans le contexte du processus de création littéraire. Old Man affirme :

“... you mean Shakspeare's *imitations*. Shakspeare created nothing... Shakspeare could not create. *He was a machine, and machines do not create...* He was not a sewing-machine, like you and me, he was a Gobelin loom. The threads and the colors came into him *from the outside* ; outside influences, suggestions, *experiences* (reading, seeing plays, playing plays, borrowing ideas, and so on), framed the patterns in his mind and started up its complex and admirable machinery.” (130)

Selon Old Man, les écrits de Shakespeare sont des « imitations ». Aucun auteur ne peut prétendre être l'origine de son texte.

Pareille déstabilisation de la fonction de l'auteur se reflète chez le Twain tardif dans le choix de cadrages narratifs de plus en plus complexes, de sorte que peu de textes sont contés par des narrateurs maîtrisant le récit d'un bout à l'autre. Il est en effet rare que le récit soit le fait d'un seul narrateur. *Personal Recollections of Joan of Arc*, par exemple, est présenté et préfacé par un traducteur, Jean François Alden. « Captain Stormfield's Visit to Heaven » est l'histoire narrée par le capitaine Stormfield, transcrite et expurgée par Mark Twain (« in places I have cooled off his language a little » [14-15]). *A Connecticut Yankee*, on l'a vu, commence par un récit principal dans lequel « M. T. » relate sa rencontre avec un vieillard américain dans le château de Warwick. Cet homme commence par lui raconter son histoire, puis lui remet son manuscrit. La fin du texte renchérit sur le brouillage des positions narratives : Hank Morgan, pris au piège par le sorcier Merlin dans une caverne, ne termine pas son récit (« In a little while – say an hour – happened a thing, by my own fault, which – but I have no heart to write that » [535]). Le narrateur laisse alors la parole à son page, Clarence (« A Postscript by Clarence »

[536-37]). Enfin, c'est « M. T. », le traducteur, qui clôt définitivement le texte. Jennifer Lieberman commente : « Clarence and the frame narrator, Mark Twain, take over Hank's personal memoir, demonstrating Hank's complete loss of control » (72). Une telle perte de contrôle narratif reflète métatextuellement l'idée que l'auteur ne maîtrise pas son récit.

De la même manière, « 3,000 Years among the Microbes » multiplie les enchâssements et les cadrages narratifs. Le texte est précédé de deux préfaces du « traducteur » et comporte le sous-titre suivant : « Translated from the Original Microbic by Mark Twain, 1905 » (233). Comme dans plusieurs autres textes, « Mark Twain » n'occupe plus que la place de traducteur : il est celui qui traduit, transpose, fait *traverser* les idées qui n'émanent pas de lui, selon l'étymologie du terme « traduction ». L'adjectif « original » (« from the original microbic ») s'avère humoristique, puisqu'il est impossible de savoir quel est l'original du récit, le texte en anglais ou le texte en langue microbienne. En effet, la nouvelle instaure rapidement le doute quant à l'identité du narrateur et du traducteur, qui pourraient très bien être la seule et même personne. À première vue, le texte semble reproduire un schéma simple : récit écrit en une langue étrangère et incompréhensible (donc illisible), traduit vers l'anglais par « Mark Twain ». Néanmoins, ce schéma est troublé à plusieurs reprises : le narrateur affirme par exemple qu'au début, il avait décidé d'écrire son histoire en langue anglaise, mais qu'il dut renoncer à l'anglais en raison de ses pertes de mémoire et de son manque de familiarité avec la grammaire depuis sa transformation en microbe. Il a alors recours au microbien : « It seemed best to fall back on the microbe tongue, and so I did it. I went back to the start and put this History into that language, then laboriously translated it into English, just as you see it now » (254-55). La citation suggère la possibilité que le narrateur soit lui-même le traducteur du texte (« then laboriously translated it into English, just as you see it now »). « Mark Twain » pourrait très bien être « Huck Bkshp » – le seul hic étant la préface, dans laquelle le traducteur critique le « style » du narrateur, dissociant les deux figures : « I have translated the author's style and construction, as well as his matter.... His style is loose and wandering and garrulous and self-contented » (233-34).

Dans « The Secret History of Eddypus », l'idée d'un texte original est également mise à mal. *Old Comrades*, texte imaginaire écrit par « Mark Twain », est retrouvé enterré à Washington, découvert par des bergers qui étaient en train de creuser des puits dans ce qui est devenu un paysage aride. *Topos* littéraire, le manuscrit trouvé fait écho au scénario que met en place Mary Wollstonecraft Shelley dans *The Last Man* (1826). Chez la romancière anglaise, le texte se présente également comme un manuscrit trouvé (la

narratrice trouve des papiers dans une grotte à Naples et décide de les adapter et de les traduire [5-7]) ; le cadre est lui aussi celui d'un avenir lointain et dystopique. Néanmoins, dans « The Secret History of Eddypus », le *topos* est retravaillé, puisque ce n'est pas l'original qui a été retrouvé : l'historien explique que l'original fut détruit par l'auteur, « Mark Twain ». « The material of his book is vellum », explique l'historien. « Its pages were secretly printed by a member of his family on a machine called a type-writer. He bound the volumes himself, then destroyed the original manuscript » (196). Il en découle que l'original n'est pas récupérable.

Qui plus est, le manuscrit – qui s'avère être un tapuscrit – n'est pas compréhensible en l'état. L'accès à « Mark Twain » est compliqué par le fait que son anglais, à présent archaïque, a dû être traduit : « ... his book got delayed so many centuries beyond the date appointed, that when it finally reached the light it was Beowulf over again. No one could spell out its meanings but our half-dozen ripest philologists » (196). Le verbe « spell out » est intéressant puisqu'il laisse entendre que le travail des philologues ne se confine pas à la seule traduction. Illisible sur le plan herméneutique, écrit dans un anglais incompréhensible, le texte de « Mark Twain » se voit expliqué, interprété et finalement reformulé (« spell out ») par les philologues. La postposition « out » ajoute une connotation particulière : la mise au jour du sens (« out », sorti, visible) est également un figement du sens qui éradique (« out », fini, effacé) les possibilités interprétatives autres du texte. Chez Twain, la traduction n'est jamais neutre : elle est réécriture, travestissement potentiel, mais également, nouvelle création.

« The Secret History of Eddypus » met en scène une lecture de « Twain » qui est également une réécriture par les nombreux historiens, archéologues, philologues, traducteurs et commentateurs qui se sont emparés de ses textes et ont tenté de transmettre son savoir. Ainsi, Twain s'imagine ressuscité par ses lecteurs. L'historien reconstruit la vie de « Mark Twain » et explique qu'il était évêque et père de multiples enfants bâtards :

He had a wife and a family ; indeed, random drippings from his gossip pen rather clearly indicate that he had more than one family ; for he often mentions by name “children” of his who must have been illegitimate, since he nowhere gives them the family surname. Among these are two sons whom he is so weakly fond of that he parades them literally without discretion or shame – Huck Finn and Tom Sawyer. (191)

L'historien confond la vie de l'auteur et ses livres. Il réinvente la biographie de Twain et déforme les bribes de textes auxquelles il a accès. En réalité, cette déformation est peut-être inévitable : dès qu'un texte est lu, un (nouveau) texte naît.

Ainsi, « The Secret History of Eddypus » aborde métatextuellement la problématique de textes indéchiffrables (écrit dans un anglais comparable à la langue de *Beowulf*), inaccessibles (l'original est toujours-déjà absent) et surtout, illisibles pour ceux qui y recherchent des indications de l'intention auctoriale. Ces textes sont néanmoins éminemment scriptibles (par opposition à « lisibles », signifiant une accessibilité au lecteur plus passif) à partir du moment où le lecteur devient auteur, pour reprendre la formule de Barthes dans *S/Z* (10). En ce sens, ce corpus n'est pas de « Twain » seul : le Twain tardif ne peut pas être recouvré sans médiation, dans l'original. Enfin, le Twain tardif est une œuvre critique autant que littéraire.

La situation saugrenue que décrit « The Secret History of Eddypus », lorsque l'historien affirme que Twain est le père biographique de ses personnages, laisse planer une certaine ambiguïté. D'un côté, elle littéralise la métaphore de la paternité des œuvres littéraires et en ce sens, elle insiste sur l'idée d'une œuvre cohérente et assignable à Twain. De l'autre, elle souligne que le critique littéraire est celui qui réécrit les œuvres et les biographies. Quelques pages plus loin, l'historien énumère des textes de Twain, mais semble penser que ce sont des textes que Twain aimait à lire, plutôt que des textes dont Twain était l'auteur : « ... we have only the names : Innocents Abroad ; Roughing It ; Tramp Abroad ; Puddnhead Wilson ; Joan of Arc ; Prince and Pauper – and so on ; there are many. Who wrote these great books we shall never know ; but that they *were* great we do know, for the Bishop says so » (192). La référence humoristique à la vanité du grand auteur amateur de ses propres textes se voit ainsi transformée en une réflexion frappante sur la mort de l'auteur, comprise comme une déstabilisation de l'idée de *authorship*. Pour Twain, il s'agit d'une situation shakespearienne.

c) Effacement du sujet écrivain : tournant mallarméen dans l'écriture de Mark Twain

Dans « La Mort de l'auteur », Barthes décrit un moment-clé dans l'histoire littéraire, survenu à la fin du dix-neuvième siècle. Il s'agit du moment mallarméen, qu'il décrit de la façon suivante :

En France, Mallarmé, sans doute le premier, a vu et prévu dans toute son ampleur la nécessité de substituer le langage lui-même à celui qui jusque-là était censé en être le propriétaire ; pour lui, comme pour nous, c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur ; écrire, c'est ... atteindre ce point où seul le langage agit, "performe", et non "moi" : toute la poésie de Mallarmé consiste à supprimer l'auteur au profit de l'écriture... (41)

La prééminence de l'auteur en tant que « propriétaire » de son texte s'en voit ébranlée. Cette remise en question de la fonction de l'auteur se retrouve chez Proust, qui dans *Contre Sainte-Beuve* s'attaque moins à Sainte-Beuve qu'à une manière de lire la littérature. Ce que Proust reproche au critique littéraire, c'est avant tout une perception de la littérature que sous-tendent un biographisme et un humanisme poussés. Pour Sainte-Beuve, le critique littéraire se doit de bien connaître l'homme derrière le texte afin de mieux rendre compte de l'œuvre ; Proust, quant à lui, propose de séparer l'homme et l'œuvre (135-36). C'est en cela que consiste le moment mallarméen : la disparition de l'auteur en tant que point d'ancrage herméneutique.

Plusieurs textes tardifs de Twain semblent marquer ce tournant mallarméen. L'écriture s'effectue sous l'emprise d'autres forces, elles-mêmes extérieures, selon Old Man, comme on l'a vu dans son analyse de l'œuvre de Shakespeare. Le propriétaire n'est plus aux contrôles ; le texte s'écrit, mais l'auteur a disparu. Le moi biographique en particulier élude toute tentative d'écriture et de figement. Comme l'explique Barthes, le biographisme consiste à orienter l'analyse littéraire vers le hors-texte ; la tradition critique voulait que le texte fût l'expression d'une intériorité préexistante et recouvrable : « l'explication de l'œuvre est toujours cherchée du côté de celui qui l'a produite, comme si, à travers l'allégorie plus ou moins transparente de la fiction, c'était toujours finalement la voix d'une seule et même personne, l'auteur, qui livrait sa "confidence" » (« La Mort de l'auteur » 41).

Or, chez Twain, l'idée de confidences personnelles est constamment ridiculisée ou déstabilisée, que ce soit dans ses écrits autobiographiques ou ses pseudo-autobiographies comme « 3,000 Years among the Microbes », où le narrateur souffre de trous de mémoire importants. Ainsi écrit-il qu'il était, durant sa vie d'humain, le plus réputé des mathématiciens de Yale ; à présent, sa mémoire ne lui permet même plus d'épeler le mot « logarithms », qu'il écrit « logarhythms » (246). Quelques chapitres plus loin et sept mille années microbiennes plus tard, une note de bas de page rétracte le souvenir de ses années à Yale : « I wrote it, but I think it is untrue. I do not think I was

ever at Yale » (259). De même, il entreprend de décrire un discours qu'il avait prononcé lors d'un banquet destiné à entrer dans l'Histoire : « the finest part of my speech was where I said, in concluding a lofty and impassioned tribute to the *real* nobility of Science and her devotees, "Ah, gentlemen," I said, "in the – the ... in the –." I will look it up, in one of the Universal Histories » (242-43 ; points de suspension de Twain). La phrase lui échappe entièrement : il n'a accès à son passé et à sa mémoire que par le biais d'un ouvrage de référence impersonnel et général (« in one of the Universal Histories »). Son projet autobiographique est profondément lacunaire. De même, lorsqu'il se relit, il déclare dans une note de bas de page qu'il était à l'époque fort imbu de sa personne, mais qu'il ne va pas gommer cet aspect de son récit : « Still, I believe I will let it stand. Why should I care ? it is not giving *me* away, it is giving away a silly youth who *was* me, but is no more me now... » (254). La citation laisse entendre que dans l'autobiographie du narrateur microbien, il n'y a pas de continuité entre le « moi » auteur de la note de bas de page et le « moi » auteur de l'autobiographie (« a silly youth who *was* me, but is no more me »). Le texte ébranle ainsi le présupposé autobiographique d'une permanence de la première personne à travers le temps.

La publication anonyme de plusieurs textes tardifs va dans le même sens : elle remet en question l'importance accordée au nom de l'auteur comme principe classificatoire d'une œuvre. Ce nom d'auteur, rappelons-le, est dès le départ chez Mark Twain marqué au sceau de l'usurpation et de la parodie. « Mark Twain » est lui-même un pseudonyme, volé à un capitaine (Captain Sellers) qu'il parodie dans ses premiers écrits journalistiques :

The old gentleman was not of literary turn or capacity, but he used to jot down brief paragraphs of plain practical information about the river, and sign them "Mark Twain," and give them to the New Orleans *Picayune*.... It so chanced that one of these paragraphs became the text for my first newspaper article. I burlesqued it broadly, very broadly.... Captain Sellers did me the honor to profoundly detest me from that day forth.... He never printed another paragraph while he lived, and he never again signed "Mark Twain" to anything. At the time that the telegraph brought the news of his death, I was on the Pacific coast. I was a fresh new journalist, and needed a *nom de guerre* ; so I confiscated the ancient mariner's discarded one.... (*Life on the Mississippi* 283-84)

D'emblée, donc, l'auteur assume une identité usurpée. Son écriture naît dans la pratique parodique : « one of these paragraphs became the text for my first newspaper article ». Hormis le pseudonyme, le vol s'étend au contenu même du texte du capitaine Sellers.

Dans « Qu'est-ce qu'un auteur ? », Foucault montre que le nom de l'auteur assure une fonction classificatoire, qui permet d'indiquer sur quel mode un discours devra être reçu : « un tel nom permet de regrouper un certain nombre de textes, de les délimiter, d'en exclure quelques-uns, de les opposer à d'autres... Il effectue une mise en rapport des textes entre eux » (11). Or, si le pseudonyme choisi par Mark Twain devient en effet comme une marque de fabrique, les textes qu'il décide de publier de manière anonyme ou sous un autre pseudonyme mettent fin à la lisibilité que confère le nom de l'auteur. Le but de la publication anonyme est justement lié au mode sur lequel le texte sera reçu : afin que ces textes ne soient pas perçus comme humoristiques, Twain refuse qu'ils soient « twainiens ». De ce fait, notre corpus incorpore des textes qui ne sont pas, à proprement parler, « twainiens » : des textes anonymes, qui vont à l'encontre de la classification assurée par le nom de l'auteur.

Parmi ces publications anonymes, *What Is Man ?*, pour lequel Twain utilise un intermédiaire afin d'aborder les éditeurs de DeVinne Press à New York. Déjà, en 1875, il avait publié sous le couvert de l'anonymat une courte utopie inspirée de Thomas More, « The Curious Republic of Gondour ». L'argument principal se voulait un rejet du suffrage universel, en faveur d'un système électoral fondé sur le degré d'éducation dont chacun avait bénéficié. Maria Marotti commente : « Twain was aware of the readers' horizons of expectation, of the expectations that his signature created because of the genre with which it would be associated » (10).

Le choix d'une publication anonyme pour *Personal Recollections of Joan of Arc* a déjà été brièvement mentionné. Twain multiplie les intermédiaires narratifs, mettant à distance l'idée d'un auteur unique à l'origine du texte. Le texte est traduit par un certain Jean François Alden, mais l'auteur lui-même, le Sieur Louis de Conte, est présenté sur la page de titre comme « her page and secretary » (541). Avant d'être auteur, il est secrétaire de Jeanne d'Arc ; l'homonymie suggère également qu'il est sa page ; c'est sur lui que s'inscrit le récit de Jeanne d'Arc. Il est le support plus que l'origine du texte. Ainsi, *Personal Recollections of Joan of Arc* se donne à lire comme un roman au statut ambigu. Twain lui-même emploie le terme d'orphelin dans un entretien avec un journaliste qui lui demande si les rumeurs concernant la paternité de ce roman sont fondées : « I am always

willing to adopt any literary orphan that is knocking about looking for a father, but I want to wait until I'm sure that nobody else is going to claim it » (Scharnhorst 155). L'attitude de Twain témoigne d'une ambiguïté face à ce texte qui, comme on l'a vu, est un orphelin parmi ses œuvres. Le moins « twainien » de ses romans, *Personal Recollections of Joan of Arc* est également le livre que Twain affectionnait le plus. Ce roman historique déstabilise de bout en bout les attentes associées au nom de « Mark Twain ».

Le moi biographique est placé sous le signe d'une ambivalence comparable. Durant ces dernières décennies, Twain fait l'objet d'un véritable culte de la part de son public américain. Alors qu'il est à l'apogée de sa célébrité, il écrit des textes où l'on peine à reconnaître la veine « twainienne ». Il en publie certains de manière anonyme et décide pour d'autres de ne pas les publier. Dans plusieurs textes, il tourne en dérision l'importance que ses lecteurs et critiques accordent à la biographie, importance que Barthes décrit de la manière suivante : « l'image de la littérature que l'on peut trouver dans la culture courante est tyranniquement centrée sur l'auteur, sa personne, son histoire, ses goûts, ses passions » (41). Dans « The Secret History of Eddypus », l'historien cherche à livrer à ses lecteurs la vérité sur la vie de « Mark Twain » et affirme notamment qu'il a fini pendu (190). Il aurait également été le fondateur d'une secte philosophique, grâce au succès de « The Gospel of Self » (texte qui équivaldrait à *What Is Man ?*, où l'une des théories principales élaborées par Old Man est l'importance de l'égoïsme) : « We infer that many persons adopted his philosophy and proposed to mould their lives upon it ; and that by and by, when Christian Science was become strong, it extinguished both the philosopher and his disciples » (190). Le narrateur fait de « Mark Twain » un évêque, philosophe et historien : les trois genres (théologique, philosophique et historiographique) que Twain aimait à parodier sont ainsi représentés dans la construction de l'auteur qu'effectue le narrateur.

De la même manière, *Is Shakespeare Dead ?* est un texte particulièrement frappant dans la manière dont il aborde la biographie de l'auteur. Dans cet essai, Twain met en place un jeu ambigu autour de ce que la critique déconstructionniste appellerait la mort de l'auteur. *Is Shakespeare Dead ?* est un exemple d'un texte tardif qui est illisible sur le plan herméneutique : difficile à interpréter, inintelligible en raison de son ambiguïté, ce texte dissimule une complexité étonnante sous une surface de simplicité. Dans une postface au texte, Leslie Fiedler explore cette illisibilité et l'impute à une posture parodique (9). Fiedler emploie le terme de « pseudo-text » pour décrire certains écrits tardifs de Twain, dont *The Mysterious Stranger*. Le terme pourrait également s'appliquer à *Is*

Shakespeare Dead ?, dans le sens où l'essai se présente comme « la chose en elle-même », c'est-à-dire un essai de critique littéraire, et ce de manière hyperbolique et insistante ; il se délite pourtant à la lecture, d'où son illisibilité herméneutique – la difficulté à interpréter – qui a dérouté les critiques twainiens (« one of his least well received and most misunderstood books » [Fiedler 9] ; « it is a judgment with which it is hard to disagree if *Is Shakespeare Dead ?* is read solely as an inept attempt at literary criticism » [Fiedler 14]).

L'argument principal que martèle le locuteur de *Is Shakespeare Dead ?* est pourtant en apparence remarquablement limpide et se résume aisément en une seule phrase : il est certain que Shakespeare n'a pas écrit Shakespeare et il soupçonne fortement que Bacon est l'auteur véritable. Néanmoins, l'auteur de l'essai se métamorphose rapidement en l'historien d'Eddypus : après avoir accusé ses adversaires, les « Stratfordolaters » (131), de se livrer à la spéculation (102-03), il fait lui-même de multiples inférences. Il se réfère par exemple à un essai écrit par l'historien Macaulay, dans lequel l'auteur décrit les talents de Bacon. À partir de cette référence savante, l'auteur de *Is Shakespeare Dead ?* déduit que Bacon est indiscutablement l'auteur de « Shakespeare » (106-10). Ainsi joue-t-il le jeu de la critique shakespearienne et dialogue-t-il sur un ton érudit avec diverses sources.

Il adopte de ce fait le masque du critique littéraire, une *persona* (un masque, au sens étymologique) derrière laquelle ne se tient pas d'auteur réel et dont le vouloir-dire pourrait être recouvré. Car c'est bien là que le bât blesse : l'intégralité de l'argumentation déployée dans l'essai se résume en fin de compte à une posture, que Twain dit avoir adoptée afin de divertir son supérieur, pilote à bord d'un bateau à aubes et grand amateur de pièces de Shakespeare. Les premières pages de l'essai sapent de ce fait le contenu de l'essai et soulignent la part d'autoconviction qui préside au développement de l'argumentation. Au départ, lorsque son supérieur, George Ealer, s'insurgeait contre ceux qui doutaient de l'existence de l'auteur Shakespeare, Twain pensait qu'il y avait de la prudence à acquiescer. Toutefois, Ealer trouva rapidement leurs discussions ennuyeuses et Twain décida de changer d'avis :

I let principle go, and went over to the other side.... I took this attitude, to wit : I only *believed* Bacon wrote Shakespeare, whereas I *knew* Shakespeare didn't. Ealer was satisfied with that, and the war broke loose. Study, practice, experience in handling my end of the matter presently enabled me to take my new position almost seriously ; a little bit later, utterly seriously ; a little later still, lovingly, gratefully, devotedly ; finally :

fiercely, rabidly, uncompromisingly. After that, I was welded to my faith.

(11)

L'essayiste de *Is Shakespeare Dead ?* ressemble ainsi à s'y méprendre à Old Man dans *What Is Man ?*, qui, comme on l'a vu, affirme : « "The rest of my days will be spent in patching and painting and puttying and caulking my priceless possession" » (185). Le plus dérangent dans *Is Shakespeare Dead ?*, c'est donc l'insistance avec laquelle l'auteur ressasse un dogme du biographisme (il faut connaître l'auteur afin de comprendre l'œuvre ; il faut s'intéresser à sa vie privée afin d'expliquer le texte), sans pourtant y souscrire. La réponse qu'il prétend donner brouille en réalité les cartes. Elle met en exergue la possibilité qu'on ne puisse jamais résoudre l'énigme de la paternité de ces textes pourtant hautement canoniques.

Comme on l'a vu, Twain cite des pans entiers d'un ouvrage de critique littéraire, écrit par G. G. Greenwood. Dans le chapitre en question, la voix de Twain alterne avec celle de Greenwood, à telle enseigne qu'il devient difficile de démêler les deux textes. On trouve par exemple de forts échos de la rhétorique déployée par Twain dans cette critique que livre Greenwood de la « méthode » spéculative des commentateurs de Shakespeare : « "But such are the methods of Stratfordian controversy. Tradition is to be scouted when it is found inconvenient, but cited as irrefragable truth when it suits the case" » (92). Le plus comique dans cette ressemblance des deux « styles », c'est que Greenwood défend un point de vue opposé à celui de Twain, différence d'opinion qui se perd dans l'enchevêtrement des textes, tous deux assommants de longueur. Greenwood répète inlassablement les preuves des connaissances juridiques avancées de Shakespeare ; de même, l'essai de Twain est extrêmement répétitif.

Malgré la dimension ostensiblement dogmatique de *Is Shakespeare Dead ?*, le sens du texte est profondément indécidable. Quelle est, finalement, l'opinion de « Twain », essayiste ? Y a-t-il une voix de Twain, essayiste ? Qui « parle » dans *Is Shakespeare Dead ? ?* La voix de Twain s'apparente davantage à un écho : elle fait résonner celle de son supérieur, George Ealer et des critiques qu'il cite, tels Macaulay et Greenwood. Le texte se déploie comme un labyrinthe de verbosité, dans lequel des voix se font écho et le lecteur se perd à mesure qu'il avance.

De la même manière, Twain insiste en apparence sur l'importance de bien connaître la vie de l'auteur. À première vue, il établit un contraste entre le manque d'informations disponibles au sujet de la vie de Shakespeare et l'abondance des « Twainiana » (147). Toutefois, le détail du texte laisse transparaître un doute : si

« Twain » aussi était, finalement, le produit d'une mythologisation par le public ? Si l'auteur était tout simplement une spéculation, une construction de la part des lecteurs ? Ainsi, il insère à la fin de l'essai un extrait du *Courier-Post*, petit journal de la ville de Hannibal, où il passa son enfance :

“... the volume of ‘Twainiana’ is already considerable and growing in proportion as the ‘old timers’ drop away and the stories are retold second and third hand by their descendants. With some seventy-three years young and still living in a villa instead of a house he is a fair target, and let him incorporate, copyright, or patent himself as he will, there are some of his ‘works’ that will go swooping up Hannibal chimneys as long as graybeards gather about the fires and begin with ‘I’ve heard father tell’ or possibly ‘Once when I.’” (147)

Dût-il chercher à se protéger par un copyright, encore l'auteur ne réussirait-il pas à se préserver de l'affabulation (« let him incorporate, copyright, or patent himself as he will »). *Is Shakespeare Dead ?* insiste donc d'une part sur la centralité de la figure de l'auteur (Bacon, Twain) ; d'autre part, l'essai brouille les limites entre les différents auteurs et montre que toute récolte de données biographiques s'apparente en réalité à une construction mythique de l'écrivain. Le locuteur instaure ainsi une illisibilité herméneutique en contredisant sans cesse ses propres idées. Après avoir lu *Is Shakespeare Dead ?*, un commentateur avait d'ailleurs déclaré sur le ton de la plaisanterie que Mark Twain n'était peut-être pas l'auteur de « Mark Twain » : « One reviewer, trying to beat Twain at his own game, jocularly argued that since, like Shakespeare, he was an autodidact and school dropout, the literary works attributed to him must have been written by somebody else – probably Elbert Hubbard » (Fiedler, « Afterword » 14). La plaisanterie du journaliste met le doigt sur cette instabilité de l'idée du *authorship* que Twain explore dès la première page de *Is Shakespeare Dead ?*. L'incipit du texte propose une curieuse liste de « prétendants » (« claimants », mot dont Fiedler souligne la paronymie avec le nom réel de Mark Twain, Samuel Clemens [15]) : Satan, le Veau d'Or, le Prophète Voilé du Khorassan, Louis XVII, Arthur Orton et Mary Baker Eddy (1). Leslie Fiedler commente le lien entre ces prétendants et Twain : « Could it be that somewhere below the level of full consciousness [Twain] had doubts about the identity not just of England's greatest writer but of one he needed desperately to believe was America's greatest, namely, himself – whoever he really was, Mark Twain ? or S. L. Clemens ? or both ? or neither ? » (15).

Finalement, ce qui intéresse Twain dans *Is Shakespeare Dead?*, c'est la mise en scène et la mythologisation qui sous-tendent la construction de l'auteur (et qui de mieux que Shakespeare pour évoquer cette théâtralité?). Dans « 3,000 Years among the Microbes », Huck Bkshp, devenu célèbre, décrit sa propre mise en scène lors d'une apparition sur son balcon, devant une foule d'admirateurs :

... I stepped out on the balcony : looked surprised to find that people were waiting in the hope of getting a glimpse of me – fell into an attitude of embarrassment and consternation which is very effective in Kodak-snaps and illustrations, and which I have perfected by practice before the glass – then I allowed the usual thunder-crash of salutation and welcome to astonish me into another and quite stunning attitude of surprise.... (253)

La gêne, la consternation, l'étonnement : autant d'émotions soigneusement mises en scène. Elles n'émanent pas d'une intériorité psychique, mais sont le fruit d'une performativité. Il s'agit d'une série d'actes stylisés et ritualisés (« which I have perfected by practice before the glass »), pour reprendre la description de la performativité du genre sexué par Judith Butler (ces actes répétés produisent l'apparence d'une substance : « the repeated stylization of the body, a set of repeated acts ... that congeal over time to produce the appearance of substance » [45]). Étonnamment, ce sont ces attitudes affectées qui semblent les plus « réelles » (« very effective ») dans les photos Kodak et illustrations dédiées à sa personne. L'intériorité de l'auteur, elle, s'avère une chimère.

Ainsi, la problématique de la mort de l'auteur s'inscrit au cœur de ce corpus tardif. Néanmoins, il ne s'agit pas d'une caractéristique isolée, qui serait absente des textes des *middle years*. En réalité, le « style tardif » de Mark Twain (expression sur laquelle nous reviendrons) a des répercussions majeures sur le « style » tout court de l'auteur. Si un auteur peut avoir un style « tardif », cela implique que le « style » peut devenir *autre* : le « style » peut perdre quelques-unes de ses caractéristiques reconnaissables, propres à l'auteur. Le style tardif est à la fois le style d'un auteur et autre, différent. Or, si le style peut devenir autre, quand est-il possible de savoir qu'il est, à proprement parler, l'expression la plus originale et représentative de l'auteur ? *Lateness* est le nom d'un mouvement qui porte hors de Twain, hors du canon, et qui par ce geste remet en question l'idée d'une écriture originellement twainienne, avant la tardiveté.

En effet, le « style » est *a priori* une notion humaniste, dans le sens où elle s'appuie sur l'idée d'une intériorité de l'individu, comme le rappelle la définition fournie par le

Trésor de la langue française informatisé : « Ensemble des moyens d'expression (vocabulaire, images, tours de phrase, rythme) qui traduisent de façon originale les pensées, les sentiments, toute la personnalité d'un auteur » (« Style »). À travers le style, l'écriture est perçue comme « une opération d'enregistrement, de constatation, de représentation » du sujet écrivant (Barthes, « La Mort de l'auteur » 43). Par un glissement métonymique, *stilus* en latin, d'abord l'objet avec lequel on écrivait, en vint à désigner l'écriture, puis ce qui exprime l'individualité de l'auteur, c'est-à-dire celui qui *tient* le *stilus*, objet pointu, stylo. En ce sens, le « style » tardif de Mark Twain serait l'expression de l'intériorité de l'auteur vieilli : c'est en effet le présupposé qui sous-tend l'analyse de DeVoto, selon laquelle Twain réussit enfin à trouver le symbole pour dire son mal dans *The Mysterious Stranger : A Romance*. De même, pour Sholom Kahn, « Mark Twain was reaching down to his deepest levels of concern and conviction in “No. 44” » (*Mysterious Stranger* 94). Comme l'écrit Barthes, « l'Auteur est censé nourrir le livre, c'est-à-dire qu'il existe avant lui, pense, souffre, vit pour lui » (« La Mort de l'auteur » 43).

Toutefois, dans « Between Humanism and Late Style », Lecia Rosenthal attire l'attention sur le paradoxe inhérent au style : « If the possibility of style as a unique or signatory mark depends upon the possibility of its being read and categorized as such..., it also includes the possibility of its appropriation, imitation, cooptation » (120). Autrement dit, l'itérabilité des éléments qui composent le style, c'est-à-dire l'inévitable citationnalité du style, fait en sorte que le style peut également être imitation, pastiche, plagiat, emprunt ou reprise. Il s'agit d'une ambiguïté fondamentale : « [there is a] tension between this double possibility – style as unique, even disturbingly transfigurative event and style as domesticated repetition » ; « [it occupies a] double position between invention and citation » (Rosenthal 120). C'est cette instabilité que met en lumière le style tardif, style qui n'est plus exactement l'expression la plus représentative ou canonique de l'auteur. Selon Lecia Rosenthal, « late style becomes one name for this impossibility, pointing toward the very problem of identifying an author or artist's style as such » (118). Chez Twain, la part de parodie et de réécriture est si élevée que le texte est plus que jamais « un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture » (Barthes, « La Mort de l'auteur » 43). C'est bien ce qu'affirme Old Man dans *What Is Man ?* au sujet de Shakespeare, employant lui aussi une métaphore textile (« he was a Gobelin loom. The threads and the colors came into him *from the outside* » [130]).

Ainsi, l'adjectif « tardif » inaugure le mouvement qui porte hors de « Twain ». Notre corpus se situe au croisement de la mort et de la survie du nom de l'auteur,

répliquant l'ambivalence de *Is Shakespeare Dead ?*. « Mark Twain » préside à la constitution du corpus, à la sélection des textes ; en même temps, certains textes ne sont pas « twainiens » – anonymes, écrits sous d'autres pseudonymes, ou pas exactement de la plume de « Twain ».

d) L'illisible *unheimlich* : tentation et tentative d'écrire encore du « Mark Twain »

Comme nous l'avions brièvement mentionné, Foucault revient sur la théorie barthésienne de la mort de l'auteur dans « Qu'est-ce qu'un auteur ? ». D'après Foucault, l'idée d'une mort de l'auteur induit en erreur, puisqu'elle ne prend pas en compte la manière dont le texte crée la fonction-auteur et permet de ce fait à l'« auteur » d'exister ou de persister, malgré l'absence de toute référence à une réalité biographique extratextuelle. Foucault fait observer que chaque texte porte « en lui-même un certain nombre de signes qui renvoient à l'auteur » (16). Ces signes sont complexes, car « je » ne renvoie pas directement à l'écrivain réel, mais à un (ou plusieurs) *alter ego* (16). Il s'agit d'une propriété singulière du discours romanesque ou poétique, « un jeu où ne s'engagent que ces “quasi discours” » (16). « Twain » est donc une fonction créée par le texte, à la fois révoquée et recherchée dans ces écrits tardifs. La fonction-auteur est sans cesse appelée et déboutée, comme on l'a vu pour *Is Shakespeare Dead ?*. Dès lors, il apparaît qu'il faudrait non pas percevoir une rupture nette entre ce corpus et les années qui précèdent, mais aussi, parallèlement, une continuité et une persistance de la fonction-auteur « Mark Twain ».

C'est dans cette ambivalence de la mort de l'auteur que se situe l'inquiétante étrangeté à laquelle le lecteur de ce corpus se voit confronté, sentiment de trouble évoqué dans l'introduction de la thèse et défini à partir de l'essai de Freud intitulé « L'Inquiétante Étrangeté ». D'une part, le corpus comprend des textes où « Mark Twain » ne semble plus contrôler le récit, des textes écrits sur un mode profondément différent, comme *Personal Recollections of Joan of Arc*. D'autre part, l'auteur semble s'acharner à vouloir continuer à composer du « Twain » : le meilleur exemple en est sans doute fourni par le foisonnement de suites aux *Aventures*. Avec *Tom Sawyer Abroad*, notamment, Twain espère exploiter financièrement la veine « twainienne ». Plongé dans des difficultés financières majeures, il accepte d'écrire une histoire mettant en scène ses trois personnages célèbres pour un magazine littéraire destiné aux enfants, histoire pour laquelle il est rémunéré à hauteur de 5000\$ (Rasmussen, *Critical Companion* 512). Depuis sa parution, la critique s'est

montrée impitoyable au sujet de *Tom Sawyer Abroad*. Frank Baldanza mentionne un livre aux thèmes « rebattus » (« a tired book » [120]). Maxwell Geismar déplore une dégradation de l'écriture twainienne : « *Tom Sawyer Abroad* and *Tom Sawyer, Detective* ... are very poor juveniles which cause one only to wonder how Clemens could so openly exploit his famous earlier book while debasing the original characters and concepts » (156n-157). Le terme de « juveniles » retient l'attention, en ce qu'il fait écho à ce que Said considère comme l'une des caractéristiques les plus troublantes de la tardiveté (*lateness*) chez Beethoven : ce déstabilisant retour aux tâtonnements du début, aux maladroites de l'apprenti (*On Late Style* 10). Loin de confirmer le métarécit de la maturité, le texte bouleverse la téléologie traditionnelle de la carrière d'écrivain.

Dans « Huck Finn and Tom Sawyer among the Indians », « Tom Sawyer's Conspiracy », *Tom Sawyer Abroad* et *Tom Sawyer, Detective*, Twain tente donc d'écrire encore du « Twain ». Il reprend la voix vernaculaire de Huck, en particulier son agrammaticalité caractéristique ; il réutilise le cadre et les personnages (même le Duc et le Roi réapparaissent, au détour d'une rencontre sur un bateau dans « Tom Sawyer's Conspiracy ») ; mais ce qui est sans doute le plus remarquable, c'est que ces suites se greffent également sur l'intrigue de *Adventures of Huckleberry Finn*. Au lieu de développer des *suites* à proprement parler, c'est-à-dire de nouvelles péripéties à l'intérieur d'une intrigue différente, ces textes semblent plutôt réécrire et redéployer la diégèse de *Adventures of Huckleberry Finn*. Ainsi, les suites donnent l'impression de s'inscrire dans une simultanéité troublante avec le « chef-d'œuvre » de Mark Twain, une hantologie abordée dans la troisième partie de la thèse.

Si Twain tente de poursuivre dans la lignée du succès des *Adventures*, néanmoins, les suites ont été perçues comme autant de divagations de mauvais goût. Dans l'un des rares ouvrages français mentionnant ces suites, *Mark Twain écrivain de l'Ouest*, Bernard Poli fait observer que Twain semble chercher à « se parodier lui-même » (354). Cette remarque mérite qu'on s'y arrête : alors que Poli ne relève que la mauvaise qualité de ces nouvelles, l'idée d'une autoparodie est intéressante, en ce qu'elle met le doigt sur la citationnalité inhérente du style. Elle évoque le spectre d'un style twainien qui se délite en un certain nombre d'éléments rebattus et prévisibles et souligne la possibilité que Twain déconstruise lui-même ses propres succès, en les réduisant à une autoparodie. Aux yeux de Bernard Poli, Twain ne fait que pasticher inlassablement *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn* (360). Dans *Tom Sawyer, Detective*, l'atmosphère de village est complètement dépourvue de pittoresque et de couleur locale (356). Twain ne cherche qu'à répéter ses

vieux succès et n'innove pas (354). Les personnages de Huck et de Tom ne sont plus que l'ombre d'eux-mêmes (360) : des fantômes, peut-on ajouter – les suites s'écrivent selon une hantise, sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir dans la troisième partie. Les personnages du Duc et du Roi, que Huck rencontre par hasard dans « Tom Sawyer's Conspiracy », illustrent bien cette hantologie : ils réapparaissent, mais ne sont que l'ombre d'eux-mêmes, déguisés en esclaves fugitifs (de tous les déguisements – le choix fait bien sûr écho à *Adventures of Huckleberry Finn*, où ils tentent de vendre Jim, esclave fugitif). Dans « Tom Sawyer's Conspiracy », Tom Sawyer les démasque lors du procès final : ce qui frappe, c'est que ce n'est que grâce au son de leur voix qu'il les reconnaît, n'ayant pas pu les voir dans la pénombre de la maison hantée, où il les a découverts. La voix est tout ce qu'il leur reste. Leur apparition physique est comparable à celle de revenants ; d'ailleurs, lorsque Huck les revoit sur le bateau, il en demeure pétrifié.

L'étrangeté de ce corpus réside donc dans un mélange de la persistance et de la mort de « Mark Twain », dans cette hantise d'un auteur qui n'est pas entièrement mort. Ce corpus est de Twain et ne l'est pas. L'écriture twainienne y semble familière tout en étant étrange, pastiche ou autoparodie.

Pour Foucault, la mort de l'auteur présuppose un centre disparu ; l'écriture est pensée comme absence :

Admettre que l'écriture est ... soumise à l'épreuve de l'oubli et de la répression, est-ce que ce n'est pas représenter en termes transcendants le principe religieux du sens caché ... ? Enfin, penser l'écriture comme absence, est-ce que ce n'est pas tout simplement répéter en termes transcendants ... le principe esthétique de la survie de l'œuvre, de son maintien par delà la mort, et de son excès énigmatique par rapport à l'auteur ? (9)

Pour Foucault, la proclamation de la mort de l'auteur s'appuie en réalité encore sur la survie d'un auteur inscrit en creux, de manière transcendante. Dans *Is Shakespeare Dead ?*, en effet, Twain aborde la question de la mort de l'auteur : Shakespeare est-il l'auteur véritable de ses œuvres ? Le texte étend cette question à la problématique de l'*authorship* : ne s'applique-t-elle qu'à Shakespeare ? S'arrête-t-elle à des cas limites ou peut-on dire que Shakespeare est Twain, et tout autre auteur ? Bien que *Is Shakespeare Dead ?* ridiculise toute tentative de glaner des informations biographiques, la figure de l'auteur – qu'il s'agisse de Shakespeare ou de Twain – demeure une présence obsessionnelle tout au long de l'essai. *Is Shakespeare Dead ?* laisse planer le doute ; le texte

ne répond pas à la question qu'il pose, question à laquelle Barthes apporte une réponse poststructuraliste qui demeure problématique, comme le montre la citation de Foucault ci-dessus.

Notre corpus est de ce fait éminemment twainien, tout en n'étant pas de « Twain » à proprement parler. Il inclut des réécritures posthumes et le travail critique qui a « construit » le Twain tardif. Ses limites sont poreuses, jusqu'au point où il devient possible d'inclure le roman le plus canonique lui-même, *Adventures of Huckleberry Finn*, comme il apparaîtra.

Chapitre 5 – « Unproductive Productiveness » : le problème du surplus

5.1 – Le scandale d'un reste inassignable

a) « It Was an Accident » : bruit et entropie

S'étonnant de la quantité de manuscrits laissés par Mark Twain durant les deux dernières décennies de sa vie, Bernard DeVoto commente : « Only a man who was hellridden could write so much » (« The Symbols of Despair » 145). Si l'explication est selon lui à chercher du côté du biographique (« think of the inner desperation this indicates » [145]), il n'en demeure pas moins que l'existence de cette masse de textes pose problème. Elle ne semble pas avoir de place à l'intérieur de l'« œuvre » de Mark Twain : elle en compose le surplus. Le Twain tardif est, en ce sens, le scandale d'un reste inassignable. L'auteur aurait dû s'arrêter d'écrire après son chef-d'œuvre, mais il ne s'est pas tu, bien au contraire. Edward Said souligne ce paradoxe propre au travail tardif de certains artistes : « a sort of deliberately unproductive productiveness » (*On Late Style* 7). L'oxymore (« unproductive productiveness ») traduit la situation paradoxale d'un auteur qui écrit abondamment, profusément, mais dont l'écriture donne l'impression de piétiner et dont les textes restent inachevés. Le scandale réside en cette prolifération verbale de la part d'un auteur reconnu, prolifération qui demeure sans conséquence, tombée dans l'oubli.

En effet, après *Adventures of Huckleberry Finn*, Twain fait montre d'une véritable effervescence créative et mène de front de nombreux projets de romans, nouvelles et essais. Bien que négligé, *late Twain* en tant que surplus ou résidu est loin de composer un corpus négligeable, tant s'en faut. En nombre de pages, il dépasse aisément le volume des textes plus canoniques. Le Twain tardif est donc un surplus volumineux, bruyant et dérangeant.

Plus étrange encore, les textes eux-mêmes explorent l'idée d'un excédent, à savoir leur statut potentiel en tant qu'ajout improductif (« unproductive ») à une œuvre qui aurait suffi à elle seule à faire la renommée de Mark Twain (renommée qui ne bénéficie certainement pas de l'existence de ces textes inachevés ou autrement manqués). Les suites aux *Adventures* en offrent un exemple frappant : la suite est par définition ce qui vient après, en plus et, dit-on souvent, ce qui est de trop, car de qualité inférieure. Les

suites représentent l'excédent par rapport aux deux œuvres canoniques de Twain, *The Adventures of Tom Sawyer* et *Adventures of Huckleberry Finn*.

Ainsi, à l'opposé d'un début *in medias res*, *Tom Sawyer, Detective* s'ouvre-t-il sur une description de l'ennui profond dans lequel les deux garçons sont plongés : « It seems to you that mainly what you want is, to get away ; get away from the same old tedious things you're so used to seeing and so tired of... » (125). Le texte retarde son propre début ; l'écriture naît de l'ennui. L'élément déclencheur des nouvelles aventures est le désir de s'éloigner de ce qu'on connaît si bien. Pourtant, à en croire Bernard Poli, ces suites n'innovent pas : « the same old tedious things », voilà ce qu'elles donnent à lire.

De ce fait, *late Twain* constitue un surplus qui dérange : plus ces textes sont jugés médiocres, plus ils questionnent le droit à la canonicité de l'auteur. À travers ce reste turbulent, le lecteur est confronté au bruit dans le système, au désordre que chaque ensemble cohérent contient malgré lui. Dans « La Complexité par le bruit : lecture de la complexité dans *The Adventures of Huckleberry Finn* et *The 42nd Parallel* », Françoise Sammarcelli se penche sur la place du bruit dans l'écriture de Twain. La notion de bruit a fait son chemin dans la critique littéraire à partir de la théorie de l'information, qui cherchait à évaluer la quantité d'information contenue dans un message, théorie développée notamment par Norbert Wiener, Robert Shannon et William Weaver dans les années 1940 et 1950 (Sammarcelli 229). Le bruit est perturbation, usure de la communication et augmentation de l'entropie : un pourcentage de désordre que contient chaque système organisé d'information (Sammarcelli 229-30). Dans *Adventures of Huckleberry Finn*, Sammarcelli étudie un résidu incontrôlable, à savoir les derniers chapitres, qui échappent à la téléologie du *Bildungsroman* pour lequel on a pu prendre le roman de Twain. À travers la réapparition de Tom Sawyer, les derniers chapitres introduisent le bruit, un degré d'entropie qui se loge dans ce « surplus » du roman, excédent qui a fait couler beaucoup d'encre et en a dérangé plus d'un.

Nous aurons l'occasion de revenir sur ces dernières pages du roman canonique de Twain, mais notons que la notion d'entropie est particulièrement intéressante pour l'analyse du corpus tardif, en ce qu'elle insiste sur le lien inextricable entre le système et les éléments de désordre : ces éléments émanent du système ; qui plus est, chaque système fermé produit nécessairement une part d'entropie. Dans *How We Became Posthuman*, Katherine Hayles détaille le rôle de la notion d'entropie telle qu'elle prend forme au sein de la cybernétique, où la théorie de l'information est mêlée aux lois physiques de la thermodynamique (100) :

The first law of thermodynamics, stating that energy is neither created nor destroyed, points to a world in which no energy is lost. The second law, stating that entropy always tends to increase in a closed system, forecasts a universe that is constantly winding down. This tension between the first and second laws, between stability and degradation, runs like a leitmotiv through turn-of-the-century cultural formations. (101)

Selon Katherine Hayles, si l'entropie est d'abord une loi de la physique, elle influence de plus en plus les formations culturelles au début du vingtième siècle. De la même manière, Mathieu Duplay fait observer : « Popularisé par les romans de Thomas Pynchon, le concept d'entropie est un enjeu important de la littérature et de la pensée américaines au moins depuis que *The Education of Henry Adams* (1918) en a fait un usage appliqué à l'histoire culturelle » (Carpenter's Gothic, *William Gaddis* 107). L'illisibilité des écrits tardifs de Twain peut ainsi être rapprochée de la notion d'entropie.

Dans *Éperons : Les Styles de Nietzsche*, Derrida montre que les éditeurs des fragments inédits de Nietzsche se sont vus confrontés à des brouillons et notes dont ils n'ont su que faire, un reste (ou « restance », néologisme utilisé par Derrida) qui recèle « une fourmilière de questions critiques » (104). L'un des ces phrases, « J'ai oublié mon parapluie », placée entre guillemets, retient tout particulièrement son attention. Elle représente le bruit auquel on a affaire lorsqu'on se tourne vers les inédits d'un auteur. En ce sens, le statut complexe des écrits tardifs inédits de Mark Twain peut être comparé à celui des poèmes d'Emily Dickinson. Confrontés à des textes qui sont pour la majeure partie des inédits, les éditeurs ont dû se pencher sur une multiplicité déconcertante de versions et de variantes. Comme l'explique Tim Morris, Dickinson aimait à ajouter à ses poèmes des notes indiquant des alternatives (142). Selon Thomas Tanselle, « Those fair – fictitious People » comporterait jusqu'à vingt-six variantes (208). Aucune des variantes ne porte le sceau d'une intention finale : les éditeurs doivent composer avec le bruit, qui ne permet pas d'isoler un système clos, c'est-à-dire le « poème » dans sa version unique et stable (l'adjectif *authoritative* en anglais serait approprié ici, combinant l'idée d'autorité et de l'auteur – l'autorité de l'auteur garantit la stabilité du texte dans sa version finale).

Chez Twain, les diverses versions (qui sont également autant de variantes sur une même histoire) de *The Mysterious Stranger* ont pu poser problème aux éditeurs. Le texte de « 3,000 Years among the Microbes » joue quant à lui sur la démultiplication des variantes. Comme décrit plus haut, le narrateur multiplie les notes de bas de page, à telle enseigne

qu'elles prennent parfois le dessus sur le récit principal. Écrites à des milliers d'années microbiennes d'intervalle, elles interrompent la narration et créent un effet de fragmentation. Par exemple, le quatrième chapitre contient quatre notes : la première sans indication temporelle, la deuxième ajoutée 5000 ans plus tard, la troisième 2000 ans après la précédente et enfin, la quatrième, 7000 années après la rédaction du récit principal (coïncidant donc avec la troisième note). Le manuscrit est le résultat d'ajouts, de modifications et de traductions multiples. Il se donne à lire non pas comme une autobiographie polie, finie, où toutes les corrections ultérieures auraient été intégrées sans qu'on puisse encore les distinguer, mais comme un manuscrit à l'état brut, qui a paradoxalement figé sur la page les différentes phases de sa composition.

De la même manière, le « traducteur » de « 3,000 Years among the Microbes » ajoute non pas une, mais deux préfaces, elles-mêmes suivies de la mention énigmatique : « His title-page is incorrect. xxxxx. But really no one was to blame, it was an accident » (234). À qui renvoie « his », au juste ? Au narrateur, au traducteur ? Comme on l'a vu, le texte maintient un doute quant à leur identité, insinuant à certains endroits qu'il s'agit d'une seule et même personne. Dans ce cas, le traducteur ne saperait pas seulement le travail de l'auteur « originel », mais aussi son propre récit. La brève affirmation qui suit les deux préfaces suggère que la présentation du texte qu'on a sous les yeux est potentiellement « incorrecte » (« His title-page is incorrect »), sans pour autant rectifier l'erreur. Mieux encore, elle donne l'impression que l'écriture est le résultat d'un accident (« it was an accident ») et qu'au bout du compte, le texte n'est écrit par personne en particulier (« no one was to blame »). Le doublement de la préface, de même, fait augmenter le bruit qui se dégage du texte. Les deux préfaces contribuent à l'impression qu'il n'y a pas un, mais plusieurs textes. Elles sont toutes deux signées « The Translator », mais s'agit-il du même traducteur ? Plusieurs traducteurs se seraient-ils essayés à ce texte, parmi lesquels le narrateur microbien lui-même, comme il le laisse entendre ? L'indécidabilité est ainsi inscrite à la surface de cette nouvelle, propageant une entropie sous la forme d'une illisibilité herméneutique et épistémologique.

De même, les écrits autobiographiques ont constitué un réel défi pour les éditeurs successifs. L'édition du Mark Twain Project a dû composer avec un bruit assourdissant, sous la forme d'innombrables fragments et nouveaux départs. Sous l'égide de Harriet Elinor Smith, les éditeurs ont tenté d'intégrer cette multiplicité de versions à l'intérieur d'un seul et même ouvrage intitulé *Autobiography of Mark Twain*, au singulier (alors qu'un pluriel aurait sans doute été plus approprié). L'ouvrage contient de multiples fragments,

tels « Preliminary Manuscripts and Dictations », « Scraps from My Autobiography », « An Early Attempt », « Random Extracts », « The Latest Attempt ».

Qui plus est, le choix de la dictée orale pour une partie de ses réminiscences introduit au corpus autobiographique un bruit à la fois littéral et figuré. Entre 1906 et 1909, Mark Twain dicte près de 250 passages autobiographiques, retranscrits par des dactylographes (F. Robinson 451). Les choses se compliquent lorsque les éditeurs découvrent qu'il existe plusieurs versions pour chaque dictée retranscrite : « A unique challenge to the editors of the autobiography has been determining the authority of multiple typescript versions of the dictations. Four typescript copies of almost every session have survived » (Rasmussen, Compte rendu de *Autobiography* 6). Même les fragments individuels sont de ce fait marqués par une multiplicité déconcertante.

Le choix d'une « écriture » orale introduit par ailleurs un bruit métaphorique : en raison de l'oralité, le système textuel n'est plus aussi structuré, réfléchi et révisé. Proche de l'écriture automatique pratiquée par les surréalistes, le récit oral de soi twainien est pétri d'éléments extrasystémiques, qui battent en brèche les conventions de l'autobiographie. Selon Jennifer Zaccara, le mode de travail de Twain s'apparente à une forme de libre association d'idées : « Twain's commitment to the process of free association came about as a response to his readings in modern psychology and his exposure to the popular "talking cure" » (106).

En outre, de manière ironique, la transcription des paroles de Twain signifie que l'autobiographie passe par une médiation supplémentaire : censée être l'écriture qui provient de l'intériorité la plus intime, l'autobiographie passe d'abord entre les mains du dactylographe, un « amanuensis ». Dès lors, rien ne garantit que la transcription soit exacte (elle ne l'est pas dans le cas de *What Is Man ?*, comme on l'a vu – et encore, les dactylographes avaient des textes écrits sur lesquels s'appuyer). Sans s'en rendre compte, le transcripteur devient aussi lui-même partiellement *scripteur* de l'autobiographie ; ses processus inconscients s'ajoutent à ceux qui président chez Twain à la libre association.

Un passage dans « 3,000 Years among the Microbes » permet de souligner le degré d'entropie que la dictée orale engendre. Avec fierté, le narrateur explique qu'il a entrepris de rédiger une Histoire du Monde, grâce à une invention extraordinaire, la machine enregistreuse de pensées (« thought-recording machine » [275]). Cette machine a la particularité d'enregistrer la pensée sans passer par le stade de l'oralisation. En apparence, elle permet donc de créer un texte dont la limpidité est sans commune mesure :

You do not dictate *words*, you understand, but only thoughts – *impressions* – and they are not articulated ; that is to say, you do not frame the impressions into words, you deliver them in *blocks*, a whole chapter in one blast – in a single second, you know – and the machine seizes them and records them and perpetuates them for time and eternity in that form ; and there they are, and there they glow and burn forever ; and so luminous are they, and so clear and limpid and superbly radiant in expression that they make all articulated speech – even the most brilliant and the most perfect – seem dull and lifeless and confused by comparison... Yes, you sit silent and dictate to the machine with your soul, not with your mouth. (276)

Avec le « thought-recorder », le fantasme du logocentrisme est poussé à l'extrême : l'inscription que la machine rend possible est une écriture idéale, qui contourne le défaut qu'impute la tradition métaphysique à l'écriture humaine, perçue comme laborieuse, artificieuse, imparfaite, toujours éloignée de la Vérité de l'intériorité profonde (Derrida, *De la Grammatologie* 27). Comme l'explique Derrida, la métaphysique « a toujours assigné au logos l'origine de la vérité en général » (*De la Grammatologie* 11-12). Le logocentrisme est aussi phonocentrisme, dans le sens où il insiste sur une « proximité absolue de la voix et de l'être, de la voix et du sens de l'être, de la voix et de l'idéalité du sens » (*De la Grammatologie* 23). La machine que manie le narrateur microbien exprime, imprime et enregistre tout à la fois la pensée, sans médiation (« you sit silent and dictate to the machine with your soul »). Elle se passe de la vocalisation même : curieux retournement de la métaphysique, qui privilégie habituellement la parole (le *logos*) au détriment de l'écriture. Le « thought-recorder » offre à ses utilisateurs la possibilité d'une écriture-parole, à travers laquelle la pensée est directement captée et préservée : « You do not dictate *words*, you understand, but only thoughts ».

Cela jette un éclairage intéressant sur l'expérimentation twainienne avec une autobiographie orale. Celle-ci émerge ainsi comme la recherche d'une méthode logocentrique, visant à capter au mieux « Mark Twain ». Pourtant, comme on l'a vu, cette autobiographie, qu'elle soit dictée ou écrite, est régie par le principe de la digression, qui l'éloigne du récit de soi. Incapable de s'atteler à la tâche, l'autobiographie twainienne est loin d'offrir l'accès limpide à la pensée dont le narrateur microbien prétend disposer grâce au « thought-recorder ». D'ailleurs, le passage de « 3,000 Years among the Microbes » cité ci-dessus se lit aisément sur un mode autoparodique : la limpidité (« so

clear and limpid and superbly radiant in expression») de son Histoire du Monde contraste fortement avec l'écriture qu'il déploie pour son autobiographie, dont le traducteur n'a que du mal à dire : « His style is loose and wandering and garrulous » (« 3,000 Years among the Microbes » 234). La méthode impressionniste dont se vante le narrateur se voit ridiculisée d'un bout à l'autre de son récit : « only thoughts – *impressions* – and they are not articulated » peut donc se comprendre différemment, comme une écriture inarticulée, impressionniste, chaotique. Par conséquent, l'intertextualité qu'établit « 3,000 Years among the Microbes » avec le projet autobiographique dicté met en lumière le fantasme logocentrique qui sous-tend l'écriture orale de soi tout en ridiculisant la recherche de cette limpidité. À la place, « 3,000 Years among the Microbes » et l'*Autobiographie* produisent un bruit littéral et métaphorique tonitruant.

b) Mark Twain brouillon

Il semblerait donc que l'entropie engendrée par ce corpus tardif émane pour une grande part de la quantité considérable de textes inachevés, expérimentaux, délaissés ou réécrits. Le texte inachevé constitue un excédent par rapport à ce qui a été publié ; c'est un excès qui se situe par-delà l'œuvre. Accessible dans certaines éditions sans l'avoir toujours été, le brouillon est à la fois présent et absent de l'« œuvre » twainienne. Dans « Qu'est-ce qu'un auteur ? », Foucault souligne combien le brouillon pose problème, semant le désordre à l'intérieur de l'« œuvre » :

“Qu'est-ce qu'une œuvre ?”, qu'est-ce donc que cette curieuse unité qu'on désigne du nom d'œuvre ? de quels éléments est-elle composée ?... est-ce que tout ce qu[e l'auteur] a écrit ou dit, tout ce qu'il a laissé derrière lui fait partie de son œuvre ? Problème à la fois théorique et technique. Quand on entreprend de publier, par exemple, les œuvres de Nietzsche, où faut-il s'arrêter ? Il faut tout publier, bien sûr, mais que veut dire ce “tout” ? Tout ce que Nietzsche a publié lui-même, c'est entendu. Les brouillons de ses œuvres ? Évidemment. Les projets d'aphorismes ? Oui. Les ratures également, les notes au bas des carnets ? Oui. Mais quand, à l'intérieur d'un carnet rempli d'aphorismes, on trouve une référence, l'indication d'un rendez-vous ou d'une adresse, une note de blanchisserie : œuvre, ou pas œuvre ? Mais pourquoi pas ? Et ceci

indéfiniment. Parmi les millions de traces laissées par quelqu'un après sa mort, comment peut-on définir une œuvre ? (8)

Derrida pose la même question : lorsque Nietzsche griffonne « "J'ai oublié mon parapluie" », cette phrase fait-elle partie de son œuvre ? De par son étrangeté, son ex-centricité, elle se situe à la marge de l'œuvre du philosophe, incluse par certains éditeurs ou lecteurs, exclue par la plus grande majorité. Chez Twain, la question de l'œuvre se pose pour ses nombreux écrits tardifs inédits : dans quelle mesure font-ils œuvre ?

Une deuxième question s'ensuit : quel est l'effet produit par la présentation d'un brouillon comme texte à part entière, imprimé, consigné dans un recueil, comme le fait systématiquement le Mark Twain Project ? La publication de l'inédit présente le brouillon comme un texte clos, puisqu'elle le fige sur la page (et ce même lorsqu'elle rappelle le statut incomplet du texte dans un préambule explicatif). En même temps, l'inachèvement (au sens de manque de dénouement, de fin, mais aussi de travail laissé à l'état de brouillon) continue à laisser sa marque sur le texte. Le texte résiste ainsi au mouvement unifiant et figeant de la présentation du brouillon-comme-texte, produisant un résidu d'illisibilité.

« The Victims » offre un exemple révélateur de cette indécidabilité du reste inassignable que constituent les brouillons. Lorsque John Tuckey décide d'inclure « The Victims » dans le recueil *Mark Twain's Fables of Man*, il fige le brouillon sous la forme d'un texte *lisible*, c'est-à-dire ici accessible aux lecteurs. Néanmoins, l'illisibilité herméneutique du texte, son ininterprétabilité, persiste. *A priori*, « The Victims », si ce n'était un brouillon, se donne à lire comme une sorte de poème en prose. Le texte est en ceci semblable à une autre ébauche de texte de Mark Twain, « The Stupendous Procession ». Une analyse pourrait aller dans le sens d'un modernisme avant la lettre de ce texte, en raison de sa typographie saccadée, de sa dimension graphique inhabituelle, de son minimalisme et de sa répétitivité lancinante (faisant notamment penser à l'usage que fait Gertrude Stein de la répétition dans *Tender Buttons*), comme l'illustre ce court extrait :

Little Robbie Typhus Germ begged
So little Robbie went to the picnic and mamma Typhus Germ went out
to hunt
little Peter Anthrax going along
and bit his chest off
Little Davy Itch Germ begged

So little Davy went to the picnic and mamma Itch Germ went out to
hunt
little Robbie Typhus Germ going along
and bit his bowels out... (136)

Toutefois, le dépouillement et la répétitivité du texte relèvent-ils de l'intention de l'auteur ou sont-ils dus au fait que le texte n'a pas été terminé ? L'interprétation avant-gardiste présuppose une clôture et un achèvement du texte auxquels le brouillon résiste. Par conséquent, le brouillon accroît l'illisibilité au sens d'une indécidabilité du vouloir-dire de l'auteur.

Le brouillon chez Twain peut de ce fait être dit illisible à plusieurs titres : peut-être parce qu'il est trop « mauvais », trop peu travaillé, répétitif, ennuyeux, inachevé (illisibilité mesurée selon des critères esthétiques), mais aussi parce qu'il devient impossible de savoir si cet état « brouillon » – cette écriture moins travaillée, moins polie – est intentionnelle ou non (illisibilité herméneutique). L'écriture du brouillon peut paraître avant-gardiste, comme l'analyse de « The Victims » vient de le montrer. Certains textes de Twain vont même jusqu'à revendiquer leur statut brouillon et à s'en amuser, comme « 3,000 Years among the Microbes ». Toutefois, c'est une hésitation qui prime : hésitation entre le bavardage intentionnel et le texte « raté », abandonné ; hésitation entre l'écriture brouillon et l'abandon au stade de brouillon. L'illisible peut ainsi prendre deux visages, sans qu'il soit possible de savoir lequel des deux prévaut.

Selon Derrida, cette ininterprétabilité du brouillon – de la phrase de Nietzsche, « “J'ai oublié mon parapluie” » – s'étend à l'intégralité de l'œuvre de Nietzsche, puisqu'elle sème le doute quant à l'intentionnalité ou au vouloir-dire de l'auteur. Cette phrase est-elle une citation, a-t-elle été prélevée quelque part, entendue ici ou là ; est-ce le propos d'une phrase à écrire (*Éperons* 103) ? « Nous ne serons jamais *assurés* de savoir ce que Nietzsche a voulu faire ou dire en notant ces mots », ajoute-t-il (104). « Nietzsche n'a peut-être rien voulu dire ou bien il a peut-être voulu dire peu de chose, ou n'importe quoi, ou encore fait semblant de vouloir dire quelque chose » (106). Citation ou non, dans quelle mesure la phrase est-elle de Nietzsche ? C'est précisément à ce moment, moment de confrontation avec ce que Derrida appelle une « *restance* », qu'entre en crise toute idée de vouloir-dire et de cohérence de l'« œuvre » :

On ne pourra jamais en suspendre l'hypothèse, si loin qu'on pousse l'interprétation consciencieuse, la totalité du texte de Nietzsche est peut-être, énormément, du type “j'ai oublié mon parapluie”. Autant dire qu'il

n'y aurait plus de "totalité du texte de Nietzsche"... Supposez que la totalité, en quelque sorte, de ce que je, si l'on peut dire, viens de dire, soit une greffe erratique, peut-être parodique, du type, éventuellement d'un "j'ai oublié mon parapluie"... l'indéchiffrabilité s'en propage s'en mesure. (*Éperons* 112-15)

Aucun écrit – et Derrida y inclut son propre texte – n'échappe à cette instabilité du vouloir-dire de l'auteur. « J'ai oublié mon parapluie » est l'excédent indéchiffrable de l'œuvre qui met en lumière cette instabilité générale. Au-delà d'un sens cohérent et clos, chaque texte et chaque œuvre produisent un reste indécidable.

Le concept de restance mérite par ailleurs que l'on s'y arrête, puisqu'il permet de souligner le rapport entre l'illisibilité d'un corpus « tardif » et la lisibilité supposée de l'œuvre « canonique » de Mark Twain. Le néologisme employé par Derrida fait écho à l'idée d'une présence, mot dont il reprend la sonorité finale (-a/ence). Toutefois, la restance déstabilise la métaphysique de la présence : si l'illusion de la persistance d'une chose, de sa pleine présence, est créée grâce à la répétition à l'identique, la restance est ce qui, dans la répétition nécessaire (l'itérabilité), ne se répète pas à l'identique, mais de manière légèrement transformée, déplacée ou décalée. La restance perturbe ainsi la métaphysique de la présence.

Dans « Signature événement contexte » par exemple, Derrida utilise le concept de restance pour étudier le cas spécifique de l'itérabilité du langage. Le signifiant, le mot, donne l'impression de représenter un référent stable parce qu'il est sans cesse répété. Néanmoins, cette itérabilité du signifiant implique aussi qu'il peut être répété hors de son contexte habituel : c'est à ce moment-là qu'une restance se fait jour (« Signature » 378). Dans le corpus du Twain tardif, le style twainien semble s'y répéter, mais de manière toujours déplacée, transformée, décalée, comme mentionné pour les suites aux *Aventures* (son style deviendrait autoparodique, selon Bernard Poli). Le corpus tardif est de ce fait la restance de l'œuvre twainienne. Il s'agit de textes « en restance », comme l'écrit Derrida au sujet de la courte phrase de Nietzsche qui retient son attention (*Éperons* 111). La « restance de ce non-fragment comme trace » est marquée par une illisibilité herméneutique forte (*Éperons* 107).

Chez Twain, *What Is Man ?* est un exemple de restance en tant que résistance au geste herméneutique : le lecteur se voit placé dans l'impossibilité de décider si ce texte est une parodie d'un hypotexte ou l'expression des convictions intimes de Mark Twain. Les opinions de Old Man au sujet de l'animalité de l'homme et de son incapacité à penser

pour lui et à créer des œuvres d'art sont fréquemment prises directement pour les idées de Mark Twain (ou plutôt, de Samuel Clemens). Bernard Poli, par exemple, décrit *What Is Man ?* de la sorte : « Les pensées secrètes de Mark Twain étaient pourtant loin d'être édifiantes, puisqu'il cultivait secrètement un athéisme furieux et un goût prononcé pour les théories déterministes. Il crut élaborer une dangereuse philosophie sceptique et pessimiste » (351). Tom Quirk également prend *What Is Man ?* au sérieux et émet un jugement cinglant : « Twain may have derived some pleasure from refining and “perfecting” his doctrine.... However, he did little to “test” his system ; he merely recapitulated and formalized preexisting attitudes » (*Human Nature* 242). Il est d'ailleurs frappant qu'aux yeux du critique, Mark Twain ne fasse que répéter, itérer des attitudes préexistantes (« he merely recapitulated »). Comme Bernard Poli, Tom Quirk semble adresser à Mark Twain le reproche d'un manque d'innovation, de la copie de soi. *What Is Man ?* est de trop, en excès, une restance par rapport aux autres œuvres qui expriment déjà ces idées et qui le font de manière bien plus réussie.

Si les propos de ces deux critiques font d'abord penser à une forme de *intentional fallacy*, il convient néanmoins de souligner que Mark Twain lui-même aimait à entretenir l'ambiguïté quant au vouloir-dire de ce dialogue entre Old Man et Young Man. L'idée d'une *intentional fallacy* fut formulée dans les années 1940 par Monroe C. Beardsley et érigée en principe analytique fondamental par la mouvance de la *New Criticism*. Selon cette école critique, la recherche de l'intentionnalité de l'auteur constitue une erreur qui confond l'auteur réel du texte et sa *persona*, c'est-à-dire la voix qui s'exprime à l'intérieur du texte (l'auteur impliqué). Lorsque Bernard Poli croit percevoir dans *What Is Man ?* « les pensées secrètes » de Mark Twain, Old Man devient le vecteur de l'intentionnalité de l'auteur biographique ; Old Man et Mark Twain sont confondus.

Cette *intentional fallacy* semble marquer une grande partie des études critiques dédiées à *What Is Man ?*. Parmi tous les personnages de Mark Twain, Old Man est sans doute celui qu'on identifie le plus souvent à Mark Twain. À vrai dire, il est important de noter que Mark Twain lui-même aimait à comparer ce texte à un « évangile privé » (Rasmussen, *Critical Companion* 553), augmentant par là la confusion possible entre l'auteur biographique et sa *persona* – une confusion dont il était sans doute enclin à se délecter.

Dans « The Secret History of Eddypus », il met en abîme un « évangile » semblable, qu'il appelle « The Gospel of Self ». Sous la plume de l'historien eddypien, « Mark Twain » devient l'auteur d'un manifeste éthico-philosophique et attire des

adeptes. La secte qui se constitue à partir du « Gospel of Self » est par la suite persécutée par l'État totalitaire qu'a instauré la Christian Science (190). Le texte établit une distance humoristique à l'égard du « Gospel of Self », qui peut d'ailleurs également être compris comme un culte de la personnalité d'un auteur trop imbu de sa personne. Ainsi l'« évangile » de Mark Twain devient-il dans ce texte l'objet d'une autoparodie.

Par conséquent, l'intentionnalité de l'auteur dans *What Is Man ?* demeure profondément problématique. Elle est constamment placée à l'avant-plan, sans être résolue. En effet, pour d'autres critiques, comme Jennifer Gurley, *What Is Man ?* devrait être lu comme une parodie des dialogues socratiques de Platon (249). Qui plus est, comme nous l'avons déjà affirmé plus haut, *What Is Man ?* explore les idées philosophiques et littéraires en vogue au moment de sa rédaction, dont le naturalisme. Rien n'exclut que Twain élabore une satire de ces idées à la mode. En fin de compte, la question de l'intentionnalité, bien que mise en avant par la tonalité dogmatique du texte, se conclut par un non-lieu. Pour reprendre les mots de Derrida au sujet de la phrase de Nietzsche, Twain dans *What Is Man ?* « n'a peut-être rien voulu dire ou bien il a peut-être voulu dire peu de chose, ou n'importe quoi, ou encore fait semblant de vouloir dire quelque chose » (*Éperons* 106).

5.2 – La restance : une écriture sur la marge de la littérature et de la philosophie

Chez Derrida, le reste est devenu restance : la phrase de Nietzsche, renvoyant à un menu tracés de la réalité quotidienne, situe soudain son écriture non pas à l'intérieur du philosophique, mais sur la marge de la pensée construite et cohérente. Il se peut que cette phrase s'exile entièrement à l'extérieur (elle ne serait alors qu'une brouille écrite un jour de pluie) ; il se peut également qu'elle signifie *davantage* (en raison des guillemets, qui font penser à une citation – la source de cette citation demeure toutefois inconnaisable, tout comme son utilité). Écrit à la marge de ses textes, l'énoncé demeure à la marge du philosophique, potentiellement à l'intérieur et potentiellement à l'extérieur, dans un espace liminaire.

Une telle marginalité caractérise également les écrits tardifs de Twain : d'abord parce qu'ils sont peu lus et peu connus (« marginaux » au sens courant), mais aussi parce qu'ils se situent pour la plupart dans la marge de la littérature et, comme il va apparaître, de la philosophie. En effet, hormis des romans tels que *A Connecticut Yankee* ou *The*

American Claimant, Twain écrit également une (ou plutôt, plusieurs) autobiographie(s), des essais autour de thèmes philosophiques et (para)psychologiques, ainsi que de multiples satires politiques. Son œuvre de fiction devient quant à elle de plus en plus fragmentaire et inachevée. De ce fait, s'agit-il encore d'un corpus de littérature à proprement parler ? La question semble légitime. Elle est par ailleurs centrale, puisque c'est avant tout en tant que romancier que Mark Twain a acquis ses lettres de noblesse. « Mark Twain » devient méconnaissable dans ce corpus pris entre philosophie et littérature, n'appartenant ni à l'une ni à l'autre.

L'analyse de Warner Berthoff dans *American Trajectories* va même plus loin, en ce qu'elle pose la question plus générale de la littérarité des textes de Twain : « There has been from the first a considerable elusiveness about Mr. Mark Twain, the famous American writer – about, precisely, his standing and character as a writer ; about his evident differences from other indubitably important writers (that is, if he was in any orthodox sense a writer of literature)... » (22). En ce sens, la restance – le corpus tardif – met en lumière une problématique qui sous-tend l'intégralité de l'œuvre twainienne : Twain est-il un auteur de *littérature* (« in any orthodox sense a writer of literature ») ? Dans sa préface au *Rapt de l'éléphant blanc et autres nouvelles*, Delphine Louis-Dimitrov rappelle que l'identité littéraire de Twain s'est formée dans le creuset du journalisme de l'Ouest (vii). Dès le départ, la frontière entre écriture littéraire et un autre type d'écriture, l'écriture journalistique, est floue chez Mark Twain. Pareille porosité des frontières génériques caractérise également ses textes tardifs, qui se rapprochent de l'écriture philosophique. Selon nombre de critiques, le Twain tardif ferait en effet œuvre de philosophe. Des textes comme *What Is Man ?* et « My Platonic Sweetheart » prennent non seulement un corpus philosophique occidental pour intertexte, mais déploient également deux genres philosophiques majeurs, le dialogue et l'essai. Ces deux genres imposent de nouvelles contraintes formelles et réorientent la fiction de Mark Twain.

Comme l'indique le titre, l'intertexte majeur de « My Platonic Sweetheart » est le dialogue platonicien. Curieusement, la majorité des critiques qui ont étudié ce texte de Twain ignorent la référence à Platon et perçoivent dans le titre une référence à une forme d'amour non charnelle (*platonique* plutôt que *platonicien*). Suzi Naiburg par exemple estime que le texte vise à détailler une vision patriarcale de la féminité (67). Toutefois, ce serait ignorer l'intertextualité qui rapproche ce texte d'une réflexion proprement philosophique. Jennifer Gurley fut parmi les premiers critiques à insister sur l'étendue des lectures

philosophiques de Mark Twain. Elle démontre que Twain était un lecteur assidu des dialogues de Platon, qu'il lisait à voix haute à sa femme Livy (Gurley 250).

Dans « My Platonic Sweetheart », la pensée platonicienne constitue la matrice à partir de laquelle se déploie l'écriture philosophique twainienne tardive. L'essai de Twain entre en dialogue avec les textes platoniciens, notamment *Le Banquet*. Chaque rêve que décrit le narrateur de Twain est structuré autour de l'idée d'un parcours philosophique initiatique, décrit dans *Le Banquet* par Socrate (qui emprunte son discours à Diotime). Dans ce parcours, l'amour platonique n'est qu'un stade dans une découverte philosophique qui passe de l'appréciation d'un seul corps à l'amour de tous les corps beaux, pour enfin culminer dans l'amour du concept de Beauté (et de Vérité) en général (*The Symposium* 210a-211b). Dans le texte de Twain, la bien-aimée que le narrateur aperçoit dans ses rêves n'est pas une personne spécifique, mais incarne l'Idée du Beau et du Vrai qu'il s'acharne à rechercher. Elle lui apparaît dans plusieurs rêves à travers le temps, son apparence toujours changeante et ses prénoms à chaque fois différents. Malgré tout, le narrateur la reconnaît : « She was always immediately recognizable, notwithstanding she was so given to repairing herself and getting up doubtful improvements in her hair and eyes » (125). Au fondement de ces descriptions de la bien-aimée, une théorie de l'Idée platonicienne : l'Idée représentant l'essence des choses (*Plato's Phaedo* 65d-e), elle est immuable, comme l'écrit Platon dans le *Phédon* (78c). Malgré la multiplicité des apparences qu'adopte sa bien-aimée, le narrateur reconnaît toujours la forme idéale ; sa bien-aimée est fondamentalement immuable : « She had had blue eyes, a hair of flossy gold before ; she had black hair now, and dark-brown eyes. I noted these differences, but they did not suggest change ; to me she was the same girl she was before, absolutely » (119).

Plus loin, le texte renforce la dimension platonicienne de la description en indiquant que les noms de « Robert » et d'« Agnes » en viennent à fonctionner non plus comme des noms propres, mais comme des substantifs : « I recognized, without any explanations, that Robert was not my name, but only a pet name, a common noun, and meant "dear" ; and both of us knew that Agnes was not a name, but only a pet name, a common noun, whose spirit was affectionate, but not conveyable with exactness in any but the dream-language » (121). Leurs identités et noms individuels disparaissent : « Robert » et « Agnes » ne sont plus que des noms communs (« a common noun »). Peu importe les changements dans la réalité physique ; essentiellement et ontologiquement

parlant, ils demeurent les mêmes (« common » signifie également cette similitude à soi, ici).

Dans « My Platonic Sweetheart », le rêve est le lieu d'un cheminement vers le Beau et le Vrai, mais à la différence du dialogue platonicien, le rêve twainien se conclut irrémédiablement par une chute dans l'absurde et une disparition de la bien-aimée, muse du philosophe. Cet essai de Twain souligne un désir d'écrire sur un mode philosophique et dans un genre philosophique, même si au bout du compte, le platonisme est mis à distance.

De la même manière, *What Is Man ?* montre l'influence primordiale de l'écriture platonicienne et du dialogue en tant que genre philosophique sur l'écriture twainienne tardive. Old Man interroge Young Man : tel Socrate, il procède par des séries de questions afin d'aider Young Man à découvrir la vérité. Cela dit, la vérité défendue par Old Man n'est jamais entièrement assumée par le texte, qui double les propos de Old Man d'une résistance à cette maïeutique de l'esprit, notamment à travers les contradictions internes qui émaillent les propos de Old Man, comme on l'a vu.

On note avec intérêt que les genres philosophiques de l'essai et du dialogue deviennent de plus en plus fréquents chez le Twain tardif, si bien qu'ils font leur apparition à l'intérieur de ses romans et nouvelles. Dans certains de ses textes de fiction, le déroulement du dialogue en vient à être dominé par le dialogue philosophique platonicien, même s'il est important de noter que celui-ci est le plus souvent parodié. Ainsi le dialogue platonicien parodique vient-il parasiter les échanges entre les personnages : le dialogisme qui rendait possible la coexistence de deux points de vue différents disparaît derrière cette forme parodiée. C'est le cas dans *Tom Sawyer Abroad*, qui consiste pour la majeure partie en une succession de dialogues (pseudo)platoniciens entre les trois personnages, Tom Sawyer, Huck Finn et Jim. Tom est celui qui détient le savoir et interroge ses compagnons de route. Toutefois, confronté aux points de vue divergents avancés par Huck et Jim, il perd patience et s'emporte contre eux : « “Well, it's enough to make a body sick, such mullet-headed ignorance !” » (31). Dans *Tom Sawyer Abroad*, Tom Sawyer impose le silence à ses interlocuteurs ; l'espace dialogique est profondément monologique, en vertu des hiérarchies sociales et raciales qui garantissent la supériorité des opinions défendues par Tom.

Dans « 3,000 Years among the Microbes » également, le dialogue platonicien en vient à dominer la forme que prennent plusieurs conversations rapportées par le narrateur microbien. Ainsi raconte-t-il qu'il se passionne de longue date pour la question

théologique du salut des animaux. Afin d'étayer son argumentation en faveur d'une vie après la mort des animaux, le narrateur insère un extrait d'une discussion avec un pasteur, qui l'aide à trouver dans la Bible la preuve de l'inclusion des animaux dans l'au-delà :

“What is a creature ?”

“That which has been created.”

“That is broad ; has it a restricted sense ?”

“Yes. The dictionary adds, ‘*especially* a living being.’”

“Is that what we commonly mean when we use the word ?”

“Yes.”

“Is it also what we *always* mean when we use it without a qualifying adjective ?”

“Yes.”

“Used without qualification, then, a dog is a creature ?”

“Certainly.”...

“What verse is it which authorizes the missionary to carry the gospel to the pagans ?...”

“Whatsoever ye would that men should do unto you—”

“No ! It is infinitely broader : ‘Go ye into *all the world* and preach the gospel to *every* CREATURE.’ Is that language plain and clear, or is it foggy and doubtful ?”

“Plain and clair, I should say. I cannot see anything doubtful about the meaning of it.” (280-81)

La démonstration menée par le pasteur passe par un questionnement structuré et progressif, à la manière du dialogue socratique. Il aide son interlocuteur à découvrir la vérité. Ce dernier conclut : « Plain and clair, I should say ». La parodie porte quant à elle davantage sur les doctrines presbytériennes et sur l'exégèse de la Bible que sur la forme du dialogue platonicien. Lisant la Bible à sa manière, prenant le texte au pied de la lettre (le texte dit « créature » et non « créature humaine »), le pasteur propose une relecture posthumaniste du Livre Sacré, effaçant la différence traditionnelle entre les animaux et l'homme. Le raisonnement du pasteur est potentiellement spécieux, sophistique, absurde ou subversif.

Comme le montrent ces deux exemples, le dialogue platonicien offre à Twain un format spécifique, qui mène ses personnages à des vérités fréquemment absurdes, comiques, subversives ou dogmatiques. Les interlocuteurs sont pris dans l'engrenage des

questions qui se suivent, incapables d'échapper à la logique inexorable du dialogue socratique.

Bien que le Twain tardif ait pu paraître davantage philosophique, il convient de ce fait de souligner que son écriture ne se situe jamais entièrement à l'intérieur du philosophique. Il est frappant de noter que si de nombreux critiques attirent l'attention sur la dimension philosophique de ce corpus, ils tempèrent toujours cette affirmation d'une hésitation. Twain est philosophe, tout en n'étant jamais assez bon philosophe. Bernard Poli écrit par exemple que les théories que Twain a voulu illustrer dans *Pudd'nhead Wilson* sont simplistes et peu convaincantes (368). Tom Quirk estime la pensée de Twain trop contradictoire : « His thinking, taken as a whole, is frequently contradictory » (*Mark Twain and Human Nature* 261). « The Great Dark » se fait selon Chad Rohman le reflet d'une pensée confuse et ambivalente : « Twain's thinking ... was unresolved, ambivalent, muddled, and in a philosophical great dark at the time of the story's composition » (68).

Le Twain tardif serait surtout mauvais philosophe, un romancier qui aspirerait à devenir un maître à penser, mais dont les réflexions demeurent naïves, disloquées, toujours-déjà dépassées et éculées. Dans le roman éponyme de Mark Twain, *Pudd'nhead Wilson* se targue d'être un penseur indépendant, philosophe relativiste et déiste. Il fait partie de la division locale (quasi-déserte) des Libres-penseurs et rédige des calendriers de sentences spirituelles. L'ironie du sort veut qu'il perde toute indépendance de pensée à partir du moment où il prend part aux affaires de la petite ville de Dawson's Landing. Il est élu maire et avocat, il défend son premier client. Sa participation à la vie publique de la ville marque le début de la confirmation de son état de *pudd'nhead*, c'est-à-dire de sot, de nigaud. Ce retournement est important, parce que le texte ne cesse de souligner que *Pudd'nhead Wilson* est un paria injustement exclu et incompris. Au début du texte par exemple, les villageois se moquent de lui lorsqu'il affirme qu'il aimerait bien posséder la moitié d'un chien qui aboie bruyamment, afin de le faire taire : « "Said he wished he owned *half* of the dog, the idiot.... What did he reckon would become of the other half if he killed his half? Do you reckon he thought it would live?" » (6). Les villageois s'avèrent incapables de comprendre la double énonciation qui se cache derrière l'ironie maniée par David Wilson. Ainsi le lecteur est-il invité à se placer du côté de celui qui sait décoder l'ironie, renforçant la supériorité présumée de David Wilson en même temps que celle du lecteur. De la même manière, son calendrier de maximes spirituelles demeure incompris :

For some years Wilson had been privately at work on a whimsical almanac, for his amusement – a calendar, with a little dab of ostensible philosophy, usually in ironical form, appended to each date ; and the Judge ... carried a handful of them around, one day, and read them to some of the chief citizens. But irony was not for those people ; their mental vision was not focussed for it. They read those playful trifles in the solidest earnest, and decided without hesitancy that if there had ever been any doubt that David Wilson was a pudd'nhead – which there hadn't – this revelation removed that doubt for good and all. (27)

De nouveau, prenant peut-être les lecteurs eux-mêmes pour des *pudd'nheads*, le texte fait croire que ces sentences sont des plus spirituelles. Elles obtiennent d'ailleurs une visibilité particulière puisqu'elles sont placées en début de chapitre, à l'instar des multiples exergues qui émaillent *Middlemarch*. Ainsi semblent-elles présider au texte de Twain lui-même et lui conférer un sens et une respectabilité philosophique supplémentaires. Toutefois, le texte de Twain demeure ambigu et laisse planer le doute quant au qualificatif de *pudd'nhead* : il se peut très bien qu'il s'applique véritablement à David Wilson (et au lecteur). David Wilson est potentiellement le plus grand des *pudd'nheads*, lorsqu'il met à profit son savoir à la fin du roman dans le but de garantir le *statu quo* esclavagiste.

À bien y regarder, ses maximes posent également problème : elles sont fréquemment superficielles, brassent des idées reçues et traitent de sujets aussi disparates que la pastèque (« *The true southern watermelon is a boon apart, and not to be mentioned with commoner things* » [71]), le mensonge (« *One of the most striking differences between a cat and a lie is that a cat has only nine lives* » [34]), la vie et la mort (« *Why is it that we rejoice at birth and grieve at a funeral ? It is because we are not the person involved* » [44]), les jurons (« *When angry, count four ; when very angry, swear* » [48]), l'utilité esthétique de l'adjectif (« *As to the Adjective : when in doubt, strike it out* » [52]) et une rancœur personnelle (« *He is useless on top of the ground ; he ought to be under it, inspiring the cabbages* » [111]). Le calendrier de Pudd'nhead Wilson ressemble à s'y méprendre à une parodie de l'almanach de Benjamin Franklin, *Poor Richard's Almanac*.

La mise en abîme du philosophe amateur dans *Pudd'nhead Wilson* est particulièrement significative, parce qu'elle met en avant une caractéristique fondamentale de l'écriture philosophique de Mark Twain, qui la rend illisible aux yeux de ses détracteurs : elle est – mais aussi se donne pour – mauvaise, éparpillée, superficielle,

rebattue et fade. La notion de fadeur est particulièrement intéressante, puisqu'elle recèle selon François Jullien une illisibilité qui dérange ceux qui cherchent dans l'écrit philosophique une définition théorique ou une argumentation développée (24). Il donne l'exemple d'un philosophe occidental (Hegel), incapable d'apprécier les textes de Confucius : aux yeux d'Hegel, il n'y avait là que des doctrines morales et prescriptions insipides. S'y succédaient « brèves anecdotes, faits divers et réponses lapidaires » (24). De même, chez Twain, les maximes de Pudd'nhead Wilson soulignent, par effet de miroir, une écriture philosophique où il n'y a pas, à proprement parler, construction d'un savoir ; où la parodie prime, au détriment d'une théorisation en son propre nom. Dans ces textes tardifs, la réflexion philosophique frôle la fadeur, la superficialité ou encore l'absurde, comme c'est le cas des paroles de la bien-aimée dans « My Platonic Sweetheart » (« Many a time in after years my dream-sweetheart threw off golden sayings which crumbled to ashes under my pencil when I was setting them down » [120]). L'écriture twainienne tardive n'est ni philosophique, ni exactement littéraire : elle se situe dans un espace liminaire, dont l'illisibilité critique est fortement accrue.

De manière contradictoire – et on retrouve là l'ambivalence caractéristique des propos de Mark Twain au sujet de son écriture – Twain se réclamait de la philosophie, tout en affirmant n'en avoir jamais lu. En 1907, il déclare : « I have not read Nietzsche ..., nor any other philosopher » (Gribben, *Mark Twain's Library* 343). Quelques années auparavant, en 1898, il écrit dans une lettre à John Adams : « I have never read Locke nor any other of the any philosophers quoted by you.... So, all these months I have been thinking the thoughts of illustrious philosophers, and didn't know it » (Gribben, *Mark Twain's Library* 415). Twain s'étonne du fait qu'il parle, pense, écrit sur le mode du philosophique, sans le savoir. Il se revendique ainsi du philosophique, tout en se plaçant explicitement à l'extérieur.

5.3 – L'illisible : vers une notion « non négative »

Au cours de la première partie, il est apparu que la notion d'illisibilité se situe au croisement d'une problématique de l'écriture et de la lecture. Déterminée par son contexte de réception, la notion d'illisibilité a subi de profonds changements paradigmatiques à partir du début du vingtième siècle et en particulier à la faveur de l'expérimentation esthétique initiée par le courant moderniste. Selon Isabelle Alfandary et Axel Nesme, il s'agit d'un moment dans l'histoire littéraire où la notion perd sa

connotation négative et devient l'un des effets les plus marquants du texte moderniste, même si rarement étudié en tant que tel (Introduction 9). Deviennent canoniques des textes réputés illisibles, d'auteurs qu'on a coutume d'associer au mouvement moderniste : Virginia Woolf, Gertrude Stein, James Joyce, T. S. Eliot, entre autres (Introduction 9). Comme l'écrit Isabelle Alfandary dans une étude consacrée à Gertrude Stein, « l'illisible n'est plus pensable comme défaut de lisibilité, mais comme condition de possibilité même de l'écriture et de la lecture – de la littérarité » (« Gertrude Stein » 85).

De fait, la notion d'illisibilité a connu un destin mouvementé en littérature. Dans une étude des écrits tardifs de Mark Twain, deux contextes occupent une place définitoire pour la problématique de l'illisibilité : le moment de rédaction, de publication et de réception de ces textes, avant et immédiatement après sa mort (du tournant du siècle aux années vingt), puis le moment de constitution de ce corpus tardif à travers les publications posthumes du Mark Twain Project, à partir des années 1960. Le premier contexte est celui d'un protomodernisme possible, hypothèse que cette deuxième partie de la thèse se donne pour but d'étudier. Le second contexte est celui d'une postmodernité naissante, qui rejoint par ailleurs le moment de rédaction de cette thèse : en effet, il est impossible d'ignorer le rôle théorique crucial que joue la notion d'illisibilité dans le contexte théorique (poststructuraliste, postmoderniste) où cette thèse prend forme. Autrement dit, l'illisibilité ne saurait être étudiée séparément des connotations et des emplois que lui réserve chaque période historique.

Le modernisme et le postmodernisme ont foncièrement changé la manière dont l'illisibilité est appréhendée. Twain rédige ces textes à un moment où l'illisibilité commence à connaître une fortune différente. Là où l'illisibilité de ces textes tardifs est généralement mise sur le compte de l'âge avancé de l'auteur et de ses difficultés familiales et financières, l'hypothèse d'une influence protomoderniste permet d'aborder l'illisibilité à partir de l'angle du renouveau et de l'expérimentation esthétique. Bruce Michelson, par exemple, estime qu'il faut replacer les textes tardifs de Mark Twain dans le contexte de leur rédaction, une période marquée par les premières expérimentations artistiques avant-gardistes, que Twain ne peut avoir ignorées durant ses longs séjours en Europe (*Mark Twain on the Loose* 177).

Dès lors, la deuxième partie de la thèse s'interrogera sur l'illisibilité en tant que notion « non négative », pour reprendre l'expression employée par Marie-Dominique Garnier (225). Dans son analyse derridienne de la notion, elle montre que l'illisibilité devient chez les modernistes un objet prolifique plutôt qu'un concept négatif (217).

L'illisible devient la part du texte qui ouvre le champ des possibles et rompt les interprétations univoques : il libérerait les forces de croissance et de prolifération du texte (225), présentes sous la surface en apparence négative du terme (219).

Or, Twain n'a jamais été perçu comme un moderniste, du moins par la majorité des critiques twainiens et des américanistes. Cette observation demeurera centrale à l'analyse, puisqu'il s'agira à la fois de remettre en question les lectures consacrées des textes de Twain et de se garder d'une assimilation précipitée de ses écrits à un corpus d'œuvres modernistes. La deuxième partie de cette thèse formule un questionnement : dans quelle mesure l'illisibilité rejoint-elle une modernité littéraire, voire un protomodernisme ? Comme il apparaîtra, il en va de l'historicisation du Twain tardif.

Deuxième partie

Mark Twain (post)moderne : une poétique de l'illisible

Chapitre 1 – Résistances à la lisibilité du roman mimétique-réaliste

1.1 – Difficile historicisation du Twain tardif

a) Modernité et protomodernisme

Que l'illisibilité ait partie liée avec le contexte de réception se voit illustré par le sort mouvementé des chapitres finaux de *Adventures of Huckleberry Finn*. Longtemps jugées insipides et même révoltantes, les pages qui décrivent la « libération » de Jim par Huck Finn et Tom Sawyer dans la ferme des Phelps rencontrent enfin un lecteur clément en T. S. Eliot : « Readers sometimes deplore the fact that the story descends to the level of *Tom Sawyer* from the moment that Tom himself re-appears.... But it is right that the mood of the end of the book should bring us back to the beginning. Or, if this was not the right ending for the book, what ending would have been right ? » (353). Contrairement aux générations de lecteurs qui l'ont précédé, T. S. Eliot apprécie la fin. Il décèle en elle un détournement des attentes du lecteur : « For Huckleberry Finn, neither a tragic nor a happy ending would be suitable.... Huck Finn must come from nowhere and be bound for nowhere » (354).

T. S. Eliot est ainsi l'un des premiers à réhabiliter la fin de *Adventures of Huckleberry Finn*. Le lecteur moderniste en T. S. Eliot aborde ces chapitres d'une manière inouïe. Ce qui était jusque-là frappé d'opprobre éveille son intérêt. En d'autres termes, le contexte de réception a changé. T. S. Eliot s'est ouvert à la part d'illisible que recèle le célèbre roman de Mark Twain.

Comme l'écrit Denis Boisseau, s'il y a bien des techniques spécifiques qui rendent un texte plus difficile à lire, l'illisibilité dépend avant tout des critères de jugement adoptés par le lecteur (35). L'illisible est une « résistance, celle du texte peut-être, ou bien la nôtre à ce qu'il nous propose » (Boisseau 35). Il ne s'agit pas tant d'un attribut du texte que d'une catégorie relationnelle, qui se négocie dans l'ajointement du lecteur et du texte (Boisseau 36). En ce sens, des textes réputés illisibles au dix-neuvième siècle ont pu connaître une nouvelle jeunesse au début du vingtième siècle, relus et réappropriés par des auteurs-lecteurs modernistes. *Sordello* de Robert Browning, par exemple, long poème digressif vivement critiqué par ses contemporains, retint l'attention d'Ezra Pound, qui y vit un poème éminemment expérimental et novateur (Perquin 103).

L'introduction de T. S. Eliot à *Adventures of Huckleberry Finn* témoigne de ce changement paradigmatique que connaît la notion d'illisibilité au vingtième siècle. Le modernisme s'est ouvert à une dimension du texte de Mark Twain jusque-là inaccessible et insaisissable. L'illisible est paradoxalement devenu plus perceptible, plus localisable et donc plus lisible. Bien que l'écart chronologique qui sépare le contexte de rédaction twainien et la lecture moderniste de T. S. Eliot soit non négligeable (T. S. Eliot écrit son introduction plus de soixante ans après la publication de *Adventures of Huckleberry Finn*), l'approche eliotienne fait entrevoir la possibilité d'un lien entre *Adventures of Huckleberry Finn* et *The Waste Land*, autrement dit d'un lien entre l'illisible twainien et le modernisme eliotien.

Ce lien demeure tout entier à définir. S'agit-il d'une correspondance établie de manière purement rétrospective, c'est-à-dire d'une interprétation moderniste d'un texte réaliste ? Ou bien est-il possible de voir s'esquisser chez Twain des problématiques modernistes, bien avant que le courant moderniste ne s'impose sur la scène internationale, ne s'écrive et ne s'énonce sous la plume de ses porte-parole les plus connus ? En réalité, la question de l'illisible met en exergue une problématique de l'historicisation des textes de Twain. Elle provoque une réflexion sur le modernisme, au sein duquel l'illisible a joué un rôle incontournable. L'étude de l'illisible soulève de ce fait inévitablement l'hypothèse d'un protomodernisme, chez un auteur habituellement perçu comme un romancier réaliste, attaché aux codes littéraires du dix-neuvième siècle.

Qui plus est, l'analyse du modernisme des écrits tardifs de Mark Twain ne saurait se passer d'une réflexion au sujet de l'historicisation générale du modernisme (et d'autres mouvances littéraires, comme le réalisme). En effet, qualifier de (pré)moderniste *Adventures of Huckleberry Finn* (rédigé entre 1876 et 1884) pose problème, eu égard aux balises chronologiques généralement utilisées pour le modernisme anglo-américain, à savoir le début du vingtième siècle. Loin de constituer un anachronisme absolu, la possibilité d'un modernisme twainien souligne la difficulté d'historiciser le modernisme (et tout courant littéraire). Certains critiques définissent le modernisme comme une période relativement brève et limitée dans l'histoire littéraire anglo-américaine. Benoît Tadié, par exemple, retient pour son étude les années 1908 à 1922 (*L'Expérience moderniste anglo-américaine*). D'autres théoriciens évoquent une évolution graduelle à partir de la fin du dix-neuvième siècle et attribuent au modernisme un empan plus large, qui irait du milieu du dix-neuvième siècle jusqu'au milieu du vingtième siècle (Childs 18). Sans qualifier Mark Twain de moderniste, la question d'une influence protomoderniste sur ses

écrits fait surgir la problématique plus générale de l'historicisation du modernisme. Ainsi, il semblerait que la définition du modernisme doive être renégociée à travers chaque corpus étudié et à travers chaque texte lu.

Les critiques qui voient en Mark Twain un moderniste sont peu nombreux. L'un d'entre eux, G. R. Thompson, associe tout particulièrement les textes tardifs de Mark Twain à une sensibilité esthétique protomoderniste :

On any list of important early modernist works, I would include at least a dozen works by Mark Twain.... I would single out *Adventures of Huckleberry Finn* (1884), *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (1889), *The Tragedy of Pudd'nhead Wilson and the Comedy of Those Extraordinary Twins* (1894), *The Great Dark* (1897-8), *Letters from the Earth* (1909-10), the posthumous collections titled *Fables of Man*, *The Devil's Race-Track, Which Was the Dream?* and the "extracts" from *Captain Stormfield's Visit to Heaven* (1909) and *No. 44, The Mysterious Stranger* (1897-1909). These works feature modernist assaults on the transparency of language and the idea of a unified self and a unified world, manifest in fragmented selves. (373)

L'analyse de G. R. Thompson a le mérite de prendre le contre-pied des lectures biographiques du Twain tardif, mais elle surimpose peut-être trop précipitamment une grille de lecture sur des textes qu'il convient de situer en regard de plusieurs problématiques : celle du modernisme, mais aussi celle de la modernité.

La question de la modernité littéraire ne se recoupe pas exactement avec celle du modernisme. Ce dernier est généralement perçu comme un courant littéraire anglo-américain limité à une période spécifique (bien que limites chronologiques elles-mêmes demeurent fluctuantes, comme il est apparu). La modernité, quant à elle, peut être définie comme une écriture qui de manière générale rompt avec les codes et avec la tradition. Dans le contexte littéraire, elle est plus spécifiquement associée à un tournant qui se fait jour au cours du dix-neuvième siècle, en particulier dans la littérature française, chez Rimbaud, chez Mallarmé ou encore chez Baudelaire. Dans son analyse de la notion, Yves Vadé montre que Baudelaire fut l'un des premiers à en offrir une définition proprement esthétique, dissociée d'une modernité historique (11). Dans son célèbre texte « Le Peintre de la vie moderne », Baudelaire déconseille l'étude des modèles et préconise une esthétique du transitoire plutôt que de l'immuable (695).

Le modernisme s'inscrit dans le prolongement de cette modernité littéraire, en ce qu'il se définit également par sa critique et par sa subversion des formes établies. Benoît

Tadié souligne la dimension « essentiellement négative » du modernisme anglo-américain (303). La démarche moderniste se caractérise selon lui par un rejet de la norme, qu'il définit comme « un dispositif textuel *reconnu* : *persona*, sujet, symbole, scénario, forme classique, genre... » (178). Ce qu'ont en commun modernité et modernisme, c'est donc cette dimension métalittéraire : tout texte moderne en vient à inclure au niveau textuel une mise en cause de la littérature elle-même (B. Tadié 93).

L'illisible moderniste demande toutefois à être défini. Comme l'affirme Jean-Jacques Lecercle, ces textes ne mettent pas en œuvre une illisibilité littérale, mais plutôt métaphorique : le texte est encore lisible, *stricto sensu* ; il n'est pas totalement, définitivement opaque (12). Ainsi, le texte moderniste œuvre au brouillage de la lisibilité (12) : l'illisibilité moderniste est avant tout herméneutique. Elle devient synonyme d'inintelligibilité. Son enjeu est le déchiffrement, la compréhension et l'interprétation du texte littéraire. Benoît Tadié montre qu'il s'agit là d'une problématique du *sens*, qui s'impose autant aux auteurs de fiction qu'aux linguistes, dont les travaux se multiplient à partir des années 1880 environ (281). Selon Benoît Tadié, ce n'est pas tout à fait un hasard si les grands axes de la linguistique ont été mis en place à la même époque que ceux du modernisme : des linguistes et philosophes du langage comme Edward Sapir, C. K. Ogden, I. A. Richards, Ferdinand de Saussure et C. S. Peirce se penchent sur le problème des conditions du sens (282-83). Là où les écrivains modernistes déconstruisent le sens, les linguistes et philosophes tentent d'expliquer son avènement ; dans le fond, l'enjeu est le même.

Cette description de la spécificité de l'illisible moderniste permet d'ores et déjà de souligner l'écart qui sépare le canon moderniste des textes de Mark Twain, même ceux rédigés durant les dernières décennies de sa vie. Contrairement à des modernistes comme Ezra Pound, James Joyce ou Virginia Woolf, Mark Twain affectionne une langue simple. En ce sens, Mark Twain ne cultive pas la difficulté herméneutique qui caractérise tant de textes modernistes. Il s'agit d'une divergence importante, sur laquelle la troisième partie reviendra. L'idée de l'hyperlisibilité d'une langue (trop) simple, (trop) peu travaillée, sera mise en regard de l'écriture moderniste, souvent jugée complexe, voire hermétique.

La question d'un protomodernisme twainien mérite d'être posée, mais l'idée d'une modernité des textes de Twain s'impose avec plus d'évidence. La modernité littéraire s'incarne avant tout dans un rapport spécifique au lecteur, lecteur qu'il s'agit fréquemment de heurter ou de déstabiliser. En 1899, Mark Twain écrit à son ami William Dean Howells :

For several years I have been intending to stop writing for print as soon as I could afford it. At last I can afford it, and have put the pot-boiler pen away. What I have been wanting is a chance to write a book without reserves – a book which should take account of no one's feelings, and no one's prejudices, opinions, beliefs, hopes, illusions, delusions ; a book which should say my say, right out of my heart, in the plainest language and without a limitation of any sort. I judged that that would be an unimaginable luxury, heaven on earth. It is under way, now, and it is a luxury ! an intellectual drunk. (cité par Marotti 4)

Comme l'écrit Maria Ornella Marotti, pareille écriture n'envisage ni lecteur, ni destinataire, ni public (3). Twain se prend à rêver d'un livre sans lecteur. Il refuse de prendre en compte les attentes de celui qui lira son texte (« a book which should take account of no one's feelings, and no one's prejudices, opinions, beliefs, hopes, illusions, delusions »). Cette citation marque l'entrée de Mark Twain dans une modernité littéraire. Le fait de ne pas être lu (« to stop writing for print ») ouvre le texte à de nouveaux possibles.

Ainsi, la modernité littéraire inaugure un rapport différent au lecteur. Le critère de bienséance n'est plus qu'une injonction déçue, qui consistait à interdire ce qui était susceptible d'agresser le lecteur (Ripoll 59-60). Un poème comme « Une charogne » de Baudelaire prend à rebours le critère de bienséance et double la déchéance des conventions poétiques d'une décomposition littérale (le cadavre). La charogne baudelairienne (« cette ordure » [79], « cette horrible infection » [79]) trouve un écho dans le corps infesté du clochard que décrit Twain dans « 3,000 Years among the Microbes » : « ... his body is a sewer, a reek of decay, a charnel house, and contains swarming nations of all the different kinds of germ-vermin that have been invented for the contentment of man » (235). Dans la suite de l'analyse, il apparaîtra que « 3,000 Years among the Microbes » n'est pas seulement un texte peuplé de parasites, mais encore un texte du parasitage.

Le bavardage, l'absurde et les longueurs ennuyeuses sont autant de techniques de l'illisible moderne avec lesquelles Mark Twain expérimente. Au dix-neuvième siècle, des auteurs anglais tels qu'Edward Lear et Lewis Carroll développent une poétique du *nonsense*, susceptible de déstabiliser le lecteur. Au début du vingtième siècle, Gertrude Stein inscrit une problématique de l'ennui au cœur de sa poétique de l'illisible, comme l'explique Isabelle Alfandary (« Gertrude Stein » 86). Dans ses textes, Gertrude Stein

multiplie les phrases verbeuses, les rythmes réguliers et les répétitions (86). L'illisible steinien « est à chercher du côté de l'accès barré au plaisir, de l'échec de la satisfaction de l'acte de lecture » (94). Chez Twain, des textes comme *A Connecticut Yankee* et *What Is Man ?* mettent en place une résistance semblable au lecteur, à travers un bavardage incessant.

Ainsi, aborder l'illisibilité twainienne à partir de l'angle de la modernité permet de jeter un éclairage nouveau sur l'œuvre d'un auteur canonique généralement perçu comme l'un des chefs de file du réalisme et du régionalisme américains. Dans « Mark Twain, William Dean Howells, and Realism », Peter Messent explique que la longue tradition qui consiste à associer Mark Twain au réalisme puise ses racines dans l'amitié entre Mark Twain et William Dean Howells (187). Critique littéraire influent, William Dean Howells aimait à présenter Mark Twain comme un réaliste et louait tout particulièrement son utilisation novatrice de la langue vernaculaire dans *Adventures of Huckleberry Finn* (191). Comme le rappelle Phillip J. Barrish, si avant Mark Twain les romanciers ne s'abstenaient pas de rendre par écrit le dialecte, Twain fut l'un des premiers à l'employer d'un bout à l'autre d'un roman (165). Chez Twain, point de guillemets et point d'anglais standard d'un narrateur plus policé pour cantonner et apprivoiser les écarts du langage vernaculaire.

D'autres aspects ont valu au roman de Mark Twain son statut de chef-d'œuvre du réalisme américain : son réalisme historique et régional, l'importance de la relation entre le sujet et son environnement et le réalisme psychologique des monologues intérieurs de Huck Finn (Messent, « Mark Twain, William Dean Howells » 191-92).

L'hypothèse explorée dans cette deuxième partie de la thèse est tout autre : la modernité de *Adventures of Huckleberry Finn* ne réside pas à proprement parler dans son usage d'une langue vernaculaire, ni même dans un flux de conscience avant la lettre. En 1934, Hemingway affirma : « All modern American literature comes from one book by Mark Twain called *Huckleberry Finn*. ... it's the best book we've had. All American writing comes from that. There was nothing before » (22). Cette citation est généralement interprétée comme une description de la modernité de la voix narrative vernaculaire adoptée par Twain. Toutefois, il apparaîtra que cette voix narrative est autrement moderne, œuvrant par endroits à un antiréalisme déroutant.

Dans cette deuxième partie, l'illisibilité sera envisagée non pas comme un jugement négatif périphérique, mais comme une esthétique à part entière. Là où l'adjectif « illisible » ne décrirait qu'un attribut du texte, potentiellement négligeable, il s'agira de le

substantiver (« l'illisible »), afin d'en souligner la place centrale dans la démarche littéraire twainienne. Le texte twainien prend le contre-pied d'une lisibilité classique et développe de nouvelles formes d'écriture, à telle enseigne qu'il conviendra de s'interroger sur la notion de texte et sur sa déconstruction à travers le corpus. L'analyse cherchera parfois à rapprocher la modernité de ces textes des préoccupations chères aux modernistes, mais elle s'appuiera avant tout sur l'idée d'une modernité spécifique à ces textes, constamment redéfinie par l'écriture que met en œuvre Mark Twain.

b) « Proleptically Postmodern » : approches postmodernistes de l'illisible twainien

Brièvement évoqué, le postmodernisme constitue l'autre contexte majeur sur fond duquel la problématique de l'illisible dans ces textes prend forme. Le postmodernisme, compris comme une mouvance littéraire, mais également critique, joue un rôle central dans la définition de la notion critique de l'illisible. D'abord parce que c'est à partir des années 1970 qu'un corpus tardif twainien se constitue réellement, à la fois matériellement, sous forme de publications, et en tant qu'objet critique. Deuxièmement, le postmodernisme est également le contexte critique dans lequel naît cette étude : une époque qui se décrit depuis les années 1970 comme l'ère de la condition postmoderne (Connor, Introduction 1-2), même s'il convient d'ajouter que certains commentateurs mettent de plus en plus l'accent sur une fin ou sur une dissipation des paradigmes de pensée postmodernes (Connor, Introduction 10). Prendre en compte le contexte critique dans lequel émerge cette thèse – et à partir duquel elle formule un propos sur l'illisible twainien – consiste à souligner l'influence d'une mouvance théorique et littéraire sur la manière dont la notion de l'illisible est abordée. Cette approche devra elle-même être interrogée : quels sont les présupposés qui, au début du vingt-et-unième siècle, président à l'appréhension de l'illisible ?

Comme il est apparu, le modernisme inaugure un profond changement dans la manière dont l'illisible est perçu, renversement paradigmatique qui se poursuit à travers le vingtième siècle. Le Nouveau Roman en France, dans les années 1950, soumet à une critique virulente les conventions romanesques traditionnelles. Selon Liliane Louvel et Catherine Rannoux, la littérature contemporaine est passée « d'un certain idéal antique de clarté au jeu contemporain avec la part d'ombre constitutive » du texte (8). L'illisible s'est institué en critère esthétique central. Mieux encore, la notion d'illisible en est venue à

occuper une place centrale dans la manière de penser la littérature et par extension, dans l'analyse littéraire. De ce fait, le postmodernisme est le moment où l'illisible devient une préoccupation critique, théorique et philosophique. L'illisible se meut en une pratique de lecture, voire en une exégèse fondée sur la recherche de la « part d'ombre constitutive » du texte.

Deux contextes se superposent donc dans l'analyse de l'illisible twainien : les années 1880-1920 (approximativement) et l'ère du (post)postmodernisme. Si cette étude est écrite à une époque où l'illisible a été érigé en critère de lecture et d'écriture, les textes eux-mêmes datent d'une époque où l'illisible est encore loin de constituer une notion théorique légitime et positive. Pour cette raison, l'approche adoptée devra sans cesse se laisser interroger par des textes écrits dans un contexte où l'illisible signifie, mais différemment.

Steven Connor fournit dans son analyse du destin critique de *Ulysses* de James Joyce un exemple éclairant de l'importance croissante de l'illisible comme principe esthétique et analytique. Alors que les études modernistes mettaient l'accent sur le pouvoir d'abstraction et de simplification mis en œuvre par le roman de James Joyce (sans doute encore dans l'optique d'une recherche d'une totalité perdue), les années 1970 et 1980 virent fleurir les analyses qui érigeaient l'instabilité et le chaos en ressorts principaux du récit (« Postmodernism » 69). L'analyse de Steven Connor souligne que ce n'est qu'à partir de l'avènement du postmodernisme qu'une telle lecture de l'illisible devient possible.

Au cours de cette constitution de l'illisible en notion théorique postmoderniste et poststructuraliste, deux textes de Roland Barthes ont joué un rôle-clé : *S/Z*, publié en 1970, et *Le Plaisir du texte*, publié en 1973. Dans *Le Plaisir du texte*, Barthes établit une distinction entre des textes dont la lecture procure du plaisir et des textes qui donnent lieu à une expérience de lecture plus déconcertante, à une forme de jouissance (21). Au texte de plaisir, qui contente, emplit, Barthes oppose le texte de jouissance, texte qui met en état de perte, déconforte – même jusqu'à provoquer une forme d'ennui – et fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques du lecteur (22-23).

Dans *S/Z*, l'analyse d'une nouvelle de Balzac le conduit à distinguer, une nouvelle fois, deux types de textes : le texte classique, « lisible », et le texte scriptible, qui, comme évoqué dans la première partie, fait du lecteur non plus un consommateur, mais un producteur du texte (10). Le texte scriptible marque la fin de la division ontologique qui érigeait traditionnellement une limite infranchissable entre le lecteur et l'auteur. Dès

lors, l'adjectif « lisible » se voit doté, dans un contexte poststructuraliste, d'un sens théorique spécifique : il désigne parmi les textes de fiction ceux qui se trouvent « engagés dans le système de clôture de l'Occident, fabriqués selon les fins de ce système, adonnés à la loi du Signifié... » (13).

Par conséquent, est désirable à l'ère du postmodernisme le texte scriptible, difficile, constamment réinterprétable car non assujéti à une logique du sens cohérent, à « la loi du Signifié ». En ce sens, on comprend mieux que le postmodernisme se soit ouvert à l'illisible des textes tardifs de Mark Twain, dimension de ses textes jusque-là qualifiée d'écriture défectueuse.

Il est une autre raison pour laquelle le postmodernisme a ouvert la voie à une relecture du Twain tardif. Le postmodernisme est allé plus loin dans sa recherche et dans sa défense de l'illisible. S'il s'est ouvert à de nouvelles formes d'illisible, c'est parce que la distinction hiérarchique entre l'art *highbrow* et l'art populaire s'est affaiblie (Fiedler, *Cross the Border* 36). Le texte postmoderne a pu cultiver une superficialité et un dépouillement déroutants, notamment dans la peinture et la musique minimalistes, témoignant ainsi d'une résistance à la quête moderniste de profondeur et de complexité (Snipp-Walmsley 81, 410).

Rien d'étonnant de ce fait à ce que l'écriture en apparence simple et dépouillée de Mark Twain ait été mieux reçue par une critique d'inspiration poststructuraliste. Rien de surprenant non plus à ce que des textes cultivant répétitivité et ennui, tel *What Is Man ?*, aient enfin commencé à donner lieu à des commentaires plus approfondis. Pour la première fois, la superficialité en vient à être étudiée comme une opération textuelle, et non comme l'effet d'un texte décevant. Le postmodernisme ouvre des textes comme « The Secret History of Eddypus » à une certaine jouissance du lecteur, à condition que celui-ci se laisse porter par le bavardage confus du narrateur.

De ce fait, on comprend plus aisément qu'il faille attendre les années 1970 pour que ces textes tardifs jouissent d'une attention critique soutenue. Il est même possible d'identifier, à partir de cette époque, la constitution graduelle d'un canon twainien alternatif, postmoderniste, qui comprend majoritairement des textes tardifs. Au sein de ce canon alternatif, *Pudd'nhead Wilson* occupe le rôle de chef-d'œuvre habituellement dévolu à *Adventures of Huckleberry Finn*, en vertu de l'instabilité des identités raciales et sexuées que met en œuvre le roman. Une telle instabilité a retenu l'attention de la critique, comme en témoigne l'article influent de Linda Morris « Beneath the Veil : Clothing, Race, and Gender in Mark Twain's *Pudd'nhead Wilson* ». De même, des textes

comme « The Great Dark » et les manuscrits de *l'Étranger mystérieux* occupent une place centrale au sein de ce canon alternatif.

Dans « Mark Twain's Postmodern Tale Found in a Jug », Alan Gribben décrit le processus de canonisation auquel les écrits tardifs de Mark Twain et en particulier *l'Étranger mystérieux* ont été soumis : « Among literary critics there has been a profound reversal in outlook about Twain's so-called late writings, once viewed as almost incoherent fragments of a despairing and deteriorating mind, but now increasingly seen as prescient and highly suggestive of the oncoming postmodern temper and anxieties » (238). Annonciatrice, « presciente », l'écriture tardive de Mark Twain soulève de profondes difficultés d'historicisation. Réception et écriture se mêlent dans cette perception critique des écrits twainiens comme relevant d'une sensibilité postmoderniste avant la lettre : s'entrecroisent deux époques difficilement compatibles, celle de Twain et celle d'un postmodernisme.

Plusieurs exemples permettent de montrer combien l'illisible twainien a pu se prêter à des lectures postmodernistes. Dans *Reverse Tradition : Postmodern Fictions and the Nineteenth Century Novel*, Robert Kiely souligne la fragmentation et la multiplicité des versions du récit de *l'Étranger mystérieux* (107). Le texte semble offrir au lecteur comme une prolepse du postmodernisme : « ... Twain's text leaves a peculiarly American and postmodern residue of anxiety and bravado.... The narrative's nihilism, despite the old-fashioned Austrian setting, is not Germanic but American and proleptically postmodern » (114). Maria Ornella Marotti n'hésite pas à identifier l'anachronisme qui informe sa propre démarche, mais insiste également sur la pertinence d'une grille de lecture postmoderniste : « Throughout this study, while I point out Twain's link with his time, I also argue that he anticipates both our contemporary awareness of the fragmentation of experience and some modern and postmodern literary procedures » (152). Scott Michaelsen estime quant à lui que les textes tardifs de Mark Twain portent la marque de l'anti-essentialisme et de l'antinaturalisme qui informent la philosophie poststructuraliste (141). Il en conclut : « Twain's work crosses one sort of postmodern divide in the early 1880s » (141).

Si de telles lectures peuvent paraître profondément anachroniques, elles permettent également de souligner que l'illisible n'est pas uniquement une caractéristique inhérente au texte. L'illisible twainien est, en grande partie, postmoderne : ce n'est qu'à partir des années 1970 que l'illisibilité (l'échec, la mauvaise qualité) de ces textes a laissé la place à l'illisible (en tant que ressort de l'écriture).

C'est également dans cette démarche, qui consiste à *lire* l'illisible, qu'apparaît pleinement le paradoxe de l'illisible. À partir du moment où il s'agit de localiser dans un texte sa part d'illisible, l'illisible devient accessible et dans une certaine mesure, interprétable, donc « lisible ». La troisième partie reviendra sur la question d'un illisible devenu *trop* lisible sous l'influence des lectures postmodernistes.

Loin d'ignorer la nature anachronique d'une étude qui ferait de Mark Twain un postmoderne, ce travail propose de souligner l'intérêt d'un tel anachronisme. En premier lieu, cet anachronisme rejoint celui que Twain lui-même aimait à imaginer pour ses textes tardifs. Comme évoqué dans la première partie, Mark Twain considérait que certains de ses écrits étaient trop modernes pour plaire à ses contemporains et préférait s'adresser à un lectorat plus éloigné dans le temps (Marotti 3). Twain envisageait ainsi des textes anachroniques, en décalage avec leur époque, que seul un public posthume saurait apprécier à leur juste valeur. Twain se représentait un lecteur implicite (Marotti 5) et une postmodernité ouverte à un propos et une écriture révolutionnaires. Postmodernité, peut-être, mais une postmodernité sienne, twainienne, qu'il convient de distinguer de la nôtre et d'étudier dans sa spécificité.

En deuxième lieu, enfin, cet anachronisme est fécond en ce qu'il oblige à repenser une historicisation trop figée. Contrairement à une vision linéaire de l'histoire littéraire, où les courants se succèdent et se différencient par des ruptures plus ou moins nettes, l'anachronisme qu'implique l'idée de Mark Twain postmoderne suggère pour le postmodernisme une continuité avec une écriture qui se pratiquait déjà au dix-neuvième siècle, voire avant, notamment à travers la tradition de l'antiroman satirique telle que la pratiquaient Cervantes, Fielding, Sterne et Diderot, tradition dont l'importance pour Twain sera soulignée dans la dernière partie de la thèse.

c) « We Seldom Really Know the Thing We Think We Know » : postréalisme

Un survol de la critique dédiée aux écrits tardifs de Mark Twain révèle une historicisation difficile de ces textes. Étonnamment, la critique hésite davantage à se prononcer sur le protomodernisme de l'écriture tardive de Mark Twain que sur son postmodernisme, même si l'anachronisme est plus prononcé. En réalité, cette hésitation traduit une difficulté à situer ces textes dans un contexte historique et littéraire connu.

Plusieurs commentateurs explorent l'hypothèse d'un protomodernisme, tout en soulignant les limites de leur lecture. George E. Marcus, par exemple, affirme en

première instance que *Pudd'nhead Wilson* conduit l'écriture de Mark Twain sur le seuil de l'influence moderniste dans la littérature et la philosophie américaines (191-92). Contrairement aux récits figurant des personnalités divisées (« divided selves » [Marcus 193]) et des dédoublements de la personnalité (« doubled selves » [Marcus 193]) comme *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, *Pudd'nhead Wilson* raconte l'histoire d'un entrecroisement de plusieurs moi (« crossed selves » [Marcus 194]). Ce qui importe, c'est que l'échange des identités se fait à l'insu du personnage de « Tom » Driscoll, puisque sa mère le place dans le berceau de l'héritier de la maison alors qu'il n'est qu'un nourrisson (Marcus 194). De ce fait, « Tom » est à la fois lui-même et autre, à savoir, « Chambers », l'enfant devenu esclave à sa place :

Each, at the same time, inhabits the social and intimate psychological persona of the other. It is the *simultaneity* of difference between the two selves involved, without any sense of clear boundaries between them, that makes this tactic more profoundly complex and subversive to the cultural construct of the coherent self than that of the doppelganger. (Marcus 194)

Selon George E. Marcus, c'est à travers ce brouillage des identités que le texte se fait l'écho d'une déconstruction moderniste du sujet : « ... the doppelganger doubles, creates a new bounded self in relation to an already existing one and thus merely reproduces an autonomous self.... Crossing selves thoroughly blurs boundaries of selves – both individuals whose identities are switched are ambiguously each other at the same time » (Marcus 194). Toutefois, George E. Marcus conclut que *Pudd'nhead Wilson* ne mène pas jusqu'au bout cette déstabilisation du sujet, notamment parce que le narrateur insiste sur la nature essentiellement vile du personnage de « Tom ». De même, le dénouement du roman consiste en une détection du crime originel – l'échange des deux bébés par la mère de « Tom », Roxana – et le rétablissement des deux identités dans les sphères qui leur ressortissent légalement (Marcus 203-04). Ainsi, George E. Marcus indique les limites d'une lecture moderniste de *Pudd'nhead Wilson*.

La question du modernisme de Twain peut s'éclairer à l'aide d'une problématique voisine, à savoir celle de l'antiréalisme, dont Peter Childs rappelle l'importance au sein de la démarche moderniste (2-3). S'il s'agit de l'une des caractéristiques centrales du courant moderniste, il convient de rappeler qu'un certain réalisme psychologique sous-tend l'écriture du flux de conscience, par exemple chez Henry James ou Virginia Woolf. Dans « Mr Bennett and Mrs Brown », Virginia Woolf s'attaque moins aux soubassements

philosophiques de la tradition réaliste qu'à son *manque* de réalisme dans la description de l'intériorité des personnages. Elle y décrit un roman hypothétique, inspiré par deux voyageurs observés dans un train. Là où le romancier moderne devra chercher à dépeindre le monde intérieur des deux personnages, l'écrivain édouardien, dont Arnold Bennett sert d'exemple, se concentrera sur la description des apparences et du monde extérieur :

Mr Bennett, alone of the Edwardians, would keep his eyes in the carriage. He, indeed, would observe every detail with immense care. He would notice the advertisements ; the pictures of Swanage and Portsmouth ; the way in which the cushion bulged between the buttons ; how Mrs Brown wore a brooch which had cost three-and-ten-three at Whitworth's bazaar ; and had mended both gloves – indeed the thumb of the left-hand glove had been replaced. (78)

L'antiréalisme de Mark Twain diffère profondément d'une telle quête de réalisme psychologique, comme il apparaîtra au cours de l'analyse. Malgré cette différence, Mark Twain et les modernistes ont en commun un rejet des conventions narratives réalistes entérinées par la tradition au dix-neuvième siècle.

Sur le plan philosophique, le réalisme littéraire s'appuie sur le principe de la *mimésis* : « the project of realism is founded upon an implicit consensual belief that realities do exist “out there” beyond linguistic networks and that we can use language to explore [them] » (P. Morris 93). Dans la tradition littéraire mimétique-réaliste, la représentation fidèle du réel et la fiabilité de la langue en tant que moyen d'expression et de description jouent un rôle central, qui commence dès la *Poétique* d'Aristote. Pour Aristote, la *mimésis* (terme grec traduit par « imitations » dans la citation suivante, même si une note de l'éditeur précise que cette traduction ne rend qu'imparfaitement le grec [152]) est au cœur de tout effort artistique : « L'épopée, et la poésie tragique comme aussi la comédie, l'art du poète de dithyrambe ... se trouvent tous être, d'une manière générale, des imitations » (85).

Les modes antiréalistes, dont le modernisme, s'opposent à un tel principe de référentialité : « The previous dominant modes had been a poetics of mimesis, verisimilitude and realism. By contrast, modernism marked a movement towards increased sophistication, studied mannerism, profound introversion, technical display, self-scepticism and antirepresentationalism » (Childs 22). Par-dessus tout, ce sont les conventions narratives du réalisme tel que pratiqué par les auteurs du dix-neuvième siècle

– Balzac, Dickens, Elizabeth Gaskell, Jane Austen, George Eliot, William Dean Howells – que le modernisme rejette : la fiabilité du narrateur (fréquemment omniscient), le choix de lieux représentatifs et contemporains, la linéarité de l'intrigue (Childs 74), l'unité et la stabilité du sujet humain, la perception de l'Histoire comme avancée linéaire du progrès et la clôture en fin de texte (Childs 22).

Chez Twain, s'il y a bien un détournement et une subversion de ces codes narratifs, l'antiréalisme prend la forme d'une problématique spécifique, dont les enjeux diffèrent en partie de la quête moderniste d'une esthétique nouvelle. Les textes de Twain font preuve d'une profonde ambivalence vis-à-vis du réalisme, mode d'écriture auquel l'auteur a longtemps aspiré sous l'impulsion de son ami littéraire William Dean Howells. Comme le rappelle Delphine Louis-Dimitrov dans sa préface au *Rapt de l'éléphant blanc*, l'identité littéraire de Mark Twain se forge à l'intérieur du courant réaliste (viii). L'importance de cette influence ne saurait être sous-estimée : elle détermine le rapport étroit entre la tradition réaliste et l'écriture twainienne. Par conséquent, l'antiréalisme de Twain se superpose et s'ajoute à une autre dimension, plus conventionnelle, de ses textes.

Sherwood Cummings décrit bien la duplicité stylistique de Mark Twain à l'égard des prémisses philosophiques du réalisme. Dès les années 1870, Twain aurait marqué une distance à l'égard du réalisme prôné par son ami William Dean Howells, éditeur de la revue influente *The Atlantic Monthly* et auteur de nombreux essais critiques, dont *Criticism and Fiction* (75). Si pour Howells, la littérature devait avoir pour but de dépeindre une « nature humaine connue de tous » (« human nature, known to us all » [*Criticism and Fiction* 300]), Mark Twain, lui, mettait en doute une telle conception transcendante : « Mark Twain was far beyond being instructed in the transcendental convictions that undergirded Howells' philosophy of literature » (Cummings 75). Comme le montrera l'analyse de *Adventures of Huckleberry Finn* dans le chapitre final de cette partie, Twain ne rechigne pas à déployer et à détourner un mode d'écriture réaliste à l'intérieur d'un seul et même texte.

Cette ambivalence s'accroît dans les textes tardifs de Twain, qui s'écrivent fréquemment dans un mode antiréaliste ou postréaliste. Alors que la critique twainienne hésite à qualifier ces textes de (proto)modernistes, elle emploie plus volontiers la notion de postréalisme, notamment pour *No. 44, The Mysterious Stranger*. James Leonard, par exemple, affirme que ce texte ne saurait être décrit comme un roman réaliste : « When we think of Twain's "time," we think almost exclusively of the "Age of Realism".... But when Twain produced *No. 44, The Mysterious Stranger*, which Tuckey dates as being

written mostly, including the final chapter, in 1904 (in Florence), the “Age of Realism” was well past » (« *No. 44, The Mysterious Stranger* » 162). Alan Gribben attire quant à lui l’attention sur la distance qui se creuse entre *No. 44, The Mysterious Stranger* et le courant régionaliste américain : « By this late stage of his writings Twain, invariably attuned to the literary vogues of his time, had almost completely abandoned the detailed settings that had earlier identified him as one of the chief regionalists within the American Realism movement » (« Mark Twain’s Postmodern Tale » 240).

L’un des textes postréalistes de Mark Twain les plus fréquemment commentés est la nouvelle inachevée intitulée « *The Great Dark* », dans laquelle le concept de réalité est déstabilisé. Si en première instance, ce travail de sape avait été rapproché d’une problématique moderniste du réel, la notion de postréalisme semble plus apte à décrire la spécificité du rapport entre le texte de Twain et le réalisme. En effet, le préfixe *post-*signale une rupture incomplète. Le texte postréaliste entame une expérimentation esthétique qui s’aventure au-delà de la tradition réaliste, mais qui lui est encore fortement redevable. Ainsi, « *The Great Dark* » n’est pas à proprement parler une nouvelle antiréaliste : il s’agit d’un récit qui met en scène la *transition* d’une narration réaliste traditionnelle à une perspective narrative où le réel devient inaccessible et insaisissable.

Le texte comporte une réflexion métatextuelle sur ce passage d’une esthétique réaliste à une esthétique antiréaliste. Au début de « *The Great Dark* », le narrateur, grand amateur des sciences, propose à ses enfants d’admirer à travers un microscope le monde infiniment petit – une part habituellement inaccessible du réel – contenu dans une goutte d’eau. Quelques heures plus tard, il exige du Superintendent of Dreams, sorte de personnification de son inconscient, de l’aider à organiser une expédition maritime pour découvrir ces eaux inexplorées. La position de maîtrise du narrateur réaliste, sa capacité à scruter et à décrire le réel sont évoquées de manière hyperbolique dans un passage où le narrateur ajuste le microscope sous le regard de ses enfants : « ... we worked the screws and projected the lens hard against the glass slide itself » (104). Le regard du scientifique amateur recèle une certaine violence, reflétée dans la manière dont il opère le microscope, extension oculaire qui piège l’objet qu’il examine (« projected the lens hard against the glass itself »).

Toutefois, à partir du moment où le surintendant de ses rêves initie sa métamorphose, Henry Edwards perd sa capacité à décrire le réel. Il se trouve lui-même piégé à l’intérieur de la goutte d’eau microscopique, assailli de doutes. Soucieux de réinstaurer la distinction entre le rêve et le réel, entre sa vie à bord du navire et sa vie

antérieure, il convoque le surintendant des rêves, mais celui-ci brouille définitivement les cartes dans un dialogue qui dramatise le moment charnière séparant le réalisme phallogocentrique auquel aspire Henry Edwards et le postréalisme du récit :

“The dream ? Are you quite sure it is a dream ?”

It took my breath away.

“What do you mean ? Isn’t it a dream ?”

He looked at me in that same way again ; and it made my blood chilly, this time. Then he said—

“You have spent your whole life in this ship. And this is real life. Your other life was the dream !”

It was as if he had hit me, it stunned me so....

I sat a long time thinking uncomfortable thoughts.

We are strangely made. We think we are wonderful creatures. Part of the time we think that, at any rate. And during that interval we consider with pride our mental equipment, with its penetration, its power of analysis, its ability to reason out clear conclusions from confused facts, and all the lordly rest of it ; and then comes a rational interval and disenchants us. Disenchants us and lays us bare to ourselves, and we see that intellectually we are really no great things ; that we seldom really know the thing we think we know ; that our best-built certainties are but sand-houses and subject to damage from any wind of doubt that blows.

(124-25)

La réflexion du narrateur prend la forme d’une épiphanie (« lays us bare to ourselves »), point culminant du récit, au cours duquel « rêve » et « réalité » deviennent des catégories arbitraires, selon Carl Dolmetsch (*Our Famous Guest* 282). Le scepticisme nouvellement acquis du narrateur s’exprime par un chiasme imparfait (« know the thing we think we know »), dont la symétrie est notamment entravée par la prononciation difficile des sonorités proches des mots « thing » et « think ». La chose qu’on pense connaître, écrit le narrateur, n’est nullement connaissable.

1.2 – Vacillements de la perspective narrative

La question du (proto)modernisme de Mark Twain se pose tout particulièrement dans le cadre d’une étude de la perspective narrative. Comme l’écrit Peter Childs, l’une

des mutations majeures que traversent les techniques narratives sous l'influence du modernisme est l'ébranlement de la perspective narrative traditionnelle. Dans le texte moderniste, la fiabilité et l'autorité du narrateur sont minées : « Avant-garde writers employed unreliable, introspective, fallible, intensely subjective and even neurotic or insane narrators in their stories, which had to be taken as seen through the frame of reference of a Marlow (Conrad), Dowell (Ford), Septimus Smith (Woolf) or Maisie (James) » (Childs 67-68). Des auteurs comme Henry James emploient des instances narratives ambiguës (que James lui-même nommera des « foyers de conscience », « centres of consciousness »), qui ne relèvent ni de la narration omnisciente à la troisième personne, ni de la forme pseudo-autobiographique à la première personne (Childs 76). Comme l'explique Benoît Tadié, les modernistes privilégient un point de vue fragmenté et incomplet ; « le monde n'est plus mis en perspective par une conscience qui en centralise les aspects multiples » (191).

Mark Twain, on l'a vu, se passionnait pour les nouvelles théories psychologiques, théories qui eurent une grande influence sur l'écriture littéraire européenne et américaine au tournant du siècle. Selon Randall Knoper, les personnages étranges de *No. 44, The Mysterious Stranger* ne peuvent être appréhendés qu'à la lumière de cette influence théorique (145). Bien avant Freud, l'idée d'une dimension plurielle du soi, d'un psychisme humain composé de multiples forces autonomes et divergentes, s'était frayée un chemin dans les travaux de biologistes, psychiatres et philosophes tels que Henry Maudsley, William Carpenter, Thomas Laycock, Pierre Janet, William James et Théodule Ribot (Knoper 146), travaux auxquels Twain avait vraisemblablement été initié par l'ouvrage *History of the Rise and Influence of the Spirit of Rationalism in Europe* de l'historien W. E. H. Lecky (Knoper 147). L'apparition des doubles matérialisés, figures du « Dream-Self » des personnages, au chapitre 16 de *No. 44, The Mysterious Stranger* témoigne de l'influence sur Twain d'une théorie de la division et de la pluralité du moi.

De même, *What Is Man ?* se fait l'écho de cette déconstruction de la *psyché* telle qu'elle était traditionnellement perçue. Dans un passage aux résonances presque poststructuralistes, Old Man déclare que la première personne du singulier n'est qu'une illusion, derrière laquelle se cache une grande multiplicité :

“You perceive that the question of who or what the Me is, is not a simple one at all. You say ‘I admire the rainbow,’ and ‘I believe the world is round,’ and in these cases we find that the Me is not all speaking, but only the *mental* part. You say ‘I grieve,’ and again the Me is not all speaking,

but only the *moral* part. You say the mind is wholly spiritual ; then you say 'I have a pain' and find that this time the Me is mental *and* spiritual combined. We all use the 'I' in this indeterminate fashion, there is no help for it. We imagine a Master and King over what you call The Whole Thing, and we speak of him as 'I,' but when we try to define him we find we cannot do it." (205)

Le propos de Old Man consiste à dénoncer une illusion transcendantale au sein du fonctionnement de la grammaire. Le pronom « I » imposerait une unité à un « moi » aucunement définissable (« when we try to define him we find we cannot do it »). L'idée d'une maîtrise par la conscience de ses pensées (« a Master and King over what you call The Whole Thing ») lui semble irrecevable. Comme il apparaîtra au cours de cette deuxième partie, toute la démonstration de Old Man vise à battre en brèche les présupposés d'une philosophie humaniste plaçant l'homme, en tant qu'être pensant et autonome, en son centre.

Si les modernistes font vaciller la stabilité narrative, cette évolution s'amorce en réalité déjà chez certains auteurs réalistes du dix-neuvième siècle. Des écrivains comme George Eliot expérimentent avec une focalisation variable, comme dans *Middlemarch*, où la perspective narrative passe d'un personnage focalisateur à un autre. Entre réalisme et modernisme, point de rupture nette, mais une problématique du point de vue narratif qui s'accroît.

Le flux de conscience porte la marque de cette transformation de la perspective narrative. Dans « Mr Bennett and Mrs Brown », Virginia Woolf en décrit le principe lorsqu'elle encourage ses contemporains à dépeindre le désordre des pensées et des émotions qui se succèdent en nous : « You have gone to bed at night bewildered by the complexity of your feelings. In one day thousands of ideas have coursed through your brains ; thousands of emotions have met, collided, and disappeared in astonishing disorder » (86). C'est ce désordre stupéfiant (« astonishing disorder ») que la perspective narrative du texte moderniste tente de dépeindre.

Dans les textes tardifs de Mark Twain, les instances narratives intermédiaires telles que les traducteurs se multiplient, comme l'a montré l'analyse dans la première partie. De manière plus générale, c'est la perte de maîtrise sur son récit (et sur sa vie) par le narrateur principal que ces textes dramatisent. Hank Morgan dans *A Connecticut Yankee*, Henry Edwards dans « The Great Dark », Huck Bkshp dans « 3,000 Years among the Microbes », George Harrison dans « Which Was It ? » et Major General X. dans « Which

Was the Dream ? » (nouvelle qui raconte, de manière non dissemblable à « The Great Dark », l'histoire d'un homme prospère et respecté de la haute société qui se réveille un beau jour dans une cabane en Californie, incapable de démêler le rêve et le réel) sont finalement tous des narrateurs dont les prétentions phallogocentriques s'effondrent en même temps que leur supériorité épistémologique.

La modernité de la perspective narrative twainienne a attiré l'attention de ses lecteurs, comme l'illustre la célèbre citation de Hemingway, selon laquelle *Adventures of Huckleberry Finn* serait le roman dont toute la littérature américaine moderne aurait émané. Bien que l'utilisation d'une langue vernaculaire marquât un tournant important, la nouveauté du roman consistait à employer cette voix narrative de bout en bout, sans cadrage narratif. De *The Adventures of Tom Sawyer* à *Adventures of Huckleberry Finn*, la troisième personne omnisciente laisse la place à la première personne. Le jeune narrateur illettré de *Adventures of Huckleberry Finn* ne dispose que d'un accès à la réalité partiel. L'incipit du roman signale le renoncement à l'omniscience narrative : « You don't know about me, without you have read a book by the name of "The Adventures of Tom Sawyer," but that ain't no matter. That book was made by Mr. Mark Twain, and he told the truth, mainly » (13). Par le biais de ce rappel, Huck Finn décrit tout en la mettant à distance l'autorité narrative qu'assumait « Mr. Mark Twain ». Si « Mr. Mark Twain » disait encore la vérité (« he told the truth, mainly »), rien n'engage Huck Finn à respecter le pacte de fiabilité qui déterminait la perspective narrative de *The Adventures of Tom Sawyer*.

Quoiqu'il s'agisse d'une innovation majeure, la voix narrative vernaculaire à la première personne de Huck Finn n'est pas la seule source de la modernité dont est empreinte la perspective narrative dans *Adventures of Huckleberry Finn*. Sa modernité découle par-dessus tout de l'enchaînement digressif de monologues intérieurs, de descriptions et d'intrigues secondaires que fait défiler la voix narrative. À ce titre, plusieurs critiques ont fait remarquer que le récit de Huck Finn préfigure l'écriture du flux de conscience (*stream of consciousness*). Jason Gary Horn par exemple s'arrête sur le célèbre passage où Huck Finn, la conscience troublée, décide d'écrire à la propriétaire de Jim, Miss Watson, afin de dénoncer l'esclave fugitif. Après de longues hésitations, Huck conclut toutefois qu'il ne peut trahir son ami. Il déchire sa lettre et s'exclame : « "All right, then, I'll go to hell" » (223). Selon Jason Gary Horn, ce passage porte la marque d'un flux de conscience avant la lettre : « Twain's use of interior dialogue certainly allows us to enter his hero's thoughts, and given the rush and extent of imagery – from Huck himself and out to God and back – within a single paragraph, Twain arguably prefigures

the stream of consciousness technique of later writers » (61). Aux yeux du critique, *Adventures of Huckleberry Finn* serait en quelque sorte le précurseur d'une révolution de la perspective narrative et irait jusqu'à anticiper la pensée de William James.

Quelques années après la parution du roman de Twain, en effet, William James publie *The Principles of Psychology*, dont il offre un exemplaire à Mark Twain (Horn 4). De fait, l'hypothèse d'une influence de la pensée jamesienne sur les écrits tardifs de Mark Twain est loin d'être irrecevable. Selon Jason Gary Horn, Twain se serait également procuré *Psychology: The Briefer Course*, que James publie en 1892 ; ses annotations nombreuses témoignent d'une lecture attentive (4). C'est probablement dans cette version écourtée de l'ouvrage de psychologie jamesien que Twain prit connaissance de l'essai dont une expression particulière allait entrer à jamais dans le vocabulaire de la théorie littéraire : « The Stream of Consciousness » (Horn 4).

Chez William James, le « flux de conscience » est moins un terme littéraire qu'une théorie et une critique de la psychologie traditionnelle. Cette dernière percevait la pensée comme un enchaînement d'unités distinctes, cohérentes et figées, modelées sur les Idées transcendantes de la métaphysique. James s'opposait à un tel modèle de la conscience : « *A permanently existing "Idea" which makes its appearance before the footlights of consciousness at periodical intervals is as mythological an entity as the Jack of Spades* » (176). Selon lui, il était plus juste de percevoir la pensée comme un processus en mouvement : chaque idée subit constamment des changements (« ... no two "ideas" are ever exactly the same... » [176]) et chaque impression dépend des impressions qui l'ont précédée (« ... it would be difficult to find in the actual concrete consciousness of a man a feeling so limited to the present as not to have an inkling of anything that went before » [178]).

James en vint à désigner la pensée par la métaphore d'un courant d'eau : « It is nothing jointed ; it flows. A "river" or a "stream" are the metaphors by which it is most naturally described. *In talking of it hereafter, let us call it the stream of thought, of consciousness, or of subjective life* » (177). Ce faisant, il insistait sur la nature anarchique de la pensée, que la théorie psychologique ignorait traditionnellement. Le flux de conscience comprenait selon William James une part d'irrationnel – ce « désordre stupéfiant » évoqué par Virginia Woolf. Il décrit cette part illogique de la pensée comme un résidu psychique ou une marge (« psychic overtone » ou « fringe » [183]). Quand bien même les pensées seraient des unités plus ou moins stables, tels des seaux placés dans un courant d'eau, rien n'empêcherait le mouvement d'une eau libre, incontrôlable, autour de ces seaux :

The traditional psychology talks like one who should say a river consists of nothing but pailsful, spoonsful, quartpotsful, barrelsful, and other moulded forms of water. Even were the pails and the pots all actually standing in the stream, still between them the free water would continue to flow. It is just this free water of consciousness that psychologists resolutely overlook. (183)

C'est l'idée d'une part incontrôlable et inintelligible des processus psychiques que les modernistes exploiteront par la suite, tout comme l'enchevêtrement chaotique des idées, des émotions et des impressions.

Chez Twain, l'influence jamesienne est la plus tangible dans une nouvelle relativement méconnue mais d'une modernité frappante, « 3,000 Years among the Microbes ». Comme l'écrit Beverly Hume, la nouvelle de Twain pousse la déstabilisation de la perspective narrative jusqu'à l'évocation de la folie potentielle du narrateur. Alors que Huck Bkshp tente de se forger l'*ethos* d'un scientifique rigoureux et se présente comme un empiriste aux convictions positivistes, la linéarité de son récit se délite peu à peu et les digressions suscitent un sentiment de confusion grandissant. La remarque du traducteur placée en exergue (« His style is loose and wandering and garrulous... » [234]) attire l'attention sur une écriture du bavardage, située aux antipodes de la séquence d'idées et de péripéties organisée du récit traditionnel.

La nature chaotique de « 3,000 Years among the Microbes » est accentuée par une bifurcation au sein de la perspective narrative, provoquée par le dédoublement de l'identité du narrateur. En écho à la scission du moi mise au jour par l'apparition des Duplicates dans *No. 44, The Mysterious Stranger*, le narrateur de « 3,000 Years among the Microbes » décrit sa *schizop* interne : « It will be perceived, now, that I could observe the germs from their own point of view. At the same time, I was able to observe them from a human being's point of view.... Another thing : my human measurements of time and my human span of life remained to me, right alongside my full appreciation of the germ-measurements of time and the germ span of life » (234-35). Ainsi, la perspective en apparence autodiégétique est troublée, puisqu'en le narrateur se conjuguent (« right alongside ») deux foyers de conscience, l'un, humain, l'autre, microbien.

Il est par ailleurs frappant de constater que le narrateur de la nouvelle se prénomme Huck, comme le narrateur de *Adventures of Huckleberry Finn*. Le rapport entre les deux textes ne relève pas tant d'une rupture que d'une constance : la reprise du nom « Huck » met en lumière une continuité entre les deux textes et en particulier un

prolongement de l'expérimentation twainienne avec la perspective narrative. De *The Adventures of Tom Sawyer* à « 3,000 Years among the Microbes », en passant par *Adventures of Huckleberry Finn*, la technique narrative de Mark Twain évolue sur un continuum qui oscille entre la narration réaliste omnisciente et une instance narrative peu fiable, voire posthumaniste, notion sur laquelle la suite de cette deuxième partie reviendra.

Peu à peu, le narrateur de « 3,000 Years among the Microbes » se voit dépossédé de son identité humaine. De façon concomitante, il perd sa mémoire et devient incapable de relater son récit de manière cohérente. Les trous de mémoire et trouées narratives se multiplient : il oublie la fulgurante oraison qu'il avait prononcée au banquet des scientifiques ; il ne parvient plus à se remémorer sa discussion avec « Benjamin Franklin » – et comme pour son discours à la louange de la science, il se voit obligé de puiser dans une source écrite pour combler le vide laissé au sein de sa mémoire, en insérant une transcription établie à l'époque (245). De même, il déplore la perte de ses connaissances en mathématiques humaines : « ... I can do nothing with human mathematics now. I have tried lately to get back the art, but my memory refuses » (246). Puis survient une digression, qui substitue au trou de mémoire le développement *au sujet de* l'oubli : « Well, certainly memory is a curious machine and strangely capricious. It has no order, it has no system, it has no notion of values, it is always throwing away gold and hoarding rubbish. Out of that dim old time I have recalled that swarm of wholly trifling facts with ease and precision, yet to save my life I can't get back my mathematics » (251). Dans cette digression, Huck semble également décrire sa propre écriture (« no order », « no system »), bavardage (« that swarm of wholly trifling facts ») qui ne sépare point l'or du reste du minerai sans valeur (« it is always throwing away gold and hoarding rubbish »). Ainsi, une mémoire fautive et trouée préside-t-elle à l'écriture, qui prend la forme d'un bavardage incessant.

Qui plus est, le récit décrit la chute graduelle du narrateur dans la folie. À plusieurs reprises, celui-ci décrit des personnages en proie à des illusions, pour enfin narrer sa propre descente dans l'automystification. Premier personnage à succomber à l'autoillusion, « Benjamin Franklin » (248) ; vient ensuite Sir Galahad, l'un des employés de son College of Morals :

I found it safest to be present when he was leading certain of the classes – not because I doubted his honesty, for I didn't, but because it was necessary to put a shrinker upon his imagination from time to time. He never said anything he did not believe to be true, but he could imagine

any extravagant thing to be true that came into his head ; then he immediately believed it was true, and straightway he would come out flat-footed and *say* it was true. (310)

Le processus que décrit le narrateur est celui d'une automystification, dont on ne peut jamais savoir si elle ne nous affecte pas. Le doute s'étend rapidement au narrateur : il se rend compte que ses amis scientifiques n'accordent pas le moindre crédit au récit de soi qu'il leur livre. Un beau jour, en effet, il décide de leur avouer la vérité et de leur expliquer qu'il fut jadis un humain sur la planète Terre, métamorphosé par erreur en microbe. À sa surprise, ses amis se moquent de lui. Son ami Louis s'exclame : « *"I don't understand how there could be a round planet, but I believe you think there is such a thing, and that you honestly believe you have been in it. I can say that much, Huck, and say it sincerely"* » (270).

Toutefois, c'est lorsque sa secrétaire lui parle de sa conversion à la Christian Science que le narrateur formule pour la première fois ouvertement la possibilité de sa propre automystification :

... she believed what she was saying. To me it was a delusion ; an hour or two earlier I would have *said* so, and risen superior to her, and looked down upon her compassionately from that high altitude, and would have advised her to put the foolish and manifest fraud out of her head and come back to common sense and reasonableness. But not now. No. An hour or two ago and *now* – those were two quite different dates. Within that brief space I had suffered a sea-change myself. I had seen a certainty of mine dubbed a delusion and laughed at by a couple of able minds.... (278)

Bien qu'il cherche encore à identifier l'illusion à laquelle sa secrétaire aurait succombé, l'essentiel de sa réflexion porte sur la possibilité qu'il soit lui-même « Catherine », membre d'une Christian Science, littéralement, d'une religion de la science – dans son cas, disciple du positivisme. Le fanatisme des adeptes de la Christian Science, que Twain satirise à maintes reprises, n'est pas le seul fait d'un groupe restreint de croyants ; n'importe qui peut être victime d'une illusion, y compris le narrateur lui-même : « I knew, now, that it isn't safe to sit in judgment upon another person's illusion when you are not on the inside. While you are thinking it is a dream, he may be knowing it is a planet » (278).

Effectivement, à la toute fin du texte, comme il l'a été souligné, le narrateur se met à poursuivre une chimère. Il se prend à imaginer l'existence d'une strate d'or dans la molaire de Blitzowski :

I was convinced that the dream was a straight and honorable and perfectly trustworthy photograph of an existent actuality. Which is to say, all doubts and questionings had sifted out of my mind, by now, and disappeared, and I was believing, up to the hilt, that that mighty treasure was really yonder and waiting for us in the sub-cellar of Blitzowski's tooth. Between believing a thing and thinking you *know* it is only a small step and quickly taken. (322)

Du narrateur extradiégétique effacé de *The Adventures of Tom Sawyer*, l'écriture twainienne passe au narrateur autodiégétique intrusif et délirant de « 3,000 Years among the Microbes ».

1.3 – Les maux de la fin : de l'inachèvement à la remise en question de la téléologie narrative

a) Absence de clôture

Au même titre que la perspective narrative, l'inachèvement des textes tardifs de Mark Twain soulève la question d'une modernité sous-jacente au régime de l'illisible. L'absence de clôture textuelle est-elle le signe d'une modernité de l'écriture twainienne ou d'une déroute littéraire, autrement dit de l'échec qu'essuie un auteur vieillissant, en manque d'inspiration ? C'est cette dernière lecture qui domine largement les études consacrées aux fragments et aux autres manuscrits posthumes, dans le sillage de l'ouvrage de Van Wyck Brooks, *The Ordeal of Mark Twain*. L'inaboutissement de ces écrits twainiens n'y est nullement conçu en lien avec l'émergence du modernisme, mais toujours décrit comme un défaut par rapport à la norme classique.

Or depuis quelques années, la critique twainienne accorde une place plus importante au contexte historique et littéraire dans lequel ont émergé ces textes, si bien que des voix se sont élevées pour étudier l'inachèvement sous un éclairage différent. Dans « The Late Works : Incompletion, Instability, Contradiction », Peter Messent par exemple replace les écrits tardifs de Mark Twain dans un contexte protomoderniste, sans pour autant aboutir à des conclusions hâtives. Il résume d'abord deux hypothèses

possibles : l'une lierait l'incomplétude à une sensibilité moderniste ; l'autre insisterait sur les frustrations artistiques qu'aurait éprouvées l'auteur (158-59). L'article de Peter Messent est éclairant dans la mesure où il envisage une modernité du texte twainien, au-delà des considérations purement biographiques. Qui plus est, il distingue l'idée d'une *modernité* twainienne d'une lecture qui superposerait trop précipitamment une grille de lecture connue, à savoir celle du modernisme.

Selon Peter Messent, le poids de la tradition et le désir d'une écriture malgré tout classique sont tels que les textes de Twain ne peuvent s'accorder de l'expérimentation protomoderniste qu'ils amorcent :

He is artistically trapped here ... between cacophony and incomprehensibility, and a belief in the power of language and communication ; between psychology and history ; and between a belief in the agency of the subject and a mechanical determinism that undermines the concept of the self as a meaningful category.... Twain's formal experiments and incompletions ... signal paradox, contradiction and the artist's *inability* to complete. (175)

En d'autres mots, Peter Messent fait ressortir une ambivalence profonde de ces textes, situés entre modernité, protomodernisme et persistance des codes narratifs classiques.

Si l'analyse de Peter Messent quitte le domaine de l'étude strictement littéraire pour formuler une explication psychologique (il mentionne son incapacité, « inability »), elle a le mérite de placer la problématique de l'inachèvement en regard de celle de la modernité de Mark Twain. L'absence de fins dans ces récits ne se mesure pas uniquement par rapport aux romans et aux récits de voyage (achevés) des *middle years*. Durant la période dite tardive, Twain continue à écrire des textes clos, tels *Pudd'nhead Wilson* et *A Connecticut Yankee*. Ses non-fins ne sont donc pas des maladresses de débutant : elles relèvent d'une démarche adoptée par un auteur qui *sait* clore ses textes. De fait, l'inachèvement peut également traduire un désir de subversion. La convention littéraire que détourne Twain dans ces textes tardifs est l'impératif de clôture textuelle, qui n'est autre que la nécessité de conclure et de dénouer les fils de l'intrigue. Selon Randa Sabry, pareille résistance à la clôture narrative trahit une remise en question des enjeux inhérents de la fin, à savoir sa collusion avec les notions de finalité et de finition (181).

Les textes de Mark Twain contiennent indéniablement un questionnement métalittéraire sur l'illisibilité des fins. Un exemple développé sous forme de digression apparaît dans *Tom Sawyer Abroad*. Tom Sawyer y raconte une histoire issue des *Mille et Une Nuits*, mais se révèle incapable d'en fournir la fin. Ses compagnons de voyage protestent, déçus par ce récit réfractaire aux conventions narratives occidentales :

“That’s all,” Tom says.

“*All ?*” says Jim, astonished. “What come o’ de camel ?”

“I don’t know.”

“Mars Tom, don’t de tale say ?”

“No.”

Jim puzzled a minute, then he says, “Well ! ef dat ain’t de beatenes’ tale ever *I* struck. Jist gits to de place whah de intrust is gittin’ red hot, en down she breaks. Why, Mars Tom, dey ain’t no *sense* in a tale dat acts like dat.” (70)

Dans cet extrait, Jim et Huck représentent les lecteurs traditionnels, qui lisent l’histoire pour sa fin. Huck commente : « “... as long as the tale stopped square in the middle and never got to no place, it really warn’t worth the trouble of telling” » (70). Or, à la lumière de la fin controversée de *Adventures of Huckleberry Finn* (sur laquelle nous aurons l’occasion de revenir), cette citation revêt une dimension ironique. L’histoire de Huck Finn valait-elle le coup d’être contée, si c’était pour s’achever par une fin absurde ?

Il est par ailleurs significatif que l’histoire relatée par Tom Sawyer dans *Tom Sawyer Abroad* provienne des *Mille et Une Nuits*, autrement dit du récit digressif, non linéaire et non occidental par excellence. Ainsi, l’écriture twainienne explore une forme narrative alternative, exploration qu’elle poursuit au détour de plusieurs autres récits enchâssés inspirés de l’hypotexte oriental.

Dans le résumé de l’histoire des *Mille et Une Nuits* que propose Tom Sawyer – résumé qui est aussi réécriture dans une langue américaine vernaculaire – la fin est certes absente, mais le texte insiste lourdement sur le vide narratif qui entoure ce non-dénouement. Cette absence finalement si présente illustre bien une problématique des fins chez Mark Twain. Le texte de *Tom Sawyer Abroad* lui-même se termine d’ailleurs de manière expéditive : en deux courts paragraphes, une lettre de la tante Polly adressée à Tom Sawyer leur parvient et les somme de rentrer au plus vite en Amérique (120). Comme l’explique Randa Sabry, une telle accélération brusque opère un torpillage de la fin (181-83).

Dans « The Secret History of Eddypus », les textes de l'ancien auteur « Mark Twain », exhumés par l'historien, sont tous incomplets, telle cette satire de la phrénologie, introduite par le titre « *A Character-Sketch – Incomplete* » (199). La mention de leur incomplétude est significative, car elle met en scène un dénommé « Mark Twain » auteur de textes incomplets. Que ces textes aient été retrouvés de façon parcellaire ou que Mark Twain ne les ait jamais achevés importe peu : l'essentiel est que Mark Twain s'imagine lui-même en auteur d'un corpus d'écrits posthumes *inachevés*.

La problématique de la fin textuelle se présente donc sous plusieurs formes : pur abandon ou dénouement refusé, elle peut aussi être fin expéditive, comme dans *Tom Sawyer Abroad*. Le texte de « Huck Finn and Tom Sawyer among the Indians » s'arrête quant à lui de manière abrupte, en pleine phrase : « We struck out on this trail, and followed it a couple of days » (81). Il est significatif que les éditeurs du Mark Twain Project aient choisi de préserver la phrase telle qu'elle apparaît dans le manuscrit, sans ponctuation finale, comme suspendue. La piste (« trail ») que suivent les trois personnages devient ainsi également une trame narrative sans aboutissement.

D'autres textes, comme *Adventures of Huckleberry Finn*, emploient une stratégie tout opposée : il s'agit d'y déployer une fin qui s'attarde, qui s'étend et qui ne cesse de ne pas cesser. Dans *No. 44, The Mysterious Stranger*, de même, la fin propose un nœud là où on attendrait un dénouement, comme il apparaîtra dans la suite de l'analyse.

De ce fait, même lorsque le texte twainien se présente sous une forme clôturée (*Adventures of Huckleberry Finn, No. 44, The Mysterious Stranger*), la fin pose problème. Elle ne remplit plus ses fonctions habituelles. Traditionnellement, la fin est le lieu du dénouement de l'action, d'une réponse aux questions ouvertes tout au long du récit, d'un dévoilement ou d'une réaffirmation des intentions « ultimes » de l'auteur, d'un couronnement de l'œuvre qui se désigne aussi, dans l'avènement de sa fin, comme œuvre (Sabry 181). La fin est donc le moment du texte où celui-ci se désigne comme une œuvre parachevée, comme un texte digne du nom d'*œuvre*. Le rejet du dénouement classique, dès lors, traduit une résistance généralisée à l'idée de totalité, qui, selon Derrida, fonde l'idée du livre (*De la Grammatologie* 30). L'idée du livre, chez le Twain tardif, cède la place à une poétique du fragment, de morcellement et de l'inachèvement.

b) L'illisible herméneutique : chapitre 34 de *No. 44, The Mysterious Stranger*

Si les multiples textes inachevés de Mark Twain révèlent de manière flagrante une problématique de la clôture, ses textes achevés n'y échappent nullement. Ils soulèvent la même question, mais en négatif, dans une prolixité bruyante et perturbante de la fin. Ces fins ont concentré les efforts interprétatifs, à tel point qu'une pratique exégétique semble avoir émergé. C'est notamment le cas du dernier chapitre de *No. 44, The Mysterious Stranger*, dont l'incongruité a fait couler beaucoup d'encre. Étrange texte que ce chapitre clôturant, où l'intégralité de la diégèse est oubliée et cède la place à un dialogue philosophique (ou pseudophilosophique, est-on tout de suite tenté d'ajouter) entre August Feldner, le narrateur, et l'étranger mystérieux, No. 44. En ce sens, le chapitre 34 apparaît comme l'un des passages les plus modernes du Twain tardif, voire comme le texte le plus proche d'une sensibilité protomoderniste, dans la mesure où l'impression d'illisibilité herméneutique (une ininterprétabilité, une inintelligibilité) qui s'en dégage rejoint ce qui a été défini plus haut comme le propre de l'illisible moderniste. L'illisibilité d'un texte tel *The Waste Land* est herméneutique avant tout : « The problem of reading "The Waste Land" has merged with that of understanding it » (Ducroux 39). Tel *The Waste Land*, le chapitre final de *No. 44, The Mysterious Stranger* a attiré ce qu'Amélie Ducroux décrit comme une quête du sens global (« a quest for the poem's global meaning » [39]).

Loin de proposer un dénouement de l'intrigue (elle-même vacillante), le chapitre 34 met en place un énième nœud narratif. Qui plus est, une étude plus approfondie de l'histoire éditoriale de ce chapitre met à jour le statut contestable de ce chapitre en position finale : *No. 44, The Mysterious Stranger* relève l'étrange défi de présenter au lecteur un texte achevé inachevé, clôturé mais sans clôture. Certes, la critique a coutume de percevoir en *No. 44, The Mysterious Stranger* l'unique texte achevé parmi les divers brouillons du *Mysterious Stranger* qui nous sont parvenus (Robert Hirst, par exemple [198]). Or, comme l'a très bien démontré William M. Gibson, responsable de l'édition critique des trois manuscrits pour le Mark Twain Project, le dernier chapitre fut écrit indépendamment du reste de la trame narrative, et ce *avant* la rédaction de la majeure partie de l'histoire : il s'agit d'un dernier chapitre « flottant », d'une fin anticipée (« a dangling last chapter written in anticipation of finishing » [« Some Questions » 187]).

Si le texte est doté d'une fin, il n'est donc pas achevé en tant que tel. Le dernier chapitre vient clore une trame narrative non encore esquissée : on se souvient combien

Twain dépendait de l'improvisation, sauf pour *Personal Recollections*, qu'il planifia de façon méticuleuse. L'impression laissée par ce chapitre est celle d'un chapitre en décalage avec le reste de l'histoire.

Chose plus frappante encore, William M. Gibson mentionne l'existence d'une fin alternative. Dans son introduction à l'édition des Presses Universitaires de Berkeley, il évoque la possibilité que le pénultième chapitre (chapitre 33) ait été rédigé comme la fin du texte (Introduction 11). Selon William M. Gibson, Mark Twain écrit l'actuel chapitre final (34) en 1904, mais poursuit l'écriture du manuscrit jusqu'en 1908, année où il cesse la composition du texte, qui se termine par le chapitre 33 (la procession des fantômes) : « 44's historical pageant of skeletons ... placed here as chapter 33, was written last, in 1908, and Twain may have intended it as an alternate ending to the whole » (Introduction 11). Un flottement plus important apparaît donc au cours de cette analyse de la genèse, même s'il demeure fréquemment ignoré par la critique. Dans son introduction au texte, Gibson décrit donc un travail éditorial qui a sélectionné le chapitre 34 au détriment du chapitre 33, dont la tonalité légère aurait sans doute accru l'impression d'une absence de dénouement. Dès lors, la fin bifurque ; le dénouement devient instable.

Cette instabilité se voit renforcée par le contenu du chapitre 34 lui-même. Accolé au reste du texte, le chapitre s'inscrit en décalage avec la diégèse, puisqu'aucune trame narrative n'y est menée à son dénouement. On ne sait ce que deviennent les imprimeurs, leurs doubles (« Duplicates ») ou les amoureux pris dans l'étrange comédie des erreurs. Le passage s'ajoute au texte comme un surcroît inassimilable, un surplus dont le lecteur ne sait que faire. À l'issue de la procession des morts au chapitre 33 – procession grotesque où s'enchaînent des figures historiques et bibliques aussi mal assorties qu'Adam, Ève, Cléopâtre, le roi Arthur et le chaînon manquant de Darwin – le narrateur et l'étranger mystérieux se retrouvent seuls ; le vide succède au trop-plein de la scène bruyante qui précède : « *Nothing exists save empty space...* » (404). Rupture de tonalité également en ce dialogue final dominé par un No. 44 devenu maître à penser sérieux, initiant le narrateur à des vérités théologiques et philosophiques. Cet enseignement ressemble par endroits à un savoir ésotérique, voire à une gnose, selon laquelle Dieu serait un Démoniaque malfaisant, un Créateur fou, immoral, malveillant, puéril : « *a God who could make good children as easily as bad, yet preferred to make bad ones ; ... who frowns upon crimes, yet commits them all ; who created man without invitation, then tries to shuffle the responsibility for man's acts upon man, instead of honorably placing it*

where it belongs, upon himself...» (404-05). No. 44 propose de libérer August Feldner et de le révéler à lui-même (« “I your poor servant have revealed you to yourself and set you free” » [404]), comme si ce savoir gnostique pouvait délivrer son âme de la chair et la ramener au Plérôme, le monde spirituel (« “you have no body, no blood, no bones” » [404]).

Néanmoins, le chapitre est loin de se limiter à la seule influence du gnosticisme. En réalité, le passage entrecroise *topoi* littéraires et poncifs philosophiques, dans un mélange foisonnant qui peut laisser l'impression d'un collage d'idées prélevées parmi de nombreuses sources et juxtaposées sans transition. Dans « The Background of *The Mysterious Stranger* », Coleman Parsons relève divers parallèles intertextuels (71-72). No. 44 passe du *topos* baroque du récit-rêve (« “I myself have no existence, I am but a dream – your dream, creature of your imagination” » [404]) à un postulat philosophique aux échos pascaliens, selon lequel la vie n'est qu'un rêve (« “Life itself is only a vision, a dream” » [404]), à moins qu'il ne s'agisse, encore une fois, d'une réécriture parodique – ou d'un simple emprunt – d'une pièce de Shakespeare (« We are such stuff / As dreams are made on, and our little life / Is rounded with a sleep », dans la première scène du quatrième acte de *The Tempest* [61]).

Le chapitre 34 revêt une ambiguïté particulière dans la mesure où il maintient une incertitude et un flottement, alors même que No. 44 met en scène une révélation spectaculaire de la Vérité. La révélation prend des allures d'épiphanie et semble comme provoquée par télépathie : « A subtle influence blew upon my spirit from his, bringing with it a vague, dim, but blessed and hopeful feeling that the incredible words might be true – even must be true » (403). Le ton péremptoire de No. 44 n'est pour le reste pas sans rappeler le martèlement de Old Man dans *What Is Man ?*. Or, on le sait, Old Man mine de l'intérieur toutes les vérités qu'il a proférées lorsqu'il affirme être à jamais engagé dans un travail d'autoconviction aveugle. Comme l'écrit James Leonard, le discours de No. 44 est lui aussi loin d'être dépourvu de contradictions : No. 44 affirme avoir été créé par le narrateur, mais le narrateur n'est lui-même qu'une pensée d'un Dieu malfaisant, à son tour proclamé inexistant à la fin du texte (Leonard, « *No. 44, The Mysterious Stranger* » 160).

Chez Twain, la fin est le lieu d'une ouverture et non d'une clôture. *In fine*, l'impression qui se dégage de ce chapitre est celle d'un jeu avec les attentes du lecteur. Au moment du dénouement attendu, le texte s'ouvre et fait proliférer les lectures possibles, comme en témoignent les interprétations souvent diamétralement opposées qui ont pu

en être proposées. En effet, la prolifération des lectures critiques est ample : un bref survol permet de mettre en évidence le développement d'une véritable pratique exégétique.

Selon James Leonard, il faudrait voir en le chapitre 34 l'influence croissante du naturalisme littéraire sur l'écriture twainienne, notamment dans sa description d'un univers dénué de sens (« *No. 44, The Mysterious Stranger* » 165). Harold K. Bush retient au contraire l'optimisme d'un texte aux tournures prophétiques et apocalyptiques (« *The Prophetic Imagination* » 96-97). Gregg Camfield souligne la dimension plus philosophique du texte, qui d'après lui articule une pensée idéaliste (137). Il évoque également un lien intertextuel avec l'ouvrage religieux écrit par Mary Baker Eddy, *Science and Health* (135), mais n'explore pas l'ambiguïté qui découle de la juxtaposition de deux tonalités divergentes : d'une part, la tonalité sérieuse du rêve idéaliste formulé par No. 44 et d'autre part, la tonalité parodique qui s'attaque à l'idéalisme (inexistence du corps, des souffrances corporelles) à la base des croyances de la Christian Science (ainsi, No. 44 explique que le corps n'existe pas : « "you have no body, no blood, no bones, you are but a *thought*" » [404] ; phrase qui pourrait être tout droit sortie de l'ouvrage de Mary Baker Eddy). Dwayne Eutsey propose quant à lui de lire les déclarations de No. 44 à la lumière du libéralisme religieux de certains mouvements protestants en plein essor au dix-neuvième siècle, tels le déisme, l'unitarisme et l'universalisme (55). Selon lui, l'absorption mystique du narrateur dans le monde qui l'entoure ferait notamment écho au transcendantalisme émersonien (59).

Aux antipodes de ceux qui interprètent le passage comme la quête d'un sens transcendant ou apocalyptique, plusieurs critiques ont relevé l'influence du scepticisme philosophique. Bruce Michelson décrit un effondrement de tout sens et l'ouverture d'un vide thématique et structurel :

As readers, we are left, even before the concluding chapter, in a kind of vertigo, with every structural and thematic rug pulled out from under us.... With our sense of reality thrown off balance, the player is left open to new perceptions, new possibilities. The end of the story is the confirmation of the story : the disruptive player's final blow at anyone's complacent notion of the real and of man's place in it. It is very possible that Forty-Four's object remains, to the very end, quite the same – not to instruct, but to astound us, to dizzy us, as countless readers have been

astounded before drawing back from the story and rationalizing its irrational last pages. (« Deus Ludens » 56)

De même, Robert Kiely rejette la tentation d'accorder une autorité dogmatique aux déclarations (certes dogmatiques) de l'étranger mystérieux, sur lesquelles une stabilité textuelle n'a que trop souvent été fondée (118).

Aussi la fin de *No. 44, The Mysterious Stranger* a-t-elle suscité une densité de commentaires inhabituelle pour un texte posthume de Mark Twain. Certaines analyses s'appuient sur une véritable exégèse, au sens où l'interprétation du passage final sert de base à une interprétation globale du roman. Une telle exégèse cherche à expliquer le corps du texte par la fin et la fin par le corps du texte, comme si le lien ne pouvait se distendre. Or, le problème de l'illisible ressurgit dans la distance qui sépare les nombreuses analyses.

Enfin, étrangement, le sort du chapitre 34 fait songer au destin que connurent l'ensemble des manuscrits lors de leur première publication par les responsables éditoriaux Paine et Duneka. Plusieurs décennies après le travail éditorial controversé des deux premiers *editors*, le processus de réécriture se poursuit, bien que sous une forme moins flagrante : réécriture par le nouvel *editor* des textes, William M. Gibson, qui choisit la fin qui selon lui sied le mieux à cette histoire. Le texte du chapitre 34 lui convient mieux que celui du chapitre 33 parce qu'il met en œuvre un semblant de dénouement, là où le chapitre 33 laisse l'histoire entièrement en suspens.

Paine et Duneka souhaitèrent présenter au grand public un dernier grand roman de Mark Twain, achevé et publiable. Lorsque la critique analyse *No. 44, The Mysterious Stranger* comme un roman *achevé*, sa démarche diffère finalement peu de celle des premiers *editors*. Le travail de Paine et de Duneka témoignait d'un désir de lisibilité à tout prix ; de même, la recherche d'un sens global du texte à partir d'une fin au statut douteux signale une approche herméneutique traditionnelle. Loin d'une simple erreur attribuable à la méconnaissance des manuscrits, il pourrait s'agir d'un acte manqué, permettant à la critique de continuer à produire le sens de ce texte.

c) « Prolixité perturbante » : retour sur la fin controversée de *Adventures of Huckleberry Finn*

Dans un roman tel que *No. 44, The Mysterious Stranger* (mais aussi *Pudd'nhead Wilson*, comme il apparaîtra dans la troisième partie), l'achèvement apparent du texte

recèle en réalité une problématique de l'illisible. Une résistance à la clôture et à la téléologie du récit linéaire s'inscrit en creux de ces simulacres de dénouement. Chez Twain, le torpillage de la fin peut tout aussi bien prendre la forme d'une coupure abrupte que d'un surplus bavard et insipide. Fin qui n'en finit plus, excédent insupportable du texte : c'est bien la fin de *Adventures of Huckleberry Finn* qui en fournit l'exemple le plus éclatant. Les onze derniers chapitres composent sans doute l'un des dénouements romanesques les plus commentés de l'histoire littéraire américaine. Longtemps, une tradition critique incarnée par des commentateurs comme Leo Marx (« Mr. Eliot, Mr. Trilling and Huckleberry Finn ») a considéré ces chapitres comme profondément défectueux et décevants. D'autres critiques (dont T. S. Eliot) ont au contraire cherché à placer l'illisibilité de ces chapitres dans une perspective historique littéraire : celle de la modernité, où l'illisible s'érige en stratégie textuelle.

La fin de *Adventures of Huckleberry Finn* dérange, mais elle n'est pas une exception dans l'œuvre twainienne. En réalité, le malaise provoqué par ces derniers chapitres s'inscrit dans une problématique plus large des fins chez Mark Twain, problématique que l'étude des écrits tardifs met à l'avant-plan. De fait, l'analyse d'un corpus de textes tardifs jette un éclairage différent sur le « chef-d'œuvre ». Elle en souligne une dimension fréquemment ignorée : la modernité d'une fin qui bouscule toutes les téléologies et prend à rebours les attentes du lecteur. L'hypothèse explorée dans ce chapitre est que *Adventures of Huckleberry Finn* n'est pas le roman « réussi » (et achevé) auquel vient s'opposer un corpus de manuscrits et de romans « ratés » (et inachevés) – bien au contraire, le célèbre roman de Twain fait déjà partie du corpus tardif. La fin de *Adventures of Huckleberry Finn* est déjà *tardive*, notion comprise ici au sens que lui confère Edward Said dans *On Late Style*. Selon Said, il faudrait comprendre le « style tardif » comme une esthétique qui imprègne les derniers textes de certains auteurs : bien que déployée en fin de carrière, cette esthétique déjoue toute idée de fin et résiste à l'idée de clôture (7, 14). La fin de *Adventures of Huckleberry Finn* s'attarde sur son propre déroulement, sans but ultérieur : « *lateness ... for itself, its own sake, not as a preparation for or obliteration of something else* » (*On Late Style* 14).

La fin de *Adventures of Huckleberry Finn* plonge tout entière dans les détails d'une opération dont le but, la libération de Jim, est rapidement perdu de vue. L'épisode final se donne à lire comme un ajout ou un surplus indésirable, greffé sur un texte autre. Le long périple de Huck et Jim à bord de leur radeau sur le fleuve du Mississippi prend fin à la suite des manigances du Duc et du Roi, qui s'arrangent pour vendre Jim en esclave

fugitif capturé. D'une certaine manière, le récit connaît à cet endroit une fin abrupte, arrêt soudain qui n'est pas sans rappeler d'autres fins précipitées dans le corpus tardif, comme celle de *Tom Sawyer Abroad*. L'emprisonnement de Jim marque la fin du voyage, la fin du récit d'initiation de Huck Finn également ; il opère le passage du fleuve-récit au roman-fleuve (au sens de texte aux longueurs interminables) dans les derniers chapitres.

Huck Finn décide d'aider Jim et découvre que ce dernier est tenu prisonnier dans une hutte à la ferme des Phelps, qui s'avèrent par le plus grand hasard être l'oncle et la tante de Tom Sawyer. Par un hasard encore plus grand, Tom Sawyer vient passer ses vacances d'été chez eux et accepte de lui prêter la main. Il apparaît néanmoins très vite que Tom Sawyer n'a que faire de la libération de Jim. Ce qui l'intéresse, c'est la réussite d'une mise en scène de l'évasion, conforme aux récits d'évasion gothiques et romantiques qu'il admire (251). Lecteur naïf, il rejoint les rangs d'autres lecteurs crédules ridiculisés, tels Catherine Morland dans *Northanger Abbey* de Jane Austen et bien sûr Don Quichotte. Tom Sawyer est à la fois un lecteur naïf et un auteur de mauvais romans : selon Robert Ornstein, il fait figure d'auteur vieux jeu, qui s'adonne à de vieux jeux, attaché à des *topoi* littéraires entièrement éculés : « Tom is the would-be *litterateur*, the adolescent egoist yearning to be the center of attention, whose hackneyed, rule-bound, "literary" imagination is a vicarious escape from the respectable society to which he belongs » (701).

Comme si les exigences de plus en plus farfelues du scénario préparé par Tom Sawyer ne suffisaient pas à miner l'utilité du dénouement, le texte dévoile une anomalie supplémentaire lorsqu'il apparaît, à la fin du roman, que Jim a en réalité déjà été libéré par Miss Watson, sur son lit de mort (291). « "Then what on earth did you want to set him free for, seeing he was already free?" », s'écrie Huck Finn (291). L'information tardivement révélée par Tom Sawyer jette un éclairage perturbant sur l'ensemble des chapitres de la « libération » de Jim : il ne s'agit plus que de la libération d'un esclave déjà libre, d'un simulacre de libération dont la cruauté est d'autant plus marquée que Tom Sawyer le sait déjà libre. De libérateur, Tom Sawyer devient ainsi le bourreau et tortionnaire de Jim. Les contraintes et souffrances que Tom Sawyer impose à l'esclave déjà libre au cours de son « évasion » soulignent le peu de valeur qu'il attache à la liberté d'un homme noir. Le scénario inventé par Tom Sawyer consigne Jim à son cachot sombre et exigü. Lorsque Jim se fait malmené par les fermiers armés qui le capturent durant la course finale, Tom Sawyer n'intervient pas (288).

Les lecteurs ont toutefois le plus été perturbés par une autre dimension du dénouement : la découverte de la complicité de Huck et même de Jim dans le jeu de Tom Sawyer. Leur collusion tacite mine irrémédiablement le sérieux de l'épopée abolitionniste à laquelle les chapitres centraux ont souvent pu être comparés. Les tortures auxquelles Jim est soumis vont *crescendo*, à tel point que le médecin remarque que Jim a une mine bien fatiguée : « I see plain enough he'd been worked main hard, lately » (289). Le verbe « work » compare implicitement le traitement imposé par Huck et Tom à une forme d'esclavage, puisque l'utilisation du verbe avec un complément d'objet humain renvoie à la réalité de l'esclavage. Afin de se conformer aux grands récits d'évasion, Tom exige de Jim qu'il écrive de son sang un journal intime sur une vieille chemise (249) et qu'il prenne dans son lit une meule encombrante afin d'y inscrire des messages (265). Peu après, la fantaisie lui prend d'assembler pour Jim des animaux de compagnie dignes d'un véritable prisonnier : des rats, des araignées et des serpents à sonnettes. Huck Finn commente : « Jim didn't like the spiders, and the spiders didn't like Jim ; and so they'd lay for him and make it mighty warm for him. And he said that between the rats, and the snakes, and the grindstone, there warn't no room in bed for him, skasely... every time a rat bit Jim he would get up and write a little in his journal, whilst the ink was fresh » (271). Huck Finn, quant à lui, se voit réduit au statut de complice de Tom Sawyer. Comme les narrateurs tardifs de Mark Twain, il perd la maîtrise de son récit, que dirige entièrement Tom Sawyer à partir du moment où il apparaît à la ferme des Phelps. Huck Finn est relégué au statut de transcripteur (« amanuensis ») pour son ami Tom Sawyer.

Si certains critiques ont surtout déploré l'ennui suscité par les longueurs dans ces chapitres, d'autres ont poussé plus loin la condamnation du texte de Mark Twain. Leo Marx fut parmi les critiques les plus influents à ce sujet. En 1953, il consacre une analyse approfondie à la fin de *Adventures of Huckleberry Finn*, dans un article intitulé « Mr. Eliot, Mr. Trilling and *Huckleberry Finn* ». Selon lui, le malaise dans lequel se voit plongé le lecteur des chapitres finaux est dû à un manque de cohérence idéologique et littéraire : « A unified work must surely manifest coherence of meaning and clear development of theme, yet the ending of *Huckleberry Finn* blurs both » (345). D'après Leo Marx, le trouble qu'éprouve le lecteur des derniers chapitres provient du brouillage du sens (« coherence of meaning ») et du thème (« development of theme »).

En effet, Tom Sawyer détache le déroulement du dénouement de sa finalité, à savoir la liberté de Jim. Alors qu'elle aurait pu être obtenue au moyen d'une simple phrase au moment de son arrivée chez les Phelps, informant son oncle de l'identité de

Jim et de la décision de Miss Watson, Tom Sawyer entreprend de mettre sur pied une évasion spectaculaire. Afin de préparer une scène finale fulgurante, il va jusqu'à rédiger une lettre anonyme qu'il adresse aux Phelps, dans laquelle il les prévient d'une attaque imminente ourdie par un gang d'abolitionnistes (274).

De même, Tom Sawyer ne cesse de faire reculer la fin. Ainsi, il s'attache à faire durer l'évasion par tous les subterfuges possibles. Lorsque Huck propose de scier un trou dans les panneaux en bois de la hutte (inspiré par sa propre fugue hors de la cabane où le tient enfermé son père, au début du roman), Tom Sawyer rétorque : « "It's real mysterious, and troublesome, and good," he says, "but I bet we can find a way that's twice as long" » (243). « Deux fois plus long » : telle semble être la devise adoptée par Tom Sawyer au cours des derniers chapitres. Lorsque Huck et Tom découvrent que Jim peut se défaire de ses chaînes par un simple geste (il suffirait de soulever le pied de son lit), Tom Sawyer décrète qu'il faut scier le pied du lit et avaler la sciure (247). Alors que des pioches se trouvent à portée de main, Tom Sawyer les oblige à creuser un tunnel à coups de canif (251). Ainsi, la fin de *Adventures of Huckleberry Finn* s'attarde dans ce que David Burg décrit comme une « prolixité perturbante » (« disturbing prolixity » [307]).

Comme l'écrit Randa Sabry, l'une des manières de brouiller les enjeux de la fin consiste à mettre en œuvre un simulacre de l'achèvement (185). Dans *Adventures of Huckleberry Finn*, le dénouement a lieu, mais n'est autre qu'une mise en scène théâtrale, orchestrée par Tom Sawyer. Nombre de personnages tardifs twainiens partagent avec Tom Sawyer ce goût du théâtral : Hank Morgan, à qui il ne suffit pas de restaurer la fontaine sacrée des pèlerins, mais qui saisit l'occasion d'en faire une démonstration spectaculaire de ses pouvoirs (chapitre 23) ; No. 44, qui, pourchassé par des inquisiteurs, s'amuse à éblouir les spectateurs d'une lumière miraculeuse et ajoute une éclipse pour accentuer l'effet (390-91). « I love shows and spectacles, and stunning dramatics, and I love to astonish people, and show off, and be and do all the gaudy things a boy loves to be and do », explique-t-il (386). Wapping Alice, domestique homme habillé en femme, cultive lui – ou plutôt, elle, pronom retenu par le narrateur – aussi un goût immodéré pour les mises en scène théâtrales. Lorsque son employeur, Jackson, découvre qu'un jeune homme inconnu a pris l'habitude d'entrer chez eux à la dérobée durant la nuit, Alice explique qu'il s'agit d'un charpentier suédois sans-le-sou qu'elle héberge temporairement dans la cave (96). Comme son employeur lui fait part de sa déception devant une explication si peu sensationnelle, Alice décide de lui raconter une histoire différente, à savoir qu'elle est enceinte et que le charpentier suédois refuse de l'épouser

(97). L'employeur décide aussitôt d'organiser un mariage forcé. Ce n'est qu'à l'issue du mariage qu'Alice révèle la vérité – sa fausse accusation avait pour but de divertir son employeur : « She explained that it had never occurred to her to make that dire charge against poor Bjorgensen till I complained that the outcome of the original episode wasn't theatrical enough. She thought she could mend that defect » (104). On n'apprend jamais quelle était la véritable nature de la relation entre Bjorgensen et Alice. Le narrateur se contente de clore le récit par la révélation ultérieure d'Alice, révélation qui, à l'instar de celle de Tom Sawyer au sujet de la libération de Jim par Miss Watson sur son lit de mort, transforme rétrospectivement le dénouement en spectacle creux. Les épousailles factices d'Alice et de Bjorgensen contournent ainsi la résolution véritable du mystère.

Par conséquent, la fin de *Adventures of Huckleberry Finn* produit un surplus dérangent – un bruit au sens d'entropie, comme l'écrit Françoise Sammarcelli :

Dans *Huckleberry Finn*, la réapparition du personnage de Tom Sawyer après le chapitre 31, le retour à un univers ludique dans le cadre de la ferme des Phelps où l'esclave Jim est retenu prisonnier, dérangent les lecteurs qui ont cherché à interpréter le roman comme un roman d'initiation (passage de l'innocence à l'expérience, évolution d'une relation entre l'adolescent blanc et l'adulte noir, construction d'une humanité commune). Ainsi, à un premier niveau, le comique de type burlesque ou parodique introduit par les farces de Tom Sawyer joue un rôle perturbateur en ce qu'il semble brouiller les enjeux éthiques et cela au profit d'une esthétisation souvent jugée superflue. (233)

Loin de remplir la promesse d'une linéarité évoquée par le cours en apparence rectiligne du fleuve du Mississippi, le texte est circulaire, en particulier à partir du moment où Tom Sawyer réapparaît sur les devants de la scène. Comme le souligne Françoise Sammarcelli, les effets comiques introduisent du bruit ou du désordre dans le système (233) ; le comique est entropie par rapport au reste du texte. Au cours des derniers chapitres, Tom Sawyer (dont le nom fait songer à l'anglais « tomfoolery », pitreries, bêtises, comme le fait remarquer Robert Ornstein [698]) multiplie les plaisanteries. Il s'amuse par exemple à effrayer sa tante Sally en lui faisant compter et recompter ses cuillères d'argent, dont il ne cesse de faire varier le nombre (chapitre 37). L'action répétée de la tante Sally et le nombre croissant et décroissant de cuillères d'argent font écho au piétinement généralisé des chapitres finaux. Aux yeux de Leo Marx, l'humour bouffon s'inscrit en décalage avec le sérieux du reste du roman : « ... the

slapstick tone jars with the underlying seriousness of the voyage.... the major characters themselves are forced to play low comedy roles. Moreover, the most serious motive in the novel, Jim's yearning for freedom, is made the object of nonsense » (340).

Il ne serait pas exagéré d'affirmer que *Adventures of Huckleberry Finn* doit son statut canonique ambivalent et contesté à sa fin. Dans un article paru dans *Harper's Magazine* en 1995, la romancière américaine Jane Smiley va jusqu'à contester le droit à la canonicité du roman de Twain : « I closed the cover stunned. Yes, stunned. Not, by any means, by the artistry of the book but by the notion that this is the novel all American literature grows out of, that this is a great novel, that this is even a serious novel » (355). La « thèse » (« notion ») à laquelle elle s'oppose est le célèbre jugement prononcé par Hemingway. Warner Berthoff rappelle au reste que Hemingway avait beau avoir affirmé que *Adventures of Huckleberry Finn* était le roman fondateur de la littérature américaine moderne, il avait également ajouté qu'il fallait ignorer les onze derniers chapitres, autrement dit un quart du texte (22). Selon Jane Smiley, la canonisation de *Adventures of Huckleberry Finn* a ceci d'étrange qu'elle s'est faite *sans* les chapitres finaux : « ... the failure of the last twelve chapters ... had to be diminished, accounted for, or forgiven » (355).

Pourtant, ne pas lire la fin, c'est passer à côté de cette expérience de l'illisible, fondamentale, voire définitoire du texte, comme l'a affirmé T. S. Eliot. À ses yeux, on l'a vu, c'est dans cette fin sans fin que commence la modernité de Twain, dans le surplus bruyant d'un texte qui rejette les présupposés classiques sur lesquels il semble pourtant si fermement s'appuyer au commencement. T. S. Eliot met l'accent sur une symbolique du fleuve toute particulière. Le fleuve n'est pas l'image d'une linéarité narrative, mais d'un récit qui change de cours et se perd dans de nombreux méandres : « ... it is as impossible for Huck as for the River to have a beginning or end – a *career* » (354). Selon T. S. Eliot, *Adventures of Huckleberry Finn* est un roman dépourvu de téléologie : « *Huckleberry Finn* is not the kind of story in which the author knows, from the beginning, what is going to happen » (349).

À partir de la lecture de T. S. Eliot, cette fin a suscité des analyses qui cherchent à s'ouvrir à l'illisible du texte. David Burg, par exemple, estime que la circularité de l'histoire reflète une esthétique moderniste : « The ending is not a failure. Quite the contrary.... The *Adventures of Huckleberry Finn* is, in fact, a revolutionary novel.... And in its joining of a vision of life's absurdity with a circular structure, *Huckleberry Finn* comprehends and manifests the essence of literary modernism » (299).

Il est un passage durant ces derniers chapitres qui renvoie de façon métatextuelle

à l'illisible en tant que stratégie textuelle. Lorsque les villageoises découvrent la vieille chemise sur laquelle Jim a inscrit des signes illisibles avec son propre sang, elles s'interrogent sur le sens que pourraient revêtir ces signes. « “Look at that shirt – every last inch of it kivered over with secret African writ'n, done with blood !” », s'exclame l'une d'entre elles (284). Si elles en viennent à croire qu'il s'agit de signes africains mystérieux, le narrateur rappelle que Jim ne sait ni lire ni écrire. Le passage met ainsi en scène l'illisible ultime : le texte produit par celui qui est analphabète. Dès lors, l'extrait oppose à l'écriture signifiante l'écriture absurde de Jim, offrant au lecteur la superficialité d'une inscription absurde, derrière laquelle aucun sens ne se dissimule.

Au-delà de la résistance à la clôture, les derniers chapitres de *Adventures of Huckleberry Finn* traduisent donc une résistance au sens cohérent ainsi qu'à la téléologie narrative. Dans *S/Z*, Roland Barthes fait remarquer que « la loi morale, la loi de valeur du lisible, c'est de remplir les chaînes causales ; pour cela chaque déterminant doit être autant que possible déterminé, de façon que toute notation soit intermédiaire, doublement orientée, prise dans une marche finale » (187). Le texte de Twain détourne et déroute une telle marche finale ; il devient un *devenir* seul, les plaies de l'intrigue laissées béantes.

1.4 – Temporalités dissidentes

a) « The Gulf Stream's Gone to the Devil » : absence de linéarité narrative

Dans « Fenimore Cooper's Literary Offenses », diatribe contre les romans de Fenimore Cooper écrite par Mark Twain en 1895, l'auteur énumère avec précision facétieuse les « dix-neuf règles gouvernant l'art littéraire dans le domaine du *romance* » (« There are nineteen rules governing literary art in the domain of romantic fiction »). Parmi celles-ci, il mentionne :

1. That a tale shall accomplish something and arrive somewhere. But the Deerslayer tale accomplishes nothing and arrives in the air.
 2. They require that the episodes of a tale shall be necessary parts of the tale, and shall help to develop it. But as the Deerslayer tale is not a tale, and accomplishes nothing and arrives nowhere, the episodes have no rightful place in the work, since there was nothing for them to develop.
- (n. pag.)

La quatorzième règle requiert quant à elle d'éviter les longueurs inutiles, c'est-à-dire la production d'un surplus (« eschew surplusage »). Si cet essai a pu être lu comme une critique féroce de l'art narratif de Cooper, il est également empreint d'ironie, sans diminuer l'aversion que nourrissait Twain pour son prédécesseur. L'ironie réside en ce que Twain y formule des règles qu'il enfreint systématiquement lui-même dans ses écrits tardifs, parmi lesquelles l'exigence d'une orientation téléologique (« a tale shall accomplish something and arrive somewhere » ; « the episodes of a tale shall be necessary parts of the tale »). En réalité, l'essai fournit à Mark Twain l'occasion de définir, en négatif, le régime de l'illisible dont ses textes tardifs participeront. À travers l'énumération de règles classiques qu'il feint lui-même respecter, Twain définit les contours d'une stratégie de l'illisible.

L'une de ces conventions constamment mises à mal par Mark Twain est la linéarité narrative. Comme l'explique Randa Sabry, l'impératif du rectiligne imprègne la chronologie de la diégèse, mais est loin de s'y limiter : toute narration qui se désolidarise de l'histoire pour s'en détourner, pour parler d'autre chose ou d'elle-même, constitue une subversion de la linéarité (138). Ainsi, le texte sape sa propre orientation vers une fin déterminée (138).

Les suites aux *Aventures* mènent à son comble l'ébranlement de la téléologie du voyage opéré par *Adventures of Huckleberry Finn*. En 1942, Bernard DeVoto soumettait ces suites à un jugement accablant : « They are weakly imagined, aimless, and rambling... » (*Mark Twain at Work* 48). Textes décousus, sans but (« rambling » ; « aimless ») : DeVoto n'appréciait guère l'évolution de l'écriture twainienne dont ces nouveaux récits portaient la marque. Dans « Huck Finn and Tom Sawyer among the Indians », la temporalité est certes encore linéaire, mais la téléologie (qui dépend d'ailleurs du même *telos* que *Adventures of Huckleberry Finn*, à savoir la libération de Jim, cette fois-ci capturé par des Indiens) se voit entravée et oubliée à la faveur d'errements spatiaux multiples. Lorsque Tom Sawyer se perd dans un épais brouillard, Brace décide de partir à sa recherche ; la quête première (et donc l'axe diégétique premier, la recherche de Jim et des deux jeunes pionnières) est doublée et écartée par une quête secondaire et digressive, la recherche de Tom. Brace se met à marcher en cercles concentriques et s'éloigne progressivement. La circularité de ses mouvements fait écho à l'absence de progression linéaire du récit : « [He] begun to ride around the camp in a circle, and then in bigger circles, watching the ground for signs all the time ; and so he circled wider and wider, till he was far away, and then I couldn't see him any more » (65). La trajectoire du navire des Edwards dans

« The Great Dark » reflète une errance semblable. Exaspéré, Turner constate : « “The Gulf Stream’s gone to the devil!” » (118). Métaphore du rectiligne, le Gulf Stream, courant océanique fiable, a disparu.

D’autres textes vont jusqu’à brouiller la chronologie de la diégèse. Dans *No. 44, The Mysterious Stranger*, comme il apparaîtra dans la suite de l’analyse, la temporalité est soumise à une véritable élasticité. Dans « The Great Dark », la logique non linéaire du rêve prend le dessus sur la chronologie linéaire. Dans « 3,000 Years among the Microbes », les unités mathématiques servant à mesurer le temps revêtent un caractère arbitraire entre les mains du narrateur microbien. Ainsi, la temporalité chez Twain n’est pas sans évoquer les expérimentations des modernistes sur la chronologie narrative, notamment de Virginia Woolf ou de Wyndham Lewis. Peter Childs rappelle l’influence qu’eurent William James et Henri Bergson sur ces auteurs (50). Dans son *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), Henri Bergson opposait le concept de durée (psychologique) à la temporalité traditionnelle, mesurée selon des unités arithmétiques et de manière linéaire, par analogie avec l’espace : il s’agissait selon lui de « saisir nos états internes comme des êtres vivants, sans cesse en voie de formation, comme des états réfractaires à la mesure, qui se pénètrent les uns les autres, et dont la succession dans la durée n’a rien de commun avec une juxtaposition dans l’espace homogène » (151).

Chez Twain, la chronologie linéaire se voit fréquemment brouillée, notamment dans « The Chronicle of Young Satan » et *No. 44, The Mysterious Stranger*. Dans ces textes, Twain juxtapose deux temporalités : une chronologie traditionnelle, à laquelle se tient tant bien que mal le jeune narrateur, et une chronologie subvertie ou subversive, mise en place par l’étranger mystérieux. Ainsi, le texte met en lumière les conventions auxquelles il adhère encore et les subvertit tout à la fois.

Dans « The Chronicle of Young Satan », le narrateur Theodor Fischer ressemble à bien des égards au narrateur de *Adventures of Huckleberry Finn*. Comme Huck Finn, Theodor Fischer voit sa place d’auteur-narrateur usurpée par un auteur-imposteur – Tom Sawyer dans *Adventures*, Philip Traum, l’étranger mystérieux ou « Young Satan », dans « The Chronicle of Young Satan ». L’onomastique de Philip Traum (« Traum », « rêve » en allemand) renvoie à la qualité surréaliste (avant la lettre) des péripéties dans lesquelles il entraîne le narrateur, tel le surintendant des rêves dans « The Great Dark ».

Un beau jour, Philip Traum débarque dans le petit village autrichien où habite le narrateur. Le mystérieux étranger possède des facultés extraordinaires : la clairvoyance, la télépathie, le don de la création *ex nihilo* et la capacité à manier le temps comme s’il était

élastique. Il brouille l'ordre temporel et introduit de nombreux anachronismes. Le récit se déroule en Autriche en 1702, mais dans les visions qu'il anime, Theodor assiste à des scènes d'un avenir lointain : transporté dans une usine française, il observe des ouvriers exploités (73) ; il découvre l'époque napoléonienne, la Révolution française, le règne de Victoria et la Révolte des Boxers (136). Philip Traum prédit l'avenir proche à Theodor et à ses amis, qui décident de vendre aux villageois les nouvelles (« advance-news ») avant même qu'elles aient lieu (150). Par conséquent, les anachronismes se multiplient et le récit perd son ancrage référentiel réaliste.

De même, *No. 44, The Mysterious Stranger* double le récit traditionnel relaté par le narrateur August Feldner d'un récit contrôlé par un conteur usurpateur, No. 44. Ce dernier se fait le porte-parole d'une philosophie aux tons bergsoniens. Tel le voyageur interstellaire dépeint par Voltaire dans *Micromégas*, No. 44 voyage à travers l'espace et se rend sur Terre, où il tourne en dérision l'anthropocentrisme. Pour No. 44, il n'est pas de vérité du temps. Le temps est relatif et élastique :

“... for your race there is such a thing as *time* – you cut it up and measure it ; to your race there is a past, a present and a future – out of one and the same thing you make *three*.... Look here, August : there are really no divisions of time – none at all. The past is always present when I want it – the *real* past, not an image of it ; I can summon it, and there it *is*. The same with the future : I can summon it out of the unborn ages....”
(331-32)

Aux yeux de No. 44, le temps ne se mesure pas au moyen d'unités distinctes (« you cut it up and measure it »), cette « juxtaposition dans l'espace homogène » que Bergson questionnait (151).

La subversion de la temporalité prend une tournure spectaculaire lorsque No. 44 prend en mains le récit au chapitre 32 et décide d'inverser la chronologie des événements. Le temps défile à l'envers ; les paroles et actions se déroulent à rebours. Dans son introduction à *The Science Fiction of Mark Twain*, David Ketterer note que le célèbre roman de H. G. Wells, *The Time Machine*, avait sans doute nourri la fascination de Mark Twain pour le voyage dans le temps (xxiv). Au chapitre 32, No. 44 explique qu'il souhaiterait organiser une procession des morts imposante, mais qu'il a prévenu les fantômes invités trop tard et que nombre d'entre eux ont décliné l'invitation. La solution qui s'impose à lui est de rembobiner pendant un jour ou deux (395). Le choix d'un défilé de fantômes est du reste hautement significatif, puisqu'il rejoint la subversion d'une vision métaphysique

et linéaire de la temporalité : le fantôme est trace du passé dans le présent, une présence-absence de celui que l'on croyait mort et disparu (la troisième partie reviendra plus amplement sur cette hantologie qui imprègne les textes de Twain).

À partir du moment où No. 44 renverse le temps, la logique du roman n'est plus d'avancer, mais de reculer. Le texte du chapitre précédent est dupliqué, reproduit, réimprimé mais simultanément rendu incompréhensible, puisque les paroles sont à présent inversées : « At once the cat woke and repeated her remark about re-catching the rat – saying it backwards ! Then Forty-Four said ... “again. eleven striking goes ! she There word..., my you give I least, the in not least ; the in had, I’ve trouble the mind shan’t I that, like picturesque, and showy something or pulverized...” » (397-98). Bien que le texte devienne inintelligible, le passage illustre également la dimension créative et prolifique de l'illisible, dont Marie-Dominique Garnier souligne, l'importance chez les modernistes (217). En effet, à travers la trace, présence dans le présent du passé, le texte se réécrit. L'illisible est l'occasion d'une nouvelle écriture, du surgissement d'un texte autre. Au milieu de la séquence incompréhensible, des unités de sens jaillissent. L'une après l'autre, elles mettent en avant l'adoption d'une esthétique de l'illisible : « There word » (l'importance des mots-signifiants, coupés du signifié), « I’ve trouble the mind » (la confusion), « picturesque » et « showy » (l'étrange beauté de l'illisible) ou encore « something or pulverized » (pulvérisation du sens). De même, le mot « remark » (dans « repeated her remark about re-catching the rat ») peut ici être compris au sens littéral des deux sèmes du mot, le préfixe « re » et le verbe « mark » : le texte marque à nouveau, se réécrit. À travers cette succession de signifiants, le passage dégage une énergie entropique et impose au texte le surplus bruyant du *nonsense*.

Autre texte dont la temporalité est fortement brouillée, « 3,000 Years among the Microbes ». La chronologie y est morcelée, le récit constamment interrompu par l'insertion d'extraits et de commentaires écrits avant mais aussi après la rédaction du texte principal : des notes rédigées cinq ou sept mille ans plus tard (237, 242, 259), suggérant au moins deux relectures ; un extrait d'un vieux journal intime où le narrateur relate le mariage de son amie microbienne Maggie à un autre (« Turning the pages of my mouldy diaries now, to refresh my memory for these chapters, I find this entry, whose pathos moves me still, after all these centuries » [256-57]) ou encore la transcription du dialogue avec un germe qu'il nomme « Benjamin Franklin » (« I still remember some of the remarks he made ; others have faded out of my memory, but no matter, I wrote down the talk at the time, and will insert that record here » [245]).

Mieux encore, le texte abonde en erreurs et irrégularités chronologiques. Pareil brouillage des marqueurs temporels signale une forte subversion du schéma temporel linéaire traditionnel. Au chapitre 8, par exemple, on l'a vu, le narrateur insère un court extrait de son journal intime moisi (« mouldy diaries »). Il explique que cet extrait date d'il y a sept mille ans (« I wrote that passage 7,000 years ago ») ; or, le récit principal lui-même n'est rédigé que trois mille années après sa métamorphose en microbe (« I had been a microbe 3,000 years (microbe-years) when I resolved to do this Narrative » [234]). Le journal intime relatant les premiers incidents de sa vie de microbe serait donc antérieur à sa transformation en germe du choléra. Incidemment, « The Secret History of Eddypus » contient des disjonctions temporelles semblables, notamment lorsque l'historien affirme en premier lieu que « Mark Twain » fut pendu en l'année A. M. 12 (181), puis deux pages plus tard, en l'année A. M. 47 (183). D'une page à l'autre, l'historien eddypien ne se souvient plus des dates qu'il a données (pourtant la pierre angulaire de son domaine d'étude, l'historiographie) : tout comme le narrateur microbien, il souffre de trous de mémoire. Dans « 3,000 Years among the Microbes », les inexactitudes se multiplient. La numérotation des chapitres, dont l'ordre est respecté de façon quasi universelle par les écrivains, se dérègle. Au sortir du quatorzième chapitre, le narrateur perd le compte et repasse à un chapitre 11. Deux séries de chapitres 11 à 14 apparaissent de fait dans le texte. David Ketterer, l'éditeur du texte publié dans *The Science Fiction of Mark Twain*, explique la décision éditoriale qui justifie la numérotation incongrue : « The vagaries of MT's chapter-numbering have been followed, with the result that a second sequence of chapters numbered XI-XIV begins here » (377).

Comme « The Great Dark », « 3,000 Years among the Microbes » met en place deux temporalités parallèles : l'une, humaine, l'autre, microbienne. Le narrateur tente de maîtriser la différence entre les deux temporalités en insérant un tableau de calculs intitulé « Time-Equivalents », mais il finit par avouer qu'il ne parvient plus à se remémorer ses mathématiques humaines (246). Le tableau établit, entre autres, qu'une année humaine correspond à 52 416 années microbiennes ; 1 seconde humaine, à 12 heures microbiennes (246). Le narrateur s'empresse de commenter : « As far as the table deals in seconds and minutes it is inexact » (246). Dans la mesure où le tableau traite pour l'essentiel des secondes et des minutes, le commentaire du narrateur revient à affirmer que le tableau est majoritairement inexact. Le narrateur attire également l'attention sur ses trous de mémoire fréquents (« my mistakes so frequent and vexatious » [245]).

Correspondent ainsi aux trous de mémoire des trouées dans la chronologie du texte : loin de Twain le désir de se soumettre à la narration linéaire.

b) Historiographies parodiques

C'est dans sa fiction (pseudo)historique que Mark Twain brouille de manière la plus éclatante les repères temporels. Avatar du *historical romance*, *A Connecticut Yankee* fait ainsi remonter le temps à son protagoniste. La temporalité y devient tout aussi élastique que dans « The Chronicle of Young Satan », puisque Hank Morgan se retrouve dans l'Angleterre du roi Arthur et entreprend d'y introduire des technologies tout droit sorties du dix-neuvième siècle, telle la télégraphie.

L'autre linéarité qui s'effondre, c'est en effet celle de l'Histoire et plus précisément, de l'historiographie, soumise à une satire cinglante. Dans « The Secret History of Eddypus », le narrateur adopte la *persona* d'un historien soucieux de révéler la vérité (179). Or, dès le deuxième paragraphe, le spectre de l'erreur et de l'autocontradiction est convoqué. L'historien corrige son correspondant, qui l'a accusé de se contredire : « You have made a mistake. The tenth word in my ninth paragraph was not 888, but 889, hence your confusion of mind. You perceive now, that I said "arbitrary," not "independent." Read it with this new light and you will see that I have not "contradicted" myself » (176). Selon l'historien, son ami se serait trompé dans le déchiffrement du texte, codé pour des raisons de sécurité. D'emblée, l'Histoire est une histoire d'interprétation de codes, interprétation qui peut aisément tourner au contresens. Il est au demeurant frappant que le mot « indépendant » (faisant peut-être écho à l'idée d'une historiographie indépendante) soit révoqué par l'historien et remplacé par le mot « arbitraire », mot plus apte à décrire la manière dont le chroniqueur abordera l'Histoire.

La suite de l'Histoire secrète d'Eddypus livrée par l'auteur-narrateur se donne à lire sous l'aspect d'un amalgame vertigineux de dates et de personnages historiques. L'historien ne manque pas d'imagination lorsqu'il s'agit de suppléer les informations perdues et de fournir des inventions de son cru. L'Histoire devient histoire, invention, fiction. Pareille problématique de la relativisation de la vérité historique a été relevée par la critique twainienne d'inspiration poststructuraliste (notamment par Christopher Morris dans « The Deconstruction of the Enlightenment in Mark Twain's *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (1889) » [165]). Texte fondateur du tournant poststructuraliste en

historiographie, « The Historical Text as Literary Artifact » de Hayden White souligne que l'Histoire n'est qu'une fiction parmi d'autres, construite par les historiens : « ... in general there has been a reluctance to consider historical narratives as what they most manifestly are : verbal fictions, the contents of which are as much *invented* as *found* and the forms of which have more in common with their counterparts in literature than they have with those in the sciences » (82). Selon Hayden White, l'historiographie, tout objective qu'elle puisse paraître, relève avant tout de la « fiction verbale ».

Comme il a été brièvement évoqué dans la première partie, Mark Twain était un lecteur assidu d'ouvrages historiques. Dans sa bibliothèque se côtoyaient les grands historiens des dix-huitième et dix-neuvième siècles : Edward Gibbon, Thomas Carlyle, Hippolyte Taine, Jules Michelet et William Lecky, entre autres. Twain s'inspirait de ces ouvrages et allait jusqu'à y copier directement analyses et descriptions, comme le signale une note du narrateur dans *A Connecticut Yankee* : « All the details concerning the hermits, in this chapter, are from Lecky » (366). Étrange aparté d'ailleurs que ce commentaire du narrateur, qui introduit le genre historiographique dans le corps d'un texte manifestement fictif (ou de science-fiction), brouillant ainsi les frontières entre le roman et l'historiographie.

Toutefois, si Twain aimait à lire ces monuments de l'historiographie européenne, il n'hésitait pas à s'emparer de ces textes pour railler les manies et la phraséologie propres aux historiens. Chez William Lecky, au demeurant l'un de ses historiens préférés, Twain parodie la superposition d'une voix moralisatrice à l'analyse historique, notamment dans *History of European Morals* (Williams 103). Autre historien pour lequel Twain nourrissait une admiration mêlée de dérision, Carlyle. Twain possédait un grand nombre d'ouvrages historiques de l'auteur britannique et avait un faible particulier pour *The French Revolution*, qu'il relisait presque chaque année, selon ses dires (Rasmussen, *Critical Companion* 621). Chez Carlyle, Twain découvre une pratique historiographique qui accorde une place prépondérante aux grandes figures, comme l'écrit R. Kent Rasmussen (*Critical Companion* 621), importance que Twain raille au moyen de longues listes d'identités amalgamées dans « The Secret History of Eddypus ».

De fait, si les textes de Twain témoignent d'une fréquentation assidue de ces classiques de l'historiographie, ils sont rarement dépourvus d'une note satirique ou parodique. Sur ce point, les écrits (pseudo)historiques de Mark Twain anticipent la résistance des modernistes aux grands métarécits historiques du dix-neuvième siècle. Comme l'explique Benoît Tadié, des auteurs tels qu'Ezra Pound se mirent à

« dénaturiser les conventions historiques héritées du XIXe siècle, [à] pratiquer des coupes et [à] construire à partir des éléments sélectionnés » (230). Le désordre qui règne dans la chronologie élaborée par l'historien eddypien fait songer à la mythologisation et à la subversion de l'Histoire par les modernistes. Ceux-ci s'en prenaient tout particulièrement à la représentation de l'Histoire comme avancée linéaire du Progrès (Childs 22). Toute linéarité paraissait suspecte : « ... le désordre infligé par les auteurs modernistes à la narration traditionnelle a pour contrepartie une perception de l'histoire privée des continuités qui y mettaient de l'ordre et lui donnaient un sens » (B. Tadié 228).

Un parallèle frappant apparaît également entre la confusion de l'historien d'Eddypus et l'épiphanie du narrateur de *The Education of Henry Adams*, lorsqu'il visite le hall des dynamos à l'Exposition universelle de Paris en 1900. Abasourdi, il en arrive à réfléchir à sa propre pratique historiographique :

Adams, for one, had toiled in vain to find out what he meant. He had even published a dozen volumes of American history for no other purpose than to satisfy himself whether, by severest process of stating, with least possible comment, such facts as seemed sure, in such order as seemed rigorously consequent, he could fix for a familiar moment a necessary sequence of human movement.... Satisfied that the sequence of men led to nothing and that the sequence of their society could lead no further, while the mere sequence of time was artificial, and the sequence of thought was chaos, he turned at last to the sequence of force ; and thus it happened that, after ten years' pursuit, he found himself lying in the Gallery of Machines at the Great Exposition of 1900, his historical neck broken by the sudden irruption of forces totally new.
(Adams 501-02)

Pendant de longues années, Henry Adams a cherché à établir des séquences (« fix for a familiar moment a necessary sequence of human movement »). Il se rend compte qu'une telle linéarité est impossible : la temporalité est artificielle (« the mere sequence of time was artificial ») et la pensée est chaotique (« the sequence of thought was chaos »), deux dimensions centrales dans le récit de Twain. Chez Twain comme chez Henry Adams, l'historiographie porte la marque de l'entropie.

Dans plusieurs autres textes tardifs, Twain s'attache à subvertir les codes de l'historiographie, parmi lesquels l'importance accordée aux grandes figures historiques (comme c'était le cas chez Carlyle par exemple, mentionné plus haut). Ainsi, dans « 3,000

Years among the Microbes », Huck Bkshp fait la rencontre d'un historien qu'il nomme Tolliver (son vrai nom, Wzprgfski, est imprononçable). Comme le narrateur microbien lui-même et comme l'historien eddyvien, Tolliver souffre de trous de mémoire majeurs : « ... all of a sudden the bottom fell out of the back end of his memory and spilt every proper name he ever knew » (251). Comble de l'horreur, il perd la mémoire des noms propres (« spilt every proper name he ever knew »). Il devient, à ses propres yeux et à ceux du narrateur, bon à rien. Le verbe « spill » revêt d'ailleurs un sens satirique : il renvoie à l'idée d'un trop-plein, comme si la mémoire de l'historien s'était à tel point remplie de noms propres qu'elle se mit à déborder.

Autre récit où s'élabore une subversion du métarécit du Progrès, *A Connecticut Yankee*. L'analyse de James Leonard attire l'attention sur la vision circulaire de l'Histoire que véhicule le roman de Twain, dans la mesure où il mélange deux époques historiques habituellement opposées l'une à l'autre, le Moyen Âge et l'ère de l'industrialisation :

... the nineteenth century is a retelling of the sixth across the numerically unholy gap of thirteen centuries ; the United States may be a retelling of its mother country, Great Britain ; and more generally, one violent, repressive, insensitive society after another shows itself to be a dismal reiteration of predecessors.... the mythology that looms more and more monstrous as the novel proceeds is the nineteenth-century myth of progress. (« *A Connecticut Yankee* » 116-18)

Une subversion semblable des métarécits historiographiques est à l'œuvre dans « The Secret History of Eddypus ». Dans ce texte, Histoire et histoire se recourent intégralement, de manière semblable à la mythologisation de l'Histoire par les modernistes : « c'est qu'entre histoire (narration) et Histoire il n'y a désormais plus à distinguer » (B. Tadié 228). La dissidence du narrateur n'est pas seulement résistance à l'Histoire officielle enseignée par le régime totalitaire d'Eddypus (« the ruck of pious romances which the Government call history and compels the nations to buy » [179]), elle est aussi dissidence de la narration linéaire : entorses à la chronologie, mélange de diverses époques et innombrables digressions caractérisent le récit de l'historien. L'Histoire qu'il rédige à l'intention de son correspondant est parcellaire et profondément anachronique (au sens d'une confusion des époques).

Sans grande surprise, c'est à l'historiographie américaine et tout particulièrement à l'histoire de la colonisation et de l'indépendance que s'en prend le narrateur. Dans son exposé sur l'arrivée des premiers colons, il entremêle époques historiques (du Moyen Âge

au dix-neuvième siècle, à l'image du mélange dans *A Connecticut Yankee*) et grandes figures, si bien que des personnages composites émergent :

[Peter the Hermit] was of a noble nature, broad, liberal, and incandescent in his views.... It is one of the abiding glories of his reign that it was while he was occupying the throne that yellow journalism was invented by Ralph Waldo Edison. What that was we have no means of knowing, we only know that it was one of the abiding glories of his reign. We also know that he made numerous attempts to colonize America, and that several of them succeeded, in some degree. Sir Walter Raleigh settled Plymouth Rock, but was driven away by the Puritans and other Indians ; after which he discarded armed force, and honorably bought a great tract of land and named it Pennsylvania, after himself. (183)

Dans cet extrait, l'explorateur britannique Walter Raleigh se retrouve subitement à bord du Mayflower, avant d'être confondu avec William Penn, fondateur quaker de la Pennsylvanie. Le mélange des personnages historiques trahit un amalgame généralisé des divers moments qui ponctuent la colonisation de la future Amérique. Ralph Waldo Emerson et Thomas Edison deviennent une figure composite, inventrice du journalisme sensationnaliste (« yellow journalism »), en plein essor au moment où Twain rédige ce texte. Au travers de cette figure composite, Twain s'amuse à subvertir la stature vénérée du philosophe américain, subversion qui trouve un écho dans la plaisanterie qui laissa son public interdit au dîner en l'honneur de John Whittier, lorsqu'il compara Emerson à un imposteur potentiel. Par ailleurs, le choix de Pierre l'Ermitte, prêtre français instigateur des premières croisades, souligne de manière caustique la violence dont s'était accompagné le processus de colonisation américain, violence fréquemment passée sous silence dans les livres d'histoire de l'époque. L'ironie des adjectifs « noble » et « liberal » est accentuée par la présence de l'adjectif « incandescent » (ardent, brûlant) – autrement dit de nature violente. La transformation des Puritains en une tribu d'Indiens (« driven away by the Puritans and *other* Indians » [je souligne]) établit un parallèle humoristique avec la théorie selon laquelle les Amérindiens seraient l'une des tribus perdues d'Israël, mais elle suggère également de façon subversive une influence amérindienne transformatrice sur les premiers colons et par là sur la fondation des États-Unis.

Ce qui frappe tout particulièrement dans cet extrait, c'est la phraséologie qu'emprunte l'historien à ses prédécesseurs (rappelons qu'il tente de reconstruire une Histoire du monde occidental à partir de bribes et de fragments d'ouvrages historiques

préservés ou retrouvés). L'expression toute faite « it was one of the abiding glories of his reign » revêt une dimension absurde et ironique, puisqu'elle confère erronément au journalisme à sensation une « gloire durable » (« abiding glories »). L'expression devient vide de sens, copie d'un texte-source mal digéré : « What that was we have no means of knowing, we only know that it was one of the abiding glories of his reign » (183).

Après cette introduction pour le moins surprenante, l'historien poursuit :

The successor of Peter the Hermit was Charles the Bald, called the Unready. His conduct toward the American colonies incensed the patriot George Washington, who hewed down a cherry tree, the emblem of British tyranny, and brought on the Declaration of Independence. Who this person was, originally, we cannot now know ; we only know that his destruction of the cherry tree was regarded as a patriotic act, and that it brought him at once into prominence and popularity by precipitating the Declaration. (184)

L'amalgame de la chronologie historique se poursuit : là où le règne de Charles II (« Charles the Bald ») précède de près de deux siècles celui de la vie du religieux français Pierre l'Ermite, il intervient désormais plus tard. De fait, la logique progressive des métarécits historiques qui prédominent au dix-neuvième siècle est inversée : l'Histoire se déroule à l'envers et régresse. En outre, l'indépendance américaine y est soumise à une curieuse réinvention : de manière absurde, l'abattage d'un cerisier par Washington est l'événement déclencheur de la guerre d'indépendance (« his destruction of the cherry tree was regarded as a patriotic act »). L'indépendance américaine se voit ainsi fondée sur ce qui n'était en réalité qu'un événement mineur de la vie de Washington. L'erreur de l'historien satirise l'importance habituellement accordée à cette anecdote, transformée en véritable légende par les historiens de l'indépendance américaine au dix-neuvième siècle. Censée illustrer l'intégrité de George Washington, l'anecdote relate qu'enfant, Washington était à tel point incapable de mentir qu'il se résolut à avouer à son père qu'il avait détruit un cerisier. Ici, « Washington » devient une figure insolente qui assume avec fierté la destruction du cerisier, emblème de la tyrannie britannique.

Dans « 3,000 Years among the Microbes », l'Histoire fait également l'objet d'un brouillage chronologique. L'anecdote du cerisier y refait apparition, cette fois-ci attribuée à « Mark Twain ». La logique de l'anecdote y est rendue encore plus absurde, puisque le texte laisse l'impression que « Twain » a abattu l'arbre par frustration, découvrant son

incapacité de mentir : « ... he said he could not tell a lie, and some believed him, because he had once chopped down a cherry tree because he couldn't » (251).

À l'instar de l'historien égyptien, le narrateur opère dans « 3,000 Years among the Microbes » un amalgame des dates historiques. Au-delà de l'effet comique, la confusion suggère que l'histoire est peut-être circulaire et que les événements historiques se répètent : « ... I was among the dissenters when the American Revolution ended successfully and Sir John Franklin and his brother Benjamin got the Diet of Worms to establish a new Year One and name the months *Germinal*, and *Fructidor*, and all that nonsense » (259). Il y confond Révolution française et guerre d'indépendance américaine, puis introduit une référence à la diète de Worms, dont la séance en 1521 eut pour conséquence la mise au ban de Luther (personnage historique pour lequel Mark Twain entretient une fascination durable). Pareille confusion est significative, car le narrateur affirme que sa mémoire de l'Histoire des hommes est ce qui lui permet de se raccrocher à sa vie humaine perdue : « I depend mainly on historical events to preserve my connection with my human life... » (259). Par conséquent, tant l'histoire de soi que l'Histoire des hommes deviennent une chimère, fruit de l'imagination du narrateur.

Chapitre 2 – Modernité du texte twainien tardif : engendrement monstrueux, pseudotextes et machines à écrire posthumaines

2.1 – La digression : principe de progression de l'intrigue paradoxal

a) « A Brook That Never Goes Straight for a Minute » : jouissance perverse du bavardage

Autobiography of Mark Twain contient l'une des rares descriptions par Mark Twain de son art narratif entièrement dépourvue d'ironie :

... narrative should flow as flows the brook down through the hills and the leafy woodlands, its course changed by every boulder it comes across and by every grass-clad gravelly spur that projects into its path ; its surface broken but its course not stayed by rocks and gravel on the bottom in the shoal places ; a brook that never goes straight for a minute, but *goes*, and goes briskly, sometimes ungrammatically and sometimes fetching a horseshoe three-quarters of a mile around and at the end of the circuit flowing within a yard of the path it traversed an hour before ; but always *going*, and always following at least one law, always loyal to that law, the law of *narrative*, which *has no law*. (224)

À mille lieues de l'ironie espiègle de « Fenimore Cooper's Literary Offenses », ce passage file la métaphore du cours d'eau pour décrire la narration. La ressemblance des images employées par Mark Twain aux métaphores de William James dans « The Stream of Consciousness » n'échappera pas au lecteur. Ce qui frappe dans la description twainienne de sa poétique, c'est l'importance de la digression (« its course changed by every boulder it comes across »), principe de progression paradoxal du récit (« but *goes*, and goes briskly » ; « but always *going* »). Twain met l'accent sur les interruptions (« its surface broken »), sur les méandres du texte (« sometimes fetching a horseshoe three-quarters of a mile around ») et sur l'absence de progression (« flowing within a yard of the path it traversed an hour before »).

Dans son ouvrage consacré à la digression, *Stratégies discursives : digression, transition, suspens*, Randa Sabry distingue à l'intérieur de l'histoire littéraire deux traditions de la pratique discursive : la première, représentée par des auteurs tels que Victor Hugo et

Balzac, manie la digression comme une excursion temporaire, cantonnée et justifiée par le narrateur ; la deuxième, incarnée par la tradition de l'antiroman (Rabelais, Cervantes, Swift, Sterne ou encore Diderot [99]), ne cherche pas à limiter la digression, mais en fait un principe moteur du récit. Comme l'écrit Randa Sabry, la digression agit dans le corps du texte : elle y est une force de débord, de dédoublement, de transgression et de parasitage du propos (208).

Rien d'étonnant de ce fait à ce que « 3,000 Years among the Microbes », texte parasité de digressions, pullule de germes, de microbes, de bacilles et de parasites en tous genres. Le narrateur se déclare germe du choléra (234), « Benjamin Franklin » est un germe de la fièvre jaune (245) et Brother Pjorsky un germe de la maladie du sommeil (292). Parmi ses amis, Huck Bkshp compte des bacilles de la dysenterie (273), un streptocoque surnommé « Guy Mannering », un virus de la pneumonie et une bactérie de la typhoïde (262).

Selon Randa Sabry, le parasitage du propos opéré par la digression a des conséquences majeures sur l'idée de littéarité véhiculée par le texte. À rebours de la linéarité et de la totalisation unificatrice du discours au cœur de la perception classique de la littéarité, la digression permet au texte d'émettre une pluralité de propos (160). Randa Sabry relie ainsi la digression à la notion de polyphonie, que Bakhtine définit dans *La Poétique de Dostoïevski* comme la capacité du texte à faire coexister une pluralité de voix, qui est aussi une pluralité de points de vue et de styles (Bakhtine 33). Selon Randa Sabry, la pratique digressive renforce cette fragmentation du discours monologique, unifié et cohérent (160).

Loin de s'en tenir à un simple écart et au plaisir du retour à l'axe diégétique central, la digression chez Twain devient le moteur du récit, le « principe formel » du texte (Marotti 2). La digression est ce qui fait oublier la fin, détache l'œuvre de sa finalité et impose une jouissance dans l'instant, sans souci de la fin (Sabry 15). Emprunté au *Plaisir du texte* de Barthes, le terme de jouissance renvoie à l'effet qu'engendrent ces textes qui se refusent au plaisir du lecteur, textes pervers en ce qu'ils se situent hors de toute finalité imaginable (Barthes 70).

Plusieurs textes twainiens tardifs peuvent être considérés comme profondément digressifs, au premier chef *A Connecticut Yankee*, « The Chronicle of Young Satan » et « 3,000 Years among the Microbes ». Dans *A Connecticut Yankee*, il est significatif que Hank Morgan ne cesse de critiquer la technique narrative employée par d'autres conteurs, dont il met en abîme les récits. Ainsi, sa future épouse, Sandy, semble à première vue

servir de faire-valoir, puisque ses histoires sont interminables et mal racontées. Son écriture féminine – concept utilisé par Hélène Cixous pour décrire une poétique aux antipodes du roman classique et du principe de référentialité – semble *a priori* entrer en contradiction avec le phallogocentrisme de Hank Morgan. Lorsqu'elle entreprend de relater l'histoire des trois chevaliers qu'ils viennent de capturer, Hank Morgan ne cesse d'interrompre un récit dont la monotonie et l'excentricité par rapport à la « norme » lui paraissent insupportables : « I had set her works agoing ; it was my own fault ; she would be thirty days getting down to those facts. And she generally began without a preface, and finished without a result.... I had to interrupt, and interrupt pretty frequently, too, in order to save my life ; a person would die if he let her monotony drip on him right along all day » (302-03). Proposé à son public sans début ni fin, le récit de Sandy relève du scandale. Comme le montre Bong Eun Kim, le récit de Sandy choque par son caractère anarchique, ouvert et irrationnel (152). Selon Christopher Morris, l'art narratif de Sandy résiste à l'effort herméneutique : « For Sandy stories need not *represent themes* ; hers suggest non-western attitudes toward storytelling – even toward storytelling as mere sound – that Morgan cannot tolerate.... Morgan never sees the way Sandy's indifference to antecedents ..., her unresolved meandering, gives the lie to his own hermeneutic rush to establish meaning » (168).

De manière ironique, Hank Morgan, si confiant de sa maîtrise des règles de l'art, devient dans cet extrait l'instigateur de la digressivité, puisqu'il interrompt fréquemment la conteuse (« I had to interrupt, and interrupt pretty frequently, too »). Cette ironie souligne qu'en réalité, le récit de Hank Morgan lui-même est contaminé par les défauts qu'il impute aux autres conteurs : longueurs, digressivité et monotonie. Son récit est lardé de digressions : à partir du chapitre 11, il relate un épisode évocateur de *Don Quichotte*, où des princesses qu'il est censé libérer s'avèrent être des truies dans une porcherie ; les chapitres 21 à 24 racontent le rétablissement spectaculaire de l'eau dans une fontaine sacrée qui s'était tarie. Son écriture contient une qualité profondément digressive, même si elle se réclame d'une logique phallogocentrique.

Le parallèle entre l'écriture twainienne et le concept d'écriture féminine n'a d'ailleurs pas manqué d'intéresser la critique. Sarah Daugherty cite une description de l'esthétique twainienne par William Dean Howells, qui selon elle préfigure l'idée d'une écriture féminine :

“[T]here is something finally feminine in the inconsequence of his ratiocination, and his beautiful confidence that we shall be able to follow

him to his conclusion in all those turnings and twistings and leaps and bounds, by which the mind carries itself to any point but that he seems aiming at. Men, in fact, are born of women, and possibly Mark Twain owes his literary method to the colloquial style of some far ancestress who was more concerned in getting there, and amusing herself on the way, than in ordering her steps.” (Daugherty 22)

A Connecticut Yankee est traversé de part en part d'une problématique du bavardage. La parole de Hank Morgan et des conteurs qu'il cite est une parole superflue et monotone. Comme il est apparu, la digression joue un rôle majeur dès la scène de la Table Ronde au début du roman, où Hank Morgan écoute et critique les récits des conteurs : à partir du moment où il décrit et reproduit leurs discours, son récit se laisse contaminer par leur digressivité. Le bavardage émerge comme un contrediscours transgressif, qui brouille le propos du texte et le noie dans le superflu.

b) Trois mille microbes : le régime du parasitage

Dans des textes comme « The Chronicle of Young Satan » et « 3,000 Years among the Microbes », l'emprise de la digression est telle que l'intrigue est reléguée à l'arrière-plan. La digression devient le principe structurant de l'écriture, non sans rappeler la structure d'un antiroman comme *Tristram Shandy* de Laurence Sterne. Selon Duval et Martinez, la digression n'y est plus un phénomène marginal, mais le moteur du récit, au point de faire oublier le projet autobiographique initial (235). Tristram ne parvient à naître qu'au milieu de l'ouvrage (236). D'après Wolfgang Iser, les digressions qui émaillent *Tristram Shandy* ne constituent pas de simples écarts à partir d'une ligne narrative ; elles vont à l'encontre de la linéarité narrative même (72). Dans un roman comme *Tristram Shandy*, il devient difficile d'identifier ce dont le récit digresse (Iser 72).

De même, « The Chronicle of Young Satan » multiplie dès le premier chapitre les séquences digressives et empêche la mise en place d'une intrigue. Au lieu de démarrer le récit et de présenter les personnages principaux, les premières pages donnent lieu à une effusion d'histoires secondaires. Il y a l'histoire d'une femme hussite, accusée d'hérésie pour avoir encouragé les villageois à lire la Bible par eux-mêmes (histoire qui fait écho à la dissidence prônée par l'historien eddypien) ; puis l'histoire du diable berné par les villageois, qui lui promirent une âme s'il les aidait à ériger un nouveau pont en une nuit. La suite du récit fait également proliférer les digressions. Certaines d'entre elles prennent

la forme d'excursions et de voyages dans le temps, éloignements qui rejoignent le sens étymologique de la digression (l'éloignement physique, en latin). Young Satan (également appelé Philip Traum dans le récit) emmène le narrateur dans une chambre de torture et dans une usine française (chapitre 3), en Chine (chapitre 6) ou encore en Inde coloniale, où Young Satan impressionne la foule par la création magique d'un arbre à tous fruits (chapitre 10).

Dans «The Chronicle of Young Satan», le moment digressif s'accompagne fréquemment d'une transgression des limites temporelles. Le brouillage des temporalités, étudié au chapitre précédent, se voit renforcé par l'omniprésence de la digression dans ce texte : en effet, la digression instaure une temporalité spécifique, contraire à la progression linéaire du récit. Dans *Loiterature*, dans le sillage de la déconstruction derridienne, Ross Chambers explique que la digression opère une critique de l'idée du présent : « ... a critique of the present – the local in temporal guise – against which it mobilizes the dilatory as a mode of deferral » (16). La digression opère une dilatation du présent : « To be dilatory is to defer the future, or to express a desire to defer the future, by living the actual movement of time from present to future as if it were an infinite expansion of the present, a dilation sideways, as it were, instead of a direct and inexorable march toward a future... » (16). Dans «3,000 Years among the Microbes», justement, le temps humain se dilate à mesure que le narrateur adopte une temporalité microbienne : chaque minute humaine représente une éternité aux yeux des microbes et se remplit d'une multitude d'événements.

De même, la temporalité dans «The Chronicle of Young Satan» est davantage digressive ou dilatoire que linéaire. Le texte ne cherche pas tant à progresser qu'à digresser. Selon Robert Kiely, le récit est à ce point pétri de digressions qu'il en est composé («a narrative so riddled with interruptions as to seem composed of them» [106]). Le comportement de Philip Traum, l'étranger mystérieux, sert d'ailleurs de miroir aux caprices du récit : « ... careless, capricious, unstable, never sticking to a subject, forever flitting and sampling here and there and yonder, like a bee ; always, just as he was on the point of becoming interesting, he changed the subject » (« Chronicle » 313).

Néanmoins, l'omniprésence des bifurcations et des détours narratifs soulève une question de fond, à savoir la présence ou non d'une ligne narrative à partir de laquelle digresser. Randa Sabry souligne que la digression dépend malgré tout du rectiligne : impossible de décrire la digression sinon dans sa relation à une linéarité (134). La racine même du mot fonde ce rapport (134). Or, si la digression nécessite une trame principale

dont elle dit s'éloigner, est-il encore possible de parler de digression lorsque l'axe diégétique premier n'est pas identifiable ? Dans « The Chronicle of Young Satan », les excursions organisées par Young Satan constituent-elles le cœur du texte (*in fine*, une grande partie du texte consiste en des dialogues philosophico-religieux entre le narrateur et Young Satan) ou cette place est-elle plutôt dévolue au récit plus traditionnel des aventures vécues par les villageois d'Eseldorf (en ce sens, on aurait affaire à un texte plus proche des *Aventures*) ?

Dans l'analyse qu'en fait Randa Sabry, la digression émerge comme une stratégie de l'illisible, qui a pour effet de perdre le lecteur. Les textes les plus digressifs véhiculent une conception subversive de la lecture : contrairement à l'idéal prôné par le classicisme (recouvrement parfait entre le vouloir-dire de l'auteur et la compréhension du destinataire), la lecture du texte digressif est un exercice difficile, semé de distractions, de discords et de bruits (Sabry 285). L'auteur digressionniste fait alterner ennui et plaisir du lecteur (Sabry 287), alternance inacceptable au regard d'une approche traditionnelle, puisqu'elle accorde une place à l'écriture « mauvaise ».

Chez Twain, les digressions s'enchaînent, au lieu de retourner à l'intrigue centrale. De nouvelles digressions s'imbriquent à l'intérieur d'autres digressions. Ainsi, « 3,000 Years among the Microbes » met en œuvre un morcellement à l'infini. Le compte-rendu du dialogue avec « Benjamin Franklin », lui-même enchâssé et digressif, est interrompu par une réflexion sur l'oubli (dont le lecteur ne manquera pas de relever l'ironie). La digression participe dès lors d'une logique dissidente de l'engendrement du texte : logique du bavardage, de la logorrhée et de la propagation de l'entropie. La digression pratiquée à cette échelle s'en prend aux fondements mêmes du texte. Randa Sabry affirme que les auteurs digressifs ont ébranlé le système du Texte clos (125) : l'excurus devient ce lieu « qui dérange notre conception du texte – et des limites que nous avons coutume de lui ériger – entre autres parce qu'il actualise, dans la contiguïté, la distance institutionnelle qui sépare deux textes : d'un même auteur ou de deux auteurs différents » (239).

Dans « 3,000 Years among the Microbes », de même que le corps du clochard Blitzowski est saturé de parasites, le corps du texte est constamment parasité par des fragments insérés, notes ajoutées et autres digressions. Le narrateur insère par exemple l'extrait de son journal intime, où il décrit son amour pour les deux Maggie, l'une, microbienne, l'autre humaine (256-57). Il introduit également un chapitre sur la devise nationale des microbes, qui contrairement aux devises monétaires humaines n'emploie que des termes qui se prêtent aisément à la rime (306-09), ou encore le compte-rendu

qu'il avait écrit à la suite de sa conversation avec « Benjamin Franklin », extrait lui-même interrompu par l'insertion du tableau avec les équivalences des unités temporelles microbiennes et humaines (346). Au moyen de ces extraits intercalés, l'unité générique du texte se décompose : la digression entraîne l'irruption d'un genre différent (Sabry 236) et renforce le trouble générique mentionné dans la première partie.

Au lieu de faire le récit de ce qui lui est arrivé, le narrateur de « 3,000 Years among the Microbes » se lance dans un enchaînement de réflexions philosophiques, biologiques, linguistiques et psychologiques aux liens ténus. Autres déviations du récit principal, la description du fonctionnement de la machine enregistreuse de pensées (276) et de la conversion de sa secrétaire Catherine à la Christian Science (277), les longues réflexions sur l'accessibilité du Paradis aux animaux (et aux microbes) et l'explication des termes « morgantic » (290-91) et « Soiled-Bread Eater » (288). L'histoire imbriquée de son ancêtre allemand Assfalt, ruiné par les taxes d'importation et d'exportation d'un territoire allemand morcelé (307-08), rappelle par son insistance sur le morcellement la fragmentation à laquelle le texte lui-même est soumis.

Chose plus frappante encore, « 3,000 Years among the Microbes » s'attarde sur sa propre digressivité. Selon Randa Sabry, il n'est pas rare qu'une digression contienne « un discours plus ou moins bref sur elle-même : elle se nomme, se justifie, s'accuse d'inutilité, de longueur, d'incorrigibilité, de manque d'à-propos ou proclame sa nécessité, son apport, revendique son droit à la promenade, son plaisir du voyage » (93). Dans « 3,000 Years among the Microbes », les digressions au sujet des digressions prennent moins l'aspect d'une justification que d'une amplification du chaos. Le narrateur attire l'attention sur son égarement : « I started to tell how I came to be celebrated, but I have wandered far from my course. It is partly because I have long been unused to writing, and thereby have lost the art and habit of concentration. And so I scatter too much » (254). Dans cet exemple, Twain porte à son comble la digressivité du texte. Sa digression sur la digression (« I have wandered far from my course » ; « I scatter too much ») n'est pas sans évoquer le chapitre « A Digression in Praise of Digressions » dans *A Tale of a Tub* de Jonathan Swift : le texte de Twain témoigne d'une délectation dans le principe de la digression et du bavardage.

« 3,000 Years among the Microbes » utilise par ailleurs une technique spécifique pour renforcer l'effet de morcellement produit par la digression, à savoir la note. Dans « The Late Works », Peter Messent souligne que ces notes subvertissent la fonction qui leur est habituellement dévolue, c'est-à-dire l'ajout au propos principal et l'explication du

texte : écrites à une époque ultérieure, les notes du narrateur microbien viennent interrompre le texte pour en souligner l'inexactitude (Messent 170). Comme l'explique Randa Sabry, la note crée un double foyer dans l'espace scriptural et instaure un discours bifide : elle introduit, en marge, « le caprice, la rétractation, l'ajout, le doute, l'hommage, la minutie du détail, les scrupules, la dette, la polémique » (210).

Dans « 3,000 Years among the Microbes », les notes sont fréquemment l'occasion d'un excursus (pseudo)linguistique, comme dans cette note où le narrateur déplore la dégénérescence de la langue (et donc du médium qu'il emploie pour faire son récit) :

When, in my human life, we first borrowed the word *unique*, for instance, it was strong and direct, it meant *sole, only*, the *one and only* “joker” – not another one in the pack ; the *one and only* existent example of whatever thing the use of the word was referring to : then the Dictionary took hold of it, and hitched to it every careless user's definition of it that it could hunt out – and look at that whilom virgin now ! (238)

Le narrateur déplore la perte d'un langage où chaque signifiant était arrimé en toute sécurité à un signifié unique (il ne choisit pas par hasard le mot « unique » pour illustrer son propos). La métaphore d'une vierge dépuclée (« that whilom virgin ») désigne le signifiant en question, qui en est venu à signifier *trop*. À bien y regarder, sa récrimination fait songer à un texte d'Emerson, *Nature*, où il déplore la corruption du langage : « ... old words are perverted to stand for things which are not ; a paper currency is employed, when there is no bullion in the vaults » (51). Entre propos copié d'Emerson et propos original du narrateur microbien, le texte de Twain laisse une hésitation : le propos n'est peut-être jamais « original », « vierge ». D'ailleurs, la corruption du langage que dénonce le narrateur envahit le reste de son texte. Son traducteur en décrit l'agrammaticalité : « his grammar breaks the heart » (234). Par conséquent, la note pseudolinguistique du narrateur instaure, à l'instar de l'essai de Twain sur Fenimore Cooper, une norme à la lumière de laquelle la dégénérescence linguistique généralisée du texte prend une dimension spectaculaire.

2.2 – Le récit dénoyauté : fossiles et fausses pistes de lecture

La première partie de la thèse s'était ouverte sur l'analyse de « The Enchanted Sea-Wilderness », texte où Mark Twain, connu pour l'humour des aventures rocambolesques de Tom Sawyer et de Huck Finn, convoque le spectre de la monotonie

et de l'ennui : étrange tournant dans l'écriture de celui qui se montrait si soucieux de divertir son lectorat. Or cette problématique est loin d'être confinée à « The Enchanted Sea-Wilderness ». Dans plusieurs textes tardifs, c'est la possibilité même de raconter une histoire qui est mise en doute. L'intrigue y est absente, sans cesse déboutée. L'illisibilité de ces textes découle de l'absence de l'intrigue : que reste-t-il à lire, pour le lecteur, si le récit tourne à vide ? Sans intrigue, sans sujet, sans matière, le texte établit un jeu avec sa dimension matérielle (sa présence, malgré tout) et immatérielle (le vide qui s'inscrit en son sein).

Dans un texte comme « The Chronicle of Young Satan », on l'a vu, les digressions sont si nombreuses qu'il devient difficile de distinguer l'intrigue principale de l'écart narratif. Robert Kiely constate que le texte met en place une multitude de trames narratives à travers plusieurs faux départs : « Before a main story line can take shape, the reader is treated (or subjected) to various digressions or, more accurately, possible beginnings of tales that are not allowed to develop » (108). Le premier chapitre commence par une suite de digressions. L'histoire enchâssée du diable berné (« the mock Assuaging » [41]), par exemple, entretient à première vue un rapport avec la suite de l'histoire, puisque l'étranger mystérieux affirme appartenir à la famille du Diable (68). Toutefois, le lien s'arrête là ; Young Satan ne mentionne jamais l'événement qui aurait humilié son oncle et ne semble aucunement mû par un désir de vengeance.

En outre, la fin du premier chapitre met en place un semblant d'intrigue. Le narrateur s'attarde sur la description des difficultés financières rencontrées par Father Peter et par sa nièce Marget : « And now at last, the very end was come. Solomon Isaacs had lent all the money he was willing to put on the house, and gave notice that to-morrow he should foreclose » (43). Or, si la suite du récit ne délaisse pas intégralement cette intrigue, ce n'est qu'en qualité d'intrigue secondaire que l'histoire de Father Peter et de Marget est évoquée. Ainsi le narrateur a-t-il l'audace de commencer le texte par la mise en place d'une piste narrative mineure.

À bien y regarder, « The Chronicle of Young Satan » se caractérise par des va-et-vient entre plusieurs intrigues qui se font concurrence. Au sort de Father Peter et de Marget, accusés de vol puis de sorcellerie, s'ajoute une histoire d'amour, qui n'en demeure cependant qu'à ses balbutiements : Marget et Lilly (la sœur du narrateur) tombent toutes deux amoureuses de Young Satan. Dévorées d'une jalousie mutuelle, elles en arrivent à oublier leur fiancé. Le fiancé de Marget, Wilhelm, tente de poignarder Young Satan, mais celui-ci demeure parfaitement indifférent devant son agresseur.

Troisième axe diégétique, le sort de Nikolaus, l'ami du narrateur, dont Young Satan prédit la mort par noyade. L'exemple de cette troisième intrigue est d'ailleurs particulièrement intéressant, parce que l'intrigue se déroule à rebours : le narrateur apprend d'abord que son ami va se noyer en tentant de sauver Lisa Brandt ; il ne lui reste ensuite plus qu'à regarder l'action se dérouler. L'intrigue n'est de ce fait qu'une pseudo-intrigue : il n'y a aucun suspense ; l'événement a déjà été décrit avant d'avoir lieu. Comme l'écrit Robert Kiely, « *The Chronicle of Young Satan* » est un texte dénué d'intrigue : « It can hardly be said that the plot “thickens,” since there is no psychological development or moral deepening.... the narrative is developed neither as a tale of sexual awakening nor as a story of romantic fulfillment » (110-13).

Dans *No. 44, The Mysterious Stranger*, de même, des personnages secondaires et superflus apparaissent au fil des pages. Doangivadam, par exemple : personnage dont le narrateur attend de grandes choses – l'aide décisive pour mettre fin à la grève initiée par les imprimeurs, au moment même où leur maître doit compléter une grosse commande de Bibles pour l'Université de Prague – il s'avère profondément décevant. À part sa participation à une bagarre (277-78), Doangivadam n'accomplit rien. Son arrivée fait piétiner l'intrigue ; il est un personnage de la digression. S'il se prénomme Doangivadam (compression de « don't give a damn »), ce n'est pas uniquement en raison de son attitude désinvolte : en fin de compte, c'est le lecteur qui n'en a que faire. L'analyse que fait Robert Kiely des personnages de *No. 44, The Mysterious Stranger* va plus loin : selon lui, il faudrait voir en Young Satan non pas le Satan de Goethe ou de Milton, mais un type littéraire qui a perdu toute signification (111), superflu et frivole (« It is the superfluity of Twain's Satan, his silliness and irrelevance, that make him most strange and disturbing » [112]). Aux yeux de Robert Kiely, le texte entier est en réalité peuplé de figures dont l'insignifiance et l'artificialité troublent le lecteur en quête de réalisme psychologique : « Eseldorf (“Donkeytown”) is a prototypical Disneyland reveling in fakery and anachronism.... The doll-like maiden and her lover, the menacing astrologer with a funny hat, the magic cat, the entire cast of characters parade in and out of their unnatural habitats exposing with every word and gesture their insignificance and artificiality » (114-15).

« *The Secret History of Eddypus* » est également dépourvu de fil conducteur. Bien qu'il s'agisse selon le narrateur d'un exercice d'historiographie, il se laisse tenter par l'art de la fiction. Contrairement au narrateur de « *The Chronicle of Young Satan* » cependant, qui multiplie les pistes dès le premier chapitre, l'historien eddyvien retarde la

mise en place d'une trame narrative. Par retournement de situation, l'intrigue apparaît donc comme une *digression* à partir du principe digressif. Ce n'est qu'au sixième chapitre que le narrateur se met à narrer une histoire, celle de « Luther », paléontologue. Un beau jour, ce personnage pseudohistorique amateur d'archéologie tombe sur un fossile. Après étude dudit objet, il émet l'hypothèse qu'il s'agit là de l'un des modèles utilisés par Dieu au cours de la création des animaux de cette espèce. Les étudiants de son université, farceurs, décident de manufacturer d'autres « modèles » et de les enterrer sur le terrain des fouilles où travaille Luther. Ils commettent néanmoins l'erreur d'ajouter le fossile d'une femme à la collection : Luther découvre leurs manigances, puisqu'il sait que la femme ne fut pas créée à partir d'un modèle, mais naquit de la côte du premier homme.

Dans cette histoire pour le moins étrange, Twain tourne en dérision la paléontologie, science de l'Histoire avant l'Histoire, en quelque sorte – science qui, à la différence de l'historiographie traditionnelle, prétend s'appuyer exclusivement sur des preuves matérielles, croyance positiviste en la vérité que Twain associe directement à la religion dans la démarche de « Luther » (les fossiles seraient les outils de Dieu). À l'instar de l'historien eddypien lui-même, « Luther » interprète mal ses sources : crédule (car berné par ses étudiants) et croyant (mêlant science et religion), il est victime de ses propres illusions. Sherwood Cummings souligne que Twain aimait à parodier des auteurs comme Alexander Winchell, dont l'ouvrage sur la géologie *Sketches of Creation* mêlait considérations théologiques et scientifiques (32). Dans le texte de Twain, « Luther » fait preuve d'une croyance excessive en la thèse idéaliste (au sens platonicien : la croyance au modèle, à l'Idée transcendante, au-delà des réalités sensibles), à laquelle la paléontologie aurait également succombé.

Ce qui frappe par ailleurs dans cet extrait, c'est qu'il porte sur la naïveté d'un lecteur aux schémas interprétatifs rigides. Pour cible de sa satire, Twain choisit Luther : dans la confusion à laquelle est en proie l'historien d'Eddypus, le Réformateur vient probablement remplacer le géologue britannique Charles Lyell, dont le nom partage la première consonne avec celui de Luther. Ce n'est sans doute pas un hasard si Twain s'intéresse à Luther : grand lecteur de la Bible, il devient sous la plume de Twain la figure du lecteur croyant (et crédule). De façon métatextuelle, l'histoire du paléontologue « Luther » est celle d'une superposition d'un sens figé sur un texte. Historiquement, la réforme introduite par Luther est avant tout une révolution herméneutique, qui met au premier plan une lecture sans intermédiaire de la Bible. Le texte, rien que le texte, dans sa clarté absolue : tel est le sens de la doctrine *scriptura sui ipsius interpres* (« l'Écriture est son

propre interprète » [Brecht, « Luther »]). Selon l'herméneutique luthérienne, l'Esprit est conservé dans la lettre et attend de pouvoir rejaillir de cette lettre (Brecht, « Luther »). La Bible est la source de jaillissement de l'Évangile et n'a de ce fait pas besoin d'être éclairée ou interprétée (Brecht, « Luther »). Dans « The Secret History of Eddypus », « Luther » accorde une foi naïve à la possibilité d'une Vérité unique du texte (ses fossiles).

Frappante coïncidence, « 3,000 Years among the Microbes » figure lui aussi une (sous-)intrigue dont le point de départ est la découverte d'un fossile. Le chapitre 9 se termine sur le suspense que provoque cette découverte : « Then all of a sudden came the discovery of discoveries – the fossil flea... » (260). Ce suspense s'avère inutile, puisque le narrateur se met à digresser et oublie toute l'importance de ce moment crucial de son autobiographie. Si le texte semble se donner – enfin – un fil rouge, il est surtout marqué par une tonalité burlesque, qui fait écho au ton grandiose adopté par Tom Sawyer dans *Tom Sawyer Abroad* lorsqu'il prononce un discours à la louange de la puce (64-67). L'intrigue est telle une puce, parasite qui ne fait qu'énerver le lecteur.

« 3,000 Years among the Microbes » et « The Secret History of Eddypus » marquent un intérêt pour le fossile d'intrigue : l'intrigue non pas en sa qualité de ressort narratif, mais en sa qualité déchu, caduque. Les fossiles trouvés par « Luther » sont une fausse piste de lecture (on peut d'ailleurs noter la consonance « false » / « fossil »). Le fossile est résidu ou reste d'une convention narrative qui s'est pétrifiée mais n'est plus viable.

2.3 – Le pseudotexte

a) Délitement du texte

Dans des écrits tardifs de Mark Twain comme « The Chronicle of Young Satan », « 3,000 Years among the Microbes » et « The Secret History of Eddypus », le texte est soumis à un travail de sape constant. La digression en expose les limites poreuses, à travers l'introduction d'opuscules dans l'opus (expression employée par Randa Sabry [248]) et de métadiscours où le texte se déconstruit en tant qu'objet unifié et cohérent. L'inachèvement des textes de Twain et l'éclatement de la linéarité contribuent à subvertir l'idée de la totalité et de la cohésion du texte. Dès lors, la question du pseudotexte se superpose à celle de la pseudo-intrigue. C'est Leslie Fiedler qui emploie le terme de pseudotexte (« pseudo-text »), pour l'édition faussée des manuscrits du *Mysterious Stranger*

publiée par Paine et Duneka, *The Mysterious Stranger: A Romance* (« Afterword » 9). Le sens que Leslie Fiedler confère à ce terme demeure néanmoins assez classique, puisqu'il s'agit de distinguer le texte twainien « réel » du pseudotexte, censuré et réécrit par Paine et Duneka. Or, l'hypothèse qu'il s'agira d'explorer est celle d'une généralisation du pseudotexte : texte qui déconstruit ses limites et caractéristiques traditionnelles. Le pseudotexte twainien ne confirme pas l'existence d'un corpus de « textes » réussis, dignes de ce nom ; il expose au contraire la porosité des frontières séparant tout texte d'autres écrits.

Chez Twain, la question du pseudotexte rejoint la fascination plus générale de l'auteur pour le faux et pour le faussaire. Imposteurs et usurpateurs en tous genres peuplent ses récits. L'essentiel n'est cependant pas la torsion faite au réel ou à la vérité : le faussaire, chez Twain, est celui qui n'est pas ce qu'il semble être, sans pour autant posséder une identité recouvrable, comme il apparaîtra dans l'analyse des personnages du Duc et du Roi dans *Adventures of Huckleberry Finn* à la fin de cette partie. L'imposture est mise en scène d'identité, qui ébranle les fondements mêmes de toute vision essentialiste. Par exemple, lorsque Huck se déguise en jeune fille au chapitre 11 de *Adventures of Huckleberry Finn* ou lorsque Wapping Alice revêt des habits de femme, ces personnages font vaciller l'essentialisme sur lequel se fondent les identités genrées, puisque ce sont leurs actes – une pragmatique – qui définissent leur féminité nouvellement acquise. C'est pour cette raison que de nombreux personnages de Twain sont d'ailleurs des imposteurs sans le savoir. À titre d'exemple, « Tom » Driscoll dans *Pudd'nhead Wilson* n'apprend que tardivement son identité d'esclave, lorsque sa mère le lui révèle (« “You is a nigger! – bawn a nigger en a slave!” » [45]). Susan Gillman souligne que l'imposture devient une condition psychologique propre à chaque personnage : « Twain's early reliance on literal, literary conventions of external, consciously divided identity ... gives way to an imposture that is increasingly internal, unconscious, and therefore uncontrollable » (8). Les textes de Twain passent de l'identité délibérément usurpée à une imposture généralisée. L'identité n'est peut-être toujours qu'un faux, une copie ; elle est irrécupérable, telle l'identité d'homme blanc à laquelle peut prétendre le véritable Tom Driscoll (devenu l'esclave « Chambers » après l'échange des nourrissons par Roxana) à la fin du roman. Habitué à vivre parmi les esclaves, il ne pourra jamais devenir l'homme libre que la loi lui permet pourtant d'être : « He could neither read nor write, and his speech was the basest dialect of the negro quarter.... The poor fellow could not endure

the terrors of the white man's parlor, and felt at home and at peace nowhere but in the kitchen » (121).

De la même manière que l'imposture se répand, le pseudotexte se généralise au sein de ce corpus d'écrits tardifs. Le texte twainien devient profondément instable : il questionne ses limites habituelles, sa cohésion, la signature auctoriale et l'impératif de clôture. Ainsi, l'idée de la signature auctoriale – et d'une mort de l'auteur, explorée dans la première partie – revient sous la forme d'une pseudotextualisation dans « The Secret History of Eddypus », lorsque l'historien enchâsse des textes entièrement inexistantes de « Mark Twain » : son introduction à *Old Comrades* (197-99) et l'extrait relatant sa visite à deux phrénologues célèbres (199-202). Les textes emboîtés acquièrent un statut ambivalent, puisqu'ils sont fictifs, inexistantes et pourtant enchâssés dans le récit de l'historien. Il n'est d'ailleurs pas anodin que le deuxième extrait satirise la phrénologie : pseudoscience en vogue à l'époque où écrit Mark Twain, elle met en lumière le brouillage des limites entre la science et l'imposture.

b) Entre parodie et pastiche

Le pseudotexte twainien fait voler en éclats les limites traditionnelles du texte, limites qui le séparaient d'autres textes et assuraient son unicité (au double sens d'originalité et d'unité). Il est un mode qu'affectionnait tout particulièrement Mark Twain et dont le rôle dans le brouillage des frontières textuelles demande à être analysé : le mode parodique. À partir du moment où il y a parodie, le texte fait appel à un hypotexte, c'est-à-dire la cible de la parodie. La séparation entre l'hypertexte et l'hypotexte est loin d'être nette : en réalité, les théoriciens de la parodie l'ont bien souligné, l'hypotexte survit ou renaît dans l'hypertexte et ce malgré la visée critique. Selon Simon Dentith, la parodie a pour effet paradoxal de préserver le texte qu'elle cherche à détruire (36). Dans *Parody : Ancient, Modern, and Post-Modern*, Margaret Rose démontre que deux lignes textuelles se juxtaposent et coexistent dans le texte parodique : la parodie donne à lire au moins deux textes à l'intérieur d'une seule œuvre (40). Loin d'être en cela une exception, la parodie met en évidence ce qui caractérise en réalité tout texte : sa dépendance envers d'autres textes, d'une intertextualité.

Aux yeux de Dick Hebdige, la manière ostensible – et métalittéraire – dont la parodie (ou le pastiche) traite de l'intertextualité rejoint une problématique fondamentalement postmoderne de la mort de l'auteur : « [pastiche and parody] deny the

primacy or originary power of the “author” as sole source of meaning.... the purity of the text gives way to the promiscuity of the inter-text and the distinction between originals and copies, hosts and parasites ... is eroded » (191). Au sein de la parodie, les distinctions binaires s’effondrent : entre l’original et la copie, entre l’hôte et le parasite. La pureté du texte cède la place à une « promiscuité » de l’intertexte.

Chez Twain, la présence de la parodie est parfois telle que le texte « twainien » s’entremêle à son hypotexte sans élaborer une intrigue propre. L’exemple le plus frappant est bien sûr la fin de *Adventures of Huckleberry Finn*, où l’épopée abolitionniste est délaissée au profit d’une satire du lecteur qu’est Tom Sawyer et d’une parodie des textes « romantiques » dont il raffole. La problématique du pseudotexte est du reste constitutive de la satire, qui habite et parasite fréquemment d’autres genres, comme le souligne notamment Bakhtine dans *La Poétique de Dostoïevski* (159). Fréquemment parodique, la satire est *autre* qu’elle-même, genre informe (« formless »), selon Brian Connery and Kirk Combe : « ... satire’s own frequent formlessness forces it to inhabit the forms of other genres (as in the mock-heroic) » (5).

Dans la première partie, l’ambiguïté inhérente à la notion de « style » a été soulignée : référence à l’originalité de l’auteur, à une authenticité et à une expression du moi profond, le style peut également se prêter à la reprise et à l’imitation, comme lorsqu’il s’agit de dire qu’une œuvre a été réalisée « dans le style » d’un artiste ou d’une école particulière. L’imitation omniprésente dans ces textes tardifs de Mark Twain empêche d’identifier un style twainien « original ». Comble du paradoxe pour un auteur canonique, le style twainien devient trouble, difficilement identifiable.

Dans ses textes tardifs, le mode parodique devient paradoxalement à la fois plus répandu et moins évident. La visée critique de la parodie s’efface derrière les mécanismes de l’imitation, si bien qu’il peut être difficile de la distinguer du pastiche. La question du pastiche mérite qu’on s’y arrête, car elle a joué un rôle fondamental dans la pensée et dans l’art postmodernistes et explique que les textes tardifs de Twain aient parfois pu être considérés comme avant-coureur de la condition postmoderne. Dans un texte majeur dédié à la question, « Postmodernism and Consumer Society », Fredric Jameson constate que le mode privilégié de l’art postmoderne n’est pas tant la parodie que le pastiche. Jameson se montre très critique envers le pastiche, mode qui selon lui reproduit les hypotextes sans la distance critique propre à la parodie :

Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar or unique style, the wearing of a stylistic mask, speech in a dead language : but it is a neutral

practice of such mimicry, without parody's ulterior motive, without the satirical impulse, without laughter, without that still latent feeling that there exists something normal compared with which what is being imitated is rather comic. Pastiche is blank parody, parody that has lost its sense of humor.... In a world in which stylistic innovation is no longer possible, all that is left is to imitate dead styles, to speak through the masks and with the voices of the styles in the imaginary museum. (5-7)

Dans cet extrait, Fredric Jameson décrit le désarroi dans lequel le plongent la perte de la distinction entre les textes, l'effacement de l'originalité de l'auteur et la déchéance de la notion (romantique) de « création » (« a world in which stylistic innovation is no longer possible »). Dans *What Is Man ?*, précisément, Old Man ne cesse d'insister sur cette recirculation des styles ; mais à ses yeux, la création originale n'a jamais été possible.

Chez Twain, il devient parfois impossible de savoir si le texte imite pour parodier ou s'il se contente d'une imitation plus neutre (« a neutral practice of such mimicry » [Jameson 5]). Difficile également de déterminer où commencent la parodie, le pastiche et le texte twainien. À ce titre, les images de la puce (« 3,000 Years among the Microbes », *Tom Sawyer Abroad*) et du microbe (« 3,000 Years among the Microbes ») ont une portée métaphorique et métatextuelle : figures de cette intertextualité endémique, la puce et le microbe soulignent le parasitage qui se trouve au cœur du mécanisme de la parodie chez Twain. Comme le montre Rachael Nichols dans sa thèse consacrée aux figures de l'homme-animal au tournant du siècle, Twain se passionnait pour les travaux des bactériologistes contemporains (26). Le narrateur de « 3,000 Years among the Microbes » affirme d'ailleurs avoir fait ses études sous le professeur H. W. Conn (301). Selon Rachael Nichols, ce qui intéressait tout particulièrement Mark Twain, c'était la manière dont la bactériologie décrivait la contagion d'individu à individu : les frontières entre les corps et les individus s'avéraient poreuses et imprévisibles (26).

Chaque écrit twainien incorpore des bribes d'autres textes par le truchement de la parodie, du pastiche, de la citation, voire du plagiat. Dans un texte comme « Huck Finn and Tom Sawyer among the Indians », la limite entre la parodie et le pastiche demeure floue. La nouvelle intègre quantité de sources, allant du *dime novel western* (les histoires de *Seth Jones* ou de *Deadwood Dick*, par exemple) à des ouvrages de non-fiction plus sérieux. Dans les notes de leur édition pour l'Université de Berkeley, Dahlia Armon et Walter Blair énumèrent les textes dont Twain se serait inspiré : *Our Wild Indians* et *The Plains of*

the Great West and Their Inhabitants de l'officier de l'armée américaine Richard Irving Dodge, *Sheridan's Troopers on the Borders* de De Benneville Randolph Klein, *The Oregon Trail* de Francis Parkman ou encore l'autobiographie de William Cody, *The Life of the Hon. William F. Cody, Known as Buffalo Bill, the Famous Hunter, Scout and Guide* (271-72).

Les romans de James Fenimore Cooper occupent une place particulièrement importante dans l'intertexte de « Huck Finn and Tom Sawyer among the Indians ». Leur évocation intertextuelle souligne l'ambivalence de l'approche citationnelle de Twain. D'une part, le texte se donne à lire comme une parodie de Cooper, notamment de sa description des Amérindiens. Après le meurtre des pionniers par un groupe de Sioux, Huck Finn interroge Tom Sawyer : « "Tom, where did you learn about Injuns – how noble they was, and all that?" ... after about a minute he said "Cooper's novels"... » (50). D'autre part, le texte laisse l'étrange impression non pas d'une parodie, soutenue d'un bout à l'autre du texte, mais d'une reprise et d'une réécriture des motifs chers à Cooper. Ainsi, le personnage du pionnier Brace Johnson ressemble à s'y méprendre à Natty Bumppo.

Le texte twainien se donne à lire comme un parasite exploitant d'autres textes. Chaque texte se greffe sur un autre : « Twain » devient ce processus même de greffe, de parodie et de parasitage. « Twain » n'est plus envisageable en dehors de cette intertextualité. Dans la première partie, on a déjà évoqué l'importance des hypotextes des *Mille et Une Nuits* et de *Cinq Semaines en ballon* pour la composition de *Tom Sawyer Abroad*. On a souligné l'engouement mêlé de dérision que Twain nourrissait à l'égard du roman policier, notamment d'Arthur Conan Doyle, qu'il parodie et (ou) imite dans *Pudd'nhead Wilson*, « Wapping Alice » et « A Double Barrelled Detective Story ». Le texte de *A Connecticut Yankee* se greffe quant à lui sur les romans historiques de Walter Scott, sur *Don Quichotte*, sur les légendes arthuriennes également, dont les romantiques étaient si friands, comme en témoignent les poèmes de Tennyson dans *Idylls of the King*. Dans le récit-cadre par lequel débute le roman, « Mark Twain » cite un recueil de légendes arthuriennes, *Le Morte d'Arthur* de Thomas Malory. Cette citation directe d'un autre texte frappe par sa longueur : le narrateur insère plusieurs pages issues du deuxième chapitre du sixième livre. La présence dans les premières pages de *A Connecticut Yankee* de l'extrait enchâssé souligne l'importance de l'intertextualité pour ce roman et le degré de citationnalité qui préside à son écriture. « Mark Twain », le narrateur initial, s'y présente d'ailleurs comme un lecteur rêveur, féru de légendes médiévales, figure qui n'est pas sans évoquer Tom Sawyer : « From time to time I dipped into old Sir Thomas Malory's

enchanteur book, and fed at its rich feast of prodigies and adventures, breathed-in the fragrance of its obsolete names, and dreamed again » (220).

Mais il y a plus : l'intertextualité à l'œuvre dans *A Connecticut Yankee* ne se limite pas à des sources *extérieures* à un « corpus » twainien. Le texte a en mémoire un autre roman de Twain. Une telle intertextualité « interne » affecte d'autres écrits tardifs de Mark Twain : ainsi, *Tom Sawyer Abroad* peut se lire comme une réécriture de *The Innocents Abroad*, récit de voyage écrit en 1869. On serait tenté de décrire cette reprise comme burlesque, si ce n'est que *The Innocents Abroad* est déjà, en soi, un texte fortement parodique et satirique, relatant le voyage d'un groupe d'Américains en Europe et en Terre sainte.

Dans *A Connecticut Yankee*, le texte reprend des éléments de l'intrigue de *The Prince and the Pauper*, qui relate l'inversion carnavalesque des identités d'un monarque et d'un jeune garçon pauvre. Au chapitre 27 de *A Connecticut Yankee*, Hank Morgan aide le roi à se déguiser en paysan, afin de partir à la découverte de son pays. À travers le motif du déguisement du roi, le texte opère une forme d'autoparodie ou plutôt, d'autopastiche twainien. L'idée d'un pastiche de soi avait été évoquée à l'occasion des suites aux *Aventures*, que Bernard Poli comparait à des autoparodies (360). Dans certains textes tardifs, Mark Twain va jusqu'à s'imiter lui-même. La dimension troublante de cette démarche réside en son assimilation des textes de Twain à l'ensemble d'hypotextes susceptibles d'être repris. C'est parce que le texte twainien peut devenir un hypotexte comme un autre que la continuité de l'« œuvre » de Twain à travers le temps s'effondre : entre un texte de Twain et un texte composé par un auteur différent, finalement, peu de différence.

c) Parodie de la parodie, satire de la satire

La problématique du pseudotexte est d'autant plus présente que la réécriture twainienne dans ces textes tardifs porte de plus en plus souvent sur des satires et sur des parodies, parallèlement aux cibles plus traditionnelles, c'est-à-dire des genres non satiriques. De fait, les textes qu'imité Mark Twain sont eux-mêmes hautement intertextuels. Le choix d'hypotextes parodiques renforce la visibilité de l'intertextualité, qui s'accroît exponentiellement. La porosité textuelle se démultiplie dans ce processus de pseudotextualisation aiguë.

C'est tout particulièrement le cas dans « 3,000 Years among the Microbes », texte profondément parodique et intertextuel. Le narrateur s'y attaque à des cibles traditionnelles telles que l'historiographie ou la science. En même temps, le texte multiplie les références à des satires et à des parodies célèbres. Il évoque ainsi en creux un *canon* de la littérature satirique et parodique. Tout se passe comme si la parodie ne portait plus en priorité sur les genres établis, mais sur ce corpus de satires et de parodies occidentales, dont elle reprend les techniques, les *topoi* et les personnages-types. Aussi la satire et la parodie sont-elles montrées du doigt comme des genres ou modes fortement codifiés et par conséquent éculés.

L'importance de l'intertextualité satirique s'observe notamment dans la liste de surnoms qu'établit Huck Finn pour ses amis, qu'il rebaptise en raison de leurs noms imprononçables (262). Leurs surnoms sont tels des pseudonymes empruntés à des satires connues : Lemuel Gulliver, Lurbrulgrud (dont la consonance swiftienne n'échappera pas au lecteur, comme l'écrit David Ketterer dans une note [376]), Sancho Panza (personnage de *Don Quichotte*), Don Quixotte et Colonel Mulberry Sellers (262). Le dernier sobriquet renvoie au protagoniste de *The American Claimant*, roman de Twain publié en 1892, dont le narrateur satirise les prétentions de certains Américains à la noblesse. Typiquement, Twain mélange dans cette liste références à des textes d'autres auteurs et à ses propres textes, indifférenciation soulignée dans l'analyse de *A Connecticut Yankee*.

Dans « 3,000 Years among the Microbes », les références à un canon de textes satiriques et parodiques sont nombreuses. Le choix d'un narrateur microbe entre en résonance avec *The History and Adventures of an Atom* de Tobias Smollett, satire qui décrit les voyages d'un atome japonais. En outre, la métamorphose du narrateur fait écho à celle du protagoniste de *L'Âne d'or* d'Apulée, l'un des premiers romans occidentaux et un grand classique du genre satirique. Dans *L'Âne d'or*, le personnage principal souhaite se transformer en oiseau, comme la sorcière dont il a pu observer les gestes depuis sa cachette. L'expérience se solde par un échec : il se retrouve dans la peau d'un âne (87). Dans « 3,000 Years among the Microbes », le narrateur est également censé devenir un oiseau, mais se voit métamorphosé en germe du choléra (234).

La diégèse n'est pas sans évoquer les aventures de Higgs, le narrateur d'*Erewhon* de Samuel Butler (1872). Comme Higgs, Huck Bkshp raconte son arrivée dans un pays exotique, est accueilli par une famille bienveillante et tombe amoureux d'une des jeunes

filles de la famille (Maggie dans « 3,000 Years among the Microbes », Arowhena dans *Erewhon*).

C'est cependant avec *Gulliver's Travels* que la nouvelle de Twain entretient le plus haut degré d'intertextualité. Du texte de Jonathan Swift, Twain reprend les changements de taille et de perspective, mais les pousse à l'extrême dans le choix du microscopique. Les Lilliputiens deviennent chez Twain des microbes, dans un geste hyperbolique et potentiellement parodique. La suffisance de Huck Bkshp, lorsqu'il se moque de l'ignorance de ses amis microbiens (311), rappelle l'attitude arrogante de Gulliver dans ses discussions avec les Brobdingnagiens. La nouvelle de Twain se réapproprie également des scènes, comme celle où Gulliver décide d'uriner sur le château de la famille royale lilliputienne afin d'éteindre un incendie (54). Huck Bkshp observe dans un microscope la famille royale de « swinks » (les microbes qui infestent les microbes), à la tête d'une armée sur le champ de bataille (303). Par impulsion pacifiste (l'ironie de cette action pacifiste devenue malgré tout violente saute aux yeux), il renverse de l'eau bouillante sur ces « swinks » pour les anéantir (« extinguish », qui se dédouble ici de son sens littéral, « éteindre », grâce au renvoi au texte swiftien [303]).

Les microbes et les chevaux Houyhnhnms s'affublent des mêmes épithètes flatteuses : l'étymologie du mot « Houyhnhnm » signifie « perfection de la nature » (« The Word *Houyhnhnm*, in their Tongue, signifies a *Horse*, and, in its Etymology, *the Perfection of Nature* » [Swift 217]) ; les microbes quant à eux se désignent du nom de « Sooflasky », dont le narrateur souligne la proximité sémantique avec le mot « homme » (rappelant la ressemblance du mot « Houyhnhnm » avec « human ») : « Now as to that word Sooflasky. Straitly translated, it means in Blitzowski what the word Man – as chief creature in the scheme of Creation – means in the human World : that is to say, The Pet, The Chosen One, The Wonderful One, The Grand Razzledazzle, The Whole Thing... » (238).

De même, la description de l'indifférence des microbes à l'égard de la mort fait directement écho au texte de Swift. Les Houyhnhnms ne font pas grand cas de la mort : « ... the Mistress and her two Children came very late ; she made two excuses, first for her Husband, who, as she said, happened that very Morning to *Lhnuwnh*. The Word is strongly expressive in their Language, but not easily rendered into *English*, it signifies, *to retire to his first Mother* » (252). Le verbe qu'utilisent les microbes, « hfcñzz », est tout aussi imprononçable que le vocable swiftien, « Lhnuwnh ». Huck Bkshp déploie un jargon grammairien pour décrire l'attitude des microbes envers la mort : « With that umlaut over

the *n* it means “began to disintegrate” ; without the umlaut, the word is an active transitive past participle, and means that the disintegration has been completed ; thus it means – substantially – that the man is *dead* ; but not exactly that, but not *really*, because in Blitzowski, as I have previously remarked, there is no such thing as death » (251). Il serait d’ailleurs possible de percevoir en cette description d’une mort qui n’a pas lieu une référence métatextuelle à la survie de l’hypotexte swiftien et des hypotextes en général dans les écrits de Twain. Comme ce « participe passé actif transitif », l’hypotexte demeure un « passé » « actif », réinscrit et réécrit dans le texte.

Ainsi, le texte swiftien renaît et se réécrit dans la nouvelle de Twain. Le texte proprement « twainien » s’efface derrière cette réécriture, dont il est difficile de distinguer la part de pastiche et de parodie. Le texte twainien met en avant sa qualité de pseudotexte : il n’a pas d’intrigue qui lui soit propre, hormis les nombreux emprunts et reprises d’autres textes (satiriques). Par conséquent, le texte devient comme une satire de satires, parodie de parodies. Alors que la satire et la parodie traditionnelles s’appuient sur la critique d’une cible, le texte twainien privilégie le pastiche de soi et d’autres textes, dans une circularité où la parodie, s’il en est, tourne à vide. Lorsque la parodie est parodiée ou mieux, pastichée (puisque le pastiche n’a pas de visée normative ou critique, comme le souligne Jameson [5]), cela revient à montrer que les techniques de la parodie sont devenues inefficaces, rebattues, creuses. En fin de compte, lorsque la parodie porte sur la parodie, elle en souligne l’inefficacité et la caducité.

d) La satire creuse de « The Secret History of Eddypus »

Un exemple évocateur d’une telle crise de la parodie et de la satire est « The Secret History of Eddypus ». Ce texte se donne à lire comme une science-fiction dystopique relatant la dégénérescence des États-Unis en tyrannie religieuse. C’est au demeurant fréquemment sous cet angle que le texte est abordé, comme en témoigne une note de l’éditeur de *The Science Fiction of Mark Twain*, David Ketterer, qui y voit une vision cauchemardesque de l’Histoire, selon laquelle les systèmes républicains sont voués à être supplantés par des monarchies (361). L’historien annonce dans les premières pages que le texte qui va suivre sera une histoire alternative, secrète, destinée à révéler de grandes vérités : « Write a history ? A private one, for you and your friend ? You mean a real history, of course ? » (179). En réalité, il se désolidarise progressivement de sa cause et perd son propos dans une logorrhée sans fin. Au lieu de décrire l’histoire secrète

d'Eddypus (et donc de la dégénérescence des États-Unis en dictature), il se concentre sur l'histoire plus ancienne et s'égare en cours de route, à mesure qu'il recolle les fragments et bribes d'ouvrages historiographiques dont il a pris connaissance. Ce faisant, l'écriture twainienne s'infiltré dans une multitude de genres : l'épistolaire, l'historiographie, la dissertation philologique et le traité théologique et scolastique. Le texte se donne à lire comme une satire des romans utopiques dont raffolaient les lecteurs contemporains de Mark Twain, tels *Looking Backward* d'Edward Bellamy (1888) et *News from Nowhere* de William Morris (1890) (Winters 26).

L'attente du lecteur est frustrée : l'historien promet des révélations, mais abreuve le lecteur de détails triviaux. Ainsi, il décrit avec minutie le vêtement que doit porter le « pape » eddypien (177) et la signification des mots « lifted » (186), « bud » et « brick » (187). Il s'attarde sur le portrait de Mary Baker Eddy signé par un certain Dontchutellim (dont le nom fait songer à celui de Doangivadam dans *No. 44, The Mysterious Stranger*) (187). Il décortique scrupuleusement des détails historiques, telle la date de naissance de Mary Baker Eddy, fondatrice de la Christian Science, sans doute en écho satirique aux débats scolastiques au sujet de la naissance du Christ. Il revient dessus par deux fois : « The so-called "Fourth Person of the Godhead and Second Person in Rank – Our Mother," – was born a thousand and odd years ago, *not* twelve hundred, as claimed in the Bull *Jubus Jorum Aquilorum* » (176) ; un peu plus loin, il répète la même idée : « *When* our era begins, we know. It begins A. D. 1865. The Church says it marks the birth of Our Mother ; some of us privately believe She was born earlier, and that 1865 marks the birth of the first edition of Her Book » (186). Au lieu de livrer au lecteur son Histoire dissidente, le narrateur énumère, détaille, digresse et bavarde. Le pseudotexte est le lieu de la parole qui s'exerce à vide.

2.4 – Nouveaux modes de surgissement des textes

a) *Pudd'nhead Wilson* : excroissances monstrueuses et autoproifération tentaculaire

Les textes de Twain accordent une place centrale au détournement des conventions narratives du dix-neuvième siècle. Dans *Dark Twins*, Susan Gillman insiste sur la dimension expérimentale des écrits twainiens, en particulier ceux des deux dernières décennies (137). En ce sens, ses textes participent d'un certain avant-gardisme,

même si le mode de l'expérimentation ne recoupe pas à proprement parler l'illisibilité herméneutique privilégié par les modernistes.

Chez Twain, le texte est ébranlé jusque dans ses fondements. Cela ne signifie pas pour autant que l'écriture prenne fin. Bien au contraire, les textes continuent à surgir, quoique par des opérations inhabituelles. Ce sont des textes qui débordent et se laissent parasiter. Ils produisent des excroissances, des doubles, des bifurcations. Certains surgissent par greffe de passages, d'autres avancent sans fin ni direction. À cet égard, le nom du royaume d'Eddy, « Eddypus », fait songer au mot anglais « octopus » et convoque l'image de la pieuvre ou du poulpe. Le texte de « The Secret History of Eddypus » se développe de manière tentaculaire.

Plusieurs textes s'ouvrent sur des greffes de passages, prélevés plus ou moins directement dans d'autres textes. No. 44, *The Mysterious Stranger*, par exemple, reproduit presque mot pour mot le premier chapitre de « The Chronicle of Young Satan ». Cette greffe explique l'absence d'à-propos du premier chapitre pour la suite de l'histoire. Les nouvelles « Which Was the Dream ? » (composée entre 1895 et 1897), « The Great Dark » (1898) et « Which Was It ? » (1899-1903) débutent quant à elles de manière quasiment identique. Dans chacune d'entre elles, l'histoire du narrateur est d'abord encadrée par une courte présentation rédigée par l'épouse (signe du décentrement à venir de la position de pouvoir qu'occupe le *paterfamilias*) ; le narrateur s'endort et un désastre survient (incendie, ruine financière), sans que le lecteur sache s'il s'agit d'un rêve ou de la réalité.

C'est un groupe de trois textes qui illustre cependant de façon la plus frappante ces procédés d'engendrement par excroissance et par autoproliération : *Pudd'nhead Wilson*, *Those Extraordinary Twins* et « Which Was It ? ». Texte tardif oublié, « Which Was It ? » est un roman inachevé rarement étudié par la critique et uniquement disponible dans l'édition spécialisée du Mark Twain Project (*Mark Twain's Which Was the Dream ? and Other Symbolic Writings of the Later Years*).

L'étrangeté de *Those Extraordinary Twins* et « Which Was It ? » réside en ce qu'ils ne se laissent ni décrire comme des suites, ni comme une série d'avant-textes qui précéderaient la version finale et la plus achevée, *Pudd'nhead Wilson*. En effet, le texte rédigé en dernier, « Which Was It ? » (1899-1903, contre une rédaction au début des années 1890 pour *Pudd'nhead Wilson* et *Those Extraordinary Twins*), est aussi le texte le plus brouillon, comme si l'écriture de Twain avait régressé et finissait par livrer un texte à l'état brut. Le rapport qu'entretiennent ces textes se laisse plutôt définir comme un

rapport d'enchevêtrement et d'excroissance. Le texte le plus achevé (et canonisé), *Pudd'nhead Wilson*, produit un surplus bruyant et bavard sous la forme de ces compléments, prolongements ou réécritures, qui mettent en lumière la part d'illisible que le roman policier policé a passée sous silence.

De fait, il apparaît que même le texte canonique (*Pudd'nhead Wilson*), en apparence clos et autonome, est un texte parasité par d'autres écrits. Ce parasitage prend une forme concrète, puisque des éléments appartenant à une trame narrative autre (celle de *Those Extraordinary Twins*) y font apparition. Dans sa préface à *Those Extraordinary Twins*, Twain affirme avoir séparé les deux romans comme par une opération chirurgicale : « I pulled one of the stories out by the roots, and left the other one – a kind of literary Caesarean operation » (125). Il n'en reste pas moins que des résidus de l'histoire des jumeaux siamois persistent dans *Pudd'nhead Wilson*. Si c'est grâce à cette excision du récit mineur (*Those Extraordinary Twins*) que *Pudd'nhead Wilson* a su acquérir le statut canonique dont il jouit aujourd'hui, le fait même de faire suivre le texte de *Pudd'nhead Wilson* par celui de *Those Extraordinary Twins*, comme les éditeurs ont coutume de le faire depuis la première édition, rappelle au lecteur la présence du texte-parasite.

Le motif de la gémellité qui parcourt ces deux histoires souligne le degré d'intrication des deux textes. Dans *Pudd'nhead Wilson*, ce sont deux nourrissons qui se ressemblent que l'esclave mulâtre Roxana échange dans le berceau : « "When I 'uz a-washin' 'em in de tub, yistiddy, his own pappy asked me which of 'em was his'n" » (15). Dans *Those Extraordinary Twins*, les personnages principaux sont des jumeaux siamois. Les deux textes se ressemblent à l'instar des deux jumeaux, malgré la séparation physique supposément tentée par l'auteur. Il est du reste significatif que les frères jumeaux, Angelo et Luigi, soient de simples jumeaux dans *Pudd'nhead Wilson* et des jumeaux siamois dans *Those Extraordinary Twins*. *Those Extraordinary Twins*, le texte-surplus, l'excroissance, est en ce sens davantage à même de souligner l'entrelacement des deux textes, entrelacement que signale l'enchevêtrement des corps des jumeaux siamois. *Pudd'nhead Wilson* maintient quant à lui les apparences d'un texte clos, qui ne dépend que de lui-même pour la production du sens.

Le paratexte qui entoure ces deux récits mérite qu'on s'y arrête, car Twain n'y maintient pas le binarisme qui sépare le texte parasité du texte-parasite, le texte canonique de son envers. Par un coup d'éclat, la préface de *Those Extraordinary Twins* décrit *Pudd'nhead Wilson*, le texte pourtant clôturé et principal, comme le parasite de la trame originale de *Those Extraordinary Twins* :

Originally the story was called “Those Extraordinary Twins.” I meant to make it very short.... When the book was finished and I came to look around to see what had become of the team I had originally started out with – Aunt Patsy Cooper, Aunt Betsy Hale, the two boys, and Rowena the light-weight heroine – they were nowhere to be seen ; they had disappeared from the story some time or other. (126)

De même, dans la postface qui suit le texte de *Those Extraordinary Twins* (« Final Remarks »), Twain présente *Pudd'nhead Wilson* comme la digression à partir de *Those Extraordinary Twins* : « the original show was become side-tracked and forgotten » (185). Cela reviendrait à affirmer que tout texte, même de facture classique, n'est peut-être qu'un parasite mieux nourri que les autres. Si *Pudd'nhead Wilson* respecte dans une certaine mesure les conventions narratives, il s'accompagne de ce résidu turbulent et inassignable. Ainsi, les textes tardifs font proliférer leurs propres excédents, marqués au sceau de l'entropie.

Pudd'nhead Wilson se donne à lire comme une histoire policière de facture somme toute assez classique, avec pour crime l'échange des deux bébés par Roxana et pour détective David Wilson. L'inversion des identités passe longtemps inaperçue, jusqu'au jour où le juge York Driscoll se fait assassiner par son neveu ou du moins, par l'esclave devenu le jeune héritier de la maison. Les jumeaux Luigi et Angelo apparaissent dans le récit au chapitre 6. Tandis que leur arrivée dans *Pudd'nhead Wilson* ne sert que d'arrière-plan à l'expédition de « Tom » Driscoll, qui s'en va cambrioler les villageois, c'est elle qui met en route l'intrigue de *Those Extraordinary Twins*.

Cette nouvelle, en effet, relate les mésaventures des jumeaux Luigi et Angelo dans la petite bourgade de Dawson's Landing, mésaventures qui s'enchaînent à partir de leur altercation avec « Tom » Driscoll lors d'un rassemblement opposé à la prohibition, au cours duquel Luigi administre un coup de pied à « Tom ». Ce passage figure dans les deux textes et souligne de ce fait le parallélisme partiel des deux trames narratives, qui se rejoignent par endroits. À la suite de l'agression, « Tom » Driscoll intente un procès aux jumeaux ; le héros de *Pudd'nhead Wilson*, l'avocat en herbe David Wilson, apparaît à son tour dans *Those Extraordinary Twins*, en tant qu'avocat des accusés. Une fois le procès fini, l'oncle de « Tom » Driscoll provoque en duel Angelo, furieux d'apprendre que son neveu n'a pas eu le courage de lever l'épée. Le récit se clôt par la pendaison de Luigi, pendaison qui inclut nécessairement son jumeau siamois, Angelo. Se dessine dans cette fin tragique un écho avec la plaisanterie du demi-chien qui valut à David Wilson son ostracisme

prolongé : « “Said he wished he owned *half* of the dog, the idiot.... What did he reckon would become of the other half if he killed his half ? Do you reckon he thought it would live ?” » (*Pudd'nhead Wilson* 6). Tout compte fait, cette plaisanterie porte sur la gémellité indivisible, sur l'inséparabilité des deux moitiés du chien, des deux jumeaux (que les villageois ont la naïveté de séparer dans la condamnation à la pendaison du seul Luigi) et, en définitive, des deux textes.

Those Extraordinary Twins est truffé de références à son double et met en avant l'enchevêtrement des deux textes. Un exemple révélateur de ces renvois est la présence en début de chapitre de paragraphes placés entre parenthèses, qui rappellent les péripéties principales de *Pudd'nhead Wilson*. Au début du cinquième chapitre, par exemple, le texte rappelle ce qui se passe au chapitre 11 de *Pudd'nhead Wilson*, où Luigi agresse « Tom » au rassemblement contre la tempérance (152). L'« autre » texte apparaît ainsi en filigrane, par l'entremise de paragraphes qui l'évoquent sous rature.

L'intrigue de « Which Was It ? » est quant à elle quelque peu plus éloignée de la trame narrative de *Pudd'nhead Wilson*, mais d'autant plus intéressante qu'elle procède par échos plutôt que par reprise et par renvois directs. « Which Was It ? » est l'histoire d'une tragédie (imaginée, rêvée ou réelle) que relate, après-coup, George Harrison. Membre respecté de la bourgeoisie locale, il se retrouve un jour submergé de dettes et décide de voler de l'argent à un riche patricien, Squire Fairfax. Alors qu'il s'apprête à empocher les billets de banque, il se rend compte qu'un autre voleur, l'Allemand Bleeker, a eu la même idée et est entré dans la pièce. Il le tue accidentellement d'un coup sur la tête (228). Cette scène où le voleur se voit confronté à un doublon est elle-même une scène-doublon, qui duplique la scène de meurtre dans *Pudd'nhead Wilson*. Dans *Pudd'nhead Wilson*, « Tom » Driscoll pénètre dans le bureau de son oncle pour lui voler de l'argent. Il est pris en flagrant délit par son oncle, qu'il poignarde avant de s'enfuir. Dans chaque texte, un autre homme est accusé à la place du coupable : Squire Fairfax lui-même au lieu de George Harrison ; Luigi au lieu de « Tom ».

Les échos entre « Which Was It ? » et *Pudd'nhead Wilson* sont nombreux. « Which Was It ? » reprend le décor de Dawson's Landing, bourgade du Sud esclavagiste où une hiérarchie sociale et des codes rigides régissent la vie quotidienne. Alors que l'histoire se concentre *a priori* sur un scénario tout autre, « Which Was It ? » finit par revenir à la question de l'esclavage et plus précisément, à l'esclavage des mulâtres, comme si le motif au cœur de *Pudd'nhead Wilson* surgissait de l'inconscient du texte ultérieur. Dans les dernières scènes écrites par Mark Twain, George Harrison tombe entre les mains de

Jasper, figure du mulâtre vengeur popularisée par la littérature de l'époque (Clark 517). Jasper dispose d'un indice qui lui permet de faire chanter George Harrison et décide d'inverser avec lui le rôle du maître et de l'esclave, scène révélatrice des peurs que suscitait l'émancipation des anciens esclaves.

Tel le motif de l'esclavage des mulâtres, les personnages de *Pudd'nhead Wilson* font retour dans « Which Was It ? ». Leur retour est d'autant plus significatif qu'ils ne sont pas au commencement des actants principaux dans l'intrigue. Le récit se concentre d'abord sur le crime commis par George Harrison ; ce n'est qu'à mi-chemin qu'entrent en scène ces personnages-doublons (ces « Duplicates », pour faire écho à *No. 44, The Mysterious Stranger*) de *Pudd'nhead Wilson* : « The Idiot Philosopher » (double de « Pudd'nhead » Wilson), Jasper (double de « Tom » Driscoll) et Mrs. Milliken, qui se montre tout aussi rusée que Roxana.

Toutefois, c'est dans le mode de surgissement du texte que « Which Was It ? » et *Pudd'nhead Wilson* se ressemblent le plus. Tous deux se donnent à lire comme des excroissances d'un autre texte et tous deux voient l'histoire d'origine (celle des jumeaux pour *Pudd'nhead Wilson* ; l'histoire de l'incendie qui survient lors de la fête d'anniversaire de sa fille pour George Harrison – car c'est cet événement que le texte met en avant au départ) supplantée par une intrigue différente. Dans la préface à *Those Extraordinary Twins* déjà citée, Twain décrit le processus d'oubli et d'abandon de la trame narrative première :

But the tale kept spreading along and spreading along, and other people got to intruding themselves and taking up more and more room with their talk and their affairs. Among them came a stranger named Pudd'nhead Wilson, and a woman named Roxana ; and presently the doings of these two pushed up into prominence a young fellow named Tom Driscoll, whose proper place was away in the obscure background. Before the book was half finished those three were taking things almost entirely into their own hands and working the whole tale as a private venture of their own – a tale which they had nothing at all to do with, by rights. (126)

L'histoire de *Pudd'nhead Wilson* est celle d'une bande d'usurpateurs et d'un détournement de l'intrigue initiale.

La postface de *Those Extraordinary Twins* décrit quant à elle l'écriture comme un processus susceptible d'engendrer des monstres, terme employé pour décrire *Those Extraordinary Twins* : « As you see, it was an extravagant sort of tale, and had no purpose

but to exhibit that monstrous “freak” in all sorts of grotesque lights » (184). *Those Extraordinary Twins* est le texte « monstrueux », dans plusieurs sens du terme : au sens le plus usité, mais aussi au sens étymologique, puisque le texte *montre* le surplus illisible habituellement écarté et supprimé des versions finales des textes. Le monstre (« freak ») auquel fait référence la citation est bien sûr le corps des jumeaux siamois, mais de façon métatextuelle, c’est la monstruosité du texte-appendice lui-même que met en lumière la description. Comme l’écrit John Matson dans « The Text That Wrote Itself » : « The novel about freaks is itself a textual *freak*... » (351).

Terme peut-être plus apte à décrire ce texte qu’« appendice », le mot « appendicite », suggéré par un curieux passage dans « 3,000 Years among the Microbes ». La comtesse, originaire de la république de Getrichquick et mariée à un noble étranger, y est décrite comme la seule appendicite qui existe à l’extérieur du corps humain : « ... she’s the only appendicitis there is. There’s plenty *inside* of people, in the hospitals and around, but she’s the only one that’s outside... » (291). Ajout fantasque à la multitude de germes et de parasites qui peuplent ce récit, la comtesse est une appendicite extériorisée et du même coup exhibée. De la même manière, *Those Extraordinary Twins* est l’appendicite dont est malade *Pudd’nhead Wilson* (maladie qui affecte sans doute tout texte à sa manière, même réussi [« there’s plenty *inside* of people »]). La seule différence est que le texte monstrueux donne à voir ce qui a été réprimé et étouffé dans le texte achevé et policé.

La préface de *Those Extraordinary Twins* décrit ce processus d’excroissance et d’engendrement monstrueux par propagation incontrôlable :

... in the beginning [the author] is only proposing to tell a little tale ; a very little tale ; a six-page tale. But as it is a tale which he is not acquainted with, and can only find out what it is by listening as it goes along telling itself, it is more than apt to go on and on and on till it spreads itself into a book. I know about this, because it has happened to me so many times. (125)

L’histoire se raconte (d’)elle-même (« as it goes along telling itself ») ; elle n’est pas le fruit de l’imaginaire de l’auteur, de l’improvisation traditionnelle, mais le résultat d’une autofabrication ou d’une autoécriture tentaculaire : « it spreads itself into a book ». L’auteur, d’ailleurs, n’est plus le sujet de la phrase, mais celui à qui arrive l’action : « it has happened *to me* so many times » (je souligne).

b) *Those Extraordinary Twins* : « That Monstrous “Freak” »

Those Extraordinary Twins peut se lire comme l'envers illisible de *Pudd'nhead Wilson*, comme la monstration de ce qui a été contenu et étouffé dans le texte accompli. Cette monstruosité est à la fois esthétique et idéologique. Sur le plan esthétique, *Those Extraordinary Twins* est nettement plus digressif que *Pudd'nhead Wilson*, dont l'économie narrative est relativement resserrée. *Those Extraordinary Twins* est le texte de la digression : il emprunte à *Pudd'nhead Wilson* des éléments narratifs et les fait proliférer, sans s'attacher à une intrigue principale qui lui serait propre. Au lieu de digresser à partir de sa propre trame narrative, *Those Extraordinary Twins* digresse donc à partir d'un matériau extérieur. Le texte tout entier relève de l'entropie : du désordre hors système.

Toutefois, c'est également sur le plan idéologique et philosophique que *Those Extraordinary Twins* réécrit *Pudd'nhead Wilson*. Là où le roman policier offre un dénouement propre, fondé sur la scène attendue du dévoilement des identités usurpées, *Those Extraordinary Twins* remet en question de façon radicale l'existence d'une identité individuelle, à travers les personnages des jumeaux siamois, physiquement et psychologiquement liés.

Dans sa préface à *Those Extraordinary Twins*, Twain décrit le texte comme une farce, séparée de force de la tragédie (« So I pulled out the farce and left the tragedy » [128]). L'utilisation du terme « farce » est particulièrement significative ici, puisque la farce au Moyen Âge n'était pas jouée de façon indépendante, mais intégrée à une pièce de théâtre sérieuse, qu'elle interrompait pour introduire une note comique et bouffonne. De même, *Those Extraordinary Twins*, quand bien même ce texte aurait été séparé et excisé du roman principal « sérieux », continue à faire partie de *Pudd'nhead Wilson* en tant que farce. La farce moque l'intrigue trop bien ficelée de *Pudd'nhead Wilson*. Elle tourne en dérision la justice légale et poétique qui mène *Pudd'nhead Wilson* à une résolution trop facile. Aux antipodes de l'identité figée des personnages à la fin de *Pudd'nhead Wilson*, *Those Extraordinary Twins* met en scène un personnage double dont l'identité défie les présupposés de la philosophie occidentale. On retrouve dans ce texte qui double et dérange la figure de Mark Twain lecteur de lui-même, autoperodiste.

Le rôle des procès dans chacun des deux textes illustre bien le rapport farcesque qu'entretient *Those Extraordinary Twins* avec *Pudd'nhead Wilson*. Là où *Pudd'nhead Wilson* se conclut par un procès qui dévoile la « vérité » des identités échangées de « Tom » Driscoll et de « Chambers », *Those Extraordinary Twins* contient un procès qui se conclut par un

non-lieu. Dans *Pudd'nhead Wilson*, en effet, c'est David Wilson qui révèle la vérité de l'identité servile et mulâtre de « Tom » Driscoll, grâce à la nouvelle science des empreintes digitales, impulsée par Francis Galton dans *Finger Prints* en 1892 (Cummings 179). L'avocat parvient à prouver que « Tom » n'est pas Tom, mais l'enfant esclave mis à sa place, Chambers, et ce grâce à sa collection d'empreintes digitales recueillies à travers le temps, dont une paire datant d'avant l'échange des enfants par Roxana (116-18). Le texte distingue donc encore l'imposture de l'identité véritable, le pseudo-Tom de Tom, la réassignation identitaire orchestrée par Roxana de la hiérarchie raciale entérinée par l'ordre social.

Those Extraordinary Twins, en revanche, est truffé d'imbroglios juridiques. L'instabilité et l'indécidabilité de l'identité des jumeaux atteignent leur paroxysme lors du procès pour agression. Scène légale (et théâtrale), le procès des deux jumeaux fait pendant au procès final dans *Pudd'nhead Wilson*. Les jumeaux sont poursuivis en justice par « Tom », à qui l'un d'entre eux aurait donné un méchant coup de pied. S'il semble démontré que l'un d'entre eux a bel et bien agressé « Tom », il apparaît rapidement que les juges sont incapables de décider qui est le coupable.

Le procès dans *Those Extraordinary Twins* se donne à lire comme le revers burlesque du procès final de *Pudd'nhead Wilson*. La procédure absurde à laquelle sont soumis les jumeaux siamois fait la satire du positivisme qui prend le dessus à la fin de *Pudd'nhead Wilson*. Elle multiplie les déductions et raisonnements absurdes. Ainsi, le juge se donne pour but de démêler qui détenait le contrôle sur leur corps au moment de l'agression de « Tom ». Cette information devrait lui permettre de condamner l'un des deux jumeaux siamois. Son raisonnement est simple : celui qui contrôle le corps est l'auteur du coup de pied. En réalité, les deux jumeaux sont à ce point dépendants l'un de l'autre que le procès se résout par un non-lieu. Le juge s'exclame, exaspéré : « "each should have been charged in his capacity as an individual..." » (157). Or c'est bien là que le bât blesse : la capacité de chacun des jumeaux à être jugé en tant qu'« individu » est remise en doute par le corps double et intriqué des deux personnages. Dès lors, c'est la question de l'auteur (*authorship*) qui pointe sous les imbroglios légaux : l'auteur du coup de pied est-il identifiable, existe-t-il même ? De façon métafictionnelle, l'auteur du texte est-il lui aussi identifiable en tant qu'individu maître de ses actes ?

Les membres du jury concèdent eux aussi qu'ils sont dépassés par la situation. Certes, l'un des deux jumeaux est bien coupable, affirment-ils, mais son identité n'est pas séparable de celle de son frère : « "... his identity is so merged in his brother's that we

have not been able to tell which was him. We cannot convict both, for only one is guilty. We cannot acquit both, for only one is innocent. Our verdict is that justice has been defeated by the dispensation of God, and ask to be discharged from further duty” » (163). Ils concluent à une aporie. La justice est défiée et défaite par ce « monstre » humain, dont l’identité insaisissable remet en question le présupposé philosophique de l’individu responsable de ses propres actes. L’expression « which was him » (qui, soit dit en passant, fait écho à la forme de plusieurs titres de textes twainiens : « Which Was It ? », « Which Was the Dream ? ») porte la marque de la scission et du dédoublement du sujet, sur lesquels les textes tardifs de Mark Twain ne cesseront de revenir.

La monstruosité qu’exhibe ce texte est celle d’une identité indéfinissable, qui ébranle les catégories essentialistes. L’identité des jumeaux siamois est grotesque, dans la mesure où leurs limites corporelles s’interpénètrent, comme l’écrit John Matson : « ... the visual power of the freak body stems from its troubling power to expose the unthinkable margins on which singularity depends » (351). Selon John Matson, ce qui fascine Mark Twain, c’est leur capacité subversive à déstabiliser les conceptions normatives de la subjectivité (351), « the single-self-to-single-body paradigm of subjectivity » (349).

La grammaire confuse des villageois illustre bien le trouble que provoque le corps double des jumeaux siamois. Ils ne savent plus à quel saint se vouer et hésitent entre les pronoms « it », « he » et « they ». Ainsi, Rowena et sa mère, qui hébergent les jumeaux, font varier les pronoms qu’elles emploient : « “Ma, you oughtn’t to begin by getting up a prejudice against him. I’m sure he is good hearted and means well. Both of his faces show it.” “I’m not so certain about that. The one on the left – I mean the one on *its* left – hasn’t near as good a face, in my opinion, as *its* brother” » (132), ou encore : « “There – he’s coming !” “*They*, ma – you ought to say *they* – it’s nearer right” » (137). Comme le montre l’expression employée par Rowena (« nearer right »), les catégories grammaticales connues ne peuvent prétendre qu’à l’approximation lorsqu’il s’agit de décrire les jumeaux.

Le rôle de *Those Extraordinary Twins* par rapport à *Pudd’nhead Wilson* est de ce fait profondément subversif et déstabilisateur. *Those Extraordinary Twins* n’est pas un simple appendice, complément ou ajout. Certes, le texte reprend et développe des éléments de la trame narrative de *Pudd’nhead Wilson*, comme le duel entre Judge Driscoll et les jumeaux, mais sa fonction ne relève aucunement de la clarification. L’« appendicite » vient en effet brouiller le souvenir qu’a le lecteur de *Pudd’nhead Wilson*, notamment lorsqu’il contredit directement le texte qui précède. Ainsi, le résultat du procès des jumeaux donneurs de coup de pied est diamétralement opposé dans l’un et l’autre texte. Une véritable

contradiction entre les deux textes surgit. Dans *Pudd'nhead Wilson*, le procès est gagné par « Tom » Driscoll (« “Pudd'nhead Wilson defended him [Luigi] – first case he ever had, and lost it” » [65]) ; dans *Those Extraordinary Twins*, ce sont les jumeaux, défendus par David Wilson, qui obtiennent victoire (« Almost everybody crowded forward to overwhelm the Twins and their counsel with congratulations... » [164]). Une telle irrégularité échappera aisément au lecteur non averti, mais laissera l'impression d'une étrange confusion émergeant de cet entrelacs de textes. Dans la préface, Mark Twain écrivait : « ... [the two story lines] obstructed and interrupted each other at every turn and created no end of confusion and annoyance » (125). Loin d'avoir remédié à cette confusion, l'écriture twainienne maintient le trouble. *Those Extraordinary Twins* est l'excroissance de *Pudd'nhead Wilson* et *vice versa* : le surplus est potentiellement toujours turbulent chez Twain, un reste qui ne trouve pas le repos.

c) « Which Was It ? » : prolifération de textes

Parmi les textes de Twain les plus méconnus, « Which Was It ? » est un texte-fantôme, au sens où il est hanté par d'autres textes twainiens, sans réussir à mener à bien une intrigue et son dénouement. « Which Was It ? » est non seulement parasité par des digressions internes, mais aussi émaillé de rappels d'autres écrits, dépourvus de lien avec l'intrigue principale. Deux textes tardifs de Twain en particulier y font irruption : *What Is Man ?*, que Twain rédigeait en même temps, et *Pudd'nhead Wilson*. Pour cette raison, le titre « Which Was It ? » pourrait tout aussi bien être interprété comme un symptôme de cet enchevêtrement des écrits twainiens, au-delà du cliché emprunté au roman policier (la question au cœur du *nobodunnit* : qui a commis le crime ?). « Which Was It ? » pourrait alors se lire comme une question qui porte sur le texte : quel texte est-ce ? « Which Was It ? » est-il le texte de « Which Was It ? » ou de *Pudd'nhead Wilson*, de *What Is Man ?* ?

« Which Was It ? » fait proliférer les motifs, les personnages et les problématiques d'autres textes, sans leur impartir d'ordre particulier. À l'instar de *Those Extraordinary Twins*, « Which Was It ? » perturbe la cohérence du texte achevé. Il détourne la formule du roman policier déployée dans *Pudd'nhead Wilson* et mine le sérieux du philosophique dans le dialogue *What Is Man ?*. Dans « Which Was It ? », le philosophe du village, Sol Bailey, est surnommé « The Idiot Philosopher » (341). Par conséquent, le texte établit un lien entre « The Idiot Philosopher », « Pudd'nhead » Wilson, le protagoniste sot et

prétentieux du roman éponyme, et Old Man dans *What Is Man ?*. En effet, les échos entre la philosophie de Sol Bailey et de Old Man sont nombreux : comme Old Man, Sol Bailey affirme que l'homme n'est qu'une machine, qu'il ne sait rien inventer et que le mérite personnel est une chimère (384). Les idées de Sol Bailey (« The Baylianic Philosophy of Life ») sont si rébarbatives qu'elles finissent par endormir George Harrison (383), indiquant par le même coup avec humour l'importance de lire *What Is Man ?* comme un texte de l'ennui.

Dans le même temps, le principe d'excroissance et de prolifération dans « Which Was It ? » affecte l'intrigue. Le récit subit une croissance tentaculaire et démultiplie les intrigues autant que les digressions. La question « Which Was It ? » s'applique dès lors tout autant à l'intrigue qu'au texte. Tandis que les premiers chapitres mettent en place un scénario plus ou moins clair à partir d'un désastre familial (un incendie dans lequel Harrison perd sa famille), le texte perd rapidement la mémoire de ces événements, pour se concentrer sur trois personnages masculins, le grand-père, Andrew Harrison, son fils George et le petit-fils Tom. En l'espace de quelques chapitres, le grand-père et le petit-fils disparaissent à leur tour de l'intrigue. Loin d'être une exception, cette disparition de personnages centraux se reproduit tout au long du récit. De nouveaux personnages usurpent leur place et font dériver l'intrigue.

De fait, la focalisation peine à se stabiliser. George Harrison annonce cette difficulté à écrire son récit, lorsqu'il explique son choix de la troisième personne : « I cannot do it in the first person.... No, I will write as if it were a literary tale, a history, a romance – a tale I am telling about another man, a man who is nothing to me.... I will make of myself a stranger, and say “George Harrison did so and so” » (183). Dès le départ, il s'agit donc d'un récit où il s'éloigne de lui-même (« another man » ; « a stranger »). Tel Dr. Jekyll d'ailleurs, il va découvrir la part d'ombre en lui-même, qui le hante à partir du moment où il tue le voleur qui a eu la même idée que lui (son double, d'une certaine manière). Peu à peu, George Harrison perd le contrôle sur sa vie, pour finir esclave d'un ancien esclave, le personnage mulâtre Jasper.

Peu à peu, le narrateur cède sa place centrale dans le récit. Le foisonnement des intrigues est tel que le lecteur perd de vue le personnage principal. Si l'histoire se concentre dans les premiers chapitres sur les difficultés financières éprouvées par George et par son père Andrew Harrison, elle s'engage par la suite dans de multiples intrigues parallèles. Lorsque George hérite d'une belle somme, de nombreux personnages se mettent à conspirer pour lui soustraire l'héritage : Jasper, les Gunning, Sol Bailey et Allen

Osgood. George Harrison est celui qu'on cherche à duper, à manipuler ; sur le plan narratif, il est devenu un personnage secondaire dans un récit dont il était le protagoniste.

Ainsi, le récit se grossit de trames narratives supplémentaires. Comme c'est le cas pour le binôme *Pudd'nhead Wilson-Those Extraordinary Twins*, l'histoire originale se voit supplantée par des histoires usurpatrices (qui, chose frappante, mettent en scène des usurpateurs et des escrocs). S'illustre ainsi une écriture toute spécifique, dont Twain use de plus en plus durant cette période tardive : l'écriture par réseaux textuels. L'intertextualité y est à la fois interne et externe à l'œuvre de Twain. Bien au-delà du cheminement de l'avant-texte au texte final, les textes de Twain incorporent des restes illisibles, des alternatives, des digressions et des « mauvaises » versions. Le texte n'est jamais autonome ou clos : il est parasité par d'autres textes et s'avère incapable de tenir une trame narrative. Tout se passe comme s'il se mettait, simultanément, à (ré)écrire un autre texte.

2.5 – Posthumanisme et illisible twainien

a) « Writing Machines » : autoproduction du texte

Aussi étrange qu'un parallèle entre le posthumanisme et l'œuvre d'un auteur généralement tenu pour un maître du réalisme puisse paraître, John Matson décrit Mark Twain comme un écrivain posthumaniste, fasciné par la figure du cyborg (354), cet hybride à mi-chemin de la machine et de l'organisme (Haraway 69). Bien avant que le terme de cyborg ne soit inventé par la science de la cybernétique dans les années 1960 puis repris par la théorie féministe et poststructuraliste (on songe notamment au texte fondateur de la pensée posthumaniste, « A Cyborg Manifesto » de Donna Haraway), Mark Twain aurait développé une pensée et une écriture cyborg dans ses textes tardifs. À partir de textes comme *What Is Man ?* et *Those Extraordinary Twins* (et en particulier son étrange préface), John Matson explore la fascination twainienne pour l'effondrement de la distinction entre l'homme et la machine (354).

Chez Twain, l'émergence d'une écriture cyborg peut être rapprochée de sa méfiance croissante à l'égard des conventions du roman réaliste. Le posthumanisme de Twain met en crise l'écriture réaliste, ses personnages, ses narrateurs et les présupposés humanistes sur lesquels elle s'appuie. Deux textes peu connus, mais à nos yeux centraux,

présentent l'écriture de Mark Twain sous un jour nouveau : *What Is Man ?* et « 3,000 Years among the Microbes ».

Dans la première partie, il a été souligné combien Twain s'intéressait aux développements récents dans les sciences de la biologie et de la psychologie. Ses écrits s'imprègnent en ce sens de ce qu'il serait possible d'appeler une forme de post-anthropocentrisme : une pensée qui fait tomber l'homme de son piédestal et le décrit comme un animal parmi d'autres. La fin de siècle et le début du vingtième siècle voient la pensée posthumaniste prendre de l'ampleur : celle-ci, explique Cary Wolfe dans « *Beastly Culture* », ne doit pas être comprise comme le seul phénomène de l'intrication de l'homme et de la technologie (« a specifically contemporary historical phenomenon centering on the human/technology interface » [449]), mais encore comme une posture philosophique plus générale, qui remet en doute une longue tradition philosophique humaniste (449).

C'est tout particulièrement sur fond de pensée poststructuraliste que le posthumanisme s'est développé en une théorie, à travers les travaux d'auteurs tels que Donna Haraway, Katherine Hayles, Cary Wolfe, Rosi Braidotti et Neil Badmington. Des textes de la déconstruction ont également contribué au décentrement de l'homme et à la déstabilisation du présupposé de la différence essentielle entre l'homme et l'animal (ou la machine), dont *L'Animal que donc je suis* de Derrida. Derrida s'y oppose à la perception cartésienne de l'animal-machine, qui consiste à faire de l'animal un *théorème*, une chose vue et non voyante (32). Il prend pour point de départ une scène du quotidien, où le philosophe se décrit comme nu, observé par son chat (31), expérience troublante, car le regard de l'animal ébranle à ses yeux l'idée de l'animal-machine (32).

L'époque où Twain écrit ces textes n'est pas exactement l'époque d'une construction théorique du posthumanisme. Elle est sans doute mieux décrite comme l'ère de l'antihumanisme, c'est-à-dire de la remise en question de la différence ontologique entre l'homme et son Autre (la machine, l'animal). L'universalisme et l'essentialisme de la pensée humaniste des Lumières posent problème. Loin de partager la foi en l'homme rationnel et libre telle qu'elle prend forme chez Rousseau ou Thomas Paine, les contemporains de Twain décrivent l'homme comme une créature animale, déterminée par des circonstances extérieures. C'est également à cette époque que la psychanalyse questionne l'humanisme cartésien, selon lequel le critère déterminant séparant l'homme de l'animal est la pensée rationnelle et pleinement consciente : en lieu

et place d'une telle vision de l'homme, la psychanalyse cherche à démontrer que l'activité humaine est gouvernée par des motifs inconscients (Badmington, « Introduction » 5).

En littérature, la fin du dix-neuvième siècle voit se multiplier les figures non humaines, posthumaines ou hybrides (animal-machine, homme-machine, homme-animal). Dans *Vandover and the Brute*, Frank Norris met en scène un protagoniste en proie à l'illusion lycanthrope : il s'imagine être devenu un loup. On pense également aux romans animaliers de Jack London et à la science-fiction de H. G. Wells, que Twain connaissait bien (Gribben, *Mark Twain's Library* 755-56). *The Time Machine* retrace la dégénérescence de l'homme dans un avenir lointain. Dans la scène finale de son voyage dans le temps, le narrateur se retrouve sur une plage, entouré de crabes monstrueux. Les crabes incarnent le dernier stade de l'évolution de l'homme, devenu ici une créature proprement posthumaine (146). Dans *The Island of Doctor Moreau*, le narrateur découvre avec horreur les expériences du docteur Moreau, qui par le biais de la vivisection tente d'humaniser des animaux. Bien qu'il ne réussisse pas à les transformer entièrement, il parvient à créer des créatures hybrides, mi-humaines, mi-animales. C'est cet effondrement de la distinction entre l'homme et l'animal qui affole le narrateur. De même, les Martiens dans *The War of the Worlds* sont décrits comme des êtres pensants, mais non humains.

L'écriture twainienne tardive s'imprègne du tournant antihumaniste et posthumaniste dans la littérature. Elle se déploie telle une technologie posthumaine : sans auteur, il ne reste plus qu'au texte à s'écrire lui-même. Comme il est apparu au cours de l'analyse du paratexte de *Those Extraordinary Twins*, l'écriture y est présentée comme une forme d'autoprolifération du texte, sur laquelle l'auteur n'a aucune prise. L'auteur ne contrôle plus l'écriture ; le texte se produit lui-même : « But as it is a tale which he is not acquainted with, and can only find out what it is by listening as it goes along telling itself, it is more than apt to go on and on and on till it spreads itself into a book » (125). Dans une phrase qui décrit l'autoprolifération comme un mécanisme de l'écriture, la répétition du pronom réfléchi « itself » renforce l'idée d'une autoprolifération à l'œuvre dans la phrase même qui la décrit.

Pareille conception posthumaniste de l'écriture trouve un écho frappant dans un passage de *No. 44, The Mysterious Stranger*. Twain situe ce roman en 1490, peu après la mort de Gutenberg. C'est l'époque des premières impressions, de la transition d'une écriture purement manuscrite à l'écriture imprimée. Dans l'imprimerie où se déroulent les événements relatés par le narrateur, les machines se transforment en de véritables

appareils posthumains. Les imprimeurs ont voté la grève pour signaler leur opposition à l'arrivée de No. 44 parmi eux et empêchent tout travail d'impression à la veille de la livraison d'une commande importante. Un étrange scénario les attend dans l'imprimerie : les machines se sont mises à fonctionner toutes seules, opérées par des mains invisibles :

When we arrived we saw a sight to turn a person to stone : there before our eyes the press was whirling out printed sheets faster than a person could count them – just *snowing* them onto a pile, as you may say – yet *there wasn't a human creature in sight anywhere* ! And that wasn't all, nor the half. All the *other* printing-shop work was going briskly on – yet nobody there, not a living thing to be seen ! (281)

La crainte que nourrissaient les luddites à l'égard des machines au début du dix-neuvième siècle inspire au texte de Twain un scénario posthumain. Les imprimeurs sont devenus complètement inutiles ; pétrifiés, ils observent ces machines devenues des automates. La référence à l'expression pétrifiée (« a sight to turn a person to stone ») se dote ici d'un deuxième sens, plus littéral, qui renvoie à la transformation de l'homme en un objet inanimé, la pierre. Le danger auquel la machine expose l'ouvrier est sa transformation en objet inanimé, une machine.

Comme le montre John Matson dans « The Text That Wrote Itself », les textes et paratextes de Twain produisent un discours posthumaniste sur l'écriture. L'engouement de Mark Twain pour les nouvelles technologies de l'impression et de la composition s'explique par une fascination plus profonde pour la figure du cyborg, hybride situé entre l'homme et la machine, même si le terme lui-même n'existe pas encore. Ainsi, Mark Twain fut l'un des premiers auteurs à utiliser la machine à écrire. Il affirmait l'avoir employée dès la rédaction de *The Adventures of Tom Sawyer* (Matson 359). À plusieurs reprises dans sa correspondance, Twain décrit la machine à écrire comme l'extension prosthétique du corps de l'écrivain : il évoque les « nouvelles mains » de l'auteur (Matson 362-63). Aux yeux de Twain, la machine à écrire donne lieu à une nouvelle identité corporelle, en vertu de l'union du corps de l'auteur et de la machine (Matson 362).

Twain sera donc parmi les premiers à produire des tapuscrits. Plus anonyme que le manuscrit, le tapuscrit est le signe d'une mécanisation de l'écriture. Chez Twain, il devient l'emblème d'une écriture automatisée (« automatic authorship » [Matson 348]). John Matson fait remarquer que le mot « automatique » chez Twain peut désigner à la fois les qualités humaines de la machine et les qualités mécaniques de l'humain, notamment dans *What Is Man ?*, où l'esprit de l'homme est comparé à une machine (353).

Chez Twain, la machine à écrire brouille les limites entre l'homme et la machine (Matson 353).

Fasciné par les nouvelles technologies et persuadé des gains financiers à obtenir, Mark Twain décide d'investir des sommes d'argent importantes dans le projet d'une machine à composer que tente de développer l'inventeur James W. Paige. Fort de sa propre expérience en tant qu'imprimeur apprenti dans sa jeunesse, Twain estime qu'elle incarne l'avenir de l'imprimerie. Telle que la conçoit James Paige, la machine organise et arrange les caractères d'imprimerie avec une rapidité qui dépasse de loin celle du travail des ouvriers typographes (Rasmussen, *Critical Companion* 10). La machine à composer de James Paige rendrait ainsi possible l'impression automatisée que découvrent les imprimeurs ébahis dans *No. 44, The Mysterious Stranger* (« whirling out printed sheets faster than a person could count them » [281]). Comme l'explique John Matson, la machine à composer de James Paige avait ceci de particulier qu'elle se substituait non seulement à l'activité des ouvriers, mais *simulait* le travail des compositeurs humains (348). C'est bien là que le projet retient l'attention de Twain : il s'agit pour lui d'une machine qui sait penser (« the “thing” that “thinks” » [Matson 355]). Lorsqu'il rédige à la même époque *Those Extraordinary Twins*, l'image d'un texte qui s'écrit tout seul prend donc un sens posthumaniste bien au-delà de la seule référence romantique à l'inspiration qui vient d'on ne sait où (Matson 359). Telle la machine de James Paige, *Those Extraordinary Twins* fonctionne comme un automate textuel (« Twain's self-writing textual automaton », selon les mots de John Matson [369]). Au reste, le projet de la machine à composer entraîna Mark Twain dans la ruine financière : les problèmes techniques empêchèrent la mise sur le marché de la machine et un autre inventeur, Ottmar Mergenthaler, devança James Paige grâce à l'invention d'une machine à composer plus efficace (Rasmussen, *Critical Companion* 10-11).

Dans « 3,000 Years among the Microbes », la machine enregistreuse de pensées pousse au plus loin le fantasme d'une technologie posthumaine alliant machine et cerveau humain. Dans un écho étrange avec *Mind Children* de Hans Moravec, texte publié en 1988 dans lequel l'auteur imagine un avenir où le contenu de son cerveau pourra être téléchargé sur le disque dur d'un ordinateur, le narrateur microbien décrit une machine à laquelle il dicte ses pensées. Tandis que la machine à composer de James Paige aboutit à un cuisant échec et à la faillite financière de Mark Twain, la machine enregistreuse de pensées donne corps au fantasme du transfert de la conscience humaine à la machine.

Chez Twain, le texte devient une machine à écrire, une « writing machine », au sens où l'emploie Katherine Hayles dans *Writing Machines*. Alors que l'anglais utilisera plus volontiers le terme « typewriter » pour faire référence à la machine à écrire, Katherine Hayles lui préfère le terme de « writing machines » : une machine à écrire, mais aussi une machine qui écrit, ambiguïté du sens qu'autorise la forme progressive dont est issu « writing ». Comme elle l'écrit dans *Writing Machines*, il est des textes qui plus que d'autres insistent sur la possibilité d'une absence de séparation ontologique entre l'homme et la machine (58). Ces textes traduisent une perception posthumaniste de la subjectivité : la conscience humaine n'y est pas présentée comme la source de l'écriture ; elle s'y entremêle aux technologies d'inscription (117). Ces textes mettent en scène des narrateurs « remédiés », néologisme qu'elle définit de la sorte : « a literary invention foregrounding a proliferation of inscription technologies that evacuate consciousness as the source of production and recover in its place a mediated subjectivity that cannot be conceived as an independent entity. Consciousness alone is no longer the relevant frame but rather consciousness fused with technologies of inscription » (117). Ainsi, la conscience n'est pas donnée comme source du texte (« evacuate consciousness as the source of production »), mais comme produit du texte (« consciousness fused with technologies of inscription »).

Bien avant Katherine Hayles, Twain imagine un texte non produit par l'auteur pleinement conscient, dans « Mental Telegraphy » ou encore dans la préface de *Those Extraordinary Twins*. Dans *A Connecticut Yankee*, le narrateur décline les métaphores industrielles pour décrire la technique narrative des autres personnages : Merlin est un fabricant d'exagérations (« "his exaggeration-mill" » [236]), Sir Kay une usine à histoires (« Now Sir Kay arose and began to fire up his history-mill » [241]) et Sandy elle-même est comparée à une machine qui, une fois mise en marche, ne s'arrête plus : « ... she could grind, and pump, and churn and buzz by the week, and never stop to oil up or blow out. And yet the result was nothing but wind » (289). Le Yankee emploie ses métaphores au monde industriel qui lui est familier, puisqu'il est surintendant dans une usine d'armes, chaînon humain dans la production industrielle, avant de se retrouver à la cour du roi Arthur. À chaque occurrence de la métaphore, le texte hésite entre simple métaphore de la logorrhée et métaphore posthumaine, selon laquelle la production du récit se réduit à une prolifération mécanique et industrielle des mots.

De fait, la narration est potentiellement manufacture de mots, production d'histoires qui se ressemblent, déjà lues, déjà imprimées maintes fois. Le bavardage est le

propre de cette technologie posthumaine : la machine textuelle est proluxe, mais ce sont surtout des anecdotes décousues qu'elle imprime. Elle produit du bruit, un surplus verbeux et inutile.

En ce sens, l'illisible twainien passe par le bavardage, effusion du superflu auquel le postmodernisme a pu s'ouvrir. En effet, le postmodernisme a pu pratiquer une esthétique déconcertante du bavardage, comme l'écrit Chris Snipp-Walmsley : « whereas the Modernist aesthetic was minimalist and ascetic, postmodernism thrives on surplus and promiscuous excess » (410). De même, Steven Connor souligne le goût postmoderne pour le déferlement pléthorique de la parole : « ... postmodernist texts candidly embraced and celebrated their wordedness in the form of wordiness. Postmodernist texts turned modernist worries about the limits of language into a chattering polyglossary » (« Postmodernism » 69-70). L'ouverture de la critique contemporaine aux textes tardifs de Mark Twain s'explique dès lors plus aisément : le bavardage devient enfin, en un sens, « lisible ».

b) « There Would Be No More Me » : personnages posthumains

L'une des causes de l'illisibilité des textes twainiens tardifs les plus fréquemment invoquées est l'absence de profondeur psychologique de ses personnages (Kiely 110-11 ; Gurley 253 ; Stahl 146 ; Jehlen 425 ; Messent, « Towards the Absurd » 191). Or, il importe de replacer cette absence de réalisme psychologique dans la perspective plus large de sa subversion des conventions littéraires réalistes. Dans le roman réaliste, le personnage participe d'une humanité certes variée mais commune et surtout, essentielle (Childs 74). De plus en plus, Twain refuse à ses personnages une intériorité et une cohérence psychique. Des figures posthumaines prennent la place du personnage humain : l'étranger mystérieux mi-satanique mi-chrétien, le microbe à moitié humain de « 3,000 Years among the Microbes » et les jumeaux « monstrueux » de *Those Extraordinary Twins*. Au bout du compte, même Jeanne d'Arc s'apparente dans *Personal Recollections* à une figure du posthumain.

Ces personnages ont en commun leur posthumanisme, dont Neil Badmington rappelle le rapport ambigu à l'humanisme (« Theorizing Posthumanism » 21). Le préfixe *post-* signale en effet à la fois une rupture et une continuité (« après ») avec l'humanisme : « ... the “post-” of posthumanism does not (and, moreover, cannot) mark or make an absolute break from the legacy of humanism » (« Theorizing Posthumanism » 21). Neil

Badmington s'inspire d'une conférence de Derrida intitulée « Les Fins de l'homme », où celui-ci montre l'impossibilité de situer sa pensée – si posthumaniste soit-elle – à l'extérieur de l'humanisme : le posthumanisme se dira toujours de l'intérieur de l'humanisme (Derrida, « Les Fins de l'homme » 162-63). Derrida donne l'exemple de Heidegger, dont la critique de l'humanisme métaphysique se solde par une relève (*Aufhebung* en allemand, maintien et suppression) de l'humanisme, puisqu'il ne peut s'empêcher de recourir à la question sur la vérité de l'être (162). Les personnages de Twain sont posthumains en ce qu'ils retiennent des caractéristiques de l'humain. Les jumeaux dans *Those Extraordinary Twins* sont des hommes monstrueux ou des monstres humains : s'ils ébranlent les soubassements humanistes libéraux sur lesquels s'appuie la justice, ce n'est pas parce qu'ils sont entièrement inhumains, mais parce qu'ils répondent suffisamment à la norme pour rendre l'écart insupportable.

Autre dimension de son posthumanisme évoquée au début de cette sous-partie, le refus du réalisme psychologique. À ce titre, Mark Twain prend le contre-pied de son contemporain Henry James. Tandis que Henry James travaille la profondeur psychologique de ses personnages, Mark Twain met en scène des personnages dont l'absence d'intériorité a pu dérouter. Ses personnages ne sont pourtant pas des types. L'accès à leur monde intérieur est barré, non pas parce que le narrateur ne parvient pas à mettre en place une forme de focalisation interne, mais parce que l'intériorité est toujours donnée comme un effet de surface. Les pensées des personnages relayées par le narrateur ne leur appartiennent pas, mais leur viennent de l'extérieur. Sa Jeanne d'Arc en est un exemple flagrant : en apparence une figure traditionnelle dans un roman historique, elle demeure selon J. D. Stahl un personnage peu plausible et creux (« flat » [146]). D'une part, cette absence d'intériorité est bien entendu due au point de vue narratif, qui entrave une focalisation interne (le récit est narré par son secrétaire, le Sieur Louis de Conte). D'autre part, Jeanne d'Arc n'a elle-même aucun accès à son intériorité. Elle entend des voix, qui parlent à travers elle. La télépathie (que Twain explore dans « Mental Telegraphy ») ne se résume pas à un phénomène temporaire chez Jeanne d'Arc : elle structure l'intégralité de son paysage psychique. Par exemple, son travestissement en homme ne relève aucunement d'un choix personnel, mais exécute un ordre de Dieu : « “Do you think you would have sinned if you had taken the dress of your sex?” » questionne l'un des juges. Jeanne d'Arc répond : « “I have done best to serve and obey my sovereign Lord and Master” » (891). La Jeanne d'Arc de Mark Twain obéit à ses voix et devient par là une figure posthumaine, à la fois humaine et non humaine.

Les manuscrits du *Mysterious Stranger* mènent plus loin encore la déconstruction du personnage réaliste. Si le texte débute de manière semblable à *Adventures of Huckleberry Finn*, narré par une instance narrative dont l'ingénuité ironique fait songer à celle de Huck Finn, il introduit par la suite plusieurs figures du posthumain. Tout d'abord, le narrateur et les autres imprimeurs découvrent la dimension plurielle de leur moi lorsque No. 44 décide de matérialiser la part d'inconnu qui se cache en eux (305). Le « Duplicate » du narrateur s'appelle Emil Schwarz. Son nom (*schwarz*, « noir » en allemand) fait référence à une part d'ombre, à laquelle est confronté le narrateur à partir du moment où Emil Schwarz devient un personnage de chair et d'os (342). Selon Peter Messent, les manuscrits du *Mysterious Stranger* prennent à rebours le présupposé réaliste d'un moi stable et autonome (« The Late Works » 163). Une *schizze* du personnage se fait jour : « [Twain] denies the centred subjectivity of his characters in exposing the internal divisions that compose the self » (Messent, « The Late Works » 172).

De manière caractéristique, Twain ne manque pas d'exploiter la scission interne des personnages pour ses effets comiques. Comme souvent chez Twain, le chapitre réécrit sur le mode burlesque une célèbre pièce de Shakespeare. Les confusions et rivalités entre les quatre amoureux dans *A Midsummer Night's Dream* inspirent à Twain un scénario semblable, à la différence près que le narrateur entre en compétition avec une autre version de lui-même : son « Duplicate » Emil Schwarz. Tous deux briguent l'amour de Marget, qui elle-même se dédouble. Lorsqu'elle est endormie, elle devient Elisabeth von Arnim et sa sensualité se débride (sans doute en écho au motif de l'initiation sexuelle des quatre personnages dans la pièce de Shakespeare).

Les « Duplicates » ne deviennent jamais entièrement autonomes : ils marquent la scission interne du personnage. Ainsi, lorsque le narrateur observe Emil Schwarz, il déclare : « In the figure standing by the door I was now seeing myself as others saw me, but the resemblance to the self which I was familiar with in the glass was *merely* a resemblance, nothing more » (364). Emil Schwarz est une figure de l'*unheimlich*, à la fois familière et étrange. Lorsque August Feldner le regarde, il se voit lui-même en autre, comme lorsqu'il est observé par quelqu'un d'autre (« seeing myself as others saw me »). Il se découvre ainsi autre que lui-même, reconnaissable mais étrange(r).

Autre figure du posthumain dans ce texte, le personnage de l'étranger mystérieux, qui débarque un beau jour sous l'apparence d'un vagabond (235). D'entrée de jeu, son nom présage une posthumanité troublante : « "Number 44, New Series 864, 962" » (238). L'étranger mystérieux a tout d'une marchandise fabriquée dans une usine taylorisée

(« number » ; « new series »). Personnage posthumain, il sait voyager dans le temps et dans l'espace. Il communique avec les animaux dans leurs propres langues (312), soulignant l'absence de différence essentielle entre le langage humain et le langage des bêtes.

L'étranger mystérieux n'est néanmoins pas entièrement dépourvu de caractéristiques humaines. Ses pitreries rappellent à bien des égards les plaisanteries de Tom Sawyer. La description d'August Feldner témoigne de l'ambivalence du personnage :

“It makes me dizzy ; I don't quite know where I am ; it is as if I had had a knock on the head. I have had no such confusing and bewildering and catastrophic experience as this before. It is a new and strange and fearful idea : a person who is a person and yet *not a human being*. I cannot grasp it, I do not know how it can be, I have never dreamed of so tremendous a thing, so amazing a thing ! Since you are not a human being, what *are* you ?” (318)

Ce qui frappe dans sa description, c'est le va-et-vient entre des concepts sous-tendus par une pensée humaniste (« a person who is a person ») et le constat d'une étrangeté (« new and strange » ; « and yet *not a human being* »). C'est bien cette hésitation entre humanisme et antihumanisme qui fait du personnage de No. 44 une figure du posthumain. Tel Heidegger analysé par Derrida dans « Les Fins de l'homme » (162), August Feldner cherche encore à définir la vérité sur l'être de No. 44 : les italiques du verbe *être* (« what *are* you ? ») mettent en avant l'impossibilité qu'éprouve August Feldner à penser en dehors du paradigme humaniste et essentialiste.

Il est un autre texte où Twain expérimente avec le personnage posthumain : « 3,000 Years among the Microbes ». Cette nouvelle inachevée demeure méconnue, mais représente un intérêt particulier, dans la mesure où elle constitue la contrepartie cyborg du Twain réaliste canonique. En effet, dans ce texte, le narrateur dit sa découverte de lui-même en tant que cyborg : il devient un microbe ; sa conscience est prise en étau entre une rémanence humaine et sa nouvelle *psyché* microbienne. À l'image de la figure du cyborg décrite par Donna Haraway, il fait l'expérience de sa parenté avec les animaux et les machines (« joint kinship with animals and machines » [Haraway 74]), notamment lorsqu'il transfère ses souvenirs de l'Histoire du monde humain à la machine enregistreuse de pensées. Selon Donna Haraway, le cyborg n'est pas tant à chercher du côté de la robotique qu'à la marge floue entre l'humain et l'animal, l'humain et la machine

(72-74). Peu à peu, le narrateur de « 3,000 Years among the Microbes » découvre son état de cyborg, son « identité à jamais fragmentaire » (« permanently partial identities » [Haraway 74]).

Métamorphosé en microbe, Huck Bkshp décrit la perte graduelle de ses capacités et de ses souvenirs d'humain. Il note notamment que son anglais se dégrade et déplore son incapacité à écrire son autobiographie dans la langue qui lui était si familière : « I wanted to write in English, but could not manage it to my satisfaction, because the words, the grammar, the forms, the spelling and everything else connected with the language had faded and become unfamiliar to me » (254). Par conséquent, la cohérence de son récit se délite. Mieux encore : l'agrammaticalité n'est ici plus la marque du réalisme du texte, comme c'est le cas de l'anglais vernaculaire de Huck Finn, mais le signe de son posthumanisme.

De même, comme il a été souligné, la temporalité humaine lui échappe peu à peu :

... the familiarity with human time which I once possessed has ceased to be a familiarity, and I cannot now handle its forms with easy confidence and a sure touch when I want to translate them into microbe-equivalents. This is natural. Since ever so long ago, microbe time has been *real* to me, and human time a dream – the one present and vivid, the other far away and dim, very dim, wavering, spectral, the substantiality all gone out of it. (245)

La référence à la spectralité du temps humain (« spectral, the substantiality all gone out of it ») mérite une attention particulière : ce n'est pas tant que Huck Bkshp perd la notion du temps humain, c'est plutôt que ce dernier lui apparaît comme dénué de substance – comme fantomatique. La temporalité humaine dans le récit occupe de fait un rôle ambigu : elle est à la fois présente et évidée. De même, les hommes qu'il tente de se remémorer deviennent des spectres : « How immeasurably remote they are, and vague and shadowy, glimpsed across that gulf of time – mere dream-figures drifting formless through a haze ! » (245). Les humains sont des figures de l'ombre (« vague and shadowy »), du rêve (« mere dream-figures ») ; le posthumain s'écrit dans une rémanence de l'humanisme.

Dans « 3,000 Years among the Microbes », la métamorphose du narrateur n'est jamais complète. Elle n'est pas passage d'une essence à l'autre, mais brouillage de l'humain et du microbe. Ce n'est pas tout à fait un hasard si Twain choisit le microbe,

comme l'explique Rachael Nichols dans sa thèse : ce qui fascinait Mark Twain dans la science de la bactériologie, c'était l'interdépendance du corps humain et des microbes (183-84). La présence des microbes dans le corps de l'homme remettait en question l'idée du corps humain en tant qu'organisme séparé et individuel (185). Le narrateur de Twain se découvre à la fois humain et microbe. Ainsi, il décrit des rêves répétés où le souvenir de sa bien-aimée humaine lui revient (à l'instar des rêves relatés dans « My Platonic Sweetheart »). Étonné, il se demande s'il redevient humain dans ses rêves, car il demeure capable d'apprécier la beauté de son visage : « Do I become human again, in the dream, and re-acquire human notions of what is beautiful and what isn't ? » (257).

Selon Peter Messent, un passage en particulier confère à cette découverte de soi en cyborg une dimension épiphanique : la méditation du narrateur sur la mort et désintégration de son hôte, le clochard Blitzowski (« The Late Works » 166). Le texte s'y fait le reflet des craintes et des doutes fin-de-siècle face à la désagrégation des certitudes humanistes. « At this point, Twain's ongoing anxieties about identity reach a climax in the epiphanic vision of subjectivity dissolved into a fluid and boundary-less amorphousness », écrit Peter Messent (« The Late Works » 166). Si Blitzowski en venait à se décomposer, que resterait-il de Huck Bkshp, parasite dépendant de son corps ? Le narrateur s'effraie :

My molecules would scatter all around and take up new quarters in hundreds of plants and animals, each would carry its special feelings along with it, each would be content in its new estate, but where should I be?... There would be no more *me*. I should be musing and thinking somewhere else – in some distant animal, maybe.... my details would be doing as much feeling as ever, but I should not be aware of it, it would all be going on for the benefit of those others, and I not in it at all. I should be gradually wasting away, atom by atom, molecule by molecule.... I should still be alive, intensely alive, but so scattered that I would not know it. (252)

En bon élève d'Héraclite, Huck Bkshp décrit un monde où rien n'est d'essence stable, où tout est en mouvement constant, s'agrège et se désagrège. La tonalité du passage n'est pas dépourvue d'ambiguïté : d'une part, il déplore la disparition de son moi (« where should I be?... There would be no more *me* ») ; d'autre part, il envisage sa survie, non pas en tant qu'individu séparé, mais sous la forme de molécules éparpillées : « I should still be alive, intensely alive ». Dans *How We Became Posthuman*, Katherine

Hayles montre que le posthumanisme relève avant tout d'une construction spécifique de la subjectivité, située aux antipodes du sujet libéral humaniste (4) : « ... subjectivity is emergent rather than given, distributed rather than located solely in consciousness, emerging from and integrated into a chaotic world rather than occupying a position of mastery and control removed from it » (291). Aux yeux de Huck Bkshp, sa subjectivité est vouée à une dissolution et à une réintégration au monde chaotique. Il imagine une conscience distribuée, éparpillée dans ses « détails » : « I should be musing and thinking somewhere else – in some distant animal, maybe.... my details would be doing as much feeling as ever » (252). La référence potentiellement autoréflexive à l'éparpillement (« so scattered » [252]) n'échappera pour le reste pas au lecteur de ce texte déroutant et chaotique.

Selon Scott Michaelsen, plus que tout autre texte de Twain, « 3,000 Years among the Microbes » déstabilise les présupposés humanistes qui sous-tendent la narration traditionnelle :

In *Three Thousand Years*, no persons – whatever their size or shape – are real, autonomous, or even distinguishable from one another.... Twain's late work ... foreshadows an intellectual postmodernity, which is, as Fredric Jameson has argued, “what you have when the modernization process is complete and nature is gone for good.” (145)

c) « It Thinks » : du flux de conscience au flot de paroles

Tout comme « 3,000 Years among the Microbes », *What Is Man ?* doit son illisibilité à une approche posthumaniste de l'écriture. Parmi les écrits tardifs de Mark Twain, *What Is Man ?* est sans conteste l'un des textes les plus déconcertants. Confronté aux longueurs et aux répétitions dont ce texte est émaillé, le lecteur éprouve une grande difficulté à avancer dans le texte. Les multiples italiques d'accentuation rendent le texte insistant, presque criard. Abordé comme un dialogue philosophique sérieux, comme il l'est fréquemment, ce texte est profondément décevant : dans *Mark Twain and Human Nature*, Tom Quirk écrit que *What Is Man ?* n'a rien de remarquable – il n'est ni original, ni provocant (242). Or, c'est précisément sa dimension « ennuyeuse » qui importe : tout le propos de Old Man vise à démontrer que l'homme ne réfléchit pas par lui-même et ne fait que répéter des idées venues de l'extérieur (128). Par conséquent, le texte lui-même répète et se répète. Il devient une machine à écrire, une *writing machine* posthumaniste, qui

reproduit les idées des autres, elles-mêmes recyclées, comme l'affirme Old Man au sujet des pièces de Shakespeare (« “you mean Shakspeare’s *imitations*. Shakspeare created nothing.... Shakspeare could not create. *He was a machine, and machines do not create*” » [130]).

Selon Old Man, l'homme n'est qu'une machine. Penseur cyborg avant la lettre, Old Man emprunte à Julien Offray de la Mettrie l'idée de l'homme-machine (Jones 47). Tandis que le *Discours de la méthode* de Descartes s'en tient à l'animal-machine dans le but d'en distinguer l'homme pensant (79), Old Man supprime d'un seul geste les frontières séparant l'homme, l'animal et la machine : « “the human being is merely a machine” » (125). Ailleurs, il décrit l'homme comme une machine impersonnelle : « “Man the machine-man, the impersonal engine” » (128).

Ainsi, *What Is Man ?*, dans sa recherche d'une réponse à la question posée par son titre, recycle les dernières théories en vogue, dont le darwinisme. Toutefois, le texte a ceci de particulier qu'il réécrit ses textes-sources en amplifiant et en exacerbant leur part de posthumanisme. Twain réécrit ainsi la cinquième partie du *Discours de la méthode* de Descartes sous la forme d'un propos posthumaniste sur l'homme-machine. *What Is Man ?* s'empare également d'un texte influent de la psychologie contemporaine, « The Stream of Consciousness » de William James. Si le discours de Old Man emprunte à l'essai de William James, il en fait également proliférer le potentiel posthumain. Plus haut, nous avons souligné un parallèle entre la composition de « 3,000 Years among the Microbes » et le concept jamesien du *stream of consciousness*. Dans *What Is Man ?*, plusieurs références font songer à une influence directe de l'essai de William James, mais à la différence d'auteurs modernistes tels Virginia Woolf et Henry James, Mark Twain ne présente pas le flux de conscience comme un procédé susceptible d'aboutir à un réalisme psychologique. Bien au contraire : *What Is Man ?* réécrit, en filigrane, l'essai de William James en texte cyborg. Le dialogue de Twain met en lumière une orientation posthumaniste, que l'écriture jamesienne laisse affleurer pour mieux la refouler, au nom d'une théorie qui se conclut chez James sur un constat humaniste traditionnel.

Aussi *What Is Man ?* exploite-t-il une possibilité que « The Stream of Consciousness » ne fait qu'esquisser sans poursuivre : la possibilité d'un « flux de pensée, de conscience » (177) qui ne serait pas la marque d'une intériorité humaine, mais consisterait en une recirculation de pensées venues de l'extérieur, aucunement originales ou personnelles. Au tout début de son essai, William James fait l'étrange constat que les pensées ont lieu sans pour autant manifestement émaner de notre esprit : « ... *consciousness*

of some sort goes on. "States of mind" succeed each other in him. If we could say in English "it thinks," as we say "it rains" or "it blows," we should be stating the fact most simply and with the minimum of assumption. As we cannot, we must simply say that *thought goes on* » (171-72). Surprenant début pour un essai de psychologie destiné à pénétrer les processus intérieurs de la *psyché* humaine, puisqu'il situe la pensée dans une extériorité que seule l'analogie avec le vent et la pluie permettrait de saisir (« If we could say in English "it thinks," as we say "it rains" or "it blows," we should be stating the fact most simply »). Sur le modèle de « it rains » et de « it blows », le texte propose l'étonnante tournure impersonnelle « it thinks », à laquelle fait écho la formule empruntée par Old Man pour décrire l'homme-machine (« the impersonal engine » [128]). S'il faudrait peut-être voir chez James une référence à la théorie naissante de l'inconscient, selon laquelle les pensées nous viennent sans le contrôle de la conscience, chez Old Man, la formule jamesienne prend une tournure résolument posthumaniste. Les pensées ne jaillissent point d'une intériorité profonde, mais de l'extérieur : « "*None but gods have ever had a thought which did not come from the outside*" », affirme-t-il (129).

William James révoque quant à lui la possibilité d'un tel posthumanisme. Dans les paragraphes qui suivent sa première constatation, il déclare qu'on aurait tort de ne pas reconnaître qu'il y a « isolation absolue » des pensées de tout un chacun (173). L'expression employée (« absolute insulation ») frappe par le choix du mot « insulation » (isolation physique et matérielle) au détriment du plus métaphorique « isolation » (isolement en français). Tout se passe comme si William James cherchait à forcer l'idée d'une séparation des pensées hors de la seule métaphore, pour assurer son existence physique et réelle. Il poursuit : « It seems as if the elementary psychic fact were not *thought* or *this thought* or *that thought*, but *my thought*, every thought being *owned* » (173). Par conséquent, une séparation s'érige entre les esprits : « thoughts ... which are sundered by this barrier of belonging to different personal minds » (173). Et William James de conclure : « No psychology, at any rate, can question the *existence* of personal selves. Thoughts connected as we feel them to be connected are *what we mean* by personal selves. The worst a psychology can do is so to interpret the nature of these selves as to rob them of their *worth* » (173). L'existence du moi – séparé, isolé, autonome – ne saurait être questionnée (« No psychology, at any rate, can question the *existence* of personal selves ») : c'est précisément la présence d'un flux de pensées – du flux de conscience – qui confirme l'existence d'une intériorité (« Thoughts connected as we feel them to be connected are *what we mean* by personal selves »).

Malgré sa mise en œuvre d'une progression logique de l'argumentation, l'essai de William James laisse entrevoir, en creux, une possibilité déconcertante : à savoir que cette intériorité ne soit qu'un effet de surface, un produit de l'extérieur. Pareil doute est ce qu'exploiteront, par la suite, les philosophes postpragmatiques. La pensée postpragmatique emprunte à William James l'idée que la vérité émane des actes (au lieu de leur précéder, de manière transcendantale) : « The truth of an idea is not a stagnant property inherent in it. Truth *happens* to an idea. It *becomes* true, is *made* true by events », écrit William James dans « Pragmatism's Conception of Truth » (88). Chez des penseurs postpragmatiques, telle Judith Butler, l'essence et l'intériorité sont elles aussi des effets, des « vérités » créées par les actes (dans « What Pragmatism Means », William James rappelle que le mot « pragmatique » vient du grec *pragma*, acte ou action [25]), eux-mêmes autorisés et régulés par les discours hégémoniques. Selon Judith Butler, ainsi, l'intériorité peut se concevoir comme le produit d'un discours public et social (« ... interiority is an effect and function of a decidedly public and social discourse... » [*Gender Trouble* 184]). Dans *Gender Trouble*, elle insiste notamment sur l'illusion d'une intériorité genrée : « ... acts, gestures, articulated and enacted desires create the illusion of an interior and organizing gender core.... The displacement of a political and discursive origin of gender identity onto a psychological "core" precludes an analysis of the political constitution of the gendered subject... » (185-86). L'intériorité genrée (« an interior and organizing gender core ») devrait plutôt être appréhendée comme le produit des formations discursives dominantes (« a political and discursive origin »).

Un écho troublant avec une telle pensée postpragmatique apparaît dans *What Is Man ?*, lorsque Old Man affirme que les pensées nous viennent de l'extérieur. En ce sens, *What Is Man ?* fait partie de ces textes twainiens dont on a souligné la dimension étrangement (proto)postmoderne, expliquant l'ouverture de la critique d'orientation postmoderne et poststructuraliste à l'illisible twainien tardif. Dans le passage qui suit, Old Man se réapproprie la tournure impersonnelle qu'envisage un instant William James (« it thinks » ; « thought goes on » [171-72]), pour en faire la caractéristique principale de tout processus psychique :

“... *you* did not create the materials out of which [your opinion] is formed. They are odds and ends of thoughts, impressions, feelings, gathered unconsciously from a thousand books, a thousand conversations, and from streams of thought and feeling which have flowed down into your heart and brain out of the hearts and brains of ten

centuries of ancestors. *Personally* you did not create even the smallest microscopic fragment of the materials out of which your opinion is made ; and personally you cannot claim even the slender merit of *putting the borrowed materials together*. That was done – *automatically* – by your mental machinery.... your mind is merely a machine, nothing more. You have no command over it, it has no command over itself – it is worked *solely from the outside*.” (128-29)

Selon Old Man, l’homme n’est autre qu’un automate à pensées. Ce qui frappe dans cet extrait, c’est la résonance avec le texte de James, à travers des termes tels que « streams of thought and feeling » et « flowed ». Si Old Man emprunte à William James la métaphore du flux d’eau, le terme « personally » n’apparaît que pour être révoqué et remplacé par l’adverbe « automatically » : « *Personally* you did not personally you cannot claim » se voit contrebalancé par « That was done – *automatically* – by your mental machinery ».

Old Man suggère alors à Young Man un exercice qu’on ne peut que décrire comme une expérience en libre association. Young Man est encore dubitatif : « “You really think ... that his mind works automatically and is independent of his control – carries on thought on its own hook ?” » (176). Old Man lui demande de prêter attention à l’enchaînement arbitraire des pensées qui survient lorsqu’il laisse libre cours à son esprit. Quelque temps plus tard, l’expérience menée à bien, Young Man s’étonne de la variété des pensées qui se succèdent en lui, sans que le moindre lien logique les relie : lui viennent le souvenir d’un chat, dont les pattes étaient restées collées sur un bout de papier à mouches ; une scène de violence en Terre de Feu (qu’il appréhende du reste à travers les yeux de Darwin : « with Darwin’s eyes I saw a naked savage hurl his little boy against the rocks » – une image qui lui est donc bel et bien venue de l’extérieur [181]) ; et la mémoire d’un rêve dans lequel il se retrouve presque nu devant une assemblée d’hommes et de femmes de la haute société (181). Young Man conclut son récit : « And so on and so on, picture after picture, incident after incident, a drifting panorama of ever-changing, ever-dissolving views manufactured by my mind without any help from me... » (181-82). On retrouve de nouveau l’écho avec le texte de William James : l’expression « a drifting panorama » entre en résonance avec la fluidité de la pensée que décrit William James (« it flows » [« The Stream of Consciousness » 177]) ; « ever-changing » trouve un équivalent dans telle phrase où James décrit les changements constants que traverse la conscience : « Consciousness is in constant change » (173).

Toutefois, dans le texte de Mark Twain, la pensée est dissociée de l'adjectif possessif que William James lui adjoint avec assurance (« *my thought, every thought being owned* » [173]). Young Man, lui, interpose une négation et un verbe emprunté à la fabrication à échelle industrielle : « *manufactured ... without any help from me* ».

De fait, *What Is Man?* fait proliférer l'excédent posthumaniste de l'essai de William James (et, de façon plus implicite, du *Discours de la méthode* de Descartes). À bien y regarder, le raisonnement déductif développé par William James dans « *The Stream of Consciousness* » s'apparente fortement à celui qui mène en 1637 Descartes à sa célèbre affirmation, *cogito ergo sum*. Descartes commence sa réflexion dans la quatrième partie du *Discours de la méthode* par une mise en doute de toutes ses certitudes : « ... parce qu'alors je désirais vaquer seulement à la recherche de la vérité, je pensai qu'il fallait que je fisse tout le contraire, et que je rejetasse, comme absolument faux, tout ce en quoi je pourrais imaginer le moindre doute... » (59). De même, William James s'en tient au départ à une supposition minimale, à savoir qu'il y a des pensées : « "*States of mind*" *succeed each other in him*. If we could say in English "it thinks," as we say "it rains" or "it blows," we should be stating the fact most simply and with the minimum of assumption » (171-172).

Par la suite, c'est en constatant qu'il pense que Descartes a la confirmation de sa propre existence :

Mais, aussitôt après, je pris garde que, pendant que je voulais ainsi penser que tout était faux, il fallait nécessairement que moi, qui le pensais, fusse quelque chose. Et remarquant que cette vérité : *je pense, donc je suis*, était si ferme et si assurée, que toutes les plus extravagantes suppositions des sceptiques n'étaient pas capables de l'ébranler, je jugeai que je pouvais la recevoir, sans scrupule, pour le premier principe de la philosophie que je cherchais. (60)

William James conclut quant à lui que les pensées lui appartiennent (« *my thought* » [173]) et qu'il y a lieu de constater l'existence du sujet (« *the existence of personal selves* » [173]).

En réalité, si le texte de James revient à cet endroit au *cogito* de Descartes, il en reproduit également l'excédent posthumaniste. Dans « *Theorizing Posthumanism* », Neil Badmington souligne le potentiel posthumaniste implicite du *Discours de la méthode*, particulièrement prégnant dans un passage de la cinquième partie où Descartes imagine la création de deux machines (Badmington 17). La première ressemblerait à un singe ou à ou « quelque autre animal sans raison » et ne permettrait au bout du compte pas de

distinguer entre l'animal et la machine. La deuxième machine, ressemblant à l'homme, ne parviendrait au contraire jamais à se confondre entièrement à lui, car elle demeurerait nécessairement dépourvue d'une faculté propre à l'Homme, la raison :

... s'il y avait de telles machines, qui eussent les organes et la figure d'un singe, ou de quelque autre animal sans raison, nous n'aurions aucun moyen pour reconnaître qu'elles ne seraient pas en tout de même nature que ces animaux ; au lieu que, s'il y en avait qui eussent la ressemblance de nos corps et imitassent autant nos actions que moralement il serait possible, nous aurions toujours deux moyens très certains pour reconnaître qu'elles ne seraient point pour cela des vrais hommes.
(Descartes 79)

Or, Neil Badmington fait remarquer que c'est à ce moment même du texte – où Descartes tente de réaffirmer avec insistance la différence essentielle entre l'homme, l'animal et la machine – que le cartésianisme laisse entrevoir la possibilité de l'absence de telles limites :

There is, however, something of a blind spot, an aporia, in Descartes's account, for if a machine – in keeping with the spirit of his fantastic scenario – were constructed in such a way that it had what might be called “an organ for every occasion,” it would, *according to the letter of Descartes's own argument*, no longer be possible to maintain a clear distinction between the human and the inhuman. (18)

Autrement dit, la possibilité de l'homme-machine surgit dans l'ombre de ce passage, alors même qu'il tente de consolider l'humanisme métaphysique. Le cartésianisme ne se débarrasse jamais entièrement du doute qu'il a invité, au tout départ, comme l'affirme Neil Badmington :

Between the lines of the text, the lines of humanism cross themselves (out), and the moment at which humanism insists becomes the moment at which it nonetheless desists. Quite against his will, quite against all odds, Descartes has begun to resemble Deckard, the troubled protagonist of *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (Dick 1972) and *Blade Runner* (dir. Ridley Scott, 1982), who utterly fails to police the boundary between the real and the fake. (19)

Dans *What Is Man?*, l'homme-machine revient au premier plan. Le dialogue twainien met en lumière l'implicite posthumaniste que recèlent les textes de Descartes et

de William James. Le flux de conscience jamesien cède dès lors la place au flot de paroles. Twain s'inspire de la formule de James, « it thinks », pour créer le texte qui s'autoproduit, « it writes ». Le texte devient une *writing machine*, machine à écrire qui fait circuler de façon mécanique les idées qui ont pu être imprimées au sujet de l'homme. Il mêle pragmatisme, naturalisme, darwinisme, mais aussi références bibliques, notamment à travers son titre, question dont Joe Fulton souligne l'emprunt *verbatim* au Psaume 8 : 3-5 et au livre de Job 7 : 17 (147). Ce qui se présente de prime abord sous l'aspect d'un questionnement philosophique – « what is man » : « qu'est-ce que l'homme » – ressemble à bien y regarder à une phrase-pastiche, copiée-collée de la Bible et réduite au statut d'hypotexte parmi tant d'autres.

What Is Man ? est un texte posthumaniste, dans la mesure où il pose encore la question de l'humain (*humaniste*), mais ne parvient pas à y répondre par une vérité fixe (*post-*), comme le souligne bien le passage autoparodique où Old Man ébranle les prémisses de sa propre argumentation (« “Having found the Truth..., it is not humanly possible for me to seek further. The rest of my days will be spent in patching and painting and puttying and caulking my priceless possession, and in looking the other way when an imploring argument or a damaging fact approaches” » [185]). De même, *What Is Man ?* n'est pas un texte philosophique à proprement parler, mais un texte qui dit sa propre chute hors du philosophique. S'il y a pensée, celle-ci n'émane jamais du sujet, de la première personne grammaticale qui profère les paroles. *What Is Man ?* met en œuvre une répétition lancinante d'idées déjà formulées. Au-delà de cette dimension autoparodique, c'est toute la tradition de l'écriture philosophique que le texte subvertit : au bout du compte, rien n'empêche que la répétitivité fasse partie intégrante de l'écriture de philosophes affirmant pourtant penser par eux-mêmes.

L'illisible de ce texte réside en son posthumanisme : il refuse la capacité de l'individu à réfléchir, non seulement à travers les affirmations martelées par Old Man, mais aussi dans la manière dont le texte s'offre à nous. Répétitif, lancinant, ennuyeux, le texte « exaspère », pour reprendre l'expression employée par Young Man (189). Enfin, dans cette répétitivité, il frôle le trop-lisible, l'hyperlisibilité qui, ayant assommé le lecteur, ne laisse aucune place au scriptible.

Chapitre 3 – *Adventures of Huckleberry Finn* : roman du Twain tardif

3.1 – Deux modalités de l'écriture tardive : absence de linéarité et digressivité

a) Une trajectoire sans *telos*

Adventures of Huckleberry Finn s'ouvre sur une brève notice destinée au lecteur : « Persons attempting to find a motive in this narrative will be prosecuted, persons attempting to find a moral in it will be banished ; persons attempting to find a plot in it will be shot » (4). Dès la première page, dès son paratexte, *Adventures of Huckleberry Finn* se place sous le signe de l'antirécit. Dénué d'intrigue et de morale, le roman de Twain se donne à lire comme un récit de l'égaré et du bavardage.

L'ironie du sort veut pourtant que la tradition critique ait érigé *Adventures of Huckleberry Finn* en l'un des plus grands romans d'apprentissage américains. La fuite dans laquelle Huck Finn accompagne l'esclave Jim serait l'occasion pour Huck d'interroger les préjugés racistes qu'il a hérités de la société esclavagiste environnante. De manière hégélienne, il apprendrait à se connaître lui-même grâce à la reconnaissance de l'humanité de l'Autre, l'esclave noir. Huck Finn découvrirait son libre arbitre, enfin capable de prendre des décisions morales par lui-même. Figure d'un individualisme américain farouchement indépendant, Huck Finn mettrait en œuvre la fameuse désobéissance civile prônée par Thoreau. En ce sens, *Adventures of Huckleberry Finn* a pu être considéré comme l'un des grands romans de la tradition humaniste-réaliste.

Toutefois, une tradition critique parallèle s'est constituée dans le sillage de la lecture proposée par T. S. Eliot. Dans son introduction au roman, T. S. Eliot, on l'a vu, décrit *Adventures of Huckleberry Finn* comme un roman dépourvu de téléologie. Loin d'ignorer ou de critiquer la séquence finale chez les Phelps, T. S. Eliot met en valeur cette non-fin. Au rebours de ceux qui perçoivent en le fleuve du Mississippi le symbole du voyage d'apprentissage progressif de Huck Finn, T. S. Eliot attire l'attention sur la correspondance entre les méandres du cours d'eau et de la narration (354). Le Mississippi devient la métaphore des dérives et des détours narratifs, voire d'une trahison à laquelle sont enclins les personnages autant que le récit.

Comme il a été souligné, Hemingway affirmait que pour mieux apprécier la beauté du roman de Twain, il fallait oublier les onze derniers chapitres. De nombreux

critiques lui ont emboîté le pas, dont Leo Marx. Or la mise en regard de *Adventures of Huckleberry Finn* et des textes tardifs de Mark Twain suggère une tout autre possibilité, à savoir que ces derniers chapitres ne constituent aucunement une anomalie qui aurait dû être raturée. Bien au contraire, ils participent d'une esthétique de l'illisible, dont seule la connaissance de l'œuvre tardive de Mark Twain permet de souligner l'envergure. Dès lors, les écrits tardifs de Mark Twain fournissent un paradigme de lecture à la lumière duquel les interprétations traditionnelles (régionalistes, réalistes et humanistes) du « chef-d'œuvre » de Mark Twain demandent à être revisitées. *Adventures of Huckleberry Finn* ne serait pas un classique du réalisme américain, mais un texte où se fait jour une certaine modernité, dans les replis et souterrains de l'intrigue humaniste.

En ce sens, la célèbre formule de Hemingway, selon laquelle *Adventures of Huckleberry Finn* serait le livre dont la littérature moderne américaine aurait émané (22), mérite d'être réinterprétée. La modernité fondatrice de ce texte ne saurait pas tant être cherchée du côté de l'anglais dialectal et familier de Huck Finn que dans une certaine « tardiveté » (*lateness*) des chapitres finaux. C'est au moment où la voix de Huck Finn se confond avec celle de Tom Sawyer que le texte devient moderne. L'originalité et l'individualité de la voix de Huck s'éteignent sous l'emprise croissante qu'exerce sur le récit Tom Sawyer, auteur de pastiches postmodernes avant la lettre (puisqu'il imite ses textes-sources sans chercher à les parodier).

Il est hautement significatif que l'identité assumée par Huck Finn dans la ferme des Phelps soit celle de Tom Sawyer. Lorsqu'il arrive chez les Phelps, Huck Finn s'étonne d'être accueilli à bras ouverts. Il découvre rapidement que les Phelps attendaient avec impatience l'arrivée de leur neveu, qui s'avère par le plus grand hasard être son ami Tom Sawyer (232). Huck Finn adopte aussitôt l'identité de Tom Sawyer. À partir de ce moment-là, il se « tomifie » ; sa voix narrative vernaculaire et candide si distincte s'efface derrière celle de Tom Sawyer. C'est donc bien lors du fameux épisode de la « libération » de Jim que le récit perd de vue son *telos*. Comme il apparaîtra, l'antihumanisme latent du texte y éclate au grand jour. Les derniers chapitres annulent toute reconnaissance de l'Autre et l'apprentissage de soi dont Huck Finn aurait pu bénéficier au cours de son périple à bord du radeau.

Adventures of Huckleberry Finn est donc loin de s'inscrire de façon univoque dans la tradition réaliste et régionaliste américaine. À ce titre, la deuxième notice qui précède le roman (« Explanatory ») peut se prêter à des interprétations contradictoires. L'auteur y prétend avoir étudié les dialectes de la région dans le souci de la vraisemblance : « In this

book a number of dialects are used, to wit : the Missouri negro dialect ; the extremest form of the backwoods South-Western dialect ; the ordinary “Pike-County” dialect ; and four modified varieties of this last » (5). La description détaillée des divers dialectes semblerait d’une part signaler une volonté de réalisme aigu, mais un lecteur avisé de Twain ne manquera pas de relever la dimension hyperbolique des précisions (« four modified varieties of this last »). Sous prétexte d’une clarification, la notice propage le désordre ; la classification est marquée au sceau de l’arbitraire.

Ainsi, le paradigme tardif permet de mettre en lumière une esthétique de l’illisible au sein même du roman le plus connu de Mark Twain. L’absence d’une intrigue, la digressivité, la non-linéarité, l’entropie et le posthumanisme sont autant d’aspects de ce texte fréquemment ignorés mais inscrits de façon souterraine, voire parfois explicite, comme c’est le cas dans les derniers chapitres. En ce sens, *Adventures of Huckleberry Finn* est déjà un texte tardif : il s’apparente davantage aux écrits des dernières décennies qu’au roman dont il est présenté comme la suite, *The Adventures of Tom Sawyer*. Dans la première partie de la thèse, les balises chronologiques du corpus avaient déjà été repositionnées et décrites comme hautement instables, notamment en raison de la méthode de travail de Mark Twain, qui consistait à mettre de côté des manuscrits avant de les ressortir des années plus tard. Ces balises chronologiques peuvent désormais inclure *Adventures of Huckleberry Finn*.

Dès lors, la notion de « tardiveté » même pose problème. Entre le centre canonique et la marge « tardive », la différence s’estompe : *Adventures of Huckleberry Finn* revêt de nombreuses caractéristiques du Twain tardif. Une telle analyse annule la séparation d’un canon « réussi » et d’un corpus de textes oubliés dits illisibles. Mieux encore, le canon porte, en creux, la marque de l’esthétique de l’illisible.

De telles considérations rejoignent la problématique de l’historicisation évoquée : qu’en est-il de la légitimité de notre corpus, si le canon lui-même peut être dit *tardif*, dans la mesure où il participe de la subversion des conventions romanesques réalistes, voire d’une écriture de la modernité ? L’historicisation traditionnelle de ce corpus « tardif » séparé pose problème à partir du moment où ce ne sont pas les textes tardifs qui sont interprétés à la lumière de *Adventures of Huckleberry Finn*, mais *Adventures of Huckleberry Finn* à l’aune du Twain tardif. La démarche adoptée aborde les textes de Twain dans un ordre inversé, en écho au passage dans *No. 44, The Mysterious Stranger* où No. 44 renverse l’écoulement du temps : il s’agit de lire d’abord les textes dits tardifs, puis de se pencher sur les *middle years*. La trajectoire sans *telos* dont il est question est également celle de

carrière de Mark Twain, auteur qui « régresse » et dont l'« œuvre » ne se conforme pas aux récits traditionnels de la maturité de l'artiste.

Par conséquent, les limites chronologiques du corpus deviennent hautement fluides et instables. Désormais, la « tardiveté » peut déborder sur les années canoniques. L'opposition entre la lisibilité présumée de *Adventures of Huckleberry Finn* et l'illisibilité de ces textes inédits ou oubliés vole en éclats. De même, la viabilité de la notion critique de « tardiveté » (*lateness*) revient à l'avant-plan. L'idée d'une « tardiveté » littéraire est placée sous rature : bien qu'elle soit au cœur de cette étude, la vision linéaire de la chronologie qu'elle présuppose (le Twain tardif comme ce qui vient *après* le Twain canonique) est soulignée et questionnée. Au lieu de décrire les textes de Twain comme pris dans une progression du réalisme au protomodernisme, suivant des phases distinctes de sa carrière, il s'agit de redéfinir la notion de tardiveté comme la manière dont le texte de Twain produit son propre excédent. Le texte twainien est tardif dans la mesure où il s'attarde : il ne se clôt jamais, mais se réécrit dans et à travers des chapitres finaux superflus ou de multiples nouveaux manuscrits, comme c'est le cas dans *Those Extraordinary Twins* et « Which Was It ? » pour *Pudd'nhead Wilson*.

À cet égard, les derniers chapitres de *Adventures of Huckleberry Finn* peuvent être considérés comme tardifs. Ils forment l'excédent insipide d'un texte qui n'arrive pas à se clore. Si l'intrigue se résume à la fuite de Jim, ces chapitres détournent du *telos* du roman. Leur tardiveté est aussi celle d'une réécriture autoparodique, dont la récurrence chez Twain a été soulignée. Twain s'y réécrit, au moyen d'une parodie du récit d'aventures pour enfants, genre principal de *The Adventures of Tom Sawyer* : les « aventures » tournent au vinaigre et laissent un goût désagréable. Le texte y opère également une reprise interne au roman, dans la mesure où les chapitres finaux se donnent à lire comme une réécriture parodique de la fuite de Huck Finn au chapitre 7. Enfermé par son père alcoolique dans une cabane, Huck échafaude un plan pour s'échapper, dont la similitude avec le projet d'évasion préparé par Tom Sawyer pour Jim est frappante. Tom Sawyer souhaite que Jim s'enfuit à travers un trou creusé dans la terre (250) ; Huck Finn s'échappe quant à lui en créant une ouverture dans les parois de la cabane (37). Coïncidence plus significative encore, la fuite de Huck Finn comporte elle aussi une dimension théâtrale. Afin de convaincre son père de sa mort, il met en scène un cambriolage et son propre meurtre, grâce au sang d'un sanglier qu'il a tué dans les bois (45). Ainsi, la séquence finale réécrit un passage qui figure au début du texte, sur un mode autoparodique implicite. La visée autotélique des chapitres finaux supplante ainsi la poursuite du *telos* du texte.

L'épisode situé dans la ferme des Phelps est truffé de références métatextuelles à une telle perte de téléologie au sein du roman. La meule que Tom Sawyer oblige Jim à prendre dans son lit illustre la lourdeur et la circularité dont s'imprègne la narration (265). Parmi les nombreuses exigences auxquelles doit se plier Jim, il y a celle d'une inscription plaintive (« mournful inscription ») sur une pierre. Comme ils ne trouvent pas de pierre dans la cabane où Jim est tenu prisonnier, Tom Sawyer propose d'aller chercher une grosse meule qu'il a aperçue à l'extérieur. Or, celle-ci s'avère trop lourde pour les deux garçons et Tom Sawyer demande à Jim de sortir de la cabane pour l'aider à la transporter. C'est dans ce passage-clé que l'épisode final atteint le paroxysme de l'absurde. En effet, Tom Sawyer ordonne à Jim de sortir, de faire rouler la meule jusqu'à la hutte et de s'enfermer à l'intérieur avec elle. En passant, Jim agrandit le trou de sortie, pour mieux faire entrer la meule : « Our hole was pretty big, but it warn't big enough to get the grindstone through ; but Jim he took the pick and soon made it big enough » (266). Pour comble de l'absurde, le trou est donc suffisamment gros pour que Jim puisse à présent s'échapper ; pourtant, l'idée ne semble pas lui venir à l'esprit.

Cet extrait met à mal toute idée de dénouement. Dans le souci d'une évasion scrupuleusement organisée, les trois personnages perdent de vue le *telos* du roman, à savoir la liberté de Jim. Huck et Tom demandent à Jim de retourner dans la cabane ; pis encore, Jim lui-même décide de ne pas tirer parti de la situation : « Then we helped him fix his chain back, on the bedleg... » (266). Jim a perdu tout désir de liberté et par extension, son libre arbitre. Ainsi, le passage subvertit les mécanismes du dénouement. Jim se rend à l'extérieur, avant de retourner à ses chaînes. Le processus de son évasion se poursuit *après* sa sortie temporaire. Au lieu de progresser vers le but, la libération de Jim, le texte décrit un moment de liberté de Jim avant que sa libération n'ait été mise en scène par Tom et Huck. La téléologie s'en voit entièrement bouleversée. La lourdeur de la meule signale sur le plan métatextuel l'alourdissement de l'intrigue. La métaphore scripturale se renforce lorsque Jim se met à tailler laborieusement les lettres de l'inscription plaintive dans la meule.

Toutefois, on aurait tort de soumettre le roman de Mark Twain à une lecture binaire, opposant la fin illisible au reste du texte, plus « lisible ». Comme l'écrit Françoise Sammarcelli, l'absence de téléologie ne se limite pas aux derniers chapitres ; elle marque l'intégralité du récit (233). Le voyage en apparence linéaire de Jim et de Huck, qui les mène de St. Petersburg à l'embouchure du Mississippi, n'est à bien y regarder qu'une succession de digressions, de détours et de sinuosités. L'illisibilité de *Adventures of*

Huckleberry Finn réside dans l'ambiguïté avec laquelle le roman affiche son *telos* : en première instance, le texte semble promettre au lecteur un récit d'évasion, une épopée abolitionniste et un apprentissage humaniste. En même temps, le texte ne cesse de trahir cet horizon d'attente. Si la langue du texte est connue pour sa simplicité, le texte est *autrement* illisible, en raison des stratégies de la narration destinées à brouiller les pistes que tente vainement de suivre le lecteur.

Dans « Say It Ain't So, Huck : Second Thoughts on Mark Twain's "Masterpiece" », Jane Smiley montre que le problème de l'absence de téléologie survient bien avant la séquence finale et confère au texte une qualité perturbante (357). Huck et Jim perdent de vue le but de leur voyage très tôt : une fois la ville de Cairo dépassée, où ils espéraient se rendre, ils ne tentent ni de rebrousser chemin, ni de traverser le fleuve pour se rendre dans l'Illinois, État libre (Smiley 357). Tout se passe comme s'ils se désintéressaient de leur but, à l'image de l'historien d'Eddypus, qui s'oublie dans des détails insignifiants.

Il serait possible de voir un tel désintéressement plus tôt dans le texte, dans le double sens ironique que revêtent certains mots. Au début du chapitre 15, Huck écrit : « We judged that three nights more would fetch us to Cairo, at the bottom of Illinois, where the Ohio River comes in, and that was what we was after. We would sell the raft and get on a steamboat and go way up the Ohio amongst the free States, and then be out of trouble » (91). Dans cet extrait, l'expression « that was what we was after » fait preuve d'une ironie prémonitoire. Le sens des mots se dédouble : outre l'emploi à l'évidence figuré de l'expression « to be after », qui dénote une recherche téléologique (« ce que l'on recherchait »), un retour au sens littéral de la préposition « after » se laisse deviner : Huck et Jim se trouvent « après » leur but ; il est déjà trop tard. Cairo est ce lieu qui leur échappe, introuvable, toujours-déjà dépassé, promesse au nom oriental qui ne se matérialisera pas. Au moment où ils pensent passer au large de Cairo, un épais brouillard s'abat sur eux. Dans « Huck Finn and Tom Sawyer among the Indians », la scène du brouillard, au cours de laquelle Tom Sawyer perd de vue ses compagnons de route, reflète une perte semblable de la téléologie du texte.

C'est cet éclatement de la téléologie qui perturbe les critiques déplorant la fin de *Adventures of Huckleberry Finn*. Leo Marx écrit en 1953 : « Huck and Jim make no serious effort to turn north, and there are times (during the Wilks episode) when Clemens allows Huck to forget all about Jim » (347). Bien avant le retour sur la scène narrative de Tom

Sawyer dans l'épisode final, il arrive à Huck d'oublier Jim. C'est bien là le scandale de la digression : à partir du moment où le texte digresse, il oublie son propos.

Si l'intrigue est d'abord menée de façon relativement linéaire, centrée autour de la fuite de Huck et de Jim, l'un devant son père délirant, l'autre devant une vente au marchand d'esclaves, les digressions ne tardent pas à s'introduire dans le texte. À ce titre, il n'est pas anodin que les mots liés au fleuve se dédoublent d'un sens métatextuel : lorsque Huck s'enfuit de la cabane de son père, il découvre sur le fleuve une petite embarcation à la dérive (« a drift-canoe » [43]), dont il s'empare pour commencer son voyage. Huck Finn commence son voyage à bord de ce qui dérive, erre (« drift »), errance qui qualifiera son récit.

Plusieurs digressions ponctuent ainsi le récit de Huck Finn. Au chapitre 12, Huck et Jim décident de quitter temporairement leur radeau (le moyen de leur progression sur le fleuve), afin de monter à bord d'une épave d'un bateau à aubes (77). Ils se trouvent pris dans une intrigue secondaire dont ils ne sont pour la plus grande partie que des observateurs (77). Deux voyous y ourdissent le meurtre de leur compère. Lorsque Huck et Jim tentent de regagner leur radeau, ils découvrent que celui-ci a disparu. La digression se paie de la perte (ici temporaire) de leur moyen de progression sur le Mississippi.

Autre digression majeure, l'épisode de la vendetta qui oppose la famille des Grangerford et des Shepherdson, à partir du chapitre 17. À la suite de la destruction de leur radeau par un gigantesque vapeur, Huck Finn est accueilli dans la riche demeure des Grangerford. Tout au long de son séjour parmi eux, Huck ne pense que très rarement à Jim, dont il ne sait pourtant pas s'il a survécu à l'accident. Une nouvelle fois, le récit s'attarde sur une intrigue secondaire, qui se conclut par un bain de sang dans lequel périt la quasi-totalité des personnages, comme si le texte cherchait à souligner l'inutilité de ceux-ci en même temps que celle de l'intrigue secondaire (134).

La qualité digressive du récit s'accroît à partir du chapitre 19, où le Duc et le Roi montent à bord du radeau. Dès lors, Huck ne contrôle plus les va-et-vient du radeau ; son récit se transforme en une séquence de digressions, à mesure que le Duc et le Roi décident des escroqueries auxquelles les quatre personnages se livrent.

Dans *Adventures of Huckleberry Finn*, la digression passe par le développement d'intrigues secondaires plus ou moins courtes, dérives et déviations qui font suivre à Huck et à Jim comme des cours tributaires. Ces histoires se caractérisent par leur fin tragique et subite, voire par l'absence de clôture : ainsi, le lecteur n'apprendra jamais ce que devient le couple des deux jeunes en fugue, à l'origine du bain de sang dans lequel

périssent tant de membres des deux clans familiaux. La fugue de Sophia et du jeune fils Shepherdson est à l'image de celle de Huck et de Jim : ouverte, sans aboutissement réel.

b) « Raftsman's Passage » : un conte du tonneau

Dans *Adventures of Huckleberry Finn*, il est une digression sur laquelle il convient de s'arrêter plus longuement : il s'agit du passage que les critiques et éditeurs ont appelé « Raftsman's Passage » ou « raft episode », au chapitre 16. Huck Finn monte à bord d'un grand radeau commercial, où il se cache derrière quelques marchandises afin d'écouter les hommes parler et de découvrir s'ils se trouvent encore loin de Cairo (97). Or, au lieu de récolter les informations qui le rapprocheraient de son but, Huck y fait l'apprentissage de l'art de la digression.

Huck voit les hommes chanter, danser, se bagarrer et raconter des histoires. Comme pour la digression qui le suit à bord de l'épave du bateau à aubes, Huck quitte son radeau : la digression s'accompagne d'un éloignement physique. De même, sa position durant les deux digressions se limite à celle d'un observateur. Dans « Raftsman's Passage », il continue à descendre le cours du fleuve, mais à bord d'un radeau inconnu, image spatiale forte de la digression.

Le passage tout entier est composé de digressions : détour à partir de la fugue de Huck et de Jim, mais aussi écarts et dérives internes. Le passage se présente sous l'aspect d'un enchaînement d'histoires et de conversations sans liens :

They sung "jolly, jolly raftsman's the life for me," with a rousing chorus, and then they got to talking about differences betwixt hogs, and their different kind of habits ; and next about women and their different ways ; and next about the best ways to put out houses that was afire ; and next about what ought to be done with the Injuns ; and next about what a king had to do, and how much he got ; and next about how to make cats fight ; and next about what to do when a man has fits ; and next about differences betwixt clear-water rivers and muddy-water ones. (101)

Captivé par ce chœur de voix multiples (« chorus »), Huck Finn laisse son écriture s'imprégner d'une qualité polyphonique au sens littéral autant que figuré. Le chant des flotteurs échappe quant à lui à la téléologie du roman : tout ce qui importe aux ouvriers

sur le radeau, c'est l'autotélisme d'une chanson qui décrit leur mode de vie insouciant (« jolly, jolly raftsman's the life for me »).

Incidentement, l'histoire éditoriale de ce passage mérite qu'on s'y arrête, en ce qu'elle rappelle l'expurgation à laquelle furent soumis les manuscrits du *Mysterious Stranger*. Lors de la préparation de la première édition, Mark Twain accepte de supprimer le passage de la version finale de *Adventures of Huckleberry Finn*. Ses éditeurs jugent le chapitre trop long et souhaitent que le roman n'excède pas la longueur de *The Adventures of Tom Sawyer*, comme l'explique une note dans l'édition critique Norton (96). Au-delà de la simple réduction du nombre de pages, la démarche éditoriale traduit un désir d'expurgation : jugé inutile et excessif, « Raftsman's Passage » fut retranché. La réintroduction du passage dans certaines éditions critiques récentes, comme celle publiée par Norton, met en lumière une problématique de la digression et de l'illisible, présente en filigrane dans le roman.

Dans « Raftsman's Passage », une scène en particulier retient l'attention : l'un des flotteurs, Ed, prend la parole et se met à raconter une histoire de fantômes. Procédé majeur de la digression, l'histoire enchâssée est ici l'occasion d'un changement temporaire de narrateur. L'éloignement de l'intrigue principale s'accompagne d'une modification de la perspective narrative.

Un beau jour, employé sur un autre radeau, Ed et ses collègues remarquent tout près de leur radeau un curieux tonneau, dont les mouvements ne tardent pas à les inquiéter. Le tonneau les suit un temps, disparaît et réapparaît la nuit suivante. L'un des flotteurs, Dick Allbright, éveille les soupçons des autres ouvriers par son comportement étrange. Il dévoile alors qu'il s'agit d'un tonneau hanté, qu'il a eu l'occasion de rencontrer à plusieurs reprises lors de ses trajets sur le fleuve. Le tonneau continue à les suivre. Chaque nuit où il apparaît, des hommes meurent foudroyés. Au bout de plusieurs nuits d'effroi, les flotteurs décident de hisser le tonneau à bord. À l'intérieur, ils découvrent le cadavre parfaitement préservé d'un nourrisson (106). Dick Allbright leur avoue qu'il s'agit de son fils, qu'il a tué dans un accès de colère puis souhaité dissimuler avant que sa femme ne le trouve. À cet endroit, l'histoire imbriquée d'Ed cède la place à une deuxième histoire enchâssée, celle de Dick Allbright.

Dans cette version fantomatique de l'histoire de Moïse, Dick Allbright est hanté par ce qu'il a tenté de dissimuler. Le tonneau ne cesse de revenir à la surface du fleuve ; de même, la digression que constitue « Raftsman's Passage » a beau avoir été supprimée du récit dans la première édition de *Adventures of Huckleberry Finn*, elle ne cesse de hanter

le roman, sous la forme d'autres digressions : Huck apprend des flotteurs la technique de la digression. Tout se passe comme si le texte gardait le souvenir de ce passage supprimé : sa qualité hautement digressive fait retour tout au long du roman et imprègne le style narratif de Huck Finn. Fasciné par ce qu'il a vu sur le radeau commercial, Huck Finn y apprend un art de la narration qui ne relève en rien de la narrativité classique.

Dans « Raftsmen's Passage », le texte de *Adventures of Huckleberry Finn* s'affiche comme un texte hanté : hanté par une autre histoire, par un corps fantôme, par le spectre d'un récit présent-absent. Bien que Huck Finn ait son propre récit à faire (à la différence d'un texte tardif tel « The Secret History of Eddypus », où il ne reste du récit qu'un fossile), la narration est toujours menacée d'une dérive potentielle, d'une prise en main par un autre narrateur, qui aurait une autre histoire à raconter (Ed, Dick Allbright, le Duc et le Roi, puis, bien sûr, Tom Sawyer). Le tonneau en tant que récipient symbolise l'imbrication des récits secondaires. Le passage digressif des flotteurs préfigure les chapitres de la fin : tels les récits d'Ed et de Dick Allbright, les derniers chapitres racontent une intrigue secondaire accolée à l'axe diégétique premier, intrigue digressive et déviante. Toutefois, à la différence des histoires enchâssées d'Ed et de Dick Allbright, la fin a ceci de particulier que la digression (les pitreries de Tom Sawyer) supplante l'intrigue principale (la fuite de Jim, aidé de Huck).

La fin de *Adventures of Huckleberry Finn* est tel un tonneau hanté. Elle est hantée par le spectre d'un autre roman de Twain, *The Adventures of Tom Sawyer*, livre considéré comme mineur, adressé à un public plus jeune. Dans les derniers chapitres, *The Adventures of Tom Sawyer* refait surface. Le spectre que contient le tonneau est celui d'une tonalité autre, moins sérieuse : l'enfantin – figuré par le cadavre de l'enfant de Dick Allbright – revient hanter l'écriture pourtant jugée plus sérieuse de *Adventures of Huckleberry Finn*.

The Adventures of Tom Sawyer n'est pas le seul texte qui fait retour dans « Raftsmen's Passage ». Comme dans « The Enchanted Sea-Wilderness », c'est le fantôme de *The Rime of the Ancient Mariner* de Coleridge qui surgit. Ed décrit la mort violente et soudaine des ouvriers flotteurs, nuit après nuit. Le vieux marin, lui aussi, voit mourir les hommes autour de lui, frappés comme par une malédiction (« With heavy thump, a lifeless lump, / They dropped down one by one » [Coleridge 64]). Ce parallèle est d'autant plus significatif que le poème de Coleridge est lui-même un texte hanté par des spectres : le bateau fantôme qui rejoint le navire immobilisé sur lequel se trouve le vieux marin (« the spectre-bark » [63], auquel fait sans doute écho le tonneau hanté dans l'histoire d'Ed) et les marins morts qui reprennent vie (« The dead men gave a groan. /

They groaned, they stirred, they all uprose » [69]). À travers l'intertextualité avec le poème de Coleridge, l'effet de spectralité dans le texte de Twain se démultiplie.

Il est par ailleurs une histoire de tonneaux célèbre à laquelle fait songer la qualité digressive de « Raftsman's Passage ». En 1704, Jonathan Swift publie *A Tale of a Tub*, dont le titre a été traduit en français par *Le Conte du tonneau*. Texte hautement digressif, *A Tale of a Tub* contient une digression facétieuse à la louange des digressions, « A Digression in Praise of Digressions ». En creux, « Raftsman's Passage » se donne lui aussi à lire comme un éloge de la digressivité et du bavardage.

Un autre texte de Twain connaîtra un sort éditorial semblable à *Adventures of Huckleberry Finn*. Lorsque Bernard DeVoto entreprend de publier « The Great Dark », il supprime un long passage digressif, connu sous le nom de l'extrait du « Mad Passenger » (Thompson 377). Le fragment est à présent accessible sous forme d'appendice ajouté à l'édition publiée par les Presses Universitaires de Berkeley (*Mark Twain's Which Was the Dream? and Other Symbolic Writings of the Later Years*). Le choix de cet ajout dans une section intitulée « Appendix » n'est pas sans rappeler le statut excédentaire de *Those Extraordinary Twins*, l'« appendicite » de *Pudd'nhead Wilson*.

Dans l'extrait du « Mad Passenger », le narrateur entame une conversation avec un nouveau passager, qui lui raconte son histoire. Lorsque l'homme quitte un instant la cabine, le narrateur découvre une étrange collection de photographies. Ces photographies sont remplies de femmes et d'hommes entièrement nus – des amis et des membres de la famille du passager, suppose le narrateur. Épouvanté, avant que le passager « fou » ne découvre sa découverte, il recouvre les photographies et cache la nudité qu'il a révélée, un instant, au grand jour. Tel le narrateur choqué par la mise à nu de ce qui est considéré comme honteux (la nudité), l'éditeur de « The Great Dark » retranche au récit un passage qui met à nu la digressivité honteuse de l'écriture twainienne. Comme « Raftsman's Passage », l'extrait du « Mad Passenger » perturbe l'économie narrative par sa longueur et par sa fonction digressive.

Ainsi, une continuité entre les textes tardifs et *Adventures of Huckleberry Finn* se fait jour : *Adventures of Huckleberry Finn* contient déjà, dans les plis et replis du récit, une tension entre la progression de la narration et son piétinement. Le spectre de la stase surgit au cours de l'épisode de la ferme des Phelps : la stase, c'est l'immobilité d'un récit qui n'aboutit pas, évoquée lors de l'analyse de la courte nouvelle inachevée « The Enchanted Sea-Wilderness », au début de la première partie. C'est cette absence de

téléologie qui a pu fasciner – voire inspirer – des auteurs modernes et modernistes comme T. S. Eliot.

3.2 – Réalisme et posthumanisme dans *Adventures of Huckleberry Finn* : « “Give an Account of Yourself” »

Les lectures classiques de *Adventures of Huckleberry Finn* ont traditionnellement mis l'accent sur l'évolution de la voix de Huck Finn. Le roman cheminerait vers un réalisme psychologique accru, vers le dévoilement de l'intériorité du personnage principal et vers la découverte par Huck Finn de son libre arbitre. Il devient l'homme non-conformiste que décrit Emerson dans « Self-Reliance » : « Whoso would be a man, must be a nonconformist.... Nothing is at last sacred but the integrity of your own mind » (178). Selon les lectures canoniques du roman, Huck Finn se libère des préjugés racistes de la société esclavagiste et en arrive à formuler ses propres préceptes moraux. Il découvre ainsi ce qu'Emerson décrit comme une intégrité innée.

Ces mêmes lectures ont jugé la fin du roman ennuyeuse, voire scandaleuse. Une ambivalence importante caractérise de ce fait cette vision canonique : bien qu'elle présente *Adventures of Huckleberry Finn* comme un monument de la littérature humaniste-réaliste américaine, elle ne cesse d'attirer l'attention sur ce qui fait défaut – sur l'antihumanisme que recèle le texte dans ses fêlures. Leo Marx, par exemple, décrit *Adventures of Huckleberry Finn* à la fois comme un texte empreint d'humanisme (au sens d'une découverte d'une humanité essentielle et commune à tous) et comme un texte qui s'en détourne (« detracts ») :

“Git up and hump yourself, Jim !” [Huck] cries. “There ain't a minute to lose. They're after us !” What particularly counts here is the *us*. No one is after Huck ; no one but Jim knows he is alive. In that small word Clemens compresses the exhilarating power of Huck's instinctive humanity. His unpremeditated identification with Jim's flight from slavery is an unforgettable moment in American experience, and it may be said at once that any culmination of the journey which detracts from the urgency and dignity with which it begins will necessarily be unsatisfactory. (338)

Selon Leo Marx, Huck Finn se découvre humain dans l'instant même où il reconnaît l'humanité de l'Autre, habituellement tenu à distance et méprisé : grâce au

pronom « us », il s'identifie à l'homme noir, Jim. Aux yeux du critique, *Adventures of Huckleberry Finn* serait un grand roman américain en vertu de son humanisme. Le passage qu'il cite constitue selon lui un moment inoubliable de l'expérience américaine (« an unforgettable moment in American experience »). Or l'étrange constatation de Leo Marx est que le roman lui-même en arrive à oublier ce moment inoubliable. Dès lors, plus rien n'arrête la dégradation du roman en texte illisible : « ... any culmination of the journey which detracts from the urgency and dignity with which it begins will necessarily be unsatisfactory ».

En ce sens, *Adventures of Huckleberry Finn* serait à l'image de ces textes humanistes qui laissent affleurer, à des moments-clés, un posthumanisme déstabilisant, décrits par Neil Badmington dans « Theorizing Posthumanism » (19). L'analyse qui suit s'appuie sur le travail de Neil Badmington et prend le contre-pied des lectures traditionnelles. Il s'agit d'explorer l'hypothèse que la narration ne se caractérise pas par le dévoilement progressif de l'intériorité de Huck Finn, mais par la découverte de l'absence d'une telle intériorité *alors même qu'elle* semble être livrée au lecteur. Comme on l'a vu, Neil Badmington écrit que dans le *Discours de la méthode*, l'humanisme se désiste au moment même où il insiste : « Between the lines of the text, the lines of humanism cross themselves (out), and the moment at which humanism insists becomes the moment at which it nonetheless desists » (« Theorizing Posthumanism » 19). Parallèlement à l'apprentissage de soi, le célèbre roman de Mark Twain met en scène une perte de soi.

Selon des critiques tels que Leo Marx, le roman contient plusieurs scènes-clés où s'affirme l'apprentissage humaniste de Huck Finn. L'une des scènes les plus fréquemment citées est le passage où Huck Finn renonce au Paradis afin d'aider son ami Jim à s'enfuir : « [The scene] describes Huck's final capitulation to his own sense of right and wrong : "All right, then, I'll go to Hell." This is the climactic moment in the ripening of his self-knowledge » (Marx 340). Or c'est bien par contraste avec de telles scènes que les chapitres finaux assument leur caractère illisible : Huck Finn y semble avoir oublié tout ce qu'il a pu apprendre.

Comme l'écrit Peter Messent, le roman entretient un rapport profondément ambigu avec le réalisme et avec l'humanisme :

Huck can be seen as a unified subject, a sympathetic and freely speaking – in the sense, at any rate, that he speaks the text – young boy.... Huck's decision to choose hell rather than allow Jim back into Miss Watson's hands is for many critics the climax of the book, and can be read – in

realist terms – as an act of individual moral responsibility that counters the determining tendencies of the larger social environment....

[Yet] the very idea of the intending and coherent subject is ... questioned by the extent to which Huck's own language and thought are inevitable products of his larger society, and by the textual play on disguise and identity slippage which necessarily subverts any notion of fixed selfhood. (« Mark Twain, William Dean Howells » 192-93)

D'une part, le roman semble souscrire à une philosophie humaniste libérale, selon laquelle l'homme serait libre de ses actes et de ses choix, capable de raisonner et de prendre des décisions morales. D'autre part, le texte ne cesse de miner toute construction de sujet cohérent et libre.

Si un abîme semble séparer la narration du microbe cyborg dans « 3,000 Years among the Microbes » et le récit de soi que compose le garçon vagabond de St. Petersburg, il n'en demeure pas moins que les deux textes se rejoignent dans leur recherche d'une écriture posthumaniste. Ce n'est pas un hasard si les deux narrateurs portent le même prénom, « Huck ». Indéniablement, *Adventures of Huckleberry Finn* demeure un texte plus humaniste et réaliste que « 3,000 Years among the Microbes », mais le lien entre les deux textes relève davantage de la continuité que de la rupture. Dans « Tom Sawyer's Capitalisms and the Destructuring of Huck Finn », Scott Michaelsen décrit la problématique posthumaniste qui parcourt les deux textes, même si sa présence est plus souterraine dans *Adventures of Huckleberry Finn* (145). L'analyse de Michaelsen montre que les deux récits ont ceci en commun qu'ils présentent le « moi » comme une entité profondément instable et fluide (« the self as entirely in flux » [145]).

Dans *Adventures of Huckleberry Finn*, en effet, l'identité de Huck devient fluide à partir du moment où il monte dans le canoë à la dérive pour fuir son père. Sur le fleuve aux méandres capricieux, son identité est malléable, fluctuante, constamment susceptible d'être redéfinie. Confronté aux questions que lui posent villageois, membres de l'ordre public, ouvriers floteurs, voyous et chasseurs d'esclaves fugitifs, Huck ne cesse de changer d'identité. À chaque nouvelle interrogation, il s'invente un nouveau passé. Ainsi, dans cette autobiographie censée livrer le récit de soi relaté par Huck Finn (*an account of oneself*), pour reprendre l'expression employée dans le titre d'un ouvrage de Judith Butler, *Giving an Account of Oneself*, sur lequel l'analyse reviendra), son « moi » ne cesse de fluctuer au hasard des nombreuses identités qu'il s'arroe.

Ainsi, dans un passage qui a fait couler beaucoup d'encre, Huck Finn se déguise en jeune fille, afin de se rendre *incognito* à St. Petersburg pour y apprendre les dernières rumeurs. D'une part, le passage semble confirmer la fixité de son identité genrée, dans la mesure où son stratagème échoue. La villageoise qui l'accueille chez elle, Judith Loftus, lui explique que ce sont ses gestes qui l'ont trahi. Or c'est précisément sur ce point que le passage laisse transparaître le potentiel d'une identité sans essence, ou *queer*. En effet, il se peut que Huck n'ait tout simplement pas suffisamment appris à *agir* en jeune fille. Les conseils de la villageoise penchent dans ce sens :

“You do a girl tolerable poor, but you might fool men, maybe. Bless you, child, when you set out to thread a needle, don't hold the thread still and fetch the needle up to it ; hold the needle still and poke the thread at it – that's the way a woman most always does ; but a man always does t'other way. And when you throw at a rat or anything, hitch yourself up a tip-toe, and fetch your hand up over your head as awkward as you can, and miss your rat about six or seven foot.... Why, I spotted you for a boy when you was threading the needle....” (72)

Dans le discours de Judith Loftus, l'identité genrée se résume à des actes, comme le souligne l'emploi d'un verbe d'action (« do ») en association avec le substantif « girl », au lieu du verbe *être* : « you do a girl tolerable poor ».

La dimension pragmatique de l'identité genrée est soulignée dès la scène où Huck Finn endosse son déguisement. Sous la direction de Jim, il s'entraîne à marcher comme une fille : « I practiced around all day to get the hang of the things, and by and by I could do pretty well in them, only Jim said I didn't walk like a girl ; and he said I must quit pulling up my gown to get at my britches pocket » (66). Comme l'indiquent les verbes employés, l'identité genrée n'y dépend pas tant d'une essence que d'une pragmatique : « practiced », « do pretty well ».

Si la scène chez Judith Loftus s'ancre donc dans un certain humanisme (Huck demeure bel et bien un garçon malgré son déguisement ; il porte d'ailleurs son pantalon [« britches »] sous sa robe [« gown »]), comme le fait remarquer Linda Morris [*Gender Play* 38]), elle présente également l'identité genrée comme une série d'actes, dont l'attribution au genre masculin ou féminin dépend du regard de l'autre.

C'est au demeurant son identité tout entière qui ne cesse de changer à mesure que Judith Loftus le questionne. Huck Finn commet d'abord l'erreur d'oublier le prénom qu'il s'était donné en arrivant : de « Sarah Williams » (67), il passe à « Mary Williams »

(69). Démasqué par Judith Loftus, qui le somme d'avouer qu'il est bien un garçon, il dit ensuite s'appeler « George Peters » (72). Il lui livre également un nouveau récit de soi : à la suite de la mort de ses parents, il aurait été employé par un vieux fermier, dont la cruauté l'aurait poussé à s'échapper (70). De façon remarquable, c'est Judith Loftus qui lui suggère les grandes lignes de son aveu, comme si l'identité ne pouvait que dépendre de l'interpellation par autrui :

“I ain't going to hurt you, and I ain't going to tell on you, nuther. You just tell me your secret, and trust me. I'll keep it ; and what's more, I'll help you.... You see, you're a runaway 'prentice – that's all. It ain't anything. There ain't any harm in it. You've been treated bad, and you made up your mind to cut. Bless you, child, I wouldn't tell on you. Tell me all about it, now – that's a good boy.” (70)

Le récit de soi prend forme à la suite d'une injonction de *se dire* : « tell me all about it, now ». Si Huck Finn fait l'apprentissage de la digressivité dans « Raftsman's Passage », il découvre l'instabilité de l'identité au cours de sa visite chez Judith Loftus.

Lorsqu'il prend congé de Judith Loftus, celle-ci lui glisse à l'oreille : « “Now trot along to your uncle, Sarah Mary Williams George Elexander Peters” » (72). Dans le nom composite dont l'affuble Judith Loftus, Huck Finn se découvre hybride, « Sarah-George », cyborg au sens féministe que lui confère Donna Haraway dans « A Cyborg Manifesto » (« a creature in a post-gender world » [71]). S'il échoue à se faire passer pour une jeune fille, il parvient à se construire une identité fluide, que même son orthographe semble trahir. La présence sonore du pronom féminin français « elle » dans sa version du prénom « Alexander », « Elexander », inspirée de la prononciation américaine, ne relève pas entièrement du hasard. Comme l'écrit Linda Morris, c'est bien dans cette hybridité qu'il faut chercher le potentiel *queer* du passage : « ... the episode plays out with Huck in at least a triple layer of identities : a boy, Huck Finn, dressed in his usual clothing, layered over with a girl's dress and three different girls' names, and a final (false) male identity layered over them all » (*Gender Play* 39).

Lors de son périple sur le fleuve, Huck Finn fait de nombreuses rencontres. Il est sans cesse sommé de dire qui il est et d'expliquer comment il a pu se retrouver seul sur un radeau, accompagné d'un homme noir. À chaque interpellation, son récit de soi change. Ainsi, après avoir quitté en toute hâte l'épave du bateau à aubes, il souhaite donner une chance aux voyous dont il a volé l'embarcation, avant que l'épave ne soit engloutie par les eaux. Pour ce faire, il décide de s'adresser à des employés d'un ferry et

de leur raconter un mensonge (« fix up some kind of yarn » [82]). Le mot « yarn » renvoie ici autant au mensonge qu'au récit de fiction. Afin que les hommes montent à bord du bateau échoué, il leur raconte que sa famille n'arrive pas à quitter l'épave et que la riche Miss Hooker est avec elle (84).

À la fin de « Raftsman's Passage », les flotteurs découvrent Huck dans sa cachette. Il leur propose une série d'explications qui n'est pas sans rappeler l'enchaînement des identités fictives chez Judith Loftus. Tout d'abord, il s'amuse à leur dire qu'il s'appelle Charles William Allbright et qu'il est le nourrisson retrouvé mort dans l'histoire racontée par Ed. Il adopte ainsi l'identité d'un fantôme, signe d'une identité qui se creuse, dénuée d'essence fixe, puisque le fantôme vacille entre présence et absence. Comme les flotteurs ne croient pas à son histoire de fantôme, il invente rapidement un deuxième récit de soi : il s'appelle Aleck Hopkins et habite sur un chaland avec son père, qui lui a demandé de faire passer un message à Mr. Jonas Turner de Cairo (108-09).

Au même chapitre, quelques pages plus loin, Huck doit de nouveau inventer un récit de soi, interrogé par des chasseurs d'esclaves fugitifs. Huck leur explique que ses parents ont entrepris un voyage sur le radeau, mais que plusieurs membres de sa famille ont contracté la variole. Les chasseurs d'esclaves prennent peur et décident de s'abstenir de l'inspection de son radeau. Ils lui donnent même quarante dollars pour se donner bonne conscience (112-13). Dans cet extrait, Huck découvre que le mensonge peut être rentable. Tout se passe comme si le texte de Twain littérialisait la métaphore commerciale employée par William James dans son explication des principes du pragmatisme : « You must bring out of each word its practical cash-value » (« What Pragmatism Means » 28). Aux yeux de William James, chaque vérité n'est qu'une version parmi d'autres, qui a su survivre grâce à sa valeur monétaire (pratique) supérieure. Elle s'est avérée utile : d'où son adoption. Huck, quant à lui, découvre que l'identité qui importe est celle qui fournit des résultats immédiats.

Chez les Grangerford, le récit de soi de Huck Finn se double d'une ironie prémonitoire, puisque l'histoire qu'il invente annonce le sort que connaîtront les membres de la famille des Grangerford. Dans son scénario, qui fait écho à *Romeo and Juliet*, la sœur de Huck Finn s'échappe pour épouser en secret son amoureux :

They all asked me questions, and I told them how pap and me and all the family was living on a little farm down at the bottom of Arkansaw, and my sister Mary Ann run off and got married and never was heard of no more, and Bill went to hunt them and he warn't heard of no more, and

Tom and Mort died, and then there warn't nobody but just me and pap left. (119-20)

L'épisode de la vendetta familiale des Grangerford et Shepherdson se conclut par la fugue de la jeune Sophia Grangerford avec le fils Shepherdson, provoquant un affrontement sanglant entre les deux clans rivaux. La mort d'une grande partie des membres de la famille des Grangerford trouve un reflet cocasse dans l'histoire que raconte Huck et en particulier dans l'étrange prénom qu'il donne à l'un de ses proches, « Mort ». La signification française du mot « mort » est mise en avant par sa juxtaposition au verbe « died » : « Bill went to hunt them and he warn't heard of no more, and Tom and Mort died, and then there warn't nobody but just me and pap left ».

Ainsi, sur le fleuve, l'identité de Huck Finn devient malléable et fluctuante. Elle est éphémère, narrée et narrable. Elle naît en effet dans le récit et n'existe que le temps d'une rencontre ou d'une réponse à une interpellation. Dans *Giving an Account of Oneself*, Judith Butler propose de voir le récit de soi comme le lieu de l'avènement du sujet. Or, le récit de soi n'émane pas d'une intériorité préalable, mais émerge à la suite d'une interpellation. À partir des écrits de Nietzsche (et d'Althusser, qu'elle ne cite pas directement), Judith Butler montre que le sujet se construit en réponse à une injonction. Le vocable anglais *account* (*an account, to account for*) renvoie au récit et à l'explication, mais aussi à la justification (11). Sommés de livrer un récit de soi compatible avec les matrices idéologiques dominantes, nous répondons à l'injonction : c'est à ce moment précis que le sujet naît (« we must become self-narrating beings » [11]). « Thus, I come into being as a reflexive subject in the context of establishing a narrative account of myself when I am spoken to by someone and prompted to address myself to the one who addresses me », écrit-elle (15). Dans *Adventures of Huckleberry Finn*, Huck est sans cesse sommé de dire qui il est, de procurer un récit acceptable dans le cadre de l'idéologie de la société esclavagiste : celle-ci n'a pas de place pour son amitié avec Jim.

Il est surprenant que le mot « account » apparaisse à plusieurs reprises dans le roman de Twain. À chaque occurrence, le mot est marqué de la polysémie que relève Judith Butler (récit / explication / justification). Dans « Raftsmen's Passage », l'un des ouvriers lui ordonne : « “Now set down there and give an account of yourself” » (108). Dans la transcription directe de la prononciation vernaculaire (transcription qui chez Huck est fréquemment l'occasion d'un dédoublement du sens), « sit down » devient « set down », verbe dont la référence à l'écriture (coucher sur le papier, mettre par écrit) fait songer au processus de composition autobiographique de manière plus générale.

L'ouvrier lui demande de raconter son histoire et de justifier sa présence sur le radeau. Au chapitre 20, le terme « account » réapparaît dans un contexte comparable. Interrogé par le Duc et par le Roi, Huck raconte qu'il vient de Pike Country et que toute sa famille est décédée. « I had to account for things some way », ajoute Huck (143).

Dans *Adventures of Huckleberry Finn*, l'identité de Huck fluctue au fil des récits qu'il livre à ses interlocuteurs. D'une certaine façon, il se réinvente à l'américaine. À chaque fois, il fait table rase de son passé. Il incarne en ce sens la figure du *self-made man*, littéralement « l'homme fait par lui-même ». Toutefois, le récit de soi n'intervient jamais qu'en réponse à l'interpellation. Il est temporaire et son utilité est limitée au moment, dans une vision pragmatique de l'identité. Dans *Giving an Account of Oneself*, précisément, l'angle pragmatique adopté par Judith Butler reprend et subvertit l'idée américaine traditionnelle du *self-made man*. Point d'individualité ou d'intériorité dont émanerait le discours de soi, mais un discours qui fonde le sujet, limité par un paradigme idéologique restreint : « ... this self is already implicated in a social temporality that exceeds its own capacities for narration » (*Giving an Account of Oneself* 8).

Dans *Adventures of Huckleberry Finn*, il serait de ce fait possible d'évoquer une approche pragmatique de la constitution du sujet. Huck Finn naît et renaît constamment dans le flux de paroles qu'il donne à lire. De plus, les deux figures du Duc et du Roi illustrent de manière flagrante l'instabilité des identités dans le roman. Vagabonds sans attaches, le Duc et le Roi adaptent leur identité selon leurs besoins. Le texte ne révèle jamais qui ils sont réellement ; leurs identités sont à jamais inconnaissables. En ce sens, les deux personnages préfigurent une postmodernité d'identités instables, construites plutôt que données (« divided, ungrounded, or incoherent from the start » [Butler, *Giving an Account of Oneself* 19]). Ainsi, le Duc se présente de la façon suivante : « “Jour printer by trade ; do a little in patent medicines ; theater-actor – tragedy, you know ; take a turn to mesmerism and phrenology when there's a chance ; teach singing-geography school for a change ; sling a lecture sometimes – oh, I do lots of things – most anything that comes handy, so it ain't work” » (139). Son identité dépend de l'utilité de l'activité qu'il choisit, dans une vision profondément pragmatique de la construction de soi : « when there's a chance » ; « most anything that comes handy ».

Toutefois, une différence se fait jour entre le changement d'identité de Huck dans l'épisode final et les déguisements et mensonges que le roman relate jusque-là. Derrière ces multiples déguisements, une identité réelle demeure recouvrable. Le monologue intérieur de Huck Finn offre au lecteur une identité encore stable sur laquelle

s'appuyer. Dans les derniers chapitres, l'identité de Huck Finn perd toute fixité. C'est dans sa conclusion que *Adventures of Huckleberry Finn* affiche donc le plus ouvertement sa part d'antihumanisme et réécrit le pragmatisme de William James en une philosophie cyborg, à l'image de *What Is Man ?*.

L'épisode final commence par un nouveau changement d'identité : arrivé à la ferme des Phelps, comme on l'a vu, Huck se rend rapidement compte qu'il peut tirer profit de la situation et se présenter comme le jeune garçon qu'attendent si impatientement les Phelps. Lorsqu'il découvre que c'est son ami Tom Sawyer qu'il s'agit d'incarner, il pousse un soupir de soulagement : « ... it was like being born again, I was so glad to find out who I was » (232). Si Huck emprunte sa phraséologie (« being born again ») aux mouvements religieux du Second grand éveil, il en détourne la portée religieuse pour accorder au verbe *être* (« who I was ») un sens posthumaniste : il ne s'agit pas de découvrir son *essence* propre, mais le rôle qu'il est censé *jouer*. De fait, ce passage scelle la transition du texte à un antihumanisme plus marqué. Huck peut renaître parce qu'il n'est pas, fondamentalement, « Huck ». Il devient « Tom Sawyer », changement d'identité qui s'accompagne dans l'épisode final de la perte de sa volonté et de son libre arbitre : il devient une marionnette de Tom Sawyer, incapable de s'opposer au traitement dégradant de Jim.

Par conséquent, la fin annule et efface les diverses crises de conscience que Huck Finn traverse au cours du roman, comme l'écrit Peter Messent : « ... the possibility of escaping social determinants in independent moral action (Huck's decision) is deeply undermined by Miss Watson's prior actions (Jim has already, in fact, been freed) ... and by his consequent position as Tom Sawyer's minion » (« Mark Twain, William Dean Howells » 192). De même, Christopher Morris souligne que l'incapacité de Huck Finn à reconnaître l'humanité de l'Autre découle de sa propre absence d'intériorité :

The failure of Huckleberry Finn's effort to acknowledge the other, in Jim, had ... been shown to be inseparable from his own form of narrative "armor" – that is, from the *ex-nihilo* persona-creation his and all writing entails. For this reason, a narrated crisis of conscience is shown to be just as ludicrous and redundant as an escape fabricated from the pages of Sir Walter Scott. Each new act of writing exposes the spuriousness of its originator and its grasping for authenticity ; each remains vulnerable, in its turn, to new exposure. (161)

Selon Christopher Morris, la célèbre crise de conscience de Huck Finn est tout aussi redondante que l'épisode final. À bien y regarder, elle se caractérise déjà par la qualité autoparodique de la fausse évasion orchestrée par Tom Sawyer ; elle est déjà tardive.

Dans la séquence finale de *Adventures of Huckleberry Finn*, Huck est dénué de toute intériorité. Pour des critiques comme Leo Marx, la fin bat en brèche la découverte (humaniste) de soi vers laquelle cheminait Huck Finn grâce à sa reconnaissance d'une humanité partagée avec l'Autre, qu'il en était arrivé à ne plus tenir à distance :

During the final extravaganza we are forced to put aside many of the mature emotions evoked earlier by the vivid rendering of Jim's fear of capture, the tenderness of Huck's and Jim's regard for each other, and Huck's excruciating moments of wavering between honesty and respectability. None of these emotions are called forth by the anticlimactic final sequence. (Marx 340)

Jim, de même, devient une simple marionnette. S'il est déshumanisé par les supplices qu'invente Tom Sawyer, il l'est avant tout par sa propre passivité, qui s'apparente à une servitude volontaire :

It should be added at once that Jim doesn't mind too much. The fact is that he has undergone a similar transformation. On the raft he was an individual, man enough to denounce Huck when Huck made him the victim of a practical joke. In the closing episode, however, we lose sight of Jim in the maze of farcical invention. He ceases to be a man. (Marx 341)

Comme l'écrit Françoise Sammarcelli, « depuis sa publication, la logique d'ensemble de *Huck Finn* n'a cessé de poser problème aux critiques, en particulier dans la mesure où la dernière partie du roman déstabilise les lectures humanistes » (232). Malgré son intrigue en apparence humaniste, *Adventures of Huckleberry Finn* écrit en parallèle une histoire posthumaniste. Tel *What Is Man ?*, le roman canonique de Mark Twain réécrit « The Stream of Consciousness » de William James sur le mode posthumaniste. Si William James cherche encore à confirmer l'existence d'un moi séparé et d'une intériorité propre à chaque individu, *Adventures of Huckleberry Finn* met en scène des personnages interchangeables (Tom et Huck, le Duc et le Roi), aux identités malléables et éphémères, conditionnées par les circonstances extérieures.

Contre toute attente, *Adventures of Huckleberry Finn* partage ainsi avec le corpus

tardif sa qualité digressive et son approche posthumaniste du personnage. Une telle constatation soulève toutefois une difficulté d'historicisation majeure. La modernité de Mark Twain peut-elle être considérée comme moderniste ou protomoderniste, si elle prend forme dans un contexte largement antérieur à celui des premières expérimentations modernistes au début du vingtième siècle ? Si les dates de composition des textes tardifs correspondent en partie au contexte culturel avant-gardiste, *Adventures of Huckleberry Finn* le précède de plusieurs décennies. Par ailleurs, la modernité twainienne coexiste avec les aspects plus traditionnels de ses textes, dont le réalisme. Sa modernité est-elle antiréaliste ou s'agit-il d'un questionnement que comporte le réalisme, mode littéraire qui en vient à s'exprimer dans toute sa complexité dans les textes de Twain ?

Par conséquent, le corpus « tardif » de Mark Twain invite à s'interroger sur le découpage généralement retenu des périodes littéraires, ainsi que sur la linéarité qui imprègne habituellement les descriptions de l'histoire littéraire. La lecture linéaire met traditionnellement l'accent sur les ruptures entre les grands courants tels le romantisme, le réalisme et le modernisme. Une lecture canonique de l'œuvre de Twain consisterait ainsi à percevoir dans son écriture une évolution du réalisme (lui-même une réaction au romantisme d'auteurs comme James Fenimore Cooper et Walter Scott) à un protomodernisme. Or, en réalité, chez Twain, réalisme et modernité (dont certains éléments peuvent être rapprochés d'une sensibilité moderniste) coexistent fréquemment au sein d'un seul et même texte. L'illisible prend racine dans un texte humaniste et réaliste tel *Adventures of Huckleberry Finn*, dont la lisibilité apparente ne parvient pas à étouffer la part d'illisibilité et de posthumanisme présente en filigrane.

Enfin, une telle réflexion serait à rapprocher de l'analyse du réalisme proposée par Pam Morris dans *Realism*. Selon Pam Morris, le réalisme a trop fréquemment été interprété comme un mode naïf et unidimensionnel par ses détracteurs : « [they subscribe] to the currently dominant critical myth that realism naively claims to give its readers unmediated access to extra-linguistic reality, aiming at an impossible one-to-one fidelity between words and things » (42). Adorno par exemple se montrait très critique de l'art réaliste, qui selon lui acceptait pour argent comptant la façade de la réalité (20). Or, d'après Pam Morris, le réalisme, notamment tel que pratiqué par Thomas Hardy ou George Eliot, est un mode profondément irrévérencieux, comique et sceptique (93).

L'analyse de Pam Morris permet de jeter un éclairage nouveau sur les écrits de Mark Twain, qu'il s'agisse de ses textes plus connus ou de ses écrits tardifs. Au lieu de qualifier Twain d'antiréaliste, notamment dans ses textes « tardifs », il serait plus

fructueux d'évoquer une écriture réaliste satirique et autoparodique, mode profondément ambivalent et moderne, qui contient en germe l'esthétique du modernisme. Une telle continuité entre le réalisme et le modernisme semble également suggérée par la recherche d'un réalisme psychologique dont font preuve les romans et nouvelles de Virginia Woolf et Henry James.

3.3 – *Unreadability* : une illisibilité irréductible

Depuis plusieurs décennies, la perception de l'œuvre de Mark Twain a changé. Parallèlement aux textes connus, « réalistes », tels que les *Aventures* et les récits de voyage *Life on the Mississippi* et *Roughing It*, ce sont les textes tardifs, considérés comme antiréalistes, voire empreints de modernisme, qui attirent l'attention des critiques. Peu à peu, un deuxième canon twainien se forme : un corpus alternatif, moderniste ou même postmoderniste. Dans sa postface à *Centenary Reflections on Mark Twain's* No. 44, *The Mysterious Stranger*, Alan Gribben se penche sur la fortune critique récente des manuscrits de l'*Étranger mystérieux*. Ceux-ci sont de plus en plus souvent décrits comme des textes (proto)postmodernistes (« Mark Twain's Postmodern Tale » 238).

Or, si le titre retenu par Alan Gribben pour sa postface (« Mark Twain's Postmodern Tale Found in a Jug » : une histoire postmoderne retrouvée dans un pot, telle une bouteille à la mer) fait songer à l'histoire du tonneau relatée par Ed dans « Raftsmen's Passage », cela souligne peut-être qu'il ne faut pas seulement chercher le présent (la condition postmoderne) dans le passé (l'écriture de Twain). Le passé hante également le présent : le cadavre du nourrisson revient tourmenter son père, Dick Allbright. L'écriture twainienne hante quant à elle la critique postmoderne, car elle la déstabilise et l'interroge.

Loin de faire de Mark Twain un auteur postmoderne (fût-ce avant la lettre), il importe plutôt de voir combien la constitution d'un canon twainien postmoderne est liée à une pratique *herméneutique* spécifique, relativement nouvelle. Cette réorientation critique des études twainiennes a coïncidé avec la diffusion aux États-Unis de la *French Theory* – la pensée poststructuraliste de Derrida, de Deleuze et de Foucault, entre autres (Cusset 5-6) – et ce tout particulièrement à partir des années 1980. Sous l'influence de ces nouveaux courants de pensée, la critique twainienne s'est ouverte à des dimensions des textes de Twain jusque-là tout simplement *invisibles* : des pratiques d'écriture habituellement ignorées ou décrites comme défectueuses. Mentionnons à titre d'exemple l'absence de

profondeur psychologique de ses personnages, en particulier dans ses écrits tardifs : habituellement perçue comme un défaut majeur (Stahl 146 ; Jehlen 425), elle est aujourd'hui considérée par certains critiques comme partie prenante d'une déconstruction plus généralisée du personnage réaliste et des soubassements humanistes de la littérature (Peter Messent, par exemple [« Towards the Absurd » 190-91]).

Plusieurs textes occupent désormais une place centrale au sein de ce canon twainien « postmoderne » : *Pudd'nhead Wilson*, « The Great Dark » et *No. 44, The Mysterious Stranger*. « The Great Dark » est généralement perçu comme un récit qui, par son scepticisme épistémologique, préfigure la remise en question moderniste des notions de vérité et de réel (Rohman 67). Dans *Pudd'nhead Wilson*, ce sont les brouillages identitaires et multiples déguisements qui retiennent l'attention des critiques. Les travaux de Linda Morris par exemple s'appuient sur les *queer studies* et ont donné une forte impulsion aux études consacrées à la déconstruction des binarismes genrés et raciaux dans le roman.

D'après cette nouvelle tradition critique, les textes tardifs de Twain présageraient donc une postmodernité littéraire et philosophique. Pareille lecture bouleverse l'image traditionnelle de Mark Twain, auteur réaliste du dix-neuvième siècle. En ce sens, « Mark Twain » est bel et bien mort, aux yeux de certains critiques.

Or, dans son habit postmoderne, « Mark Twain » demeure tout aussi problématique. Ses textes « postmodernes » laissent à désirer : l'impression est celle d'une écriture porteuse d'une modernité surprenante et expérimentale, juxtaposée aux vestiges d'une esthétique désuète et – comble de la déchéance – tout simplement « vieillotte ».

À bien y regarder, l'hypothèse d'un protomodernisme ou d'un protopostmodernisme twainien repose sur un processus de relégation, d'oubli et d'effacement qui ne diffère guère de l'expurgation précédant la canonisation du Twain « réaliste ». En effet, la constitution d'un canon twainien postmoderne s'appuie sur la même démarche d'exclusion, qui écarte les textes jugés mineurs ou inconciliables avec l'orientation critique adoptée. Cette constatation a de quoi surprendre, puisque cela suggérerait que la notion de canon persiste, malgré l'effort de déconstruction. Comme l'écrit David Punter, la critique littéraire procède depuis plusieurs décennies à une réelle déstabilisation et à une érosion du canonique (519). Or, la réception critique récente du Twain tardif révèle tout autre chose : la découverte et l'appréciation du « postmodernisme » de Twain s'accompagnent d'une mise à l'écart des textes jugés si « mauvais » qu'ils demeurent inclassables. La notion d'illisibilité refait son apparition, alors qu'on aurait pu la croire obsolète.

Cette illisibilité de certains textes tardifs de Twain n'est pas opacité ni absence du signifié, autrement dit l'ininterprétable qui intéresse les penseurs poststructuralistes. Elle se situe plutôt sur le terrain de ce que l'anglais désigne par le terme de *unreadability* : une illisibilité *esthétique* du texte. *Unreadable*, c'est le jugement qui frappe les « mauvais » romans, les textes trop simples, si *peu* intelligibles qu'ils nous en tombent des mains (« not interesting, enjoyable, or engaging enough for the reader to continue reading » [« Unreadable », *OED*]). Ces écrits sont ennuyeux, insipides, mièvres ou – terme dont la fréquence sous la plume des spécialistes de Twain surprend – « mélodramatiques ».

En effet, aux yeux des critiques, Twain aurait développé un penchant pour les développements narratifs mélodramatiques (Matson 349 ; Fiedler, « “As Free as Any Cretur” » 248 ; Gillman, « “Sure Identifiers” » 446 ; Gerber 374 ; Sewell 147). À bien y regarder, la récurrence de cet adjectif est symptomatique du processus de relégation et d'expurgation qui caractérise malgré tout les lectures actuelles du Twain tardif : le caractère supposément « mélodramatique » de ces textes les situe non pas dans le genre de la fiction romanesque, mais dans un genre théâtral méprisé, indiquant par ce décalage leur chute hors de l'enceinte de la lisibilité. Ces textes se situeraient donc en deçà d'un seuil de littérarité. En même temps, à partir du moment où ils sont jugés « mélodramatiques », ils mettent en lumière l'existence – la persistance ou la survivance – d'une telle limite, à l'époque de la déconstruction du canon.

Des romans comme *The American Claimant* et *Personal Recollections of Joan of Arc* opposent une résistance particulière aux critiques littéraires. De fait, leur illisibilité est également *critique* : ils échappent tout entiers aux deux grilles interprétatives principales évoquées jusqu'ici, Mark Twain réaliste et Mark Twain (post)moderniste. Ces romans n'ont jamais été réhabilités, contrairement à un texte comme *No. 44, The Mysterious Stranger*. En 1979, William Macnaughton considère comme inférieurs *The American Claimant*, *Tom Sawyer*, *Detective*, *Tom Sawyer Abroad* et *Personal Recollections of Joan of Arc* (1). Au cours des décennies qui suivent, la position critique à l'égard de ces textes ne change guère. Ces écrits constituent un résidu illisible de l'« œuvre » de Mark Twain. Ils participent d'une illisibilité (*unreadability*) qu'il s'agira d'appréhender. Sa fonction au sein de l'écriture twainienne n'a jamais été décrite qu'en des termes négatifs et désapprobateurs. Or, qu'en est-il de l'illisible compris comme un dispositif textuel, comme une technique d'écriture ?

Dans *Gender Play*, Linda Morris se penche sur la réception critique de *Personal Recollections of Joan of Arc* et conclut par la remarque suivante : « It has never been entirely

clear what critics have wanted from *Personal Recollections of Joan of Arc*, but whatever it has been, they have not found it.... Critics have long lamented that *Joan of Arc* as a novel fails to satisfy its readers and has done so from the time of its creation to the present day » (91). Comme le montre Linda Morris, l'illisibilité de *Personal Recollections of Joan of Arc* découle avant tout des attentes de ses lecteurs, y compris de la critique twainienne (« It has never been entirely clear what critics have wanted »). Ce n'est pas pour rien que Linda Morris mentionne leur déception (« fails to satisfy its readers »). L'illisibilité critique, de ce fait, soulève une problématique *métacritique* : elle exige qu'on effectue un retour sur les présupposés et sur les impensés propres à la démarche analytique mise en œuvre.

Par ailleurs, la problématique de l'illisibilité esthétique (*unreadability*) ne se limite pas à cet ensemble de textes exclus du canon twainien. Elle fait également surface – et de manière plus déconcertante – dans les romans et dans les nouvelles dont la critique d'inspiration poststructuraliste a pu décrire la qualité proto(post)moderniste. Par endroits, des textes comme « 3,000 Years among the Microbes » et *Pudd'nhead Wilson* peuvent paraître tout aussi « décevants ». Au sein d'un seul et même texte se juxtaposent des passages d'une modernité confondante et des dimensions profondément conservatrices. La déception décrite par Linda Morris guette toujours le lecteur du Twain tardif.

Il convient dès lors de s'interroger sur cet « autre » illisible. Comment rendre compte de ce résidu irrécupérable, le plus « embarrassant » des illisibles ? Dans son article pour *Critical Inquiry* intitulé « Cringe Criticism », Nick Salvato décrit la déstabilisation et l'incertitude intellectuelles (« critical embarrassment » [681]) qu'éprouve le critique face à un objet d'étude décevant. De même, les textes tardifs de Mark Twain forcent le critique à interroger sa propre démarche : l'interprétation (post)moderniste n'impose-t-elle pas une cohérence théorique trop forte sur des textes instables et ambivalents ? Qu'en est-il de cette médiocrité ou pauvreté des textes (*unreadability*) ? Que révèle la lecture de ces textes et passages « illisibles » au sujet de l'écriture de Mark Twain de manière plus générale ?

L'hypothèse qu'il conviendra de poser est celle d'une esthétique du mauvais goût. Aussi paradoxal que cela puisse paraître (l'esthétique n'est-elle pas avant tout recherche du Beau ?), il est possible d'évoquer chez Twain une prédilection pour le « mal écrire » (terme employé par Barthes [*Mythologies* 137]). Dans ses textes tardifs, le lecteur se trouve plus que jamais confronté au mauvais goût, dont il est possible de se demander s'il n'est

pas le plus scandaleux des illisibles. Ce mauvais goût exerce sur Mark Twain un attrait irrésistible, comme il apparaîtra dans la suite de l'analyse.

Troisième partie

Cet autre illisible : l'attrait du mauvais goût

Chapitre 1 – *Lateness* : entre modernité et tradition

1.1 – Mark Twain « vieillot » : brèches dans l'herméneutique postmoderne

a) « A Return to Realms Forgotten » : brouillage de l'histoire littéraire linéaire

Chez Twain, les passages les plus novateurs, voire avant-gardistes, côtoient fréquemment les pages les plus conventionnelles. Modernité et tradition, innovation et obsolescence, subversion et normativité entrent en tension dans ses écrits tardifs. La critique twainienne ne mentionne que rarement cette ambivalence. Parmi ceux qui s'efforcent de la décrire, Peter Messent propose sans doute l'analyse la plus éclairante. Dans « The Late Works : Incompletion, Instability, Contradiction », il soutient que l'incomplétude, la fragmentation et l'instabilité ne sauraient être considérées comme des caractéristiques définitives du Twain tardif (172). S'il est vrai qu'il existe des parallèles entre l'esthétique postmoderniste et la démarche de Twain, cette dernière ne repose pas de manière univoque sur une quête de modernité littéraire (172). Autrement dit, Peter Messent ne considère pas l'incomplétude (du texte, du sens) comme le *telos* vers lequel tendraient ces écrits. Bien au contraire, Messent attire l'attention sur le surprenant mélange qui juxtapose volonté de modernité et vestiges de traditions esthétiques, philosophiques et idéologiques.

D'une part, la modernité de ces textes a de quoi surprendre. Selon Peter Messent par exemple, la nouvelle « The Great Dark » maintient l'indécidable (168) et figure la division du sujet (172). D'autre part, Twain a recours à un genre ancien, qu'il affectionne depuis ses débuts d'écrivain : la satire. Or, comme le souligne Peter Messent, l'ancrage référentiel de la satire rétablit un rapport traditionnel à la notion de réel (172). Ainsi, dans « 3,000 Years among the Microbes », le désir de réforme qui sous-tend la satire entre en tension avec le relativisme si prégnant dans la nouvelle : « ... Twain aims his comic barbs at a whole range of nineteenth-century practices and institutions. Such satire, based, as it finally is, on the desire for reform, sits uneasily with the comic and cosmic relativism beside it » (174).

Aussi Peter Messent relève-t-il un écart ou une brèche (« gap » [172]) au sein de ces textes. S'ils sont illisibles, ce n'est pas tant parce qu'ils déconstruisent le sujet humain ou subvertissent les conventions narratives, mais parce qu'ils ne le font qu'*imparfaitement*.

En d'autres mots, la démarche twainienne se situe entre rupture et tradition, innovation et survivance.

Selon Edward Said, pareille tension (« a nonharmonious, nonserene tension » [*On Late Style* 7]) se retrace dans de nombreuses œuvres tardives. Loin de s'inscrire dans la progression linéaire convenue des courants artistiques, l'œuvre tardive s'apparente à un anachronisme intempestif, entre autres parce qu'elle ravive des sensibilités esthétiques que l'on croyait dépassées depuis longtemps.

Dans *On Late Style*, Edward Said envisage la tardiveté (*lateness*) comme un mode artistique qui perturbe les découpages temporels traditionnels. *Lateness* ne renvoie pas tant à une « phase finale », précédant la mort de l'auteur, qu'à une écriture brouillant toute assignation historique, que ce soit au sein d'une « carrière » de l'écrivain ou de l'histoire plus générale des mouvances artistiques. Comme le rappelle Gordon McMullan, dès l'Antiquité, la carrière de l'écrivain était décrite selon une téléologie plus ou moins stricte, dont la plus célèbre est la *rota Virgilii*, cheminement de l'auteur du genre pastoral vers le genre jugé le plus noble, l'épopée (25). Le texte tardif déroute parce qu'il ne remplit pas le rôle charnière entre deux courants artistiques qu'on serait tenté de lui attribuer (chez Twain, il s'agirait d'une transition du réalisme au modernisme). Selon Edward Said, l'œuvre tardive peut, il est vrai, préfigurer des développements à venir, mais à bien des égards, elle est aussi retour à un passé révolu : « The masterpieces of Beethoven's final decade are late to the extent that they are beyond their own time, ahead of it in terms of daring and startling newness, later than it in that they describe a return or homecoming to realms forgotten or left behind by the relentless forward march of history » (*On Late Style* 135). Plus choquant qu'une modernité avant la lettre (« daring and startling newness »), le retour à une esthétique délaissée, passée de mode, vieillie (« a return or homecoming to realms forgotten or left behind »). Chez Twain, il conviendra de s'interroger sur une rémanence de l'esthétique romantique, pourtant soumise à une critique acérée dans la plupart de ses textes connus.

Ainsi, la tardiveté brouille l'historicisation à laquelle la critique littéraire s'est habituée. Pris entre modernisme et réalisme, les textes du Twain tardif laissent parfois l'impression de n'appartenir ni à l'un ni à l'autre. L'adjectif « tardif » fait office de garde-fou, comme s'il s'agissait de contenir un phénomène d'anachronisme. Celui-ci est cantonné à un cas limité et à un auteur isolé, au lieu d'être considéré comme une caractéristique inhérente au fait littéraire.

Dans *L'Image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Georges Didi-Huberman suggère de ne plus situer l'œuvre d'art dans une histoire linéaire, mais d'étudier l'influence de courants esthétiques divers, dont certains sont généralement considérés comme révolus (28). Selon Didi-Huberman, il s'agit de prendre en compte les phénomènes de « survivance », d'« après-vivre », concept qu'il emprunte à l'allemand *Nachleben* : « un être du passé [qui] n'en finit pas de survivre » (33). Chez le théoricien de l'art allemand Aby Warburg se dessinent les contours d'une tout autre histoire de l'art, loin des analogies et des successions. Didi-Huberman oppose ses travaux à ceux d'un autre historien de l'art, Johann Winckelmann : là où le passé évoqué par Winckelmann est mort, une perte définitive (Winckelmann ne croit pas aux fantômes [17]), le passé étudié par Aby Warburg fait retour (28). D'après Didi-Huberman, Aby Warburg a ainsi élaboré un « modèle fantomal de l'histoire, où les temps n'étaient plus calqués sur la transmission académique des savoirs, mais s'exprimaient par hantises, "survivances", rémanences, revenances des formes » (28). Dès lors, il faudrait revoir la manière dont l'histoire de l'art est pensée : c'est « par strates, blocs hybrides, rhizomes, complexités spécifiques, retours souvent inattendus et buts toujours déjoués » qu'elle se développe (27).

Chez Twain, le texte tardif constitue donc une anomalie chronologique et un obstacle à l'historicisation traditionnelle. Il est à la fois trop moderne et « vieillot », une étrangeté du point de vue de l'histoire littéraire conventionnelle. Selon Edward Said, l'œuvre tardive heurte le goût : elle est trop novatrice ou désuète – ou mieux encore, les deux à la fois (*On Late Style* 135). L'importance d'une métaphore spécifique pointe dans ces analyses de l'esthétique tardive : celle du mauvais goût. Ainsi, Theodor Adorno évoque une certaine amertume des œuvres tardives :

The maturity of the late works of significant artists does not resemble the kind one finds in fruit. They are, for the most part, not round, but furrowed, even ravaged. Devoid of sweetness, bitter and spiny, they do not surrender themselves to mere delectation. They lack all the harmony that the classicist esthetic is in the habit of demanding from works of art, and they show more traces of history than of growth. (564)

Point de maturation (« growth »), mais des traces du passé qui s'imposent (« traces of history »). Ce sont des œuvres qui se refusent à notre délectation (« they do not surrender themselves to mere delectation »). Ravagées (« furrowed, even ravaged »), elles figurent leur propre ruine. Dans *The Golden Bowl*, roman tardif de Henry James, la

description d'une coupe fendue, dont la symbolique est centrale, signale une réflexion sur l'imperfection esthétique. Pour Adorno comme pour Said, le « style » tardif est un mode d'écriture qui échappe aux métarécits traditionnels de la maturation artistique. Les dernières compositions de Beethoven, par exemple, ont pu frapper par leur caractère « distrait », voire « négligé » (« [their] somewhat distracted, often extremely careless and repetitive character » [Said, *On Late Style* 10]). Par moments, elles paraissent remarquablement modernes, tandis qu'en d'autres endroits, elles semblent maladroitement, comme c'est le cas pour le début de sa trente-et-unième sonate : « The opening theme in the thirty-first sonata is spaced very awkwardly, and when it moves on after the trill, its accompaniment – a studentlike, almost clumsy repetitive figure – is, Adorno correctly says, “unabashedly primitive” » (Said, *On Late Style* 10). Ce qui rend ces pièces de musique si troublantes, c'est que ces maladroites ne sont pourtant pas des erreurs de débutant.

Parmi les éléments les plus choquants, Said et Adorno relèvent le recours systématique aux conventions (« massive polyphonic writing of the most abstruse and difficult sort alternating with what Adorno calls “conventions” » [Said, *On Late Style* 10]). Adorno attire l'attention sur l'abondance des formules rebattues dans les derniers textes d'un auteur comme Goethe (« formulas and phrases of convention scattered about » [56]). La présence de ces conventions subvertit toute notion de « style original ». En effet, l'usage du cliché renvoie le « style » au processus de la copie, de l'imitation et de la reproduction. Chez Said, le « style tardif » – expression centrale à son étude de la tardiveté – est donc en réalité une notion soumise à un travail de déconstruction.

Dans les textes tardifs de Mark Twain, précisément, les conventions et les clichés abondent. *Tom Sawyer, Detective* par exemple n'a pas manqué d'étonner le lecteur habitué au traitement parodique que Twain inflige habituellement aux genres littéraires en vogue, tel le roman policier. Dans cette suite aux *Aventures*, Tom Sawyer joue le rôle d'un détective privé : le coupable est révélé lors d'un procès sans surprises ; justice est faite. Un critique contemporain fit remarquer : « The mystery is of the most conventional » (Budd 416). Et de poursuivre : « ... even Huck's inimitable reflections “on man, on nature, and on human life” have a second-hand, machine-made air » (Budd 416). Le contraste entre les adjectifs « inimitable » et « second-hand » reflète la problématique du « style » tardif, devenu une écriture qui ne dépend plus que de l'imitation.

Dans cette suite aux *Aventures*, « Mark Twain » lui-même semble être devenu une convention, comme le fait remarquer Bernard Poli (360). Ce qui paraît inacceptable, c'est

que son « style » se soit transformé en une écriture rebattue et éculée. À ce titre, Justin Kaplan qualifie *The American Claimant* et *Tom Sawyer Abroad* de « vieille soupe réchauffée » (« a reheating of old soup » [xxxv]). De même, Maxwell Geismar commente : « *Tom Sawyer Abroad* and *Tom Sawyer, Detective* ... are very poor juveniles which cause one only to wonder how Clemens could so openly exploit his famous earlier book while debasing the original characters and concepts » (156-57). Le mot « juvenile », qui renvoie au livre d'enfants, fait également songer au caractère maladroit, débutant de l'œuvre tardive que décrit Edward Said (« studentlike », « clumsy » [*On Late Style* 10]). Ainsi, ces romans tardifs mettent à mal toute téléologie de la carrière artistique de Mark Twain.

De même, *Pudd'nhead Wilson* a pu dérouter par son recours à ce que Said décrit comme une écriture difficile, « polyphonique » (au sens musical mais également bakhtinien), mêlée au stéréotype. Dans son analyse des personnages, Myra Jehlen affirme que « Tom » Driscoll ressemble à s'y méprendre à un type de la littérature des anciens États esclavagistes : « the very type of the upstart Negro of post-Reconstruction plantation fiction : cowardly, absurdly pretentious, lazy and irresponsible... » (417).

Plusieurs critiques ont relevé ce mélange désarçonnant du subversif et du conventionnel dans *Pudd'nhead Wilson*. John Matson, par exemple, mentionne la juxtaposition « désarmante » du sérieux et du sensationnel : « ... so much is at stake in an ostensibly amusing text that shrouds its painfully serious portrait of race slavery beneath a disarmingly sensational display of freak bodies and melodrama » (349). De la même manière, Susan Gillman fait remarquer : « *Pudd'nhead Wilson* ... combines the authentic with the sensational and the melodramatic.... From the beginning the novel offsets an implicitly historical and contextualized sensibility with a conventionalized, melodramatic mode » (« “Sure Identifiers” » 448).

Si Twain est connu comme le parodiste des vieilles traditions et comme le satiriste des stéréotypes éculés, il n'en demeure pas moins attiré par ce qu'il répudie et ridiculise dans ses écrits. Dans *The American Claimant*, la carrière du protagoniste – qui finit par abandonner ses affinités réformatrices et par adopter des valeurs traditionnelles – reflète le mouvement même qu'effectue le texte, dans son recours à un mode conventionnel et à des *topoi* romanesques. Ainsi, le texte affiche à la fois le désir de modernité et l'impulsion conservatrice qui informent l'écriture twainienne. Le jeune comte britannique Berkeley quitte son pays natal pour l'Amérique, animé par des idéaux démocratiques et radicaux. Il renonce à son héritage et souhaite gagner son propre pain (6). Toutefois, rapidement désillusionné et appauvri, il revient sur sa décision. L'héritage

dont il souhaite de nouveau être le bénéficiaire représente sur le plan métatextuel un retour à la tradition. Ce sont ces vieilles valeurs auxquelles revient le jeune Berkeley qui rendent le texte lui-même étrange, déplacé et dissonant au sein de l'« œuvre » de Mark Twain. Le roman se clôt sur l'union du jeune comte britannique avec la prétendante américaine au titre de noblesse des Berkeley, Sally Sellers. Leur mariage symbolise la réconciliation de l'américanité (et, sur le plan métatextuel, de l'écriture twainienne) avec les valeurs du Vieux Monde. Là où le lecteur twainien s'attendrait sans doute à ce que pareille compromission soit ridiculisée, le texte n'est qu'à moitié satirique. Le peu de critiques twainiens ayant lu ce roman oublié de Mark Twain ne manquent d'ailleurs pas de s'en étonner : « The love story is overly sentimental and generally trite... » (Baetzhöld 25).

Or, *The American Claimant* se fait le miroir d'une interrogation sur le rôle de la tradition et de la convention dans la démarche littéraire twainienne. D'autres textes tardifs de Mark Twain incorporent une telle réflexion métatextuelle sur le processus d'obsolescence. *A Connecticut Yankee* offre un exemple éclairant. Ce roman a lui-même été considéré comme inférieur (Cumings 168). Le comique twainien y semble avoir perdu le pouvoir de faire rire le lecteur. Toutefois, *A Connecticut Yankee* développe également une réflexion sur l'humour qui tombe à plat. Ainsi, les plaisanteries de Sir Dinadan the Humorist sont d'un ennui profond :

... he concluded to make a speech – of course a humorous speech. I think I never heard so many old played-out jokes strung together in my life. He was worse than the minstrels, worse than the clown in the circus. It seemed peculiarly sad to sit here, thirteen hundred years before I was born and listen again to poor, flat, worm-eaten jokes.... It about convinced me that there isn't any such thing as a new joke possible. (240)

Selon le narrateur, l'humour ne peut plus se renouveler. *A Connecticut Yankee* semble ainsi préfigurer les jugements qui lui ont été réservés par la suite. L'auteur est voué à répéter ce qui a déjà été écrit ; son écriture n'est jamais proprement originale ni originelle. Le concept de modernité s'en trouve anéanti : entre le sixième et le dix-neuvième siècles, rien n'a changé.

L'humour tombe également à plat dans un roman comme *The American Claimant*. Les procédés comiques chers à Twain paraissent s'y recycler. Le père de Sally Sellers, Mulberry Sellers, ressemble à s'y méprendre à David Wilson : « By the door-post were several modest tin signs. "Col. Mulberry Sellers, Attorney at Law and Claim Agent," was

the principal one. One learned from the others that the Colonel was a Materializer, a Hypnotizer, a Mind-Cure dabbler, and so on » (9). L'avocat en herbe David Wilson, quant à lui, s'intéresse à la chiromancie et aux empreintes digitales, pour le plus grand bonheur d'un Tom Driscoll railleur (*Pudd'nhead Wilson* 53-54). Dans son anthologie de recensions critiques parues du vivant de Twain, Louis Budd inclut l'extrait suivant : « ... there is a good deal – a trifle too much, indeed – of monotony in the fun of *The American Claimant*, especially in that fun which is presumably peculiar to the United States » (331). « Monotony in the fun » : entre les reproches adressés par Hank Morgan à Sir Dinadan the Humorist dans *A Connecticut Yankee* et le jugement impitoyable de ce lecteur de *The American Claimant*, la ressemblance est frappante.

Ce rapide tour d'horizon de la réception critique dont ont fait l'objet *A Connecticut Yankee*, *Tom Sawyer*, *Detective* et *The American Claimant* esquisse les contours d'une illisibilité *esthétique*, à laquelle répond bien la notion anglaise de *unreadability*, mais dont les modalités ne se laissent pas aisément appréhender par le vocabulaire critique courant (en témoigne le recours à des termes vagues et mal définis tels que « mélodramatique », « sentimental » et « inauthentique » chez des critiques comme Susan Gillman [« “Sure Identifiers” » 448]).

b) « The Great Dark », texte (post)moderniste : un métarécit surimposé ?

Dès lors, il apparaît que des textes tel *Pudd'nhead Wilson* interrogent en retour les interprétations postmodernistes et poststructuralistes qui ont pu être proposées du Twain tardif. Les dimensions traditionnelles ou conventionnelles résistent à une lecture répandue, selon laquelle Twain aurait progressé vers une sensibilité (post)moderniste au cours de sa carrière d'écrivain.

Il en va d'une problématique de l'illisible littéraire : est-il opacité et inaccessibilité du texte ou relève-t-il seulement d'une illisibilité *métaphorique* (Lecerclé 12) ? Toute description de l'illisible passe nécessairement par une *lecture* ; dès lors, le texte est-il encore réellement *illisible* ? L'explication de l'illisible ne risque-t-elle pas de proposer une interprétation trop uniforme du texte ? Ainsi, il se peut que la lecture « postmoderne » du Twain tardif infléchisse les écrits dans une direction où cet « autre » illisible, esthétique (*unreadability*), est perdu de vue.

Le regain d'intérêt récent pour « The Great Dark » s'explique par ce qu'on pourrait appeler un tournant (post)moderniste dans la critique dédiée au Twain tardif. Si le postmodernisme est également – voire avant tout – un *discours* (Connor,

Introduction 5), les analyses consacrées à la nouvelle inachevée de Twain participent de ce mode d'écriture et de pensée et mettent en œuvre une grille de lecture reconnaissable. « The Great Dark » serait un texte sur l'incertitude épistémologique, compris au sens large en anglais de « théorie de la connaissance » (Granger, « Épistémologie »). Des théoriciens comme Brian McHale ont souligné la prégnance des questionnements épistémologiques au sein de la littérature moderniste et postmoderniste (9-10). Selon Brian McHale, le modernisme inaugure une ère marquée au sceau de l'instabilité épistémologique : « ... the dominant of modernist fiction is epistemological. That is, modernist fiction deploys strategies which engage and foreground questions such as... : What is there to be known ? ; Who knows it ? ; How do they know it, and with what degree of certainty ? » (9-10). Ces doutes se traduisent sur le plan narratif par le recours à de nouvelles techniques littéraires, que Brian McHale décrit à travers l'analyse d'*Absalom, Absalom!* de Faulkner : « ... the multiplication and juxtaposition of perspectives, the focalization of all the evidence through a single "center of consciousness" (the character Quentin), virtuoso variants on interior monologue (especially in the case of Miss Rosa), and so on » (9).

Dans une certaine mesure, « The Great Dark » porte la marque du doute épistémologique caractéristique de la fiction moderniste. Le narrateur interroge la notion de réel et admet une pluralité potentielle des vérités. Toutefois, une étude approfondie de la nouvelle met en lumière la survivance d'une métaphysique de la vérité.

À ce titre, le patronyme du protagoniste, Henry Edwards, revêt un caractère significatif. C'est aussi le nom du penseur et théologien puritain Jonathan Edwards, dont on sait que Twain avait lu l'ouvrage *Freedom of the Will* avec une attention particulière (Marotti 15). Dans la nouvelle de Twain, le nom d'Edwards suggère que le protagoniste aborde la question de la vérité à la manière du puritanisme. Comme l'écrit Mathieu Duplay, le puritanisme s'appuie sur une épistémologie spécifique, à savoir une métaphysique du Vrai (Carpenter's Gothic, *William Gaddis* 21). Selon cette doctrine, « Dieu est unique, tout-puissant, et c'est de lui que toute vérité provient ; aussi le Vrai n'admet-il pas la contradiction : tout, dans l'univers, est soumis à son autorité... » (21). Aux yeux de Henry Edwards, il n'y a *a priori* qu'une seule vérité et qu'une seule réalité.

Dans « The Great Dark », il est vrai que les certitudes du protagoniste sont un temps ébranlées. Cela ressort tout particulièrement dans les dialogues qui l'opposent à son épouse. À plusieurs reprises, Mrs. Edwards fait douter son mari. Elle ne garde par exemple aucun souvenir d'un voyage qu'ils auraient effectué en Europe (127). La vie

conjugale ne permet plus à Henry Edwards d'exercer une maîtrise phallogocentrique ; elle devient le lieu d'une pluralité des vérités. Les croyances de Henry Edwards s'effondrent tel un château de sable : « Her remark blew another wind of doubt upon my wasting sand-edifice of certainty » (127).

Rien d'étonnant de ce fait à ce que « The Great Dark » ait été qualifié de récit « moderniste » (Thompson 375), voire (proto)postmoderniste. C'est le motif du doute qui retient l'attention de Susan Gillman dans *Dark Twins* : « The Great Dark » « ... reject[s] [its] own epistemological project of locating an authoritative foundation for knowledge, and instead opt[s] for a totally decentered, relativized vision of experience » (176). Dans « A Great Dark : Mark Twain's Continuing Voyage into Uncertainty », Chad Rohman affirme que toute idée de vérité est mise à mal au fil du récit : « ... Henry's mind is set adrift, solid foundations no longer exist, and the nature of truth and knowing with certainty are indeed in the balance, all constituting a nightmare not easily reconciled by Henry » (69). Quelques pages plus loin, il ajoute : « Henry, “caught for ignorance at every turn” ..., is reeling with uncertainty and on the brink of madness » (76).

Toutefois, l'idée d'un bord ou d'une limite (« brink ») mérite ici d'être examinée. Chad Rohman n'en explore pas tous les enjeux. En réalité, à bien y regarder, la folie n'est qu'un passage temporaire dans le texte. À la suite du dialogue avec le Superintendent of Dreams, au cours duquel est donnée une explication des événements insolites (121-24), l'incertitude épistémologique se résorbe peu à peu. À partir de ce moment-clé de la nouvelle, le texte s'apparente moins à un récit moderniste qu'à un pastiche de roman gothique, dont le dénouement mettait souvent un terme à l'épouvante par une explication rationnelle, comme c'est le cas dans *Jane Eyre*.

« The Great Dark » soulève donc également une question d'ordre métacritique : la lecture postmoderniste suffit-elle à rendre compte de l'« illisible » twainien ? N'impose-t-elle pas, à sa manière, une lisibilité forcée ? Quoiqu'il ait été laissé en suspens, « The Great Dark » n'est pas nécessairement un texte qui *tend* vers l'incertitude ou vers l'indécidable. Si le doute épistémologique n'est pas tout à fait résorbé au terme du récit (puisque celui-ci demeure inabouti), en est-il pour autant une fin, au sens de *telos* ? Une difficulté semblable a été signalée pour « The Victims » : la typographie inhabituelle et le dépouillement extrême du texte font songer à une poétique expérimentale et avant-gardiste, mais une telle analyse ferait l'impasse sur son statut de brouillon.

À cet égard, des notes retrouvées parmi les manuscrits de Twain jettent un éclairage intéressant sur « The Great Dark ». Dans *The Science Fiction of Mark Twain*, David

Ketterer publie les feuilles de brouillon sur lesquelles Twain avait ébauché la suite de l'histoire (359). Après avoir longtemps erré dans les eaux inconnues de cette mer infestée de microbes géants, le navire des Edwards allait tout à coup se retrouver sous la lumière crue projetée par le faisceau lumineux du microscope. Le narrateur voit ses enfants mourir, avant de se réveiller, confortablement installé chez lui.

Ces notes constituent comme un deuxième texte, une sorte de brouillon de brouillon. La conclusion prévue, de facture somme toute très classique, brouille l'interprétation (post)moderniste. Le narrateur revient à lui ; au bout du compte, rien n'a changé. Le doute n'est plus qu'une étape qu'a traversée le narrateur. Comme l'écrit Jean-Paul Dumont, le scepticisme philosophique n'a pas toujours signifié absence d'une métaphysique du Vrai (« Scepticisme »). À la suite d'un glissement de sens à partir de la tradition grecque, le scepticisme a même pu être déployé dans une quête de vérité absolue, notamment chez Descartes (« Scepticisme »). Chez ce dernier, le doute est un moment, au sens dialectique, de l'itinéraire philosophique. De même, pour saint Augustin, le scepticisme a beau être une expérience intense, il est seulement passager. Aussi le récit de Twain met-il en œuvre un scepticisme limité.

La version publiée du texte est hantée par un double – la fin projetée – relégué au statut de notes éditoriales. « The Great Dark » demeure marqué par un retour de la métaphysique du Vrai. Il y aurait également rémanence du puritanisme de Jonathan-Henry Edwards. Même sans les notes, le récit met fin aux incertitudes épistémologiques, puisque le surintendant des rêves éclaircit le mystère. Tout se passe comme si le texte provoquait l'instabilité épistémologique pour mieux la conjurer. Le brouillon de la fin mobilise le *topos* du récit-rêve, rétablissant la séparation – la différence métaphysique – entre le rêve et la réalité. Par conséquent, « The Great Dark » demeure un texte difficile à historiciser : pris entre réalisme et modernisme, il semble en réalité relever ni de l'un ni de l'autre.

c) *Personal Recollections of Joan of Arc* : « The Genteel Tradition »

« [Twain] had a split awareness of his literary self, which was linked to an ambivalent yet keen perception of the expectations of the reading public ; equally strong impulses to please and amuse his public, and to spite and shock it... », fait observer Maria Ornella Marotti dans *The Duplicating Imagination* (5). L'attitude twainienne envers les attentes de son lectorat serait traversée par une sorte de *schizze*, comme si Twain

nourrissait deux inclinations opposées : d'une part, le désir de faire voler en éclats les hiérarchies, genres et procédés poussiéreux de la littérature et d'autre part, la volonté (moins ouvertement affichée) de maîtriser enfin les codes des belles-lettres. Ainsi, dans un roman comme *Personal Recollections of Joan of Arc*, Twain semble chercher à se situer non pas à l'extérieur, mais à l'intérieur de la culture lettrée.

Cette attitude ambivalente envers ses œuvres s'observe en réalité dès ses premières publications. Pendant longtemps, il désavoua l'histoire qui fut pourtant son premier grand succès, « The Celebrated Jumping Frog of Calaveras County », publiée en 1865. Comme l'écrit Delphine Louis-Dimitrov dans sa préface au *Rapt de l'éléphant blanc*, Twain s'était mis à rêver d'une renommée nationale et d'une stature plus littéraire (vi). Ce n'est qu'une fois installé sur la côte est qu'il ressentit un peu de fierté à voir cette histoire appréciée, puisqu'elle rencontrait du succès auprès du public auquel il aspirait à plaire (vi).

Dans *Those Extraordinary Twins*, nouvelle dont le paratexte souligne la dimension fortement métafictionnelle, Twain met en scène les deux tendances opposées qui informent son écriture, à travers les personnages d'Angelo et de Luigi : « “Our natures differ a good deal from each other, and our tastes also” » (137). De façon caricaturale, les jumeaux donnent à voir, réunies dans un seul et même corps (ou *corpus*), la volonté de raffinement, d'élégance (Angelo) et la fascination pour la vulgarité et pour la grossièreté (Luigi). L'un incarne la probité et la bienséance : Angelo est un homme dévot et fréquente les assemblées où l'on préconise la prohibition de l'alcool. L'autre, Luigi, affectionne les cirques, les courses équestres et les fandangos (151-52). Ainsi, il représente le désordre, le chaos, autrement dit l'entropie dans le corpus. L'essentiel est cependant que l'un ne vient jamais sans l'autre : inséparables, ils partagent un seul et même corps.

Selon Delphine Louis-Dimitrov, il faudrait voir en Twain un auteur écartelé entre une identité populaire et des ambitions littéraires qui s'accommodent mal de l'étiquette d'humoriste (Préface vii). Malgré l'image habituellement véhiculée, Twain cherchait également à satisfaire un lectorat dont les attentes étaient plus traditionnelles, tout particulièrement l'élite intellectuelle de la côte est – d'où, sans doute, l'emploi simultané d'un idiome vernaculaire et d'une langue plus épurée (Préface viii).

Aussi l'attitude de Twain envers la culture lettrée a-t-elle toujours été marquée au sceau de l'ambivalence. S'il n'a jamais entièrement souscrit aux codes de la littérature *highbrow*, il ne s'en est pas pour autant détourné, comme l'illustre l'« aberration »

esthétique que constitue un roman comme *Personal Recollections of Joan of Arc*. Selon Leo Marx, il convient de garder à l'esprit l'allégeance – bien que partielle – de Twain aux traditions et aux conventions. Leo Marx cite l'analyse du philosophe Santayana :

... the brilliant insight of George Santayana, who many years ago spoke of American humorists, of whom he considered Mark Twain an outstanding representative, as having only "half escaped" the genteel tradition. Santayana meant that men like Clemens were able to "point to what contradicts it in the facts ; but not in order to abandon the genteel tradition, for they have nothing solid to put in its place." (343)

Chez Twain, il y aurait certes une critique des traditions littéraires policées de la *gentility*, l'élite sociale (« genteel tradition »), mais non un *abandon*. Pour Leo Marx comme pour George Santayana, il s'agit là d'un défaut majeur des écrits de Twain, qui ne seraient pas allés assez loin dans la critique. Or, l'essentiel est de bien percevoir l'ambiguïté de l'écriture twainienne, prise entre modernité et tradition. Comme l'écrit Justin Kaplan, Twain est autant, sinon plus, attiré par les valeurs du passé que par les promesses de la vie moderne : « The historian Henry Adams saw western culture as the clash of the mechanical Dynamo, symbol of modern technology and capitalism, and the Virgin, symbol of medieval faith and thought. Betrayed by the Dynamo, Mark Twain threw himself at the feet of the Virgin » (xxxvi).

Twain ne cesse donc jamais de rêver de belles-lettres. C'est pour cette raison qu'un texte comme *Personal Recollections of Joan of Arc* détonne. Ce roman historique paraît une véritable aberration au sein de l'œuvre twainienne telle qu'on a pu la construire (subversive, satirique, éminemment « américaine »). Son décentrement par rapport au canon twainien – géographique mais aussi idéologique et esthétique – a déjà été souligné dans cette étude. Comme l'écrit Justin Kaplan dans son introduction à l'édition en facsimilé des Presses Universitaires d'Oxford : « *Joan of Arc* ... is a sustained exercise in romantic medievalism, patriotic impulse, and devotional fervor, all framed in peculiarly conventional terms. Its prose is genteel, nerveless, transatlantic rather than native » (xxxix).

Par conséquent, l'illisibilité de *Personal Recollections of Joan of Arc* ne se laisse décrire que comme une forme de *unreadability*. Celle-ci n'émane pas du caractère inintelligible du roman de Twain, mais bien au contraire de sa *trop grande* lisibilité. Dans *S/Z*, Barthes rapproche lisibilité et illisibilité, puisqu'au texte scriptible s'oppose le texte « lisible » : classique, ennuyeux, il est en réalité *trop* lisible (13). Selon Denis Boisseau, en effet, un

texte trop lisible peut aisément chuter dans l'illisible : « ou bien le texte est désolant de facilité, affligeant de niaiserie, décourageant de mollesse, illisible d'être trop aisément lisible, autrement dit illisible de n'offrir aucune résistance, d'être sans horizon, et de n'apporter rien à penser, illisible d'être aussitôt et définitivement lu » (36). L'illisible frôle donc toujours de près la lisibilité ; l'opposition entre les deux notions se résorbe. À bien y regarder, les deux termes s'avèrent interchangeable, réversibles et profondément instables. D'une époque à l'autre, ce qui semblait lisible devient illisible – c'est d'ailleurs un tel renversement qu'opère le modernisme.

Personal Recollections of Joan of Arc a pu paraître à ses lecteurs d'un ennui profond. Le roman a suscité le désarroi et l'agacement de nombreux critiques, tels J. D. Stahl (« ... the moral conflicts and issues dramatized in this book are simplistic and flat » [146]) et Justin Kaplan, qui mentionne sa consternation (xxxix). Sur le plan formel, on remarque la parfaite clôture du texte, inhabituelle chez Twain. La diégèse est structurée de façon traditionnelle, suivant un schéma temporel linéaire. Twain s'attèle à la tâche et décrit les étapes et scènes qu'un lecteur serait en droit d'attendre d'une biographie de Jeanne d'Arc : son enfance, sa première entrevue avec le roi, le siège d'Orléans, la victoire à Patay, le sacre du roi à Reims, son emprisonnement, son procès et sa mort sur le bûcher. Le ton sérieux sur lequel est traité le procès de Jeanne d'Arc à Rouen présente un contraste flagrant avec la tonalité burlesque des nombreux procès qui émaillent l'œuvre de Twain : le procès des jumeaux donneurs de coup de pied dans *Those Extraordinary Twins*, par exemple, ou encore le jugement du petit garçon voleur de poupées, par la cour martiale improvisée dans « A Horse's Tale ».

Pour une fois, Twain semble y écrire *dans* le genre qu'il a adopté, sans le décentrer ni le parodier. Un critique contemporain de Twain fit ainsi remarquer que *Personal Recollections of Joan of Arc* était l'incursion de l'écrivain dans la littérature historique « sobre » (Budd 380).

Comme on l'a pourtant souligné, *Personal Recollections of Joan of Arc* était selon Twain son roman le plus réussi. Dans sa biographie de l'auteur, Albert Bigelow Paine rapporte les réflexions de Twain : « ... it furnished me seven times the pleasure afforded me by any of the others » (1034). Pour Twain, *Personal Recollections of Joan of Arc* est devenu un texte de « plaisir » (« seven times the pleasure »), terme qu'il est possible de rapprocher de l'analyse de Barthes dans *Le Plaisir du texte* : « Texte de plaisir : celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique *confortable* de la lecture » (22-23). Twain aimait *Personal Recollections* parce que

c'était le premier texte où il lui semblait avoir réussi à se plier aux contraintes esthétiques de la culture lettrée. Ce n'est pas un hasard s'il fait précéder le texte par une liste d'autorités consultées, la majorité d'entre elles des ouvrages français. L'essentiel est ici la valeur qu'il convient d'attribuer à la langue française : non seulement elle présente l'auteur comme un lecteur érudit, mais elle inscrit également *Personal Recollections* dans une tradition européenne, prenant ainsi le contre-pied de la langue vernaculaire de Huck Finn.

En 1895 déjà, *Personal Recollections of Joan of Arc* paraît profondément désuet. Son matériau, son écriture et ses valeurs signalent ce qu'Edward Said appelle un retour à des « univers oubliés » (« realms forgotten » [*On Late Style* 135]). Or, si le texte occupe somme toute une place très marginale au sein de l'« œuvre » de Twain, la problématique d'une écriture démodée ou « vieillotte » qui y éclate au grand jour ressurgit dans d'autres textes tardifs de Twain, quoique de façon moins apparente. Telle la digression supprimée dans *Adventures of Huckleberry Finn*, « Raftsman's Passage », *Personal Recollections of Joan of Arc* met en lumière une dimension importante mais fréquemment passée sous silence de l'écriture de Twain.

Dans *Personal Recollections of Joan of Arc*, celle-ci frappe par son respect des conventions littéraires. Contrairement à des textes comme *A Connecticut Yankee* et « The Great Dark », *Personal Recollections* ne déstabilise aucunement la perspective narrative. Là où l'épouse dans « The Great Dark » oppose un point de vue différent à celui de Henry Edwards, la voix de Jeanne d'Arc est toujours soumise à celle de son page, le Sieur Louis de Conte. Ce dernier maîtrise le récit d'un bout à l'autre (alors que dans *A Connecticut Yankee*, Hank Morgan finit par perdre conscience, ce qui laisse à Clarence le soin de finir l'histoire, dans un chapitre intitulé « A Postscript by Clarence » [536-37]).

Jeanne d'Arc diffère également de la majorité des protagonistes de Twain. Contrairement aux antihéros Hank Morgan, Tom Sawyer, Henry Edwards ou George Harrison, elle demeure moralement intègre. Le narrateur n'introduit jamais la pointe d'ironie et de satire qui finit par toucher même l'ingénu Huck Finn. Jeanne d'Arc incarne l'innocence, et ce bien davantage que Huck (Stahl 122).

En ce sens, *Personal Recollections of Joan of Arc* est le texte twainien qui s'oppose le plus ouvertement à la propagation de l'entropie. Comme il est apparu dans la première partie, Jeanne d'Arc est celle qui redresse les torts faits à l'essence, que ce soit à la masculinité ou à l'idée de nation. Dans ce texte, l'identité est abordée de manière

essentialiste, comme s'il s'agissait de supplanter et d'effacer les multiples récits de soi qui ponctuent *Adventures of Huckleberry Finn*. En effet, dans les deux romans, les figures du duc et du roi occupent une place importante. Dans *Adventures of Huckleberry Finn*, ce sont des imposteurs, deux voyous incorrigibles ; dans *Personal Recollections of Joan of Arc*, il s'agit du roi de France et du duc d'Alençon (que le roi nomme chef d'état-major de l'armée menée par Jeanne d'Arc [671]). Étrangement, l'impression laissée par ce roman historique tardif est celle d'un hypotexte de *Adventures of Huckleberry Finn*, que Twain aurait en quelque sorte rédigé après-coup. *Personal Recollections of Joan of Arc* serait le texte satirisé par *Adventures of Huckleberry Finn*, dont l'irrévérence envers la monarchie est empreinte d'une force comique mémorable : « "... all kings is mostly rascallions, as fur as I can make out" », affirme ainsi Huck Finn (168).

Par contraste, tout l'effort de Jeanne d'Arc dans *Personal Recollections* consiste à faire sacrer le roi. Elle souhaite que le dauphin devienne roi ; autrement dit, qu'il soit en substance ce qu'il est en puissance : « "God has chosen the meanest of His creatures for this work ; and by His command, and in His protection, and by His strength, not mine, I am to lead His armies, and win back France, and set the crown upon the head of His servant that is Dauphin and shall be King" » (604). Elle s'obstine d'ailleurs à l'appeler « dauphin » jusqu'à son couronnement, comme le fait remarquer le narrateur : « She almost always called the King the Dauphin. To her mind he was not King yet, not being crowned » (642). Lorsqu'elle se rend pour la première fois à la Cour, les conseillers du roi décident de la mettre à l'épreuve et installent un autre noble sur le trône. Loin de se laisser induire en erreur, Jeanne d'Arc ignore l'imposteur et se tourne vers le roi, dissimulé parmi les courtisans (651) : comme le laisse entendre le narrateur, Jeanne d'Arc ne peut se tromper sur la vérité de son identité.

Un autre texte tardif, moins connu encore que *Personal Recollections of Joan of Arc*, montre que la biographie twainienne de Jeanne d'Arc peut être considérée comme un hypotexte potentiel de la parodie twainienne. En 1905, dix ans après la publication de *Personal Recollections*, Twain rédige un court texte comique, « A Horse's Tale ». Le récit fut publié sous forme de feuilleton dans la revue *Harper's Monthly* au cours de l'année 1906. À bien y regarder, « A Horse's Tale » se donne à lire comme une réécriture burlesque de *Personal Recollections of Joan of Arc*. Ce dernier ressemble plus que jamais à un hypotexte twainien (dans les deux sens de l'adjectif – *de* Twain mais également *pour* Twain) : en d'autres termes, un texte que Twain s'amuse à parodier. Comme il est apparu, Twain traitait ses propres textes comme des hypotextes parmi d'autres.

Dès lors, il apparaît que Twain s'intéresse autant à la parodie qu'au matériau parodié. Tandis que la stature militaire de Jeanne d'Arc n'est jamais remise en doute dans *Personal Recollections of Joan of Arc*, l'héroïne de « A Horse's Tale », Cathy, figure parmi les enfants-héros twainiens. Tel Tom Sawyer, elle est transportée par une imagination enfantine débordante. Orpheline, elle est recueillie dans la garnison de son oncle, à Fort Paxton. Elle vient de France, mais contrairement à Jeanne d'Arc, elle est déjà déracinée et étrangère, puisqu'elle est d'origine espagnole. La description s'attarde sur les faux honneurs militaires que lui confère son oncle pour lui faire plaisir, offrant en creux une réécriture burlesque du personnage de Jeanne d'Arc, dont le prestige militaire est inouï (141). Comme l'explique le narrateur, son équipement militaire semble tout droit sorti d'un livre sur le Moyen Âge : « Her military rig, as Lieutenant-General, isn't for business, it's for dress parade, because the ladies made it. They say they got it out of the Middle Ages – out of a book – and it is all red and blue and white silks and satins and velvets ; tights, trunks, sword, doublet with slashed sleeves, short cape, cap with just one feather in it » (151). Ainsi, « A Horse's Tale » caricature le « médiévalisme romantique, plus Scott que Scott » qu'identifie Leslie Fiedler dans *Personal Recollections* (« a piece of romantic medievalism that out-Scotted Scott » [*Love and Death* 296]). La description insiste sur le mauvais goût du costume de Cathy : la polysyndète (« it is all red and blue and white silks and satins and velvets »), la répétitivité des sonorités dans le polyptote « cape, cap » et les allitérations clinquantes dans « silks and satins » et « slashed sleeves » trahissent la tonalité burlesque du passage.

Le travestissement de Jeanne d'Arc, presque entièrement passé sous silence dans *Personal Recollections* (silence étonnant, eu égard à la fréquence avec laquelle Twain revient sur l'instabilité des identités genrées dans ses textes), revient à l'avant-plan dans « A Horse's Tale ». Dorcas, l'esclave noire qui s'occupe de Cathy, affirme que cette dernière est à la fois fille et garçon : « [Dorcas] has conceived the curious idea that Cathy is *twins*, and that one of them is a boy-twin and failed to get segregated – got submerged, is the idea » (143). Tels les jumeaux siamois dans *Those Extraordinary Twins*, Cathy subvertit l'essentialisme des identités et les limites habituellement attribuées au corps humain. Elle aime d'ailleurs à réinventer la langue anglaise, de façon à infléchir le genre des mots : « “*Lass* is masculine, *lassie* is feminine” », déclare-t-elle lors d'un cours de grammaire, faisant de la jeune femme (« lass ») un homme (146).

Par ailleurs, dans « A Horse's Tale », le point de vue narratif centralisé de *Personal Recollections of Joan of Arc* est remplacé par une perspective éclatée. Grâce au genre

épistolaire et dialogique, le texte multiplie les focalisateurs. La narration incombe le plus souvent à des personnages non humains, tels le cheval de Buffalo Bill, Soldier Boy, et le Mexican Plug, un chien qui se vante d'avoir treize surnoms (« "I've had thirteen *aliases*" » [147]). Cette instabilité de l'identité n'est pas sans rappeler les nombreux récits de soi permettant au Duc et au Roi et même à Huck Finn de se réinventer dans *Adventures of Huckleberry Finn*.

« A Horse's Tale » introduit ainsi, après-coup, une entropie dans le texte lisse et policé de *Personal Recollections of Joan of Arc*. Des narrateurs multiples, non humains, un personnage mi-garçon, mi-fille et un mode burlesque omniprésent sèment le trouble dans l'hagiographie twainienne de la célèbre héroïne française.

De fait, curieusement, *Personal Recollections of Joan of Arc* appartient au genre que Mark Twain aurait traditionnellement parodié : le roman historique romantique inspiré par Walter Scott. Durant les années 1890-1910, la fascination twainienne à l'égard de ses cibles s'accroît, si bien qu'il semble parfois lui-même chercher à passer maître dans l'art du mauvais goût.

Par conséquent, *Personal Recollections of Joan of Arc* fait figure d'aberration malgré tout révélatrice. Ce texte trahit l'ambivalence profonde de l'écriture twainienne, écartelée entre désir de modernité et respect de la tradition, entre subversion et culture lettrée. C'est l'allégeance (partielle, intermittente, hésitante) à une esthétique plus conventionnelle qui perturbe le plus la critique contemporaine. Comme le montre Justin Kaplan, *Personal Recollections* demeure foncièrement étranger au canon twainien postmoderne dont on a souligné l'émergence au cours des dernières décennies : « *Joan of Arc* lacks ... the questioning of reality that shaped the posthumously published *No. 44, The Mysterious Stranger* » (xxxiii). L'exclusion permanente de ce roman tardif des canons twainiens réaliste puis postmoderne met en lumière une forme d'illisible qui pose problème au sein des interprétations postmodernistes.

Elle montre également que les approches postmodernistes et poststructuralistes du texte littéraire reposent sur des critères d'évaluation esthétique spécifiques, malgré la déconstruction des notions de canon et de valeur. D'après Patricia Waugh, même si une certaine érosion de la notion de goût caractérise l'ère postmoderne (70), celle-ci n'y renonce pas pour autant : « The assumption that a text is "literature" is already bound up with a priori assumptions of value » (73). Dès qu'il est question de littérature, des critères esthétiques sont adoptés. La littérature est un objet qu'on continue à circonscrire : ce sont ses marges, floues mais persistantes, que met en lumière l'illisibilité esthétique des

textes tardifs de Twain. Comme l'affirme Jean-Jacques Lecercle, la critique contemporaine est loin d'avoir abandonné toute constitution de canon :

Nous sommes en tant qu'universitaires les thuriféraires de ... textes illisibles, car nous nous vantons d'avoir lu *Finnegans Wake*, et nous admirons les romans de B. S. Johnson. Depuis le modernisme, notre canon est largement composé de textes illisibles en ce sens, c'est à dire de textes qui contestent la trop grande facilité du texte simplement lisible, de ses règles de grammaire, de ses conventions narratives, de ses programmes sémantiques, de l'encyclopédie qui y est mise en œuvre. La littérature est pour nous un processus de brouillage de la lisibilité. (12)

Si, comme l'écrit Jean-Jacques Lecercle, notre canon postmoderne est principalement constitué de textes difficiles ou scriptibles (au sens barthésien), cela explique que la simplicité – parfois même l'hyperlisibilité – de certains écrits tardifs de Mark Twain pose problème. C'est là tout l'intérêt d'une étude de l'illisibilité esthétique (*unreadability*) du Twain tardif : cet « autre » illisible, incarné par un texte comme *Personal Recollections of Joan of Arc*, met en lumière la *survivance* de la notion de goût, qu'on croyait pourtant caduque, déconstruite par les théoriciens littéraires (« ... a science of criticism which, after Frye[*'s Anatomy of Criticism*], increasingly retreated from the evaluation of literary texts » [Waugh 79]). En ce sens, l'illisible twainien renvoie la critique postmoderne à un questionnement théorique. Le dégoût qu'inspirent des textes tels que *The American Claimant*, *Personal Recollections of Joan of Arc*, *Tom Sawyer Abroad*, *What Is Man ?* et *Tom Sawyer, Detective* soulève ainsi une problématique métacritique majeure.

Ces textes continuent à provoquer ennui et résistance chez leurs lecteurs, parce que leur illisibilité ne se recoupe pas avec l'illisibilité herméneutique (*illegibility*) mise en valeur par le discours postmoderniste. En ce sens, le postmodernisme ne constitue-t-il pas, en lui-même, un métarécit, aussi paradoxal qu'une telle affirmation puisse paraître ? Dans *La Condition postmoderne*, Jean-François Lyotard définissait en effet « l'incrédulité à l'égard des métarécits » comme le propre du postmodernisme (7). L'ère du postmodernisme se caractériserait, selon lui, par une remise en question des grands récits qui interprétaient le déroulement de l'Histoire comme le progrès d'une idée ou d'un projet, que ce soient l'émancipation du citoyen, la réalisation de l'Esprit ou l'avancement du rationalisme, métarécit principal des Lumières (6-7).

Or, il convient de se demander si la lecture postmoderne et poststructuraliste du corpus, de par son insistance sur l'effondrement de la référentialité, de l'humanisme et de

l'essentialisme des identités, ne repose pas en elle-même sur un discours téléologique. Le postmodernisme n'envisage-t-il pas une certaine linéarité historique et philosophique, puisqu'il se situerait après une forme de « naïveté » théorique et critique – caractérisée par les illusions référentielle, métaphysique, humaniste, historiographique ? Le préfixe *post-*, par lequel le postmodernisme se désigne, laisse transparaître la possibilité d'une telle pensée du progrès. En ce sens, le postmodernisme croirait à la tardiveté dans son acception traditionnelle : à ce qui vient *après* ; à la linéarité de l'Histoire ; enfin, à un corpus tardif twainien séparé.

Les textes tardifs de Mark Twain perturbent un tel discours de la tardiveté. La lecture du corpus selon des coordonnées postmodernes n'impose-t-elle pas, étrangement, une clôture trop forte sur les notions mêmes de non-clôture, de non-linéarité et d'incertitude ? L'analyse proposée par Véronique Béghain dans un article intitulé « De la Forclusion du nom à l'occlusion du texte : pour une relecture critique de Judith Butler, lectrice de Willa Cather » jette un éclairage intéressant sur la problématique d'un discours postmoderne. À partir de la lecture *queer* qu'avance Judith Butler d'une nouvelle de Willa Cather, Véronique Béghain s'interroge sur une pratique interprétative qui paradoxalement fige les notions d'instabilité, d'équivoque et d'incertitude : « [Judith Butler] “précipite”, dans tous les sens du terme, le texte de Cather, brusquant le matériau littéraire pour le hâter, à des fins essentiellement théoriques, vers une interprétation qui, en faisant la part belle à l'instabilité et à l'équivoque, œuvre en réalité à la cristallisation et à la stabilisation d'un suspens... » (20).

Situation étrange que celle d'une lecture *queer* qui impose un prisme de lecture figé, où l'instabilité des genres sexués devient une notion en elle-même stable. Selon Véronique Béghain, Judith Butler ignore ainsi les déterminations inscrites à même le texte. Elle passe sous silence les dimensions plus conservatrices de la nouvelle de Willa Cather, comme s'il s'agissait d'œuvrer à l'avènement de la pensée *queer*, qui se démarque pourtant par son rejet de toute téléologie.

Depuis plusieurs décennies, la critique twainienne s'oriente elle aussi vers des interprétations qui mettent en avant la dimension *queer* des textes tardifs. Ces lectures font l'impasse sur les éléments plus conservateurs de l'écriture twainienne, aspects dont elles s'accommodent mal. Le travail éditorial à l'origine du recueil de nouvelles *How Nancy Jackson Married Kate Wilson* fournit un exemple éclairant de cette pratique interprétative. L'éditeur John Cooley regroupe des histoires et des essais pour la plupart inachevés, dont le point commun serait une certaine dimension *queer* : des personnages

qui se travestissent (« Wapping Alice ») et qui remettent en question les normes sexuées par leur comportement (« Hellfire Hotchkiss »), des textes qui abordent une thématique de l'homosexualité (« How Nancy Jackson Married Kate Wilson »).

Toutefois, à bien y regarder, pareille caractérisation des textes pose problème. Le titre retenu par l'éditeur relève d'un parti pris, puisqu'il met en avant la thématique lesbienne (*How Nancy Jackson Married Kate Wilson*) apparemment centrale dans la nouvelle éponyme. Or, il est important de souligner qu'à la mort de Twain, la nouvelle n'avait pas encore de titre. Elle a depuis été connue sous plusieurs titres (dont « Feud Story and the Girl Who Was Ostensibly a Man »), comme l'indique d'ailleurs John Cooley (105). Ainsi, l'éditeur semble avoir choisi le titre qui répondait le mieux à ses attentes de lecteur. Il reste à savoir si le texte se prête à une lecture *queer*.

Si l'héroïne, Nancy Jackson, s'habille en homme, le texte ne cesse d'insister sur ses réticences. Par un concours de circonstances que le narrateur ne détaille pas, elle se voit forcée d'adopter une nouvelle identité. Son travestissement n'est jamais présenté autrement que comme une violation de son essence féminine. C'est contre son gré également qu'elle épouse Kate Wilson, la fille du couple chez qui elle a trouvé refuge : « "I have obeyed. Against my will. I obeyed because I could not help myself ; I obeyed because there was no possible way out, and I had to do it ; if there had been a way out, I would never have obeyed" » (119). En ce sens, le titre choisi par John Cooley crée des attentes qui seront par la suite déboutées par le texte : dans cette nouvelle, la déstabilisation des normes sexuées n'est jamais le propos de Twain.

Ainsi peut-on se demander si la lecture postmoderne (ou, dans certains cas, *queer*) ne rend pas paradoxalement le « Twain tardif » trop lisible, selon un cadre d'analyse trop étroit. Il semblerait que la théorie postmoderne de l'esthétique privilégie certains types d'antirécits, si bien qu'elle érige, malgré sa contestation des canons traditionnels, un nouveau type de canon. Le postmodernisme favorise les textes qui rejettent la narration linéaire, s'opposent à toute idée de totalité et d'essence et refusent d'impartir un sens dominant. Or, chez Twain, la cohérence et la cohésion d'un tel canon « postmoderne » se voient sans cesse affaiblies par la persistance d'une dimension conservatrice dès lors « illisible ».

Dans *The Illusions of Postmodernism*, Terry Eagleton affirme que le postmodernisme s'appuie sur une pensée profondément binaire, même s'il privilégie en apparence une pluralité idéologique, esthétique et philosophique :

For all its talk of difference, plurality, heterogeneity, postmodern theory often operates with quite rigid binary oppositions, with “difference,” “plurality,” and allied terms lined up bravely on one side of the theoretical fence as unequivocally positive, and whatever their antithesis may be (unity, identity, totality, universality) ranged balefully on the other. (25-26)

Steven Connor attire l'attention sur une problématique semblable inhérente à la pensée postmoderne du littéraire, dans une analyse éclairante de *White Noise* de Don DeLillo. L'un des romans postmodernes les plus connus, *White Noise* pose pourtant problème au sein du canon postmoderne : « ... if DeLillo's work and the postmodern condition that it seems to document go so hand-in-glove together, then what has happened to the principle of unrepresentability or incommensurability ? How does the fittingness of DeLillo's postmodernism fit with the failure of fit that is supposed to be a postmodern principle ? » (« Postmodernism » 72). *White Noise* jette le trouble dans la théorie littéraire postmoderne, puisque le « principe d'irreprésentabilité et d'incommensurabilité » s'effondre. De manière facétieuse, le roman incorpore les notions-clés du postmodernisme, jusqu'au point où il renvoie à ce dernier une image figée de lui-même. La critique postmoderne finit par y retracer trop aisément un programme esthétique.

Chez Twain, cette illisibilité postmoderne devenue trop lisible ne cesse de se heurter à des passages « vieillots », démodés, conventionnels. Au bout du compte, c'est le Twain tardif qui en arrive à hanter la condition postmoderne, interrogeant l'impensé de sa théorie esthétique et critique.

d) Confessions d'un microbe toujours humain : conjuration de l'antihumanisme dans « 3,000 Years among the Microbes »

C'est sans conteste à la lecture des textes en apparence les plus modernes, comme « 3,000 Years among the Microbes », que la problématique d'une herméneutique postmoderniste de l'illisible s'impose le plus. À première vue, « 3,000 Years among the Microbes » peut paraître proche d'une sensibilité moderniste, voire postmoderniste, en raison du délitement de sa temporalité et de la présence d'une forme d'antihumanisme. Une telle interprétation se heurte néanmoins à la résurgence de techniques narratives et de dimensions plus conventionnelles. Le texte semble ainsi mettre en œuvre un mélange

détonnant de modernité et de tradition. Parallèlement à des passages d'une modernité surprenante, le récit contient des réflexions, des descriptions et des dialogues qui peuvent paraître profondément « vieillots » aux yeux du lecteur postmoderne. Le plus remarquable est que ces passages plus conventionnels soient écrits sur le mode de la satire, dont les théoriciens ont pourtant fréquemment souligné le pouvoir déstabilisateur et subversif (voir, par exemple, Frank Palmeri [3-6]). Tout se passe comme si le texte de Twain revenait aux normes humanistes qui sous-tendent la satire, afin de conjurer les possibilités d'un antihumanisme effrayant suggérées par la première moitié de la nouvelle.

En effet, à bien y regarder, l'autobiographie de Huck Bkshp, homme accidentellement transformé en microbe, contient deux mouvements textuels. La première partie de la nouvelle relate son étrange métamorphose et porte la marque d'un antihumanisme moderniste déroutant. C'est cette dimension que retiennent des critiques tel Scott Michaelsen : « an assault on the autonomous reality of the ethical bourgeois "individual" » (141), « a decidedly nonhumanist ... set of protocols » (147). Toutefois, le deuxième mouvement du texte, négligé par Scott Michaelsen dans son analyse, raconte une tout autre histoire : le narrateur y fait le récit de sa réhumanisation.

Au bout de plusieurs décennies passées parmi les microbes, Huck se rend compte que son corps ne vieillit pas. Ses amis se sont mis à le soupçonner – et s'il détenait un secret d'alchimiste, qu'il rechigne à partager ? Dans une tentative d'atteindre à la jeunesse éternelle, ils vont jusqu'à concocter un élixir ovin (264). Huck lui-même s'interroge :

I was 78 (microbe-time), but looked just as I had looked 30 years earlier when I first arrived.... My sojourn of 30 years had seemed a life-long stretch of time, to me, yet exteriorly it had not aged me by a day. My face, my figure, my strength, my young vivacity and animation – all these had kept their youth. The boys wondered, and so did I. I puzzled over it privately a good deal. Was there something human left in me ? (260)

Son corps de microbe ne semble pas soumis au même processus de vieillissement que celui de ses amis. Et s'il restait en lui une part humaine ? Son corps s'en serait-il tenu à une temporalité humaine (« my body [was] keeping human time » [260]) ?

Afin de regagner l'amitié de ses camarades scientifiques, Huck décide de leur avouer la vérité au sujet de son passé : « "The first article of my confession is this : *I was not always a cholera-germ*" » (265). Il tente alors de leur expliquer qu'il fut jadis un homme et que sa métamorphose fut incomplète. Sa révélation marque un tournant majeur dans le texte : à partir de sa confession, il se remet à se penser comme un être humain. En outre,

il s'évertue à décrire et à définir l'homme pour satisfaire la curiosité de ses amis microbes. Dès lors, et de façon sans doute inattendue, le texte s'inscrit de nouveau dans une tradition essentialiste et humaniste : Huck cherche à révéler la vérité de son être. L'essence humaine le détermine, malgré tout. Sa confession correspond à ce que Foucault décrit dans son *Histoire de la sexualité* comme le moment fondateur du sujet : l'aveu est « un discours de vérité qu[e l'individu est] capable ou obligé de tenir sur lui-même » (79). Aux yeux de Foucault, l'essentiel est que même si le locuteur pense se révéler dans son intimité durant son aveu, il reprend en réalité à son compte les dispositifs discursifs régnants et se constitue à travers cette internalisation même : « la vérité n'est pas libre par nature,... sa production est tout entière traversée des rapports de pouvoir » (81).

En effet, chez Twain, la confession constitue le moment – certes tardif, dans l'histoire – où Huck se (re)constitue en sujet humain et américain. Ses amis lui demandent de broser le portrait de l'homme et de sa planète : « “What is a man, Huck ?” » (265). Même si l'article indéfini et l'absence d'une majuscule suggèrent de leur part une incompréhension de la catégorie totalisante (distinction entre « a man » et « Man » que décrit bien Tony Davies dans *Humanism* [99]), Huck lui-même ne doute plus de l'existence de l'homme. La description qu'il en fait est une circonscription d'ordre métaphysique, qui différencie l'homme de l'animal.

Curieusement, c'est aussi l'occasion du retour de la satire, du « Twain » tel qu'on le connaît le mieux. Cette satire porte sur l'homme et est profondément *humaniste*, dans la mesure où elle postule l'existence d'invariants atemporels propres à l'essence humaine : la capacité qu'aurait l'homme de s'améliorer, de raisonner, de distinguer le bien du mal ; sa séparation essentielle de l'inhumain et de l'animal.

Ainsi, à la suite de l'aveu de Huck Bkshp, le texte délaisse l'exploration initiale de l'hybridité posthumaine du narrateur, au profit d'une réhumanisation et d'un recours à la satire traditionnelle. Comme affolé par ce qu'il a laissé entrevoir, le narrateur revient sur ses pas.

Dans *Mark Twain and the Spiritual Crisis of His Age*, Harold K. Bush affirme que cette veine satirique est trop souvent ignorée par les commentateurs du Twain tardif, en particulier lorsqu'il s'agit de mettre en lumière les éléments (proto)postmodernistes de ses textes :

... many of the themes that he focused on in these last decades presaged the modern temperaments of alienation, existential dread, a savage

critique of bourgeois mentality, and even the hegemony of discursive fields that Michel Foucault and others have described as crucial insights of post-modernism. Perhaps for these reasons, critics have tended to gravitate toward these elements in his writing, thus casting Twain as a sort of proto-postmodernist, although by doing so, they have only told part of the story. (263-64)

Aux yeux de Harold K. Bush, l'interprétation postmoderniste fait l'impasse (« only told part of the story ») sur la persistance de la satire traditionnelle et sur son ancrage normatif (264). Une telle survivance est tout particulièrement apparente dans des écrits anti-impérialistes comme « The War Prayer », qui dénonce le zèle patriotique et la violence sous-jacente au discours du pasteur.

Dans « 3,000 Years among the Microbes », la satire porte sur des cibles aussi contemporaines que les déficiences du service médical de l'armée américaine (314) et la croissance des monopoles et des trusts (317-18). Lorsque Huck décrit l'intervention américaine durant la Guerre d'indépendance cubaine, en 1898, le recours au pronom « we » est révélateur (« “We sent 70,000 men to Cuba—” » [313]) : Huck est redevenu un citoyen américain.

Durant cette dernière partie du texte, Huck se fait commentateur des actualités récentes. Sa satire des monopoles fait songer au journalisme *muckraking*. Au tournant du siècle, les *muckrakers* dénonçaient avec véhémence la concentration incontrôlable de capital par les trusts géants telle la Standard Oil (Kaspi 247). Impressionnés par ce qu'il a à dire au sujet de l'Homme et de la Terre, ses amis souhaitent mettre sur le marché ce qu'ils considèrent comme le « mensonge poétique » de Huck, de manière à créer un monopole : « [Lem Gulliver's idea] was to get up a company and put my Lie on the market.... It would be a giant monopoly, and you wouldn't have any trouble about the stock, indeed you wouldn't » (317). Huck propose d'ailleurs de nommer la nouvelle entreprise « Standard Oil » (318).

Toutefois, il est rapidement rattrapé par le doute : ce Mensonge Gigantesque commercialisé risquerait fort bien de déplaire aux parents des élèves scolarisés dans son Collège des Mœurs (318). Il entreprend alors de faire changer d'avis ses amis et leur soumet un autre projet, tout aussi lucratif : la construction d'une mine d'or dans les dents de Blitzowski. Leur appétit est aiguisé. Huck ne cesse pourtant de tergiverser – et s'il y avait moyen d'accaparer l'intégralité du minerai précieux, cet or dont il a oublié le caractère entièrement imaginaire ? : « I must do my duty by them, I should never be able

to sleep again if I should be the instrument of their moral ruin. Oh, the bare thought of it is more than I – x x x Yes, it would be best for them that I keep the gold » (324).

La satire en revient alors à l'un de ses tropes : la dénonciation du péché capital de l'avarice. Au cours de sa critique des pratiques industrielles et commerciales contemporaines, elle adopte une rhétorique morale et religieuse. De fait, « 3,000 Years among the Microbes » illustre bien ce que Harold K. Bush décrit comme la persistance d'une dimension éthique et morale au sein de ces textes tardifs (*Spiritual Crisis* 264).

À bien y regarder, « 3,000 Years among the Microbes » se donne à lire comme le récit de la conjuration de l'antihumanisme, plutôt que de son affirmation. La déstabilisation de l'humanisme inspire au narrateur une profonde terreur, comme le montre le passage déjà cité où il imagine sa désintégration physique. Après avoir brièvement envisagé l'éparpillement de ses molécules, il s'exclame : « ... oh, away, away with these horrors, and let me think of something wholesomer ! » (253). Le récit antihumaniste est supplanté par une réapparition – une survivance – de la satire en tant que mode traditionnel, garant de l'essence humaine.

À mesure que le texte avance, les microbes s'apparentent quant à eux de plus en plus à une simple métaphore de l'homme. L'animal n'est plus qu'un comparant, comme cela est souvent le cas dans les caricatures animalières dont raffole la satire (Duval et Martinez 196-97). Ainsi, le narrateur décrit leur obsession des marques de noblesse. Chez les microbes, la noblesse est signalée par l'ajout d'une ou de plusieurs voyelles à des patronymes ordinairement uniquement composés de consonnes : « There was a mighty hunger for these gauds and distinctions, but that was natural, and is one of the indications that the difference between microbes and men is more a matter of physical bulk than anything else » (261).

Le texte s'éloigne de l'antihumanisme inscrit dans la première moitié du récit. Dans *L'Ouvert*, Giorgio Agamben s'intéresse à ce qu'il appelle « un sommet de l'antihumanisme moderne » (73-74) chez le zoologiste allemand Jakob von Uexküll : au tournant du siècle, celui-ci entreprend de décrire le monde à partir du point de vue des organismes minuscules pour lesquels il se fascine (67). Le zoologiste abandonne l'idée d'un monde unique et d'une hiérarchie des espèces, pour postuler une variété infinie des environnements perceptifs (66-67). Selon Agamben, c'est ce décentrement de la perspective humaine traditionnelle qui confère aux écrits d'Uexküll leur qualité déroutante, par exemple lorsqu'il décrit la perception d'une tique (73). Dans un premier temps, le texte de Twain semble œuvrer à un tel décentrement. Ainsi, au début du texte,

le narrateur s'attarde sur la beauté des formes et des visages humains, qu'il ne parvient plus qu'à observer du point de vue microbien : « When ... my memory calls up human faces and forms which were once beautiful to me, they are still beautiful, but not with the beauty that exists by grace of *race*-ship – no, it is merely the sort of beauty which I see in a flower, a bird, or other comely thing not of my kind » (257). Le texte dit ici son décentrement esthétique et son cheminement vers une écriture posthumaniste.

Peu à peu, néanmoins, le narrateur se met à anthropomorphiser les microbes, si bien qu'il efface définitivement leur étrangeté. Comme l'écrit Kathleen Walsh, le texte semble traversé par une ambiguïté irréconciliable : « The dual perceptions of Twain's fantasy – on the one hand, that the microbe world is a measure of our own, and on the other hand, that the microbe world unmakes our own – remain disjunctive in this manuscript » (26). Pareille disjonction éclate au grand jour dans l'une des notes explicatives ajoutées par le narrateur quelques milliers d'années plus tard : « Now as to that word Sooflasky. Straitly translated, it means in Blitzowski what the word Man – as chief creature in the scheme of Creation – means in the human World : that is to say, The Pet, The Chosen One, The Wonderful One, The Grand Razzledazzle, The Whole Thing... » (238). Afin de satiriser l'anthropocentrisme, Twain anthropomorphise les microbes, comme si la satire dans ce texte était finalement vouée à déployer l'anthropocentrisme (l'Homme au cœur de l'univers, mais aussi de l'écriture) qu'elle dénonce pourtant en surface. Dans une circularité étonnante, le récit revient à ce qu'il critique si vivement, à jamais incapable d'abandonner la perspective humaniste.

D'une part, le narrateur satirise les prétentions anthropocentriques des hommes : l'homme n'est peut-être qu'un parasite dans le sang d'une gigantesque créature divine, elle-même clochard errant sans but dans un univers dépourvu de sens (249). D'autre part, « 3,000 Years among the Microbes » ne cesse de questionner le postulat des postdarwinien : à savoir, la manière dont les scientifiques à la suite de Darwin ont pu insister sur la non-différence entre l'homme et l'animal. Ce moment (post)darwinien, décentrant, copernicien, le texte y souscrit tout en le remettant en doute. Il n'est sans doute pas indifférent que les personnages principaux soient des scientifiques crédules, dont les expériences relèvent indifféremment des sciences modernes et de l'alchimie. Dans « Twain's Satire on Scientists », Beverly Hume affirme que « 3,000 Years among the Microbes » recèle une satire des sciences contemporaines (71). Le narrateur est un scientifique autoproclamé, bactériologiste et mathématicien douteux (79). Sa crédibilité ne cesse d'être mise en doute : « ... the satiric object of this narrative, as the "Prefaces" »

and early characterization of the narrator indicate, is the human-paleontologist-turned-microbial-scientist narrator » (73).

Qui plus est, dans « 3,000 Years among the Microbes », la science n'est jamais très éloignée de la religion. Brother Pjorsky, par exemple, est moine de son état, mais également un éminent bactériologiste (286). Huck entame avec lui une discussion sur une question morale le préoccupant depuis toujours : les animaux vont-ils au Paradis ? Qu'en est-il des plus insignifiants parmi eux, tels les « swinks », ces microbes qui infestent les microbes (293) ? L'explication de Pjorsky prend la forme d'un exposé scientifique, mais aussi d'un prêche religieux. Il dépeint le « swink » comme une figure christique, sans qui les carcasses ne se décomposeraient pas en nouveaux nutriments utiles à la survie des espèces : « “Is the humble swink important in the scheme, then ? Ah, yes – beyond question ! He is ... ex-officio Redeemer of his Planet.... The swink attacks the carcasses and their previous excretions, feeds upon them, decomposes them, and sets free a lot [of] oxygen, nitrogen and other things...” » (296-97). Son discours mélange terminologie biologique (« oxygen, nitrogen ») et vocabulaire religieux (« the scheme », « Redeemer »). La science crée ses propres genèses, voire une nouvelle religion, son dogmatisme non moins prononcé.

Si Twain s'intéresse donc au moment darwinien, c'est parce que celui-ci est marqué au sceau de l'ambiguïté, comme on l'a souligné. L'antihumanisme qui caractériserait un tel tournant de la pensée scientifique mais aussi philosophique occidentale s'accompagne de profondes réticences de la part de Darwin. Une restance humaniste s'y fait jour. Chez Darwin, Twain remarque la tension entre la description de l'animalité de l'homme, soumis à la sélection naturelle comme tout autre organisme sur Terre, et la spécificité de sa conscience morale. Rien d'étonnant de ce fait à ce que Twain ne cesse de revenir sur cette conscience morale (« the moral sense ») dans ses écrits tardifs.

Plusieurs critiques ont à ce titre souligné la prégnance d'une pensée calviniste dans les écrits de Twain, malgré les distances que marque l'auteur vis-à-vis du bagage religieux de son enfance. Selon Harold K. Bush, Joseph Twichell, ami de longue date de Mark Twain et pasteur à l'église congrégationaliste de Hartford, où Twain résida de nombreuses années, avait fait remarquer que la satire twainienne puisait ses racines dans le calvinisme, en particulier dans la doctrine de la corruption totale de l'Homme et du péché originel (*Spiritual Crisis* 214). Si la question de la conscience morale le travaille tant, c'est parce qu'il en va du fonctionnement de la satire. La norme implicite est ce qui la

motive et la rend possible. Inversement, l'annulation de la différence entre l'homme et l'animal – le tournant (post)darwinien – scellerait son arrêt de mort.

Chez Twain, la question n'est jamais pleinement résolue. Dans son analyse de « The Victims », Stan Poole souligne la persistance – ou survivance – d'une pensée calviniste, parallèlement à l'exploration de prémisses antihumanistes (210). Dans ce brouillon d'essai, Twain décrit une chaîne de prédation inexorable, menant de l'infiniment petit (le microbe) à l'homme. D'une part, l'homme fait partie intégrante de la chaîne ; d'autre part, il est différencié des autres animaux, car ses actions sont motivées par l'appât du gain : « So little Jimmy ... hid behind a rock and shot little Jumbo Jackson dead with a magazine rifle and took his tusks and traded them to an Arab land-pirate for a cargo of captive black women and children and sold them to a good Christian planter... » (Twain, « The Victims » 140). Stan Poole commente : « Man stands at the summit of the predatory chain and is thus an integral part of it. But, unlike the other animals, man exploits other species not just for survival but for personal gain.... Naturalistic determinism gives way to traditional notions of human moral responsibility... » (210). Étrangement, Twain utilise donc ici un discours « darwinien » afin de dénoncer la nature pécheresse de l'homme, thématique profondément ancrée dans une pensée religieuse. Cet ancrage a pu paraître à ses lecteurs d'une obsolescence surprenante, comme en témoigne la remarque de son ami Twichell.

Dans *Mark Twain and Science*, Sherwood Cummings décrit cette survivance d'une théologie calviniste comme une strate à laquelle se sont superposées d'autres influences, mais qui subsiste malgré tout (16). Alors que Twain est plus généralement connu pour sa critique de la religion institutionnelle, Cummings montre que Twain nourrissait une méfiance non moindre à l'égard des sciences, tout particulièrement l'archéologie, la paléontologie, l'anthropologie et la biologie darwinienne. Sherwood Cummings conclut : « ... the basis for his suspicion of certain sciences was certainly theological » (27).

Ainsi, « 3,000 Years among the Microbes » fait entrevoir ce que serait une écriture posthumaniste twainienne à l'orée du vingtième siècle, tout en brouillant une telle orientation. Le texte ne fait jamais *aboutir* le posthumanisme, au sens d'une déconstruction de l'homme, telle qu'elle est recherchée par la postmodernité. Chez Twain, comme c'est le cas pour la mort de l'auteur dans *Is Shakespeare Dead ?*, il ne s'agit pas de prendre position, ni d'être « absolument moderne », pour reprendre l'expression employée par Rimbaud à la fin d'*Une saison en enfer* (152).

1.2 – Rémanence du romantisme

a) Un romantisme tardif

Si étonnant que cela puisse paraître, les « univers oubliés » (« realms forgotten » [Said, *On Late Style* 135]) auxquels retourne l'écriture tardive twainienne sont parfois ceux d'une littérature romantique. Cela a de quoi surprendre, car Mark Twain est avant tout connu comme un auteur réaliste familier des parodies antiromantiques (Rasmussen, *Critical Companion* 206). Dans *Life on the Mississippi*, par exemple, il raille l'engouement pour les romans de Walter Scott (266), cette maladie de l'âme à laquelle succombera Tom Sawyer (« a carrier of the Walter Scott disease » [Rasmussen, *Critical Companion* 206]). Dans *Adventures of Huckleberry Finn*, la description de la poésie d'Emmeline Grangerford tourne en dérision sa fascination pour la souffrance et pour la mort (Rasmussen, *Critical Companion* 206). De même, dans « Huck Finn and Tom Sawyer among the Indians », Twain s'en prend au romantisme des romans de James Fenimore Cooper, dont Tom Sawyer est un lecteur trop assidu (50).

Constatation curieuse donc que celle à laquelle parvient Douglas Robinson dans « Joan of Arc : A Reading of Twain's French Fantasy Through Blake's *America : A Prophecy* », lorsqu'il affirme que plusieurs textes tardifs de Twain portent la marque du romantisme :

Twain achieved his reputation as a no-nonsense realist, a sneerer at all Romantic fripperies and fancies, and came very late ... to Romanticism, toward the end of his long life. Twain cut his literary teeth on insouciant debunkings of the European culture-worship fostered by Romantics like Blake a generation or two before, and offered in place of that worship a rough-and-ready American pragmatism, the commonsensical, hard-headed humor and straight talk of the American West. (16)

La lecture proposée par Douglas Robinson n'est aucunement canonique. Selon lui, dans un roman comme *Personal Recollections of Joan of Arc*, Twain aurait recours à un romantisme tardif – profondément désuet et obsolète, comme l'avait écrit Leslie Fiedler (« absurdly old-fashioned, a piece of romantic medievalism that out-Scotted Scott » [*Love and Death* 296]). Plus Scott que Scott, Twain se rapproche dans *Personal Recollections of Joan of Arc* de l'esthétique qu'il abhorre. Après de longues années passées à critiquer Walter Scott, cette figure centrale du canon romantique britannique, Twain finit par l'imiter. Mais l'essentiel, selon Douglas Robinson et Leslie Fiedler, est que Twain

vient au romantisme tardivement – *trop* tard : « Of course, if I am right in naming Twain's train of thought Blakean and Romantic, Fiedler too is right in calling it "already absurdly old-fashioned" : Twain came to Romanticism late, absurdly late, if you like, and perhaps never quite realized what it was he was coming to » (D. Robinson 24-25).

Douglas Robinson s'intéresse notamment à la récurrence de la figure du prophète dans les écrits tardifs de Twain, qu'il attribue à une influence blakienne : « ... the resemblance between Twain's late work and Blake's early prophecies is remarkable. Most clearly in *Joan of Arc* and the "Mysterious Stranger" manuscripts he left unfinished at his death » (17). Comme l'écrit R. Kent Rasmussen, le même parallèle surgit à la lecture de « The War Prayer » (*Critical Companion* 552).

Si Fiedler exprime avant tout son dégoût de ce qu'il considère comme la chute de *Personal Recollections of Joan of Arc* dans la mièvrerie (« grossly sentimental » [*Love and Death* 296]), Douglas Robinson estime que ce roman mérite d'être soumis à un examen plus approfondi : le romantisme tardif qui s'y fait jour n'est pas une aberration limitée à la seule biographie de Jeanne d'Arc ; en réalité, *Personal Recollections of Joan of Arc* est le « monstre » qui révèle la prégnance de l'esthétique romantique dans tous les textes de Twain. « What Fiedler fails to see in the novel, however, and what Twain criticism has consistently failed to see, is how Twain is here beginning to explore the Romanticism he had despised all his life... », constate Douglas Robinson (16).

C'est en particulier la figure de Jeanne d'Arc qui intéresse Douglas Robinson. Dans son introduction à l'édition du texte publiée par les Presses Universitaires d'Oxford, Justin Kaplan rappelle l'admiration que vouaient les romantiques à Jeanne d'Arc et cite pour exemple *Die Jungfrau von Orleans* de Schiller (xxxvii). Jeanne d'Arc est l'héroïne romantique par excellence, son mythe largement construit à cette époque (là où Voltaire avait soumis la légende à une critique railleuse dans *La Pucelle d'Orléans* [Kaplan xxxvii]). Chez Twain, c'est bien la Jeanne d'Arc de Schiller qui est dépeinte : « She is ... a Romantic Messiah, a visionary creator (not for nothing do the priests chant the Veni Creator as she approaches Orleans) whose most distinctive feature is not her virginity but her power to free man's imprisoned spirit » (D. Robinson 17). Douglas Robinson établit un parallèle avec la figure blakienne d'Orc, personnage mythique présent dans *America : A Prophecy*, *Europe : A Prophecy*, *The Book of Urizen* et *Vala, or The Four Zoas*. Orc sert d'inspiration à la Jeanne d'Arc de Twain (que Robinson rebaptise par un jeu de mots « Joan of Orc »), mais aussi à Satan, figure centrale dans les écrits tardifs de Twain (dans les manuscrits de *l'Étranger mystérieux*, mais aussi dans *Letters from the Earth*). L'étranger

mystérieux et Jeanne d'Arc sont autant de fantômes de cette figure prophétique, rebelle et libre qu'est Orc. Ce n'est peut-être pas tout à fait un hasard si l'étranger de Twain est « mystérieux », à la manière d'un spectre romantique que le texte peinerait à définir.

De fait, le décentrement dans *Personal Recollections of Joan of Arc* ne se limite pas au décor européen. Il s'agit également d'un décentrement esthétique ou plus précisément, d'un déplacement de l'esthétique twainienne sur le terreau d'un romantisme tardif. Plusieurs textes de Twain se font le reflet de l'intérêt romantique pour le Moyen Âge. Dans *A Connecticut Yankee* par exemple, Hank Morgan se réveille un beau jour à la cour du roi Arthur. Toutefois, ce roman soulève également une problématique spécifique à une telle rémanence du romantisme. *A Connecticut Yankee* n'est pas un véritable roman historique, mais un texte qui anticipe la science-fiction, dans la mesure où il fait s'entrecroiser deux époques, le Moyen Âge et le dix-neuvième siècle. Par l'entremise des nombreux anachronismes, la narration insiste sur le décalage d'un romantisme qui survivrait à l'orée du vingtième siècle. Le texte met en lumière l'étrangeté et l'obsolescence de ces motifs, décors et thèmes romantiques chez le Twain tardif. Au bout du compte, *A Connecticut Yankee* est l'histoire d'un Yankee qui se targue de sa modernité, mais qui est en réalité hanté et piégé par ce qui lui répugne le plus, le romantisme.

De même, dans les manuscrits du *Mysterious Stranger*, les éléments romantiques abondent, tels que les décors médiévaux et l'intérêt pour le surnaturel. No. 44, *The Mysterious Stranger* se déroule en l'année 1490, dans un vieux château au bord d'un précipice (221). L'incipit de « The Chronicle of Young Satan » offre un exemple encore plus flagrant de ce romantisme qui s'attarde : « It was 1702 – May. Austria was far away from the world, and asleep ; it was still the Middle Ages in Austria, and promised to remain so forever. Some even set it away back centuries upon centuries and said that by the mental and spiritual clock it was still the Age of Faith in Austria » (35). Le romantisme tardif surgit là où il ne devrait pas, parce qu'il est anachronique : en 1702, l'Autriche est encore plongée dans le Moyen Âge.

Comme *A Connecticut Yankee*, No. 44, *The Mysterious Stranger* incorpore une réflexion métatextuelle sur le caractère démodé et décalé – anachronique – d'un retour tardif au romantisme, à travers son obsession du fantôme. No. 44, *The Mysterious Stranger* est pétri de références aux apparitions fantomales. Se dessine en filigrane un questionnement sur le spectre du romantisme. Dès les premières pages, une présence fantomale est évoquée, même si elle est simultanément mise à distance, reléguée au statut de simple fruit de l'imagination :

I hid deep down and far away, in an unvisited part of the castle among a maze of dark passages and corridors.... Not that I saw any ghosts, but I was expecting them all the time, and quite naturally, too, for that historic old ruin was lousy with them, so to speak, for it had had a tough career through all the centuries of its youth and manhood – a career filled with romance and sodden with crime – and it is my experience that between the misery of watching and listening for ghosts and the fright of seeing them there is not much choice. (260)

Le narrateur se garde bien de proclamer l'existence du fantôme (« Not that I saw any ghosts »). Il recourt même à l'humour afin de mieux en écarter la possibilité, comme en témoigne le terme familier « lousy ». La suite du texte contrarie cependant ses efforts : la prolifération de fantômes en toutes sortes confirme l'hypothèse de la hantise. L'on songe évidemment à la procession de revenants qu'organise No. 44 au chapitre 33. Mais ce sont tous les personnages qui, à un moment donné ou un autre, se spectralisent. Ainsi, le narrateur rencontre son double, Emil Schwarz. Il fait l'expérience d'une inquiétante étrangeté. No. 44 est lui aussi un revenant : brûlé vif par le magicien, il réapparaît pourtant dans la chambre du narrateur et s'exclame, dans une parodie de la résurrection du Christ : « "I am alive again..." » (312). Le narrateur continue à douter – du fantomal, de la résurrection : « ... there was nothing in my mind ... except wonder as to how it could be, and whether he had really been dead or had only seemed to perish in a magic-show and illusion » (313).

Les imprimeurs en grève découvrent quant à eux des fantômes dans l'atelier d'imprimerie. Ceux-ci se sont mis à faire leur travail à leur place :

Not anywhere in the place was any motion, any movement, now ; there was nothing there but a soundless emptiness, a ghostly hush. This lasted during a few clammy moments, then came a sound from the furthest case – soft, subdued, but harsh, gritty, mocking, sarcastic : the scraping of a rule on a box-partition ! and with it came half a dozen dim and muffled spectral chuckles, the dry and crackly laughter of the dead, as it seemed to me. (283)

Le processus d'impression est désormais contrôlé par des spectres ; *No. 44, The Mysterious Stranger* se donne à lire comme un texte fantomal, autrement dit un texte où il ne faut pas nécessairement chercher une volonté de modernité, mais un retour (troublé et ambivalent) du romantisme. Selon Ann Ryan, *No. 44, The Mysterious Stranger* est hanté par

la tradition gothique (67). Les échos avec Edgar Poe et avec Hawthorne sont nombreux (67). Dans la nouvelle « Young Goodman Brown » de Hawthorne, par exemple, Goodman Brown signe un pacte avec le diable, relation que rappelle l'amitié interdite entre le narrateur et No. 44 (67).

Dans *Spectres de Marx*, Derrida s'intéresse à la logique de la hantise et montre que le spectre est ce que l'on tente de conjurer, mais qui fait retour. Bien que Marx tente de mettre à distance la logique du fantôme, l'exorde du *Manifeste du parti communiste* s'ouvre sur la présence du spectre, à travers la célèbre formule : « Un spectre hante l'Europe : le spectre du communisme » (Derrida, *Spectres* 69, 163). Pour Derrida, les textes de Marx offrent un exemple éclairant de l'hantologie à l'œuvre dans tout discours. Marx souhaite marquer une rupture avec la philosophie traditionnelle, mais continue à fonder sa pensée sur une métaphysique : la fin du fétiche exige qu'on croie à la présence et à la réalité effective des objets (Derrida, *Spectres* 269). De fait, le spectre est ce qu'on tente d'exorciser, mais ce qui fait pourtant irruption, dans l'écriture de Marx et dans celle de Twain. Ainsi, d'après Derrida, si Marx s'attaquait avec tant d'ironie au philosophe allemand Max Stirner (*Spectres* 221), c'est parce que celui-ci lui ressemblait : « Marx se fait peur, il s'acharne lui-même sur quelqu'un qui n'est pas loin de lui ressembler à s'y méprendre ... chacun lisant, pensant, agissant, écrivant avec ses fantômes » (*Spectres* 222). Marx « fut aussi hanté par ce qu'il tentait de forclore » (*Spectres* 71).

Au binôme de la hantise que crée Derrida, Marx / Max, s'ajoute alors « Mark ». Ce qu'exécrait Twain – le romantisme – est aussi ce qui fait retour dans ses textes. Au reste, même les *Aventures* recèlent des traces du romantisme. Dans son introduction à l'édition NewSouth des deux romans, Alan Gribben attire l'attention sur ces « vestiges » romantiques dans *The Adventures of Tom Sawyer* (18). Même si Twain y déploie apparemment une parodie caustique du romantisme (au chapitre 13, l'épave du vapeur se dénomme le *Walter Scott*), le texte en incorpore également de nombreux éléments :

These parodies did not prevent vestiges of Romanticism from clinging to Twain's *Tom Sawyer* in the form of disguises, graveyards, corpse-stealing, buried treasure, a haunted house, and a candle-lit chase through a cave. Indeed, elements of Romanticism and Realism clearly vie throughout the story. Twain's novel helpfully illustrates the overlapping of two literary periods, despite his amusing satires directed at the school of writing from which he was diverging. (18)

Alan Gribben souligne ainsi une ambivalence à l'égard du romantisme (« elements of Romanticism and Realism clearly vie throughout the story »). Il en va de même dans *Adventures of Huckleberry Finn*, où le motif du voyage hors de la « civilisation » et le portrait de Huck Finn en héros rebelle et anticonformiste (temporaire) entrent en résonance avec les *Leatherstocking Tales* de Cooper et avec *Walden* de Thoreau.

Toutefois, il convient de souligner que les textes de Twain ne se défont jamais entièrement de cette distance parodique à l'égard du romantisme. Si ses textes tardifs paraissent davantage empreints d'une esthétique romantique, ils comportent la plupart du temps une réflexion sur cette survivance, présentée comme à la fois désirable et exécration, profondément obsolète. Dans *Personal Recollections of Joan of Arc* par exemple, pourtant le roman twainien le plus « romantique », un court passage introduit une curieuse critique de l'esthétique dont le reste du texte porte la marque. Le narrateur y décrit la visite de la chambre hantée dans la maison de Catherine, une jeune femme qui héberge quelque temps Jeanne d'Arc et sa suite. Louis de Conte s'attend à devoir chasser des fantômes, mais n'y trouve qu'une épée rouillée et un éventail moisi : « Nothing there but vacancy ! On the floor lay a rusty sword and a rotten fan » (725). Le romantisme n'est plus qu'un vieux spectacle, qui a perdu ses charmes : « Take the pathetic relics, and weave about them the romance of the dungeon's long-vanished inmates as best you can » (725). De même, *Personal Recollections of Joan of Arc* a toujours été considéré comme un roman décevant.

Dans *No. 44, The Mysterious Stranger*, le décor médiéval revêt un caractère stylisé, rendu par des descriptions pétries de clichés (« [the castle was] prodigious, vine-clad, stately and beautiful, but mouldering to ruin » [229]). Plus frappante encore, la présence de deux châteaux le long du précipice : « I have spoken of Castle Rosenfield ; I have also mentioned a precipice which overlooked the river. Well, along this precipice stretched the towered and battlemented mass of a similar castle » (229). Le texte ne s'attardera plus sur le premier château. Le deuxième est une ruine (cliché, bien entendu, du romantisme), où seule une partie est encore habitée, par les imprimeurs et par leur maître (229). Au détour de cette description, le texte dit encore habiter la littérature romantique et gothique, mais uniquement par imitation et par pastiche, au moyen d'un romantisme en toc.

Somme toute, il demeure donc impossible de savoir si Twain situe son écriture à l'intérieur du romantisme ou élabore une réplique parodique. La même problématique surgit à la lecture de « The Great Dark », dont on a souligné les parallèles avec *The Rime of*

the Ancient Mariner de Coleridge. La nouvelle twainienne hésite entre pastiche et parodie. De nombreux éléments semblent ainsi directement empruntés au poème de Coleridge : le dépaysement au cours du voyage, les malheurs rencontrés, l'isolement du navire encalminé, mais aussi celui du personnage principal, confronté à lui-même. Les créatures monstrueuses qu'observe Henry Edwards (« a whale with hairy spider-legs » [109]) éveillent le souvenir des bêtes aperçues par le vieux marin de Coleridge : « Yea, slimy things did crawl with legs / Upon the slimy sea » (59). Toutefois, on soupçonne chez Twain une tonalité burlesque : les monstres marins ne sont en réalité que des microbes (« I had seen it in the microscope » [109]). Le texte laisse ainsi entrevoir la possibilité d'une parodie de Coleridge ou encore de *Moby-Dick* (on notera la référence à la baleine [« a whale with hairy spider-legs »], dans la description donnée par Henry Edwards [109]).

Une hésitation semblable se fait sentir dans le passage de « Schoolhouse Hill » où Mr. Hotchkiss organise la séance de spiritisme pour rappeler à lui Quarante-Quatre, disparu dans la tempête de neige qui sévit dehors. Le fantôme qu'il parvient à convoquer n'est cependant pas celui de Quarante-Quatre, mais celui de Byron : « It was Lord Byron's spirit. Byron was the most active poet on the other side of the grave in those days, and the hardest one for a medium to get rid of. He reeled off several rods of poetry now, of his usual spiritual pattern – rhymy and jingly and all that, but not good, for his mind had decayed since he died » (206). Le doute qui entoure son apparition est significatif : s'agit-il véritablement du fantôme de Byron, qui s'est tout simplement mis à mal écrire (ou a-t-il toujours mal écrit) ? Ou est-ce un imposteur, qui se fait passer pour Byron ? Le fantôme existe-t-il, d'ailleurs – n'y aurait-il pas une mise en scène de la part de l'organisateur de la séance, Mr. Hotchkiss ? Comme le fait remarquer le narrateur, les généraux et les hommes d'État romains qui apparaissent après Byron maîtrisent un anglais *trop* convaincant (206).

De fait, le narrateur cherche à mettre à distance la logique du fantôme par le truchement de l'humour, mais il ne parvient jamais entièrement à la conjurer : le doute entoure l'apparition de Byron, de même qu'il pèse sur la place du romantisme dans l'esthétique twainienne.

b) Le projet métaphysique et romantique du posthumanisme twainien

De façon surprenante, c'est dans les passages en apparence les plus proches de notre postmodernité qu'affleurent les vestiges du romantisme. La manière dont Twain

dépeint par exemple la dimension plurielle du soi n'est pas sans évoquer certaines descriptions romantiques du sujet. Les critiques ont généralement souligné la modernité d'un roman comme *No. 44, The Mysterious Stranger* (Kiely 114 ; Ryan 68 ; Simmons 130-32). Toutefois, par son recours aux notions d'âme, d'inspiration et de créativité pour décrire la division du moi, le texte suggère une approche romantique.

Le consensus critique consiste à mettre l'accent sur l'émergence d'une pensée posthumaniste du sujet, perçu comme instable et divisé, dans *No. 44, The Mysterious Stranger*. Des critiques tels que Sholom Kahn (*Mysterious Stranger* 159) et John Bird (199) insistent sur la modernité d'une *théorie* émergente de la psychologie. Celle-ci préfigurerait notamment la pensée de Freud. Cependant, ces mêmes analyses se heurtent fréquemment à une part « illisible » du texte de Twain, qui se soustrait par endroits à une telle interprétation. Carl Dolmetsch par exemple affirme que les diverses entités dont est composé le sujet selon *No. 44* correspondent de très près au paysage psychique dépeint par Freud, si ce n'est que la troisième entité évoquée par l'étranger mystérieux, l'âme, lui paraît problématique (*Our Famous Guest* 296). « [Twain is unable to] reconcile the apparent contradiction he had raised for himself... », conclut Dolmetsch (*Our Famous Guest* 296).

Chez Twain, en effet, la troisième instance du sujet est l'Âme immortelle, notion plus romantique que psychanalytique : « There was another thing which I learned from 44, and that was this : each human being contains not merely two independent entities, but three – the Waking-Self, the Dream-Self, and the Soul. This last is immortal, the others are functioned by the brain and the nerves... » (342). Le passage opère un mélange incongru, puisqu'il juxtapose un vocabulaire emprunté à la biologie (« functioned by the brain and the nerves ») et des considérations « romantiques » (« this last is immortal »).

En réalité, la description de cette tierce entité du moi regorge de *topoi* romantiques : l'Homme ne se résume pas à ses seules capacités intellectuelles ; il y a plus que la raison. *No. 44* explique à August que quand celui-ci se rend invisible (chose que *No. 44* lui a apprise), il se désencombe de son corps et laisse libre cours à ses passions : « When I was invisible the whole of my physical make-up was gone, nothing connected with it or depending upon it was left. My soul – my immortal spirit – alone remained. Freed from the encumbering flesh, it was able to exhibit forces, passions and emotions of a quite tremendously effective character » (343). Le narrateur découvre une intimité qui se révèle à lui ; l'âme est le lieu des passions et non de la raison. Ainsi, une rémanence

romantique se fait jour au sein même de ce qui s'apparente selon certains à une approche moderniste du soi : sa division ou sa scission. Tout se passe comme si Twain superposait aux influences de la philosophie et de la psychologie contemporaines un pastiche du romantisme.

Mais il y a plus encore : *No. 44, The Mysterious Stranger* soulève l'hypothèse d'une continuité de l'antihumanisme, qui rapprocherait romantisme et modernisme. Loin de s'inscrire dans la rupture, le modernisme poursuivrait ainsi une réflexion plus ancienne. Comme le démontre Mark Sandy dans son analyse du recueil *Salisbury Plains* de Wordsworth, le romantisme décrit déjà un sujet en crise (61). Il interroge la subjectivité et donne à voir sa désintégration ; son prolongement se retrace selon Mark Sandy chez des poètes modernistes tels que Wallace Stevens : « ... Stevens's post-Romantic attempt to trace out the "origins" of our subjectivity turns out to be haunted by the spectral presences of Romanticism's own anxious fascination with a fragile interiority, often itself alert to the potential vacuity of the self » (61).

Pareille survivance du romantisme au sein même de la description du sujet divisé transparaît dans la description des Duplicates, ces figures de l'ombre qui viennent doubler les ouvriers imprimeurs. Sholom Kahn rappelle que le motif du double est fréquent dans la littérature romantique et gothique, et cite les exemples de « William Wilson » d'Edgar Poe et du *Double* de Dostoïevski (*Mysterious Stranger* 217). Il n'est pas non plus anodin que le Dream-Self de Marget s'arroge le nom d'une romancière romantique allemande, Elisabeth von Arnim (340), mieux connue sous le prénom de Bettina, la jeune admiratrice de Goethe à qui l'on doit *Échanges de lettres avec un enfant* (Kahn, *Mysterious Stranger* 139). *No. 44, The Mysterious Stranger* évoque en creux, sur un mode mi-sérieux, mi-comique, un héritage romantique : le Dream-Self de Marget n'est probablement qu'une identité fantasmée, grâce à laquelle la jeune fille remplace le temps d'un rêve son nom de famille prosaïque (« Regen », pluie en allemand) par un nom noble. Elle ressemble à s'y méprendre aux microbes prétentieux qui, dans « 3,000 Years among the Microbes », désirent embellir leur patronyme de quelques voyelles pour prouver leur naissance élevée.

Ce qui retient également l'attention dans *No. 44, The Mysterious Stranger*, c'est le retour d'un vocabulaire romantique pour décrire l'écriture, tout particulièrement lorsqu'il est question des figures posthumaines que sont les Duplicates et *No. 44*. Ils élèvent l'écriture au-delà des limitations humaines. Tels des génies, ils font preuve d'une imagination sans bornes et d'une réelle capacité à créer, comme l'explique *No. 44* :

“... your Dream-Self ... has far more imagination than has the Workaday-Self, therefore its pains and pleasures are far more real and intense than are those of the other self, and its adventures correspondingly picturesque and extraordinary.... The Workaday-Self has a harder lot and a duller time ; it can't get away from the flesh, and is clogged and hindered by it ; and also by the low grade of its own imagination.” (315)

Le portrait que brosse No. 44 du Dream-Self est truffé de références à l'imagination et aux émotions (« its pains and pleasures are far more real and intense »), lieux communs de la littérature romantique. Ailleurs, No. 44 se décrit en des termes proches, même s'il juxtapose un discours antihumaniste au vocabulaire romantique :

“[Man's] mind is merely a machine, that is all – an *automatic* one, and he has no control over it ; it cannot conceive of a *new* thing, an original thing, it can only gather material from the outside and combine it into new *forms* and patterns... a man's mind cannot *create* – a god's can, and my race can. That is the difference. *We* need no contributed materials, we *create* them – out of thought.” (333)

No. 44 sait mettre en œuvre une créativité parfaite : il crée du nouveau, à la différence des hommes (« *We* need no contributed materials, we *create* them – out of thought »).

C'est que le personnage posthumain incarne chez Twain un rêve pour l'écriture : un rêve de transcendance. Au sein du posthumanisme twainien, ainsi, se fait jour une pensée humaniste traditionnelle, dans la mesure où il s'agit de transcender les limites de la chair. Pour l'humanisme métaphysique, être humain, c'est dépasser ce qui nous rapproche de l'animal : le corps. Il convient de réaliser notre humanité dans l'arrachement à la corporéité. C'est précisément cette demande que formule Emil Schwarz, le double du narrateur, dans un discours aux résonances néoplatoniciennes : « “these bonds ... oh free me from *them* ; these bonds of flesh – this decaying vile matter, this foul weight, and clog, and burden, this loathsome sack of corruption in which my spirit is imprisoned, her white wings bruised and soiled – oh, be merciful and set her free !” » (369). L'immatériel serait supérieur au monde physique : voilà le mouvement même de la métaphysique, dont le préfixe *méta-* renvoie à une transcendance.

Pareil humanisme métaphysique se retrouve notamment chez Descartes, dans le *Discours de la Méthode*. Pour Descartes, l'essence humaine réside en la capacité à penser et, au bout du compte, se résume à l'âme :

... examinant avec attention ce que j'étais, et voyant que je pouvais feindre que je n'avais aucun corps ... je connus de là que j'étais une substance dont toute l'essence ou la nature n'est que de penser, et qui, pour être, n'a besoin d'aucun lieu, ni ne dépend d'aucune chose matérielle. En sorte que ce moi, c'est-à-dire l'âme par laquelle je suis ce que je suis, est entièrement distincte du corps. (60)

La pensée humaniste de Descartes établit un dualisme entre l'âme et le corps. Elle privilégie l'âme au détriment du corps : « ce moi ... est entièrement distinct... du corps ». De même, No. 44 explique à August que le corps est une entrave : « “The Workaday-Self ... can't get away from the flesh, and is clogged and hindered by it” » (315). No. 44 et les doubles (« Duplicates ») incarnent la promesse d'un sujet délesté de sa chair, capable d'écrire, de créer et d'imaginer comme ne le fera jamais l'homme incarné.

Curieusement, les figures posthumaines dans les textes de Twain deviennent donc les porte-parole d'une pensée métaphysique traditionnelle. La persistance de cet humanisme renvoie un reflet troublant au posthumanisme tel qu'il est pensé dans notre postmodernité. En effet, alors que l'on considère généralement que le posthumanisme *déconstruit* la philosophie métaphysique, le texte de Twain souligne une proximité possible entre le posthumanisme d'une part et l'humanisme et le romantisme d'autre part. Ces deux derniers aspects ne se recoupent pas nécessairement, mais confèrent aux textes de Twain une dimension désuète, obsolète, qui sème le trouble dans l'interprétation postmoderniste.

Selon Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, le romantisme est loin d'être le fait d'une époque révolue. Dans *L'Absolu littéraire*, ils affirment que l'ère actuelle s'inscrit dans le prolongement du romantisme, qui est avant tout une manière de penser la littérature (26). L'« absolu littéraire » est la « mise à l'écart dans la parfaite clôture sur soi (sur sa propre organicité) » de la littérature (21). Celle-ci semble ainsi transcender d'autres modes de pensée et d'écriture. Notre époque – la postmodernité – est « l'âge critique par excellence dans lequel la littérature se voue à la recherche exclusive de sa propre identité, entraînant même avec elle tout ou partie de la philosophie et de quelques sciences avec elle » (27). Ainsi, il n'y a rien d'étonnant à ce que le postmodernisme présente des similitudes avec le romantisme : « Ce qui nous intéresse dans le romantisme,

c'est que nous appartenions encore à l'époque qu'il a ouverte et que cette appartenance qui nous définit ... soit précisément ce que ne cesse de dénier notre temps. Il y a aujourd'hui, décelable dans la plupart des grands motifs de notre "modernité", un véritable inconscient romantique » (26).

Si de nombreux motifs de la modernité sont en réalité des fantômes d'une esthétique romantique, l'on comprend mieux que l'écriture twainienne puisse paraître à la fois moderniste et romantique. Ainsi, *No. 44, The Mysterious Stranger* laisse l'étrange impression de juxtaposer romantisme désuet et postmodernisme avant la lettre, deux sensibilités *a priori* incompatibles. La lecture des écrits twainiens soulève une problématique métacritique soulignant la rémanence du romantisme au sein de la théorie postmoderne de la littérature, comme évoquée par Philippe Lacoue-Labarthe et par Jean-Luc Nancy.

Chez Twain, le rêve d'absolu, d'isolement et de transcendance de l'écriture littéraire est à la fois esquissé et écarté, comme le montre le passage de la symphonie synesthésique dans « The Chronicle of Young Satan ». Young Satan rend visite au poète et avocat raté Wilhelm et s'empare de l'une de ses créations en vers, qu'il entreprend de mettre en musique. Le poème médiocre se trouve soudain métamorphosé en une œuvre fabuleuse, susceptible de provoquer une expérience synesthésique (le narrateur évoque à la fois la vision et l'ouïe : « that marvelous picture painted in music » [93]). Young Satan réalise ainsi sa promesse d'une esthétique posthumaniste, infiniment supérieure à l'art des hommes.

Toutefois, ce qu'il y a de remarquable dans ce passage, c'est que la symphonie est décevante pour le lecteur, qui ne bénéficie jamais d'un accès direct à l'esthétique posthumaniste promise. Comme l'écrit Robert Kiely, l'écriture romantique chez Twain frise toujours la déception : « In his Romantic guise as artistic genius, Satan also disappoints, though his boasting is impressive.... As a parody of Coleridge or Emerson, Satan's claim creates a few sparks, but the text itself does not fully yield to him » (113).

Au reste, le poème lui-même, écrit par Wilhelm, contient une multitude de clichés romantiques parodiés :

It was a very stirring tale about a girl who was carried off by bandits, and was followed through a thunderous and stormy night by her lover, who rescued her and drove off the captors, killing several of them in a brave fight, but in his turn receiving wounds of which he died just as the morning sun was brightening the world with hope and happiness. (90-91)

Chez Twain, la parodie n'est jamais très loin. Le rêve posthumain pour l'écriture semble toujours voué à l'échec. Enfin, le romantisme twainien demeure profondément ambigu, une esthétique exécrable et fascinante tout à la fois, dont la présence inattendue dans les écrits de Twain subvertit l'image traditionnelle de l'auteur.

1.3 – « A Rollicking Atrocious Melange of Bad Taste » : l'illisibilité idéologique et critique de *Pudd'nhead Wilson*

« A rollicking atrocious melange of bad taste and half understood intentions and nearly intolerable insights into evil, translated into a nightmare worthy of America » : c'est ainsi que Leslie Fiedler décrit *Pudd'nhead Wilson* (« “As Free as Any Cretur” » 248). Roman du « mélange » et du « mauvais goût », *Pudd'nhead Wilson* ne semble jamais aller jusqu'au bout de ses convictions (« half understood » ; « nearly »).

Bien que ce roman rédigé au début des années 1890 compte parmi les textes les plus connus de Twain, il a également fréquemment été jugé illisible, comme le rappelle John Matson (« his notoriously “unreadable” novel » [348]). On remarquera que cette illisibilité n'est pas imputable à une quelconque inintelligibilité ou complexité (*illegibility*) de la langue. Celle-ci demeure simple et accessible tout au long du roman. Il s'agit plutôt d'une illisibilité *idéologique*, qui a pu perturber des générations de lecteurs. George Orwell fut l'un d'entre eux.

Dans « Mark Twain – The Licensed Jester », George Orwell affirme que les textes de Twain ne sont jamais suffisamment révolutionnaires et que sa satire ne devient jamais *pleinement* subversive (327). Orwell déplore une satire twainienne toujours-déjà compromise par sa participation aux discours dominants : « ... most people who have studied his work have come away with a feeling that he might have done something more. He gives all the while a strange impression of being about to say something and then funking it, so that *Life on the Mississippi* and the rest of them seem to be haunted by the ghost of a greater and much more coherent book » (329). Orwell se dit déçu par une écriture qui aurait pu aller plus loin, mais qui semble se retrancher derrière des positions conformistes et conservatrices. Il est frappant qu'Orwell évoque une hantise (« haunted by the ghost of a greater and much more coherent book »), puisqu'il s'agira d'en démontrer la prégnance dans les écrits de Twain. Twain n'écrit jamais ce livre pleinement univoque, cohérent et critique qu'Orwell aurait aimé lire – et il n'est pas seul à dire sa déception.

Pudd'nhead Wilson se présente comme un texte en apparence clôturé et respectueux des codes narratifs traditionnels. Pourtant, son dénouement pose problème, ce qui n'est pas sans rappeler la fin problématique de *Adventures of Huckleberry Finn*. Comme ce dernier, *Pudd'nhead Wilson* semble peu à peu se désintéresser de la satire de l'esclavage qu'il amorce pourtant dans les premiers chapitres. En effet, le récit commence par une focalisation interne qui privilégie la perspective de la jeune esclave Roxana. Le récit formule une critique virulente des pratiques esclavagistes dans les États du Sud et suscite une attente particulière chez le lecteur. Lorsque son maître revend plusieurs esclaves de la maisonnée, Roxana est saisie d'une terreur profonde. Elle envisage le suicide et décide de se noyer avec son fils afin de lui épargner un sort comparable. Mais alors qu'elle déshabille le nourrisson, elle se rend compte qu'il ressemble de près au fils de son maître, né le même jour que son enfant. La vérité est que la peau de Roxana et de son fils est aussi blanche que celle de leurs maîtres. Roxana décide d'échanger les deux nourrissons et fait de son fils le nouvel héritier du juge Driscoll.

Or, son fils grandit et son caractère odieux s'affirme. Il maltraite sa mère, ignorant le lien de sang qui l'unit à elle. Accablé de dettes de jeu, il va jusqu'à la vendre à une plantation du Sud, alors qu'elle avait précédemment été affranchie par son maître. À l'instar de Tom Sawyer dans les derniers chapitres de *Adventures of Huckleberry Finn*, « Tom » Driscoll se joue de la liberté de l'esclave affranchi. Le narrateur le dépeint comme un personnage exécration, dont l'identité réelle est révélée par l'avocat en herbe David Wilson. Le lecteur est pris au piège, car la punition de « Tom » Driscoll, lui-même vendu à une plantation du Sud, est présentée comme l'accomplissement d'une justice poétique. Aussi le dénouement du texte déjoue-t-il les attentes que le lecteur aurait pu entretenir au début du roman.

Selon Myra Jehlen, le roman est marqué par une incohérence idéologique :

... things take an odd turn, which in fact will culminate in an about-face, the reversal ultimately going so far as to transform the exposure of Roxy and her son into a happy ending that rights wrongs, rewards the good, punishes the bad, and restores order all around.... Roxy and her baby exit as the villains of a story they entered as the innocently wronged. (412-13)

Alors que le texte se donne *a priori* à lire comme une satire de l'esclavage, celle-ci passe à l'arrière-plan. Susan Gillman attire l'attention sur la fin conventionnelle : « So many difficult questions about the social construction of racial identity surface partially in the narrative, only to be arbitrarily closed off by the formulaic clarity of the conclusion to

the murder/detective plot, where there seems to be no room for racial loose ends » (« “Sure Identifiers” » 446). Le sentiment de déception exprimé dans cette description est celui du critique intéressé par « la construction sociale de l'identité raciale » (« the social construction of racial identity »).

Au début du texte, David Wilson est encore un paria, exclu par la communauté de Dawson's Landing. Dans les dernières pages, c'est lui qui rétablit le *statu quo* : « He is the one who, revealing in the moment of crisis “who done it,” restores the community ... to a state of grace » (Fiedler, « “As Free as Any Cretur” » 256). Il met fin au chaos provoqué par la rébellion de Roxana et réinstaura l'ordre racial et patriarcal : « Wilson ... represents the category of authoritative white men commanding both law and language » (Jehlen 424).

Wilson dévoile les identités et dénonce les faux-semblants. Le texte prend une tournure qui ne peut être décrite que comme essentialiste. C'est cet essentialisme des identités qui domine dans *Personal Recollections of Joan of Arc*, où Jeanne d'Arc cherche à redresser les torts faits à l'essence (de la nation et du roi de France, entre autres).

Dès lors, les lectures déconstructionnistes, postcolonialistes ou *queer* achoppent sur le dénouement de *Pudd'nhead Wilson*. Comme pour *Adventures of Huckleberry Finn*, c'est la fin du texte qui apparaît éminemment illisible. Plusieurs nœuds textuels demeurent insupportables pour une interprétation postmoderne ou poststructuraliste.

Certes, de nombreux aspects du texte se prêteraient à une telle lecture. La fréquence des déguisements et des travestissements suggère une fluidité des identités. « Tom » Driscoll par exemple, usurpant déjà sans le savoir l'identité d'un autre, se met à porter des vêtements de femme pour cambrioler *incognito* ses voisins. Il se déguise tour à tour en jeune et en vieille femme (51). Roxana adopte elle aussi une identité différente, lorsqu'elle se noircit le visage et revêt une tenue d'homme pour retrouver son fils à Saint-Louis (90). Son penchant pour les déguisements fait écho à la muabilité du personnage de Roxana dans le roman éponyme de Daniel Defoe, relevée par Alexis Tadié : « Les identités qu'elle acquiert, les personnages qu'elle s'invente, les costumes qu'elle sait adopter indiquent cette plasticité du personnage de Roxana » (278).

Selon Peter Messent, *Pudd'nhead Wilson* semble de ce fait présager une sensibilité postmoderne :

Identity, so Twain argues, is something that is socially constructed and always liable to collapse. The idea of the “self” as fixed, stable and centred in an environment which it can control is revealed as patent

nonsense here, as Twain questions the very fundamentals of nineteenth-century novelistic belief.... Tom and Valet are interchangeable ;... if both are what their conditioning has made them : then the corollary of this is that the notion of firm identity, of character, as innate more or less disappears. (« Towards the Absurd » 189-90)

Depuis une quinzaine d'années, de nombreuses lectures insistent sur la déconstruction des binarismes essentialistes opérée par *Pudd'nhead Wilson*. Dans « Beneath the Veil : Clothing, Race, and Gender in Mark Twain's *Pudd'nhead Wilson* », Linda Morris s'appuie sur le concept de performativité, notion-clé de la pensée *queer* de Judith Butler :

In order to steal from the villagers of Dawson's Landing, [Tom] assumes a series of disguises to mask his identity. Most powerfully and most successfully, he cross-dresses as both a young girl and an old woman. The first time we see him cross-dressed as a girl, we watch him through Pudd'nhead Wilson's eyes, although neither the reader nor Wilson knows at that moment that the "girl" we are watching is Tom.... While David Wilson is watching Tom, not knowing who he is, Tom is gazing at one of his female selves in the mirror. He is in the act of performing a gender as surely as his life has become an act of performing a race.... The scene is filled with images of performing, posturing, mirroring.... Tom deliberately performs for Wilson as a girl, and as a girl he is apparently wholly convincing. (389-90)

Selon Linda Morris, dans ce passage, l'identité genrée revêt un caractère performatif. Au cours de son analyse, elle néglige cependant les nombreux passages où le texte revient à une conception essentialiste des identités. Lors du procès final par exemple, David Wilson démontre que les empreintes digitales permettent de reconnaître sans faille n'importe quel individu. En effet, l'un des violons d'Ingres de David Wilson consiste à collectionner les empreintes digitales de tous les habitants de la bourgade, qu'ils soient homme ou femme, noir ou blanc. Grâce à un habile travail de détective, David Wilson parvient à retrouver le meurtrier de Judge Driscoll (son neveu présumé, « Tom » Driscoll) et à dévoiler au grand jour l'usurpation des identités commise par Roxana et son fils. Il explique aux juges :

“Every human being carries with him from his cradle to his grave certain physical marks which do not change their character, and by which he can

always be identified – and that without shade of doubt or question. These marks are his signature, his physiological autograph, so to speak, and this autograph cannot be counterfeited, nor can he disguise it or hide it away, nor can it become illegible by the wear and the mutations of time.” (114)

Dans son discours, David Wilson proclame la lisibilité pure et inaltérable des empreintes digitales (« nor can it become illegible »), révélateurs physiques de l'identité (« by which he can always be identified » ; « his physiological autograph »). Il aurait ainsi trouvé le moyen d'endiguer les usurpations et les abus des identités (« this autograph cannot be counterfeited, nor can he disguise it or hide it away »). Il est significatif qu'il ait recours au champ sémantique de l'écriture (« his signature » ; « this autograph » ; « illegible »), dans un texte où celle-ci est présentée comme automatique et insoumise au contrôle conscient de l'auteur. Dans cet avant-dernier chapitre, David Wilson présente l'antidote à la disparition de la signature unique et originale de l'écrivain, l'« autographe ».

Par conséquent, *Pudd'nhead Wilson* ne mène jamais jusqu'au bout la déstabilisation de la signature auctoriale et des identités, tant genrées que raciales. Le texte brouille son propre positionnement idéologique : ainsi, il convient de noter que « Tom » et Roxana ne sont pas à proprement parler des esclaves noirs, élément du texte souvent ignoré par la critique. En réalité, le texte donne l'étrange impression qu'il cherche avant tout à dénoncer l'esclavage de personnes de peau *blanche*. Le narrateur estime leur statut absurde : « From Roxy's manner of speech, a stranger would have expected her to be black, but she was not. Only one-sixteenth of her was black, and that sixteenth did not show. She was of majestic form and stature, her attitudes were imposing and statuesque, and her gestures and movements distinguished by a noble and stately grace » (9). Dans cet extrait, l'esclavage de Roxana constitue une entorse à sa grâce de femme blanche.

Le narrateur poursuit : « Her child was thirty-one parts white, and he, too, was a slave, and by a fiction of law and custom a negro » (9). À la « fiction de la loi et des coutumes », le texte oppose comme une loi naturelle, violée par l'esclavage métis. Aussi se fait-il le reflet d'un discours naturaliste et hiérarchisé des races, celui-là même qui justifie l'esclavage que le narrateur semble dénoncer en apparence. Dans « “Sure Identifiers” : Race, Science, and the Law in *Pudd'nhead Wilson* », Susan Gillman rappelle qu'un tel discours, fondé sur un système biracial, s'accompagnait d'une crainte profonde de l'interchangeabilité des races (454). *Pudd'nhead Wilson* témoigne d'une fascination pour la figure du métis, dans la mesure où il subvertit les binarismes figés. Mais le texte entreprend rapidement d'enrayer l'instabilité des essences qu'il a laissé entrevoir.

L'inversion des hiérarchies raciales et sociales provoquée par Roxana au début du texte entraîne un état temporaire de *mundus inversus*, autrement dit un désordre carnavalesque qui ne s'installe pas dans la durée.

Étrangeté donc d'un texte qui dénonce l'institution de l'esclavage tout en déployant le discours même qui la justifie. Il est vrai que la satire de l'esclavage se poursuit jusqu'à la fin du texte : le narrateur décrit une société qui traite certains hommes comme de simples biens mobiliers. « Tom », redevenu Chambers, ne peut pas être jugé pour son crime par le tribunal, parce qu'il n'est pas une personne justiciable aux yeux de la loi : « Everybody granted that if "Tom" were white and free it would be unquestionably right to punish him – it would be no loss to anybody ; but to shut up a valuable slave for life – that was quite another matter » (121). En même temps, la voix narrative semble régulièrement souscrire à l'idéologie raciste, si bien qu'il est impossible de savoir si le texte fustige l'esclavage en général ou l'esclavage « blanc » de Roxana. Tout se passe comme s'il s'agissait de rappeler à l'ordre une société qui ne respecte pas *assez bien* la hiérarchie raciale à partir de laquelle elle est censée opérer, puisqu'elle a transformé une femme *blanche* en esclave.

L'illisibilité dans *Pudd'nhead Wilson* relève donc d'un brouillage de la norme satirique. À plusieurs reprises, le roman offre une réflexion métatextuelle sur la satire, présentée comme un genre conservateur et sali. En effet, *Pudd'nhead Wilson* soulève de nouveau la question de la compromission du narrateur, si centrale dans les derniers chapitres de *Adventures of Huckleberry Finn*. Lorsque la voix narrative présente « Tom » Driscoll comme un personnage ayant mérité d'être vendu en esclave à une plantation du Sud (121), le texte marque sa collusion avec l'ordre établi. La justice poétique du texte coïncide avec la justice légale, profondément raciste, qui continue à régner dans le Sud après l'abolition de l'esclavage, comme en témoignent les lois Jim Crow. Si « Tom » Driscoll porte le même prénom que le héros de Harriet Beecher Stowe dans *Uncle Tom's Cabin*, il n'en est qu'une copie parodique.

Incidentement, le texte semble hanté par le discours raciste prononcé par le père de Huck au début de *Adventures of Huckleberry Finn*. Pap s'indigne de ce que des droits civiques aient été accordés aux hommes métis dans l'État de l'Ohio :

“There was a free nigger there, from Ohio ; a mulatter.... They said he could *vote*, when he was at home. Well, that let me out. Thinks I, what is the country a-coming to ? It was 'lection day, and I was just about to go and vote, myself, if I warn't too drunk to get there ; but when they told

me there was a State in this country where they'd let that nigger vote, I drawed out. I says I'll never vote agin.” (39)

La satire twainienne est ici d'un comique retors : refusant d'exercer son droit de vote, Pap se prive de ses propres droits civiques, confirmant par le même geste le bien-fondé apparent de ses craintes – sa plus grande peur, c'est bien une perte de pouvoir des blancs à la suite de l'émancipation des hommes métis. Cette crainte de l'homme affranchi ou métis refait surface dans des textes comme *Pudd'nhead Wilson* et « Which Was It ? », où elle est plus ouvertement formulée par le narrateur lui-même. Le narrateur de *Pudd'nhead Wilson* semble ainsi avoir fait sien le discours du père de Huck.

Tout comme les derniers chapitres de *Adventures of Huckleberry Finn*, *Pudd'nhead Wilson* multiplie les plaisanteries de « mauvais goût » (« bad jokes » ; « bad taste » [Fiedler, « “As Free as Any Cretur” » 248]). À mesure que l'histoire progresse, l'intrigue s'apparente de plus en plus à un mauvais tour que le narrateur aurait joué à Roxana. Son fils finit esclave dans une plantation du Sud, en dépit de tous ses efforts. Comme dans *Adventures of Huckleberry Finn*, la fuite hors de l'esclavage est en réalité une fuite vers l'esclavage.

De même, le roman ne cesse de multiplier les références qui présagent le sort de « Tom »-Chambers. Les paroles de Roxana sont empreintes d'une ironie tragique. Ainsi, Roxana appelle son fils Valet de Chambre, nom dont la sonorité lui plaît et dont elle ignore la signification française. Or, s'il échappe temporairement à sa destinée onomastique, il redevient « valet » à la fin du texte : « Valet de Chambre was all along the correct identification of a man born a servant and for a time dangerously misnamed a master » (Jehlen 422). De même, lorsque Roxana découvre que son fils a accumulé deux cents dollars de dettes au jeu, elle s'écrie : « “Sakes alive, it's mos' enough to buy a tollable good second-hand nigger wid” » (39). Ses paroles comportent une ironie prémonitoire, puisqu'elle mesure la valeur de son fils sur le marché de l'esclavage, où il finira par être vendu et monnayé.

Le texte développe une réflexion métatextuelle sur la voix du satiriste à travers la figure de David (Pudd'nhead) Wilson. Celui-ci offre en miroir une image du satiriste. Comme en témoignent sa remarque sur le chien bruyant (« “I wish I owned half of that dog” » [6]) et son calendrier libre-penseur, tous deux incompris des villageois, Pudd'nhead Wilson maîtrise – un temps – l'ironie, technique privilégiée de la satire (Hight 18). Cependant, la fin du texte laisse un doute : et si au bout du compte, les habitants de Dawson's Landing avaient eu raison de le traiter de sot (« puddn'head ») ?

Le texte annulerait alors l'inversion propre à l'ironie, grâce à l'insistance sur le sens direct du terme. Du même coup, la supériorité du lecteur qui *comprendait* l'ironie est mise à mal.

Ainsi, David Wilson finit satiriste satirisé, motif au demeurant récurrent dans le genre satirique (Duval et Martinez 252). Il en vient à se salir les mains. Il se met à participer à la vie publique de la petite ville : élu maire de Dawson's Landing (le plus sot parmi les sots ?), il obtient également enfin la reconnaissance des habitants pour son travail d'avocat et de détective. Leslie Fiedler décrit son parcours de la façon suivante : « He begins as a pariah, the sage whose wisdom is taken for folly : an outsider in a closed society, a free thinker in a world of conformism.... Yet ... he wants to succeed in the world he despises ; and he yields to it half-unwittingly even before it accepts him, adjusting to its code of honor, its definition of a Negro... » (« “As Free as Any Cretur” » 256). À travers la collusion de David Wilson avec l'ordre établi, le texte réfléchit à sa propre salissure (morale et idéologique). Myra Jehlen en conclut :

There is nothing joyous in restoring the status quo of Dawson's Landing. Twain may have been reluctant to see black men acquire the power of whites and may have viewed their bid for a share of power as outright usurpation. He did not vindicate white society. This is a familiar dilemma in his work generally which frequently ends, as does *Pudd'nhead Wilson*, in a stalemate between radical criticism and an implicit conservatism....
(425)

Selon Myra Jehlen, *Pudd'nhead Wilson* recèle donc un conservatisme implicite, opposé à une déconstruction des essences.

L'analyse que propose Nathalie Zimpfer de la satire dans sa thèse consacrée à Jonathan Swift jette à ce titre un éclairage intéressant sur l'apparente déconstruction opérée par ce genre ou mode d'écriture. Selon elle, le foisonnement des positionnements moraux et l'absence de résolution dans les textes de Swift relèvent d'une posture *esthétique*, sans pour autant mettre en place une déconstruction philosophique ou idéologique. Certes, on peut noter « la présence dans bon nombre de textes satiriques de Swift d'alternatives marquées et moralement insatisfaisantes (Yahoos/Houyhnhnms...) » (105), mais Zimpfer ajoute :

De là à faire de ces textes une lecture déconstructionniste, il n'y a qu'un pas car ... la littérature du dix-huitième siècle, dont l'ironie, le paradoxe et l'hétérogénéité constituent des caractéristiques essentielles, se prête aisément à une telle lecture.... Or il est important de rappeler

qu'indirection et ironie constituent des caractéristiques d'ordre purement formel et ne sont pas exclusives de l'affirmation de valeurs positives....
(106)

La lecture postmoderne du Twain tardif fait l'impasse sur les passages où s'affirment ces « valeurs positives », incompatibles avec une telle interprétation.

Pour conclure, il est possible de constater le statut à la fois canonique et hautement problématique de *Pudd'nhead Wilson* au sein de la littérature américaine. Le roman suscite chez la critique un sentiment de gêne, qu'on pourrait décrire avec Nick Salvato comme un « embarras critique » (« critical embarrassment » [681]). Ce malaise est provoqué par un objet d'étude qui échappe aux prismes de lecture habituels, non pas parce qu'il s'y soustrait entièrement, mais parce qu'il y fait *partiellement* appel. Selon Nick Salvato, les chansons de Tori Amos par exemple renvoient comme une caricature grossière à certains courants théoriques (680). Nick Salvato propose alors de transformer la réaction du critique en un outil de réflexion, au lieu de fuir le sentiment de malaise :

... how might risking critical embarrassment – courting, enduring, and pushing through it rather than sidestepping or otherwise bypassing it – situate one to speculate profitably about an object of inquiry, especially a “bad object” ..., in ways that would have remained unaccessed and, indeed, inaccessible had the critical embarrassment not been entertained ?
(681)

Si l'embarras du critique est placé au centre de l'analyse, alors la mauvaise écriture de Mark Twain (« a “bad object” ») peut devenir un objet d'étude. D'où le questionnement qu'il s'agira de poursuivre : le mauvais goût est-il un aspect négligeable de ses textes, abordés depuis une postmodernité qui dit avoir cessé de s'intéresser à des questions de goût et de valeur, ou s'agit-il au contraire d'une dimension fondamentale de sa démarche d'écrivain ?

Chapitre 2 – *Unreadability* : revendication du mauvais goût

2.1 – « Pleasurable Disgust » : une esthétique du laid

a) Satire et mauvais goût

Si l'illisible se décline en fonction des critères de lecture adoptés, il a partie liée avec la question du goût. Les textes tardifs de Mark Twain ont pu paraître insipides (*unreadable*) ; ils semblent tomber en deçà d'un seuil de lisibilité. Cela dit, la notion de goût renvoie autant aux stratégies déployées par le texte qu'aux attentes du lecteur : elle se situe à l'intersection de l'écriture et de la réception.

Or, il convient de se pencher plus précisément sur cette notion de mauvais goût et tout particulièrement sur les indices métafictionnels qui chez Twain signalent une fascination pour l'écriture médiocre, mièvre, démodée, manquée – pour le ratage en littérature.

D'emblée, il appartient de souligner qu'une telle illisibilité (désignée par le terme de *unreadability* en anglais) demeure profondément problématique du point de vue du modernisme et du postmodernisme, qui, on l'a vu, se sont davantage ouverts à une illisibilité herméneutique et langagière (*illegibility*).

Ainsi, l'illisible moderniste résulte d'un travail sur la perspective narrative et sur les signifiants, dont le rapport aux signifiés devient plus instable. Ce sont des textes qui se décodent plus difficilement, fréquemment jugés opaques et hermétiques. Comme l'écrit André Bleikasten, *The Sound and the Fury* de Faulkner est un texte dont la lecture est semée d'embûches : « On ne saurait dire en effet que ce roman *s'offre* à la lecture ou, comme on dit encore, *se donne* à lire » (408). Le travail interprétatif est constamment frustré par le brouillage des temporalités et par la technique du flux de conscience, qui traduit dans le chaos les pensées des divers personnages dont le récit adopte successivement le point de vue. Pareille *illegibility* ne se retrouve pas chez Twain : là où le modernisme cultive la complexité et l'opacité langagières, l'écriture de Twain déploie une langue simple et stylisée, parfois même marquée par une superficialité recherchée.

La difficulté qu'a le postmodernisme à rendre compte de l'illisible twainien provient quant à elle de la place accordée à la question du goût. Comme le montre Patricia Waugh, le postmodernisme procède à la déconstruction de la notion et souligne que l'évaluation des textes selon des critères esthétiques n'a plus lieu d'être (70) : on

aurait affaire à une ère post-esthétique, dans la mesure où l'Idée du Beau semble avoir été abandonnée. Dans la théorie postmoderniste, le Beau n'est plus une notion transcendante et atemporelle, comme il le fut longtemps, et ce depuis le platonisme ; il s'agit plutôt d'une construction culturelle, déterminée par des facteurs géographiques, sociopolitiques et historiques. Chez Twain, pourtant, la recherche du Beau – l'esthétique traditionnelle – occupe encore une place centrale, même si Twain semble souvent s'employer à la faire dévier. Par conséquent, le postmodernisme peine à saisir l'importance que revêt encore la notion de goût au sein de l'illisible twainien : Twain écrit des textes qui choquent ses contemporains et qui signalent leur chute dans le laid, dans le vernaculaire et dans le burlesque.

Il semblerait que l'illisible twainien renvoie le postmodernisme à une réstance au sein même de sa démarche : persistance d'une recherche esthétique et d'un jugement de valeur. Les textes de Twain ne satisfont pas ces critères de lisibilité implicites – ou ils ne le font que partiellement. Ainsi, une nouvelle comme « 3,000 Years among the Microbes » fait apparaître les limites érigées par le postmodernisme, justement parce qu'elle semble si proche d'une sensibilité postmoderniste, tout en faisant toujours défaut.

Twain écrit donc encore à l'ère du goût – ou encore, peut-être serait-il plus juste de rapprocher son écriture d'une tradition spécifique, celle du *mauvais* goût, qui parasite la littérature canonique. Cette tradition est celle de l'antiroman satirique : une paralittérature, qui s'écrit à la marge de la littérature, parodiant, exposant et décapant ses conventions et ses procédés.

Dès l'Antiquité, la satire se définit comme un mode d'écriture rétif aux classifications : elle mélange le comique et le sérieux, les vers et la prose, la philosophie et la littérature. Elle subvertit les critères esthétiques, notamment ceux qu'énonce Aristote dans sa *Poétique*. Aristote proscrit les épisodes disjoints ; la satire quant à elle rechigne à s'organiser en une progression d'événements logiques (Duval et Martinez 231). Ce sont des préceptes aristotéliens que formule Twain dans « Fenimore Cooper's Literary Offenses », pour mieux les détourner dans d'autres textes.

La satire affectionne le laid, qu'il soit moral ou esthétique. Elle se fascine pour tout ce qui est jugé inférieur : le corps, l'immoral, la hideur, les goûts du peuple. Il convient de replacer l'illisible twainien dans cette tradition de la littérature satirique. Au-delà des hypothèses biographiques, selon lesquelles l'échec artistique de ces années serait lié aux infortunes familiales et financières éprouvées par l'auteur, il faudrait encore s'interroger sur le rôle fondamental que joue l'illisible *esthétique* chez Mark Twain.

Selon Michael Seidel, la satire entretient un rapport ambigu à la littérature canonique (263). Elle est à la fois subversion et reprise : « satire is both *descendant* and *descendent* » (263) – déviance mais aussi provenance, c'est-à-dire qu'elle n'est pas entièrement *extérieure* à la littérature.

Dans leur analyse approfondie de la satire, Sophie Duval et Marc Martinez soulignent quant à eux le plaisir particulier que prend le satiriste à esthétiser le laid et l'immoral (250), aussi paradoxal qu'une telle entreprise puisse paraître. En effet, l'esthétique est traditionnellement jugée synonyme de recherche du Beau, comme en témoigne la définition donnée par l'*Oxford English Dictionary* : « The philosophy of the beautiful or of art ; a system of principles for the appreciation of the beautiful » (« Aesthetics », déf. 1a). Dans cette définition, l'art et le Beau sont interchangeables, rapprochés par la conjonction « or ». Toutefois, comme l'ont montré les théoriciens de la satire, une tradition parallèle a toujours existé dans les marges de la lisibilité : une recherche du laid ; un discours ou encore une revendication du mauvais goût.

Dès lors, est-il possible que l'illisible twainien relève davantage du genre satirique que d'un (post)modernisme avant la lettre ? Dans « Mark Twain as American Rabelais », Sholom Kahn fait remarquer qu'un texte comme « 3,000 Years among the Microbes » n'est pas sans rappeler l'œuvre de Rabelais et plus généralement, la satire ménippée (60-61). Celle-ci relève à la fois de la paralittérature et de la paraphilosophie, comme il apparaît dans la description qu'en donne Northrop Frye dans *Anatomy of Criticism*. Dans la ménippée, la narration est chaotique et décousue (« a loose-jointed narrative » [Frye 310]) ; son propos porte avant tout sur des idées et théories abstraites (Frye 309). Selon Northrop Frye, la ménippée amasse pêle-mêle des thèmes intellectuels divers et variés : « The Menippean satirist, dealing with intellectual themes and attitudes, shows his exuberance in intellectual ways, by piling up an enormous mass of erudition about his theme or in overwhelming his pedantic targets with an avalanche of their own jargon » (311).

Il est frappant de noter combien cette description de la ménippée correspond à des textes comme « 3,000 Years among the Microbes » et « The Secret History of Eddypus ». Si l'écriture twainienne tardive fait autant songer à la tradition ménippéenne qu'au modernisme, cela ne relève peut-être pas tout à fait du hasard. Les parallèles soulignent ce qui, dans le modernisme, n'est pas si moderne que cela, mais s'inscrit dans le prolongement d'une longue tradition : celle de l'antiroman. De fait, l'historicisation du

corpus soulève une problématique plus large des découpages temporels de l'histoire littéraire.

En effet, la ménippée met déjà en œuvre ce qui peut se décrire comme une esthétique du morcellement, de la rupture et de l'antilinearité (Duval et Martinez 231). De même, elle n'est pas étrangère à l'antihumanisme : la caractérisation de ses personnages n'est jamais réaliste, comme l'écrit Northrop Frye (« stylized rather than naturalistic » [309]). Dans *La Poétique de Dostoïevski*, Bakhtine montre que le personnage de la ménippée se distingue par l'absence de son achèvement et de son monisme : il cesse de coïncider avec lui-même (163). Les dédoublements de la personnalité (dont on sait la fréquence chez Twain), les passions frisant la folie, la démence et la « thématique maniacale » abondent (163). Dans son ouvrage dédié au modernisme, *L'Expérience moderniste anglo-américaine*, Benoît Tadié remet en question l'historicisation traditionnelle : « Le modernisme a des précédents importants dans la littérature européenne : il rappelle les œuvres qui ont élevé le pastiche au rang de méthode de composition "sérieuse" et se sont elles-mêmes édifiées sur les ruines de mondes littéraires clos. Entre Cervantes ou Rabelais et Joyce ou Pound l'affinité est plus qu'accidentelle... » (202).

Tourné vers la tradition des belles-lettres, ce corpus l'est donc autant vers celle de l'antiroman satirique. La multiplication des références et des allusions aux satires les plus célèbres est symptomatique de cette inscription de l'écriture twainienne dans une tradition paralittéraire. Au troisième chapitre de *Adventures of Huckleberry Finn*, Tom Sawyer affirme qu'il faut avoir lu *Don Quichotte* pour comprendre les choses qu'il demande à ses camarades d'imaginer : « He said if I warn't so ignorant, but had read a book called "Don Quixote," I would know without asking » (25). La référence au roman de Cervantes fait de celui-ci un intertexte majeur pour *Adventures of Huckleberry Finn*.

Par ailleurs, dans ses textes tardifs, Twain recourt de plus en plus souvent au motif du voyage, dont Duval et Martinez soulignent l'importance au sein de la ménippée (175). Les écrits de Twain viennent s'inscrire dans le prolongement d'une longue tradition, établie par des textes comme *L'Histoire véritable* de Lucien, *L'Âne d'or* d'Apulée, *Gulliver's Travels* de Swift ou encore *Candide* et *Micromégas* de Candide. D'après Bakhtine, le voyage ménippéen se caractérise avant tout par l'absence de vraisemblance extérieure (*Poétique de Dostoïevski* 160). Dans les suites aux *Aventures*, précisément, le voyage revêt un caractère de moins en moins réaliste. *Tom Sawyer Abroad* par exemple met l'accent sur le dialogue burlesque entre les trois compagnons de route, Huck, Jim et Tom. La nouvelle relate leur voyage sur un mode (pseudo)philosophique, aux antipodes du réalisme dont

sont encore empreints les récits de voyage twainiens *Roughing It*, *The Innocents Abroad*, *Life on the Mississippi* et *A Tramp Abroad* : Bakhtine décrit la ménippée comme les « aventures de l'idée et de la vérité à travers le monde » (*Poétique de Dostoïevski* 161). Dans ses textes tardifs, Twain ne démord pas de la satire des idées en vogue : télépathie, psychologie, géologie et darwinisme, entre autres.

Un essai inachevé que Twain rédige aux alentours de 1880, « The Walt Whitman Controversy », permet de souligner l'importance d'une tradition satirique chez Twain. Il s'y intéresse aux accusations d'indécence et d'obscénité dont a fait l'objet *Leaves of Grass* de Walt Whitman, et rappelle que le caractère licencieux de nombreux textes plus anciens surpasse de loin celui du recueil de Whitman. Les références qu'il égrène au fil du texte trahissent une grande familiarité avec ces classiques de la satire : il y mentionne et cite *Le Satiricon* de Pétrone, *Tom Jones* et *Joseph Andrews* de Henry Fielding, *Gulliver's Travels* de Swift et les œuvres de Tobias Smollett et de Rabelais (« Walt Whitman Controversy », n. pag.). Jamais cités intégralement, les passages jugés scandaleux ne sont présents que sous rature dans le texte de Twain, signalant le balancement général de son écriture entre l'aspiration aux belles-lettres et le goût aiguisé pour la satire.

L'ambiguïté que nourrit Twain à l'égard de la culture lettrée et de l'antiroman fait en réalité écho au fonctionnement paradoxal de la satire. Si celle-ci s'appuie sur des normes implicites afin de dénoncer le laid et l'immoral, elle recourt également à leur description. Dès lors, elle risque de chuter dans ce qu'elle est censée condamner. La frontière entre le laid et le beau, l'immoral et le moral est toujours poreuse. Le rapport de la satire à l'esthétique – à la recherche du Beau – est donc profondément ambivalent : elle peut se déployer *au nom du Beau* et pourtant mettre en œuvre une écriture insupportable par son irrespect des conventions ou par son mauvais goût. Robert Phiddian décrit bien ce double jeu chez Swift : il a beau insister sur la nécessité d'une langue claire dans un texte comme *Letter to a Young Clergyman*, il fait tout pour perdre son lecteur dans *A Tale of a Tub* :

The *Letter* is very positive about how writing should be undertaken, insisting memorably that "Proper Words in proper Places, makes the true Definition of a Stile." This may be what happens in Swift's sermons and relatively unironic writings.... However, in the parodies the opposite occurs.... The parodies are formally and culturally transgressive, directly opposed in mode and resonance to the self-consciously orthodox writing, and not answerable to its canons of authority. (12)

La même ambivalence a été remarquée dans l'approche esquissée par Twain dans « Fenimore Cooper's Literary Offenses » : il ne respecte aucunement les préceptes littéraires énoncés dans cet essai. Selon David Sewell, James Fenimore Cooper et Mary Baker Eddy sont les cibles inépuisables de la satire twainienne tardive, parce qu'ils incarnent aux yeux de Twain la corruption de la langue (153). Or, cela n'empêche pas que cette dégradation et ce détournement de la langue littéraire le fascinent au plus haut degré.

Dans « The Secret History of Eddypus », l'historien tourne en dérision les doctrines de Mary Baker Eddy, mais plus encore son écriture. Ce « pus » d'Eddy (« Eddy-pus »), le narrateur tente de le mettre à distance grâce aux conseils d'écriture dont il parsème son récit. Il fait notamment appel à l'analogie de la photographie et explique que l'écriture nécessite comme la caméra une mise au point méticuleuse : « without [focussing-adjustment], images which for right and best effect should be absolutely perfect, are often a little out of focus, and by consequence blurred and indistinct ; also they are sometimes so considerably out of focus as to present the image in a highly distorted form – indeed in a form which is actually grotesque » (192). L'historien eddyvien procède à une critique des écrits de « Mark Twain », Père de l'Histoire. De façon comique, le passage sert de commentaire métatextuel sur l'œuvre de Twain : celle-ci n'a pas de point « focal » ; ses contours sont « flous » et « indistincts ».

Dans « 3,000 Years among the Microbes », le narrateur a recours à la même métaphore photographique : « Phrasing is everything, almost. Oh, yes, phrasing is a kind of photography : out of focus, a blurred picture ; in focus, a sharp one. One must get the focus right » (254). L'ironie d'une référence à la mise au point (« focus », ce vers quoi l'on pointe la caméra ; ce sur quoi l'on se concentre ; le propos du texte également) est ici portée à son comble, dans un texte éminemment chaotique et digressif.

Par conséquent, de façon paradoxale, la satire prétend affectionner une langue limpide et univoque, tout en déployant une écriture qui enfreint systématiquement les règles de la lisibilité. Comme l'affirme Michael Seidel, la satire est avant tout écriture du laid et du repoussant : « The rhetorical, forensic, and moral justification for satire and for the positioning of the satirist against his subjects tends to ignore the complicity of the satirist in the degenerate record he formally records » (3). Plus elle balaie, plus elle salit – démarche paradoxale que Michael Seidel illustre à l'aide d'un extrait de *Malone meurt* de Beckett (16), dont on donnera ici la version originale en français :

Et [Macmann] était lui-même obligé de convenir que là où il avait balayé avait l'air encore plus sale à son départ qu'à son arrivée, comme si un démon l'avait poussé à se servir de son balai, de sa pelle et de sa brouette, tous mis gracieusement à sa disposition par la municipalité, pour aller chercher les ordures là où le hasard les avait dérobées à la vue des contribuables et pour les ajouter ainsi récupérées à celles déjà visibles et qu'il avait pour mission de faire disparaître. (Beckett 132-33)

La satire affectionne le mauvais goût. Il n'est d'ailleurs pas indifférent que le terme de « satire » relève lui-même à l'origine d'une métaphore gustative. Si son étymologie demeure quelque peu incertaine, il semblerait que la *satura* ait désigné dans l'Antiquité romaine un plat copieux et varié, mélange de primeurs (Duval et Martinez 80-81). Dès le départ, la satire était donc un mélange – macédoine de fruits et de légumes, puis mélange littéraire, texte composé de vers et de prose, comme c'est le cas pour *Le Satiricon* de Pétrone ou encore *L'Apocoloquintose du Divin Claude* de Sénèque. De manière significative, pareille poétique de la *satura* prend le contre-pied des classifications et des critères aristotéliens.

Un texte comme *Le Satiricon* de Pétrone illustre bien l'importance du goût au sein de l'esthétique satirique. Dans ce grand classique de la ménippée que Twain connaissait bien (Gribben, *Mark Twain's Library* 541), le narrateur dit tout à la fois son aversion et son penchant pour le mauvais goût. Le texte recourt à la métaphore de la nourriture lors de la célèbre scène du banquet chez Trimalchion, homme affranchi et nouveau riche d'une vulgarité effarante. Le narrateur, Encolpe, y décrit des mets dont le mauvais goût est à tous égards (littéralement, mais aussi, et c'est là que la métaphore prend tout son sens, sur le plan esthétique) spectaculaire. Il est significatif que parmi les abominations décrites par Encolpe, le mélange des viandes soit un motif récurrent. Le cuisinier de Trimalchion réunit les chairs dans l'irrespect complet des catégories et des essences : du ventre d'un sanglier, des grives tenues captives s'envolent (56) ; quelques pages plus loin, il sert une oie grasse entourée de poissons et de toutes sortes d'oiseaux, qui s'avèrent en réalité entièrement composés de viande de porc (97-98).

Aux yeux du narrateur, Trimalchion incarne la vulgarité : il jure (46), se rend aux latrines pendant le repas et invite ses convives à se soulager dans la salle à manger (66). Afin d'impressionner ses invités, Trimalchion fait servir un plat sur lequel son cuisinier a arrangé des mets censés représenter les signes du zodiaque. Pour ce faire, il n'a pas hésité à utiliser des organes sexuels d'animaux : « sur chacun des signes le cuisinier avait placé

un mets correspondant à celui-ci :... sur les gémeaux des testicules..., sur la vierge une vulve de truie stérile » (49).

Pourtant, malgré la détestation clamée par le narrateur, son récit se mêle d'une fascination et d'une délectation visibles. À travers ses descriptions détaillées et foisonnantes, le texte permet au lecteur d'éprouver un plaisir littéraire tout particulier : celui du mauvais goût, un frisson proche de celui que provoque le récit d'horreur.

Selon Frank Palmeri, le banquet de Trimalchion reflète ainsi la stratégie narrative de Pétrone : le passage se fait l'écho du mélange des genres et de l'inversion des conventions (28). Au bout du compte, le lecteur ne sait plus si la satire se déploie au nom d'un critère de beauté ou par fascination pour le laid. À ce titre, il est significatif que les discours des convives parodient *Le Banquet* de Platon (Palmeri 30-31). Chez Platon, il est question d'un cheminement philosophique, menant de l'appréciation des corps beaux (le monde physique) à l'appréhension de l'Idée du Beau (la dimension métaphysique). Pétrone reprend la logique et l'agencement des discours du *Banquet*, qui se retravaillent et s'enchaînent dans une progression du plus rudimentaire au plus complexe, mais annule le cheminement métaphysique (Palmeri 30-31). Il signale ainsi le programme philosophique et esthétique de son écriture.

Il apparaît ainsi combien le mauvais goût a pu influencer l'écriture des satiristes – et celle de Twain au premier chef. Une véritable *esthétique* du laid se retrace dans des textes comme *What Is Man ?*, dont la répétitivité lancinante en a exaspéré plus d'un, ou encore dans « 3,000 Years among the Microbes » et « The Secret History of Eddypus », où la digressivité est portée à son comble.

b) *Hogwash* : « A Literary Puke »

Le caractère insolite de l'écriture twainienne consiste en ce qu'elle met en scène son antilittérarité. S'y fait jour ce qui a toute l'apparence d'une *revendication* du mauvais goût : celle-ci s'appuie (et c'est là tout le paradoxe) sur une excellente connaissance des œuvres littéraires à la fois canoniques et plus méconnues car plus contemporaines. Ainsi, dans « Mark Twain's Postmodern Tale », Alan Gribben fait remarquer : « Today we rank [Twain] among the better-read writers of his age, but it was only a few decades ago that it was supposed – as he wanted us to believe, and labored to fasten the image into literary history – that he was virtually an American original who had little contact with the work of other literary authors, whether previous or contemporary » (237).

L'attitude de Twain envers les auteurs ayant pignon sur rue forme un contraste flagrant avec son appréciation de la littérature populaire ou plus généralement, jugée médiocre. Twain réservait pour ces productions littéraires méprisées un intérêt tout particulier et utilisa pour les décrire le terme de « hogwash » (Gribben, « Reading » 620). L'*Oxford English Dictionary* rappelle qu'il s'agissait à l'origine des déchets culinaires que l'on destinait à l'alimentation des cochons (« hog- »). Le terme en vint ensuite à désigner des boissons de piètre qualité telles que la bière et le vin de bon marché ; enfin, le terme fut employé en un sens métaphorique pour décrire tout discours (écrit ou parlé) sot, niais ou absurde (« worthless, ridiculous, or nonsensical ideas, discourse, or writing » [« Hogwash »]). C'est bien ce type de sottises que produit Pudd'nhead Wilson et que le roman éponyme épingle en début de chaque chapitre : des citations issues de son calendrier libre-penseur.

Quant à la littérature jugée digne de ce nom, Alan Gribben constate l'attitude critique et irrévérencieuse de Twain : ainsi, Twain affirma que l'œuvre de Hawthorne était d'un ennui mortel (*Mark Twain's Library* 301-02). Les romans de Jane Austen l'exaspéraient (*Mark Twain's Library* 33) et *The Bostonians* de Henry James lui parut si accablant d'ennui (« “unspeakably dreary” » [*Mark Twain's Library* 349]) qu'il abandonna la lecture en cours de route.

À coup sûr, Twain nourrissait ce qu'Alan Gribben décrit comme un « appétit compulsif » pour les textes dénués de mérite littéraire :

For literary effusions of truly little merit Clemens developed an absorbing, compulsive appetite. Two or three dozen works of poetry and prose earned inclusion in his hypothetical “Library of Literary Hogwash,” relished for their exquisite badness.... Learning of his insatiable search for such examples of literary efforts gone awry, Twain's friends and acquaintances sent him occasional additions to his cherished “Hogwash” collection. (Gribben, « Reading » 620)

Twain se mit à collectionner des textes pour sa bibliothèque de *hogwash*. L'oxymore « exquisite badness » résume à lui seul le paradoxe d'une esthétique du mauvais goût : recherche, mais aussi revendication et mise en scène du « mal écrire », pour reprendre l'expression de Barthes (*Mythologies* 137). Twain crée lui-même un corpus de textes (« Library of Literary Hogwash ») et parodie par ce même geste l'entreprise sérieuse des collecteurs de corpus en tous genres au dix-neuvième siècle, tels que les contes populaires. Un « autre » corpus twainien, pour le moins insolite, prend ainsi

forme. Cette collection – ce corpus alternatif – hante le corpus « twainien » à proprement parler et met en lumière la présence d'une esthétique du mauvais goût, autrement dit du *hogwash*. L'obsession twainienne de l'esthétiquement laid n'est pas sans rappeler la curieuse fascination que nourrissait Proust à l'égard de la mauvaise musique (qu'il décrit dans « Éloge de la mauvaise musique ») et du cliché littéraire. À la fois horrifié et captivé par le cliché, Proust adressait à Lucien Daudet des collections de ce que les deux amis nommaient dans leur langage complice des « louchonneries » (Duval 164). Tout comme Proust, Twain n'était qu'à moitié ironique lorsqu'il décrivait sa prédilection pour le *hogwash*.

En 1870, Twain écrit pour la revue *The Galaxy* un court texte où il donne une définition du terme et fournit en guise d'illustration un extrait issu d'un journal californien. Dans le « California Farmer », Twain a trouvé un bijou d'une hideur toute particulière. Il s'agit d'une lettre envoyée par un lecteur où celui-ci s'efforce de décrire avec *pathos* une jeune mère éplorée, assise sur une véranda, son enfant endormi sur les genoux :

For five years I have preserved the following miracle of pointless imbecility and bathos, waiting to see if I could find anything in literature that was worse. But in vain. I have read it forty or fifty times, altogether, and with a steadily-increasing pleasurable disgust. I now offer it for competition as the sickliest specimen of sham sentimentality that exists. I almost always get it out and read it when I am low-spirited, and it has cheered many and many a sad hour for me – I will remark in the way of general information, that in California, that land of felicitous nomenclature, the literary name of this sort of stuff is “*hogwash*.” (*Life as I Find It* 90)

Ce qui est remarquable dans cet extrait, c'est l'acte de relecture auquel mène le *hogwash* (« I have read it forty or fifty times, altogether » ; « I almost always get it out and read it »), comme si aux yeux de Twain, l'illisibilité (*unreadability*) incitait davantage à la lecture que l'écriture policée de *The Bostonians*. Surgit également chez Twain l'oxymore pour décrire le plaisir qu'il y a à lire ces mauvais textes : un dégoût agréable (« pleasurable disgust »).

Au sein de cette collection de *hogwash*, Alan Gribben relève un texte écrit par James Milne, intitulé *The Romance of a Pro-Consul ; Being the Personal Life and Memoirs of the Right Hon. Sir George Grey, K. C. B.* (*Mark Twain's Library* 470-73). Selon Alan Gribben,

l'étude de l'exemplaire préservé dans la bibliothèque de Twain révèle une lecture méticuleuse, crayon à la main, au cours de laquelle Twain annote le texte de commentaires abondants (« not simple enough – too affected » ; ou encore « *This is English, & plain, simple, respectable* » [*Mark Twain's Library* 470-73]). Twain corrigea le texte à plusieurs endroits, comme s'il en avait été l'éditeur : impossible de ne pas relever le parallèle avec les « améliorations » des manuscrits de « Mark Twain » que propose l'historien d'Eddypus ou encore – et l'analogie est des plus cocasses – avec le travail éditorial de Paine et Duneka en amont de la publication de *The Mysterious Stranger: A Romance*.

Mark Twain : le voilà lui-même ré-écrivain, par exemple lorsqu'il remplace « was his broad attitude thereon » par « he said » (Gribben, *Mark Twain's Library* 473). Sur une feuille libre intercalée, Twain décrit sa démarche : il s'agissait de supprimer ce que le texte contenait de verbiage (« [strike] out a part of the lavish surplusage ») et de signaler les passages illisibles par une croix ou par la mention « c.l. » (pour « cow literature »), savamment apposées dans la marge (« passages which had no discoverable meaning - & no purpose, except to be "fine" » [Gribben, *Mark Twain's Library* 470]). Twain conclut par un jugement peu louangeur du texte : « The book is affected, artificial, vulgar, airy, trivial, a mess of wandering & aimless twaddle, a literary puke. Its empty, noisy, assiduous imitation of Carlyle is a comical thing – Carlyle's batteries firing blank cartridges. It is a foolish poor book, & had nothing to say & has accomplished its mission » (Gribben, *Mark Twain's Library* 470). Twain devient l'historien eddyvien, correcteur et commentateur (mais secrètement admirateur) du « vomis littéraire » (« a literary puke ») qu'il découvre.

Au fil des textes, Twain multiplie les figures de rimailleurs et d'écrivains ratés. David Wilson, auteur du calendrier d'aphorismes spirituels, ou encore le fantôme de Byron dans « Schoolhouse Hill » comptent parmi ces artistes manqués dont Twain évoque l'œuvre. Dans *Adventures of Huckleberry Finn*, il va jusqu'à offrir des extraits de *hogwash* à la consommation de son lecteur (122-23). Huck Finn découvre chez la famille bourgeoise qui l'accueille les poèmes et dessins gothiques d'Emmeline Grangerford, jeune fille à présent décédée. Sa famille préserve jalousement ses œuvres et les expose avec fierté. La description de ses dessins porte la marque d'une tonalité burlesque : « One was a woman in a slim black dress, belted small under the arm-pits, with bulges like a cabbage in the middle of the sleeves, and a large black scoop-shovel bonnet with a black veil, and white slim ankles crossed about with black tape, and very wee black slippers,

like a chisel... » (121). L'utilisation de mots prosaïques (« arm-pits », « cabbage », « scoop-shovel ») traduit la hideur comique et savoureuse de ces dessins, qui sont autant de taillades infligées au papier à l'aide d'un ciseau (« like a chisel »).

Pour écrire ses poèmes, Emmeline Grangerford s'inspirait d'un carnet où elle collectionnait des notices nécrologiques et descriptions d'accidents tragiques issues du *Presbyterian Observer* (122). Sa poésie est empreinte du *pathos* devenu *bathos* que Twain ridiculise dans l'extrait précité du « California Farmer ». L'attitude terre-à-terre de Huck Finn forme un contraste humoristique avec le sentimentalisme de la jeune fille : « She warn't particular, she could write about anything you choose to give her to write about, just so it was sadful » (123).

Shakespeare devient lui aussi un rimailleur. À travers l'évocation du dramaturge et poète élisabéthain, Twain parvient à formuler une problématique toute particulière : que faire de l'écriture médiocre, lorsqu'elle est présente au sein même de l'œuvre d'un auteur hautement canonique ? Twain se penche sur la possibilité – effarante, fascinante – que l'un des écrivains les plus vénérés ait pu mal écrire. Ainsi, dans *Is Shakespeare Dead ?*, Twain ne cesse de revenir sur le dernier poème laissé par Shakespeare, à savoir le court texte gravé sur sa tombe : « “Good friend for Iesus sake forbear / To digg the dust enclosed heare : / Blest be ye man yt spares thes stones / And curst be he yt moves my bones” » (36). Ces quelques vers ponctuent le texte de Twain : il ne se contente pas de les commenter, mais cite trois fois le poème dans son intégralité (48 ; 116 ; 125). L'essai semble ainsi hanté par l'écriture décevante, dégradée (et, soit dit en passant, tardive) du grand auteur élisabéthain.

Ce retour obsessionnel à l'épitaphe de Shakespeare trahit une réflexion sur le processus de canonisation, qui tend à effacer les irrégularités au sein d'une œuvre. Selon *Is Shakespeare Dead ?*, ce poème gravé sur le tombeau du génie élisabéthain est une faille, mise à nu et à jamais préservée. « You never notice how commonplace and unpoetic gravel is, until you bite into a layer of it in a pie » (126), écrit-il. Du gravier dissimulé dans une tourte : le lecteur risque bien de se casser les dents dessus. Pareil échec met fin à toute idée d'œuvre unifiée ; il ébranle, par extension, le statut des « chefs-d'œuvre ». Si Twain s'attaque fréquemment à Shakespeare, c'est parce qu'il est devenu, comme le rappelle Ronan Ludot-Vlasak, « l'Alpha et l'Omega du canon littéraire anglophone » (45).

Dans « Captain Stormfield's Visit to Heaven », Twain s'en prend de nouveau à la stature de l'auteur célébré. Comme l'explique l'un des habitants du Paradis, la justice céleste veut que chaque personne obtienne sa récompense en fonction de son mérite réel

et non du rang social atteint de son vivant. En conséquence, Shakespeare se retrouve parmi les cordonniers, guérisseurs de chevaux et affûteurs de couteaux (42).

La déchéance de l'écriture de Shakespeare fascine Mark Twain parce qu'elle donne lieu à une réflexion sur le goût littéraire. Chez Twain, le *hogwash* n'est pas une simple cible de sa satire, comme le laisserait penser la description des dessins et des poèmes d'Emmeline Grangerford. À la différence de Proust, Twain ne cherche pas à distinguer sa propre pratique d'écrivain des « louchonneries » qu'il collectionne. Dans plusieurs textes tardifs, tels que « Huck Finn and Tom Sawyer among the Indians », *The American Claimant*, *Tom Sawyer*, *Detective* ou encore *Personal Recollections of Joan of Arc*, le lecteur peut avoir l'impression que la parodie cède le pas au pastiche, voire à l'imitation et à la reprise. La problématique du *hogwash* est donc celle d'un auteur qui parodie le texte mal écrit au nom des principes des belles-lettres, mais qui potentiellement risque – voire tente – de chuter dans le mauvais goût.

Les textes de Twain ne cessent d'ailleurs de mettre en abîme artistes déchus et imposteurs en tous genres, comme il est apparu. *The American Claimant*, considéré comme l'un des plus grands ratages de Twain, surprend par l'humour avec lequel le texte réfléchit à la production d'œuvres de mauvaise qualité.

Entre la fortune que connaissent *Adventures of Huckleberry Finn* et *The American Claimant*, il ne pourrait y avoir plus grande différence. *The American Claimant* n'est presque jamais lu et commenté, grand oublié de la critique twainienne. Écrit en 1891 et publié en 1892 sous forme de feuilleton dans le *New York Sun*, *The American Claimant* fut critiqué dès sa parution, comme le montrent les recensions réunies par Louis Budd dans *Mark Twain : The Contemporary Reviews*. « Wearisome », « fatuous », « dull », « dreary », « tedious » et « disappointing » sont les termes récurrents dans ces extraits (Budd 329-31). L'intrigue amoureuse, qui débouche sur l'union de la jeune Américaine Sally Sellers et du comte britannique Berkeley, n'est pas sans éveiller le souvenir du sentimentalisme que raille Twain dans le « California Farmer », à ceci près que c'est Twain lui-même qui est accusé de niaiserie : « The love story is overly sentimental and generally trite... » (Baetzhold 25).

Or, *The American Claimant* est également un roman qui réfléchit ouvertement à la question du mauvais goût. Au bout de quelques mois passés aux États-Unis, le jeune comte Berkeley (qui s'est rebaptisé « Tracy », dans le sillage des nombreux personnages twainiens renommés) se retrouve à court d'argent. Contraint par la nécessité, il décide de se faire peintre et se met à produire de hideux *potboilers*. Comme le fait remarquer Howard Baetzhold, Twain écrivit lui-même *The American Claimant* dans le but d'obtenir

rapidement de l'argent ; la rédaction ne dura que deux mois (24). Berkeley-« Tracy » devient un mercenaire pour l'entreprise de Saltmarsh et de Handel, deux artistes dont il décrit les œuvres comme suit :

“Unquestionably your confederate – I mean your – your fellow-craftsman – is a great colorist – ... colorist, I make bold to say, without imitator here or abroad – and with a most bold and effective touch, a touch like a battering ram ; and a manner so peculiar and romantic, and extraneous, and ad libitum, and heart-searching, that – that – he – he is an impressionist, I presume ?” (70)

L'idée d'un romantisme (« romantic ») exécrationnel refait ici son apparition – esthétique dont « Tracy » va désormais user.

Le texte s'attarde sur la description de leurs tableaux (« The pictures were fearful, as to color, and atrocious as to drawing and expression » [67]), qui ont malgré tout l'attrait du hideux. Ce sont des œuvres que Berkeley ne peut décrire que comme des aberrations (67) et des calomnies (68). De même, il est significatif qu'il mette entre guillemets le terme d'œuvre (« their “works” ») : chez Twain, l'« œuvre » pose problème, bien au-delà des *potboilers* produits par les mauvais artistes. Car Berkeley finit par se compromettre. Il accepte de peindre pour gagner son pain ; mais le plus scandaleux, c'est qu'il y trouve un plaisir singulier : « ... cats, hacks, sausages, tugs, fire engines, pianos, guitars, rocks, gardens, flower-pots, landscapes – whatever was wanted, he flung it in ; and the more out of place and absurd the required object was, the more joy he got out of fabricating it » (72).

2.2 – *Unreadability* de *Adventures of Huckleberry Finn*

a) Dissidence linguistique et littéraire

Chez Twain, l'esthétique du mauvais goût ne se limite pas aux seuls textes tardifs. En réalité, sa présence se remarque déjà dans ses deux romans les plus connus, *The Adventures of Tom Sawyer* et *Adventures of Huckleberry Finn*. Comme l'explique Maurice Gonnaud, Twain met en scène l'antilittérité de ses textes : il s'agit d'une stratégie narrative ou d'un *ethos* (12). L'impression que laissent ses textes de ne pas être assez travaillés est elle-même fortement cultivée par l'auteur (12). Ainsi, ses préfaces décrivent souvent le narrateur comme une figure peu raffinée. Le traducteur de « 3,000 Years

among the Microbes » affirme qu'il s'est résigné à ne pas épurer le style du narrateur, rustre comme un docker (« stevedore » [233]) : « It seemed best to put him back into his shirt-sleeves and overalls, and let him flounder around after the fashion he was used to » (234). Dans la préface de *Those Extraordinary Twins*, l'auteur se dit un « jack-leg », individu incompetent et peu scrupuleux (125).

Dès lors, ne faudrait-il pas percevoir l'adoption d'une langue vernaculaire dans *Adventures of Huckleberry Finn* comme une stratégie de l'illisible ? Selon Delphine Louis-Dimitrov, l'agrammaticalité de *Adventures of Huckleberry Finn* met en œuvre une dissidence non seulement linguistique, mais également culturelle et politique (« “Dreadful Pluribus-Unum Mumps” » 51). « More than just linguistic refinement, Twain's coarseness challenges the cultural and political authority that stands behind the normalization of language. It rejects a politics of language that might petrify grammar, vocabulary and spelling along established standards », écrit-elle (« “Dreadful Pluribus-Unum Mumps” » 59). Françoise Sammarcelli montre quant à elle que pareille atteinte à la langue littéraire met sens dessus dessous toute une conception de la littérature, telle qu'elle était encore en place à l'époque : « Dans un premier temps le recours à la langue vernaculaire a provoqué un rejet de la part de l'élite..., une certaine conception de la littérature en termes de beau style se trouvant mise à mal » (232).

Dès sa parution, *Adventures of Huckleberry Finn* fait l'objet d'un scandale. *The Boston Transcript* retranscrit la conclusion à laquelle parvient le comité de la Concord Public Library :

It is couched in the language of a rough, ignorant dialect, and all through its pages there is a systematic use of bad grammar and an employment of rough, coarse, inelegant expressions.... To sum up, the book is flippant and irreverent in its style. It deals with a series of experiences that are certainly not elevating. The whole book is of a class that is much more profitable for the slums than it is for respectable people. (Fishkin 115)

Résultat : le livre est banni des étagères de la bibliothèque.

Une question demande cependant à être formulée : est-il possible que pour Twain, l'attrait de la langue vernaculaire ne réside pas tant dans son réalisme que dans son pouvoir déstabilisateur ? Se peut-il qu'elle relève d'une stratégie de l'illisible (au sens de *unreadability*), au même titre que d'autres techniques narratives identifiées dans les textes de Twain ? Pour Twain, les dialectes représentent autant d'éléments susceptibles d'accroître l'entropie linguistique, qui s'introduit ainsi dans l'écriture littéraire. Comme le

montre Bakhtine, les dialectes « extralittéraires » (*Dialogic Imagination* 287) introduisent dans le système de la langue des forces centrifuges (autrement dit, qui s'éloignent du centre) et battent en brèche toute conception unitaire de la langue, ancien philosophème utopique (272, 288). Twain joue sur ce que Bakhtine nomme l'hétéroglossie inhérente de la langue : celle-ci serait en réalité toujours-déjà composée de diverses strates, de multiples dialectes et de variations sans nombre (271). C'est ce désordre linguistique, cette remise en question de la centralisation et de l'unification idéologiques de la langue, que Mark Twain explore dans ses écrits.

Ainsi, Twain multiplie les figures d'écrivains et d'artistes incompetents dans *Adventures of Huckleberry Finn*. Huck Finn n'est pas le seul à mal écrire ; l'univers du roman est peuplé d'auteurs ignorants et malhabiles, comme on l'a souligné à travers l'exemple d'Emmeline Grangerford. L'incompétence atteint son paroxysme lorsque Jim se met à écrire durant son confinement dans la cabane chez les Phelps (248). Tom Sawyer souhaite qu'il rédige son journal intime sur une chemise, ce à quoi Huck Finn objecte : « "Journal your granny – *Jim* can't write" » (248). Tom Sawyer lui répond que cela n'a pas d'importance : « "Spose he *can't* write – he can make marks on the shirt, can't he, if we make him a pen out of an old pewter spoon or a piece of an old iron barrel-hoop ?" » (248). Là où Emmeline Grangerford semblait avoir fait ses portraits à l'aide d'un ciseau (« chisel »), Jim devra composer son récit au moyen d'une vieille cuillère d'étain ou d'un cercle de futaille. Sans aucune surprise, le texte produit par Jim est entièrement illisible (*illegible*, pour le coup).

De même, les performances lamentables du Duc et du Roi soulignent de façon métatextuelle l'impulsion antilittéraire de *Adventures of Huckleberry Finn*. Qui d'autre que Shakespeare pour inspirer ce théâtre burlesque monté par les deux voyous dans les petites villes au bord du Mississippi ? Le texte décrit avec un comique irrésistible leurs répétitions du duel à l'épée dans *Richard III* et la scène du balcon de *Romeo and Juliet* (145). Le Duc propose ensuite de déclamer le célèbre monologue de Hamlet, mais sa récitation se meut en un fouillis de citations, assemblage polyphonique de diverses pièces de Shakespeare (152). Sans le savoir, le Duc introduit ainsi l'entropie dans le canon littéraire.

b) Le livre d'enfants : une écriture *queer*

Autre figure incarnant le mauvais goût, Tom Sawyer. Son retour dans les derniers chapitres de *Adventures of Huckleberry Finn* coïncide avec ce qui a souvent été perçu

comme la détérioration de l'écriture twainienne. L'auteur y aurait recours au mode d'écriture qui domine dans *The Adventures of Tom Sawyer*, généralement considéré comme un livre pour enfants. Ainsi, selon T. S. Eliot, les premières *Aventures* relèveraient de la littérature de jeunesse (« juvenile fiction ») ; ce serait un livre pour jeunes garçons, « boys' book » (348).

Or, cette distinction entre les deux *Aventures* demande à être interrogée. Le processus de canonisation de *Adventures of Huckleberry Finn* n'aurait-il pas accentué la différence entre les deux romans, afin de minimiser la présence d'un mode d'écriture jugé « enfantin » dans le « chef-d'œuvre » de Mark Twain ? En effet, les derniers chapitres de *Adventures of Huckleberry Finn* perturbent la lecture canonique, puisque le mode d'écriture de *The Adventures of Tom Sawyer* y fait irruption.

Plus encore que *Adventures of Huckleberry Finn*, *The Adventures of Tom Sawyer* pose problème dans le canon américain. Dans son introduction à l'édition NewSouth de *The Adventures of Tom Sawyer*, Alan Gribben montre que la critique n'a cessé d'accentuer la séparation entre les deux romans au cours du vingtième siècle (x). « Not more than a few dozen academic articles and only a couple of individual monographs have been devoted to *Tom Sawyer* over the past century. The book has largely been ignored by university professors because it has been categorized as a children's book and thus (at best) a dress rehearsal enabling Mark Twain's imagination to ready itself for a masterly sequel », explique-t-il (xii-xiii).

Ce qui fait défaut dans *The Adventures of Tom Sawyer*, c'est la satire sociale et politique à laquelle excelle *Adventures of Huckleberry Finn*. En ce sens, le premier des deux *Aventures* présente une ressemblance inattendue avec les écrits tardifs. L'illisible tardif se remarquerait en réalité déjà dans le premier roman qu'écrit Mark Twain (sans collaboration avec un autre auteur, puisqu'il publie *The Gilded Age* en 1873 avec Charles Dudley Warner).

Comme l'explique R. Kent Rasmussen, l'un des défauts reprochés à *The Adventures of Tom Sawyer* est l'absence d'intrigue principale (*Critical Companion* 477). Le narrateur peine à tenir le fil de son récit ; la narration se disperse dans de multiples directions. R. Kent Rasmussen dénombre cinq intrigues d'importance plus ou moins égale : la relation entre Tom Sawyer et sa famille, son histoire d'amour avec Becky Thatcher, la vie de pirates sur Jackson's Island, le meurtre commis par Injun Joe et l'exploration de la grotte où se perdent Tom et Becky (*Critical Companion* 477). Dans ce dernier épisode, le motif du labyrinthe reflète les méandres du texte.

Comme « The Chronicle of Young Satan » plus tard, *The Adventures of Tom Sawyer* lance plusieurs intrigues sans toujours les poursuivre. Le caractère fragmentaire des textes tardifs se manifeste donc déjà dans ce roman de « jeunesse » (« textual scrappiness – evident in the fragmentary plot and relatively uneven voice » [Rasmussen, *Critical Companion* 491]). Sans téléologie, sans *Bildung*, *The Adventures of Tom Sawyer* est le texte du « mal écrire » qui hante *Adventures of Huckleberry Finn*.

Aux yeux de la plupart des lecteurs de Twain, dont T. S. Eliot, *Adventures of Huckleberry Finn* serait sans commune mesure avec les premières *Adventures* : « ... it is the only [book] in which his genius is completely realized, and the only one which creates its own category » (348). S'il est vrai que *Adventures of Huckleberry Finn* diffère de *The Adventures of Tom Sawyer*, notamment par son recours à la satire, le texte du « chef-d'œuvre » est hanté par la présence fantomale du régime de l'illisible esquissé dans le premier roman. De fait, il convient de questionner la distinction traditionnellement maintenue entre les deux textes. La *doxa* critique veut que les deux romans soient écrits dans deux registres différents. Ainsi, Delphine Louis-Dimitrov affirme : « Si le premier de ces deux romans constitue bien une histoire pour enfants, le second est une satire de l'Amérique esclavagiste... » (Préface xi). Ce serait cependant ignorer le retour de Tom Sawyer dans les chapitres finaux.

En réalité, les deux romans sont des livres d'enfants – *sur* l'enfant, potentiellement *pour* l'enfant, à ceci près qu'à l'époque, la littérature de jeunesse ne constitue pas encore une catégorie définie et délimitée, comme elle le sera au vingtième siècle (Gribben, « Editor's Introduction » xiii). Alan Gribben rappelle qu'au dix-neuvième siècle, les limites entre la littérature pour enfants et la littérature pour adultes sont floues et mouvantes ; c'est le cas pour les écrits de Lewis Carroll par exemple (« Editor's Introduction » xiii). C'est précisément parce qu'il s'agit d'une catégorie floue que Twain s'intéresse au livre d'enfants : encore une fois, c'est l'occasion pour lui de situer sa pratique d'écrivain non pas entièrement en dehors du littéraire, mais sur une marge troublante.

Qui plus est, chez Twain, le personnage de l'enfant permet de repenser la narration et de subvertir les attentes du lecteur. Dans « Children, Futurity, and Value : *Adventures of Huckleberry Finn* », Peter Stoneley montre que *Adventures of Huckleberry Finn* détourne la téléologie (politique, narrative) dont est traditionnellement investie la figure de l'enfant. Huck n'incarne pas le rêve d'avenir, fantasme habituellement projeté sur

l'enfant selon Lee Edelman dans *No Future : Queer Theory and the Death Drive* (4). Comme l'explique Peter Stoneley :

Huck might seem, as suggested at the outset, a prime example of reproductive futurism. From *Time magazine* editorials to academic studies, he has been promoted as inspiration of and cause for the nation and its future.... The child promised “plot”, a natural and compelling way forward. But even in the “NOTICE” Twain shows himself to be equivocal. (12)

Les premiers chapitres de *Adventures of Huckleberry Finn* paraissent en effet se conformer à ce que Lee Edelman appelle un « futurisme reproductif » (« reproductive futurism »), à savoir une création idéologique et fantasmée de la figure de l'Enfant (11), « citoyen idéal » en puissance (« the citizen as an ideal » [11]) et « sujet universalisé » (« universalized subject » [11]). Selon Lee Edelman, l'image de l'Enfant permet de prescrire les limites du discours politique autorisé (11) et d'en exclure les modes de pensée et de vie qui dévient de l'hétéronormativité : *queerness* (2-3). D'après Peter Stoneley, Huck Finn est fréquemment présenté comme cette « icône innocente d'une nation moralement juste » (« the innocent icon of a righteous nation » [« Children, Futurity » 13]).

Or, rapidement, l'enfant chez Twain cesse d'être la figure du « futurisme reproductif » : « After many hundreds of pages of writing Huck in various narratives, [Twain] found that the child could *not* supervene as the national future. He set out to demonstrate a reproductive futurism, but he became conflicted and lost his way » (Stoneley, « Children, Futurity » 12). Peu à peu, Huck en arrive à donner voix aux alternatives écartées, *queer*. Avec Jim, il crée une communauté différente, profondément tabou : « Their cross-racial and deviant family makes them unassimilable, hidden, and abject, but they are able to accept and even to embrace this » (Stoneley, « Children, Futurity » 7). Aussi le livre d'enfant devient-il le lieu d'une écriture *queer*, qui résiste à l'hétéronormativité tout comme aux codes de la narration. Le récit ne s'oriente plus de manière téléologique ; il ne fait pas cheminer l'enfant comme le ferait un *Bildungsroman*.

c) *Adventures of Huckleberry Finn* et la hantise de Pillisible

Entre les deux *Aventures*, la rupture n'est donc jamais qu'artificielle. De même, la séparation entre les « échecs » tardifs et le « chef-d'œuvre » des *middle years* demande à être

réexaminée. Le régime de l'illisible n'est pas absent de *Adventures of Huckleberry Finn* : présent en filigrane tout au long du récit, il éclate au grand jour dans les derniers chapitres. Rien d'étonnant donc à ce que la canonicité de *Adventures of Huckleberry Finn* pose problème. Le doute n'est jamais loin : et si ce roman n'était pas un chef-d'œuvre de la littérature américaine, mais un banal, voire mauvais, livre d'enfants (« that this is a great novel, that this is even a serious novel » [Smiley 355]) ? *Adventures of Huckleberry Finn* risque toujours de chuter en dehors du canon et en deçà du seuil de la littérarité.

Le rapport entre *Adventures of Huckleberry Finn* et les textes moins canoniques ne relève donc pas de la rupture, mais d'une forme de réécriture et de reprise. *Adventures of Huckleberry Finn* est indéniablement le texte le plus « lisible », mais il contient une part illisible que les autres écrits mettent en avant, à la manière d'un retour du refoulé (refoulement mis en œuvre pour *faire canon*, on l'a vu). Lire les textes tardifs, c'est découvrir, parallèlement, dans *Adventures of Huckleberry Finn*, cette hantise de l'illisible. Les textes tardifs hantent le « chef-d'œuvre » – et sont eux-mêmes hantés par lui. Ils ne cessent de réécrire les nœuds textuels et de pousser plus loin l'entropie.

Ainsi, la lecture de *Tom Sawyer Abroad* mettra en lumière le manque de *telos* et l'influence de la ménippée sur le motif du voyage dans *Adventures of Huckleberry Finn*. Tom, Huck et Jim embarquent à bord d'une montgolfière pour un nouveau périple, mais à la différence de *Adventures of Huckleberry Finn*, *Tom Sawyer Abroad* ne décrit jamais d'objectif ni de destination. Le récit se donne à lire comme une succession d'épisodes, de digressions et de dialogues sur des thèmes variés. Le voyage lui-même n'offre qu'un semblant de fil rouge, comme c'est le cas dans la tradition ménippéenne du voyage satirique (notamment dans *Jacques le fataliste et son maître* de Diderot, où les détours narratifs annulent toute progression). Le texte ne revêt jamais le caractère « sérieux » que recherche Jane Smiley (« that this is even a serious novel » [355]). Tom Sawyer devient un pourvoyeur de *bogwash*, par exemple lorsqu'il prononce un éloge de la puce au chapitre 7 ou lorsqu'il affirme avoir trouvé l'endroit où s'envola le Cheval de Bronze Volant des *Mille et Une Nuits* : « When he got done telling it there was one of them uncomfortable silences that comes, you know, when a person has been telling a whopper and you feel sorry for him... » (109).

Par conséquent, le rapport entre le canon et les textes « tardifs » de Mark Twain serait à envisager sur le mode d'une hantologie, terme qu'emprunte David Punter à *Spectres de Marx* de Derrida pour décrire la manière dont les textes se font écho et se réécrivent les uns les autres (527). Selon David Punter, le canon n'est pas composé de

« monuments » matériellement séparés, mais de voix spectrales qui rappellent ce qu'il a fallu exclure pour *faire* canon : « The canon itself ... would not consist of material monuments (if such a thing could be possible) but rather of disembodied voices (spectres, spirits, revenants) calling to each other... » (527).

Chez Twain, cette pénétrabilité intertextuelle est telle qu'elle remet en question les limites traditionnelles du texte. Comme l'explique David Punter, alors que les lectures canoniques ont tendance à isoler des « monuments » et à écarter ce qui ne correspond pas aux critères de lisibilité, elles ne parviennent jamais à passer sous silence la « ruine » potentielle que contient tout texte (524). Dans ses écrits tardifs, Twain ne cherche pas à dissimuler cette fragilité, mais à la mettre en évidence.

En ce sens, l'illisible n'existe qu'à partir du moment où il y a formation de canon ou même, tout simplement, de « texte », compris comme une entité close sur elle-même. Lorsque les éditeurs demandent à Mark Twain de supprimer « Raftsman's Passage » de *Adventures of Huckleberry Finn*, ils transforment cette histoire de fantômes en un spectre de l'illisible, qui ne cessera de faire retour sous la forme d'une digressivité intempestive. Dans *Spectres de Marx*, Derrida montre que le fantôme n'est pas extérieur au discours ou au texte, mais en émane : « L'hégémonie organise toujours la répression et donc la confirmation d'une hantise. La hantise appartient à la structure de toute hégémonie » (69).

Dès lors, l'importance des stratégies de l'illisible dans les textes tardifs s'explique plus aisément : ces écrits oubliés révèlent la hantise du canon twainien. Tout se passe comme si l'illisible refoulé y faisait retour et y éclatait au grand jour.

Chez Derrida, l'hantologie décrit une logique qui ne relève non pas de l'être et de la présence (d'où le jeu de mots sur « ontologie » et « hantise »), mais de traces, de survivances et de rémanences : « Appelons cela une *hantologie*. Cette logique de la hantise ... serait ... plus ample et plus puissante qu'une ontologie ou qu'une pensée de l'être » (*Spectres* 31). Tout texte est, selon Derrida, marqué par une telle logique de la hantise, *a fortiori* le chef-d'œuvre : « Un chef-d'œuvre toujours se meut, par définition, à la manière d'un fantôme » (*Spectres* 42). *Adventures of Huckleberry Finn* n'est pas le texte clos qu'il semble être au premier abord : jamais achevé ni complet, il continue à s'écrire à travers d'autres textes.

Chapitre 3 – Canon et textes tardifs : une hantologie

3.1 – « A Profoundly Distasteful Complicity » : illisibilité idéologique de *Adventures of Huckleberry Finn*

Au sein de la littérature américaine, la canonicité de *Adventures of Huckleberry Finn* n'a jamais cessé d'être remise en question. « For extended passages and sometimes whole episodes it can seem – as it has to many discriminating readers – unhappily at odds with its own peculiar genius », fait ainsi remarquer Warner Berthoff (22). Ce n'est pas seulement la fin qui pose problème – d'autres passages s'inscrivent à rebours du récit anti-esclavagiste que relate en apparence *Adventures of Huckleberry Finn*.

Or, la lecture des textes tardifs jette un éclairage nouveau sur le roman le plus célèbre de Mark Twain. Elle permet de souligner des problématiques textuelles (l'attitude envers Jim ; la rhétorique raciste) qui font retour, tels des fantômes, dans la multiplicité oubliée des écrits « tardifs ». Aussi les inédits et les autres textes négligés par la critique sont-ils liés au canon par un rapport de hantise.

Ce n'est pas un hasard si *Adventures of Huckleberry Finn* est un texte où les fantômes abondent. *Adventures of Huckleberry Finn* est un texte de la hantise, au sens plus conventionnel du terme, puisque le manuscrit contenait, avant la publication, plusieurs histoires de fantômes, et au sens d'une logique fantomale, comme décrite par Derrida dans *Spectres de Marx*. Il est à ce titre hautement significatif que Twain accepte de s'autocensurer et de supprimer les deux histoires de fantômes qu'il avait prévu d'y intégrer, « Raftsman's Passage », déjà mentionné, et « Jim's Ghost Story ». Ces courts récits imbriqués deviennent ainsi à leur manière des fantômes textuels, effacés de la version finale, mais des revenants sur le plan thématique et narratif : les caractéristiques qui les rendent problématiques aux yeux de Twain et de ses éditeurs, telle que la digressivité dans « Raftsman's Passage », n'en disparaissent pas pour autant du reste du texte.

Une deuxième histoire de fantômes, connue sous le nom de « Jim's Ghost Story », avait été rédigée par Twain. Comme le rappelle Thomas Cooley dans l'édition Norton de *Adventures of Huckleberry Finn*, Twain l'élimina lui-même du récit avant de soumettre son manuscrit à ses éditeurs (60). Cette histoire fut publiée sous forme d'appendice dans l'édition des Presses Universitaires de Berkeley en 2003, préparée par Victor Fischer et Lin Salamo. Il s'agit d'un récit comique parcouru d'allusions

homoérotiques, dont Linda Morris relève le caractère singulièrement transgressif (*Gender Play* 48-51). Fasciné par les fantômes, Huck Finn demande à Jim s'il n'en a jamais vu (« Jim's "Ghost" Story » 534). Jim lui conte alors cette histoire : quand il avait seize ans, il était l'esclave d'un étudiant en médecine. Celui-ci lui demanda un beau jour de préparer un cadavre pour une dissection. Jim exécuta l'ordre et se mit à nettoyer le corps, mais dut interrompre sa tâche pour sortir la bougie de sa lanterne, afin de mieux y voir. À cet instant, l'homme étendu devant lui se mit à bouger, se redressa et lui grimpa sur les épaules. Épouvanté, Jim prit ses jambes à son cou (536).

Sans nul doute, Twain s'amuse du genre gothique dans cette histoire. Mais c'est aussi un récit qui figure un homoérotisme tabou, que Twain décide de supprimer de son roman. Cette dimension ne disparaît pas entièrement de *Adventures of Huckleberry Finn*, comme en témoigne l'analyse de Leslie Fiedler dans « Come Back to the Raft Ag'in, Huck Honey ! ». Si Twain et ses éditeurs tentent d'éradiquer les fantômes du texte, ceux-ci ne cessent de ressurgir : dans « Come Back to the Raft Ag'in, Huck Honey ! », Leslie Fiedler ne manque pas de relever la dimension homoérotique dont le texte est empreint (530-31), malgré l'absence de « Jim's Ghost Story » des éditions disponibles à l'époque.

Dans *Spectres de Marx*, Derrida évoque une non-contemporanéité à eux-mêmes des écrits de Marx (63). De même, les textes de Twain continuent à vivre et à s'écrire au travers d'autres textes ; ils n'atteignent jamais la clôture formelle attendue. En outre, ils sont marqués par des contradictions internes, par ce que Derrida appelle une « disjonction des langages » (63). Selon Derrida, le propos de Marx est hanté par un discours auquel il s'oppose en apparence : s'y fait jour « une hétérogénéité irréductible, une intraductibilité interne » (63). Or, l'autocontradiction n'a jamais repoussé Twain, bien au contraire. On se rappellera combien l'ambiguïté darwinienne envers l'homme dans *The Descent of Man* le fascine. Twain rencontre chez Darwin le fantôme d'un humanisme non entièrement éradiqué. L'intérêt que Twain porte à Darwin puise ses racines dans le même mécanisme de l'phantologie que Derrida décrit chez Marx. Incidemment, dans *A Connecticut Yankee*, Twain fait de Hank Morgan un révolutionnaire souhaitant instaurer sa propre dictature (du prolétariat), jugeant que le peuple n'est pas prêt à se gouverner lui-même. Peut-être Twain avait-il lu Marx. Dans « The Chronicle of Young Satan », dans tous les cas, la lectrice séditeuse de la Bible est une dénommée Frau Marx (36).

Des générations de lecteurs ont déploré l'autocontradiction et le manque de cohérence idéologique de *Adventures of Huckleberry Finn*. Hemingway affirma que pour

apprécier le génie du roman, il fallait ignorer les onze derniers chapitres (Berthoff 22). Comme l'historien dans « The Secret History of Eddypus », le narrateur de *Adventures of Huckleberry Finn* se désintéresse de la cible de sa satire, l'esclavage, pour se perdre dans une description des pitreries de Tom Sawyer. Or, le « mauvais goût » de Twain ne se cantonne pas au dénouement. Le mauvais goût ne se situe pas à la marge d'un texte qui serait, hormis ces quelques dérapages, d'un goût indiscutable.

Lorsque *Adventures of Huckleberry Finn* fut érigé en un grand classique de la littérature américaine, il fallut estomper le trouble suscité par les derniers chapitres, comme le rappelle Jane Smiley (« the failure of the last twelve chapters ... had to be diminished » [355]). Si *Adventures of Huckleberry Finn* devint un classique, ce fut *en vertu de* sa satire de l'esclavage. Roman d'apprentissage, épopée abolitionniste, *Adventures of Huckleberry Finn* entra au canon de la littérature américaine, mais des zones d'illisibilité persistèrent. Et si c'était avant tout une illisibilité *idéologique* qui posait problème dans le roman de Twain ? Le désintérêt du narrateur pour sa cause, sa mise à l'écart par Tom Sawyer au cours des derniers chapitres, son adoption d'une rhétorique déshumanisante pour décrire l'esclave sont autant d'éléments inexplicables.

Plusieurs critiques ont décrit ce manque de cohérence idéologique et le sentiment de malaise qui en résulte. Chez Toni Morrison comme chez Jane Smiley, ce qui frappe, c'est que l'illisible donne lieu à une relecture obsessionnelle, comme si l'illisible était toujours incitation à la lecture. Dans « This Amazing, Troubling Book », Toni Morrison décrit son parcours de lectrice de *Adventures of Huckleberry Finn*, texte auquel elle revient à plusieurs reprises dans sa vie, d'abord enfant, puis adulte, parfois à la suite d'une lecture critique particulièrement saisissante, comme celle de T. S. Eliot (385-86). Elle se décrit comme une lectrice (et romancière) hantée par le roman de Mark Twain. Lire *Adventures of Huckleberry Finn* relève pour elle d'une expérience de l'illisible, qu'elle ne cesse de rechercher, mue par le désir de comprendre enfin le sentiment de malaise qu'elle éprouve : « My 1980s reading ... was an effort to track the unease, nail it down, and learn in so doing the nature of my troubled relationship to this classic American work » (386).

La romancière américaine Jane Smiley décrit elle aussi son expérience de relecture du roman (354-55). Jane Smiley s'attarde longuement sur le malaise dans lequel la plonge cette deuxième lecture. Contrairement au célèbre roman de Harriet Beecher Stowe, *Uncle Tom's Cabin*, *Adventures of Huckleberry Finn* n'est pas un chef-d'œuvre de la littérature abolitionniste, affirme-t-elle : le lecteur de Twain est désarçonné par la promesse d'une épopée antiesclavagiste, formulée par les premiers chapitres, et sa mise en œuvre

imparfaite, profondément décevante (Smiley 358). À Tom Sawyer, Jane Smiley oppose Poncle Tom ; à *Adventures of Huckleberry Finn*, *Uncle Tom's Cabin*. Là où le roman de Twain est vicié par un conflit idéologique interne, le récit de Harriet Beecher Stowe fait preuve d'une clarté de style et de substance : « Her lack of conflict is apparent in the clarity of both the style and substance of the novel.... Stowe's novel is clearly and unmistakably a tragedy » (Smiley 360-62).

Leo Marx déplore lui aussi une dérive : « I believe that the ending of *Huckleberry Finn* makes so many readers uneasy because they rightly sense that it jeopardizes the significance of the entire novel » (337). Si le texte de Twain ne *fait* plus sens (« it jeopardizes the significance »), son illisibilité est, semblerait-il, avant tout de l'ordre d'un positionnement idéologique flou. Tel David Wilson, Mark Twain est un satiriste compromis : « The unhappy truth about the ending of *Huckleberry Finn* is that the author, having revealed the tawdry nature of the culture of the great valley, yielded to its essential complacency » (Marx 343).

Comme l'écrit Toni Morrison, le lecteur n'est pas épargné. Selon elle, le sentiment de malaise suscité par *Adventures of Huckleberry Finn* émane de la complicité désagréable qu'impose la narration à ses lecteurs : « It provoked a feeling I can only describe now as muffled rage, as though appreciation of the work required my complicity in and sanction of something shaming » (385). Cette complicité profondément déplaisante (« a profoundly distasteful complicity », écrit-elle un peu plus loin [385]) fonctionne comme un piège tendu au lecteur, qui, amené à lire le texte comme un roman d'apprentissage, ne prend pas assez de distance face aux événements dans les derniers chapitres. Au bout du compte, la seule satire que Twain maintienne d'un bout à l'autre du roman est celle du lecteur.

La lecture de Toni Morrison est particulièrement éclairante dans la mesure où elle accepte de se pencher sur cette complicité désagréable. Loin de l'ignorer, elle propose de faire du haut-le-cœur qu'elle a éprouvé le point de départ de son analyse. *Adventures of Huckleberry Finn* ne serait pas le récit d'un jeune garçon qui apprend à *rejeter* les valeurs de la société raciste qui l'entoure, mais qui au contraire s'imprègne de ces valeurs : « The source of my unease reading this amazing, troubling book now seems clear :... the secrecy in which Huck's engagement with (rather than escape from) a racist society is necessarily conducted » (392). Ce n'est pas que Toni Morrison refuse de lire *Adventures of Huckleberry Finn* : loin de là – le trouble provoqué par le roman de Twain est peut-être aussi ce qui fait sa richesse, à ses yeux (« this amazing, troubling book »).

En ce sens, il est possible d'opposer deux lectures du personnage de Huck Finn, l'une, plus classique, l'autre, plus ouverte à l'illisibilité idéologique que décrit Toni Morrison. La première approche met l'accent sur la naïveté et sur l'innocence du narrateur. Thomas Werge par exemple estime que Huck Finn incarne la bonté spontanée de l'Homme avant la Chute (8). La nudité de Huck et de Jim pendant leur voyage sur le radeau étayerait cette hypothèse (Werge 9). Delphine Louis-Dimitrov insiste également sur l'innocence candide du narrateur, qu'il convient à ses yeux de percevoir comme indissociable du mode ironique sur lequel s'appuie la satire twainienne : Huck Finn, naïf, critique malgré lui les préjugés racistes du Sud (Préface xi). Or, dans les derniers chapitres, Huck Finn intègre ces préjugés : *Adventures of Huckleberry Finn* retrace non pas l'innocence et l'apprentissage éthique de son protagoniste, mais son inévitable apprentissage des discours dominants.

Selon la deuxième lecture, l'enfant n'est jamais symbole de l'innocence chez Mark Twain. À ce titre, le personnage de Pap, le père de Huck, mérite une attention particulière. Au début du récit, les villageois affirment l'avoir retrouvé mort, noyé dans le fleuve, mais dès le départ, Huck perçoit son père comme une figure morte-vivante, un revenant qui ne cesse de le hanter. Huck doute de la mort de son père : « I knowed mighty well that a drowned man don't float on his back, but on his face. So I knowed, then, that his warn't pap, but a woman dressed up in a man's clothes » (24). De manière frappante, il évoque ici le travestissement (« a woman dressed up in a man's clothes ») : celui-ci signale l'absence d'une ontologie, surpassée par une hantologie dérangeante. Dans cette présence-absence, Pap représente l'influence ambiguë des discours esclavagistes et racistes sur Huck.

Si son père ne meurt pas noyé à ce moment-là, le passage préfigure néanmoins les circonstances de son décès ultérieur. Ainsi, l'avenir est inscrit de façon prémonitoire et fantomale dans le présent du texte. En effet, dans le dernier chapitre, Jim révèle que Pap est mort : le cadavre qu'il avait aperçu dans la maison emportée par le fleuve était le père de Huck (295). Jim avait demandé à Huck de ne pas s'approcher du corps ; par conséquent, Huck n'apprend la mort de son père qu'à la toute fin du récit. À l'image de Tom Sawyer, qui ne révèle pas ce qu'il sait – à savoir que Jim est un homme libre – Jim dissimule une information qui aurait pu soulager Huck Finn de ses craintes. De fait, Jim est celui qui non seulement croit aux fantômes (la preuve, son histoire enchâssée), mais également celui qui *maintient* la spectralité de la figure paternelle, évoquant peut-être, de

façon dérangeante, l'écœurante complicité de Jim dans le maintien des valeurs esclavagistes.

En effet, dans le récit, Pap incarne les valeurs esclavagistes que Huck conteste tout en les assimilant. L'influence surprenante du discours raciste de Pap a déjà brièvement été évoquée. Au cours de cette tirade, il s'emporte contre le droit de vote des hommes métis dans l'Ohio et s'indigne de leur liberté : « "I says to the people, why ain't this nigger put up at auction and sold ? – that's what I want to know" » (40). Ce long monologue hante non seulement *Adventures of Huckleberry Finn*, mais également des textes comme *Pudd'nhead Wilson*. En effet, ce dernier semble offrir comme une réponse à la harangue de Pap, puisque « Tom », l'esclave métis, finit par être vendu aux enchères. Dans *Adventures of Huckleberry Finn*, alors que le discours de Pap est *a priori* parodié, Huck intègre subrepticement ses prémisses et finit par autoriser Tom à infliger à Jim un traitement déshumanisant. De la sorte, le discours de Pap s'insinue dans le propos de Huck et exacerbe l'instabilité des normes satiriques chez Twain.

Durant les chapitres finaux, en effet, Huck se met à ressembler à son père. La rhétorique esclavagiste refait surface, mais cette fois-ci chez le narrateur lui-même. Tom sermonne Huck (l'ironie d'un Tom défenseur des droits des esclaves n'échappera pas au lecteur) : qu'est-ce qui lui a pris de voler une pastèque dans le potager des esclaves ? Huck rétorque :

“When I start in to steal a nigger, or a watermelon, or a Sunday school book, I ain't no ways particular how it's done, so it's done. What I want is my nigger ; or what I want is my watermelon ; or what I want is my Sunday school book : and if a pick's the handiest thing, that's the thing I'm agoing to dig that nigger or that watermelon or that Sunday school book out with....” (254)

Huck assimile l'homme noir à un simple objet, tels le livre de catéchisme ou la pastèque (« a nigger, or a watermelon, or a Sunday school book »). L'esclave n'est qu'un bien matériel, dans la rhétorique qu'il reprend ici à son compte.

C'est ce retour intempestif d'une rhétorique apparemment rejetée par Huck qui suscite le sentiment de malaise auprès des lecteurs. Jane Smiley oppose la clarté et l'univocité de *Uncle Tom's Cabin* à l'ambiguïté de *Adventures of Huckleberry Finn* (358-61). Le roman de Twain est fréquemment jugé illisible, si bien que les journaux font régulièrement état de sa suppression d'un énième programme scolaire. Tout récemment encore, un article d'Alison Flood dans le *Guardian* rapporte que c'est une école à

Philadelphie qui interdit à ses professeurs de faire étudier le roman de Twain. En 2011, Alan Gribben tenta de répondre à cette mise à l'écart de *Adventures of Huckleberry Finn* en préparant une édition censurée : l'édition NewSouth *Mark Twain's Adventures of Tom Sawyer and Huckleberry Finn* remplace chaque occurrence du mot « nigger » par « slave ». Sans doute malgré lui, Alan Gribben rejoint par ce geste de réécriture des éditeurs comme Paine et Duneka, qui ont à leur manière essayé de rendre Twain « enfin » lisible.

C'était cependant ignorer que l'illisibilité idéologique du roman de Twain ne se limite aucunement au mot « nigger ». Comme l'explique James Cox dans *Mark Twain : The Fate of Humor*, il est impossible d'éradiquer du texte l'ambivalence que ne fait que trahir le terme avilissant (313). Twain ne cherche pas à dissimuler la rhétorique raciste, mais à la mettre en lumière. Elle hante les lecteurs du Sud, qui tentent de l'édulcorer ou de l'éradiquer du programme scolaire, mais ne parviennent pas à se défaire entièrement de son fantôme.

Par conséquent, *Adventures of Huckleberry Finn* est un texte illisible en ce qu'il réussit à choquer, au moment de sa parution, à la fois ceux qui ont aimé le *bestseller* de Harriet Beecher Stowe – intertexte majeur du roman de Twain – et les défenseurs du *statu quo* profondément inégalitaire. Le tour de force que réussit Mark Twain est de troubler les lecteurs des deux bords.

Dès lors, la naïveté de Huck Finn est peut-être à repenser selon l'idée du « style » naïf de Nietzsche, que décrit Derrida dans *Éperons*. Chez Nietzsche, le « style » marquerait le « vertige d'une non-maîtrise » (80), contrairement au sens humaniste habituellement accordé au terme. Selon Derrida, les propositions de Nietzsche au sujet de la femme frappent par leur caractère fortement contradictoire : dans ses textes, le philosophe allemand multiplie les points de vue opposés, certains plus favorables à la femme, d'autres dénigrants (77). Chez Nietzsche, il y a hétérogénéité du style – *des styles* (79). De fait, Derrida subvertit le fondement humaniste de la notion de « style » : elle devient une marque irréductiblement plurielle et non le garant d'une théologie de l'auteur (84). Aux yeux de Derrida, si les propos de Nietzsche au sujet de la femme sont si contradictoires, c'est parce qu'elle représente chez lui l'Idée de Vérité.

Nietzsche n'est jamais dans « la déclaration bruyante de l'antithèse » (77) : « Ce serait, pour l'éviter à coup sûr, retomber aussi sûrement dans le piège » (80). Autrement dit, Derrida s'intéresse à une écriture qui ne cherche pas à se situer au-delà ou à l'extérieur de toute pensée traditionnellement admise, mais qui la subvertit de l'intérieur en multipliant les propos possibles. De même, Twain ne saurait être perçu comme un

auteur « postréaliste » : chez Twain, il n'est jamais question de rejeter intégralement l'héritage réaliste. Derrida, dont l'influence sur le développement du poststructuralisme et du postmodernisme est pourtant considérée comme majeure, élabore une critique de leurs prémisses : il met en lumière l'orientation téléologique du préfixe *post-*, qui suggère un développement de la pensée occidentale linéaire. Chez Twain, venir *après*, se situer au-delà, sont autant d'impossibilités que signale son écriture. Ses textes renvoient ainsi le postmodernisme à une problématique interne, celle d'une pensée téléologique survivante.

3.2 – « Apparition de l'inapparent » : écriture de la hantise

a) Conjuraison inefficace du fantôme

À bien y regarder, il semblerait que la notion de « tardiveté » (*lateness*) comporte une part d'ambiguïté fondamentale. D'un côté, « tardif » serait ce qui viendrait *après* une période donnée, en l'occurrence, après les œuvres canoniques de Mark Twain. De l'autre, est tardif ce qui *s'attarde*, ne cesse de se prolonger et de se poursuivre – ou de se réécrire. Par conséquent, *lateness* invite à envisager une textualité différente. Le texte twainien remet en question l'unicité du texte et la clôture du livre ; il signale au contraire le caractère fortement intertextuel de tout texte et continue à s'écrire à travers les multiples « suites ».

Selon le critique littéraire David Punter, tout texte – même (ou surtout) en apparence clos – est en réalité hanté par une logique *a priori* étrangère : « ... all texts are in some sense ghostly » (526). Aucun texte n'échappe à la hantise : « ... each text contains within itself (but at the same time wishes to “put off” this act of unconscious containment) the traces of a foreign body, but the way in which this foreign body continues to inhabit the text is most readily describable as an act of haunting (a “hauntology”...) » (Punter 525).

Chez Twain, bien plus qu'une période d'écriture, la « tardiveté » (*lateness*) est un mode d'écriture qui exacerbe et révèle cette « hantologie » mentionnée par David Punter. Les textes tardifs de Twain mettent à nu la hantise textuelle. Ce n'est d'ailleurs pas tout à fait un hasard s'ils ne cessent de mettre en scène des personnages fantomatiques ou autrement *unheimlich*.

Ainsi, la logique de la hantise constitue un mode d'engendrement du texte, qui s'ajoute à ceux déjà mentionnés de l'autoprolifération et de l'excroissance. Elle met à mal

l'idée du livre, texte fermé et clôturé. Chez Twain, le texte singulier se démultiplie toujours, que ce soit en plusieurs trames narratives à l'intérieur du récit (« Which Was It ? », « The Chronicle of Young Satan », « The Secret History of Eddypus », *The Adventures of Tom Sawyer*) ou à l'extérieur, à travers l'écriture des suites à *Adventures of Huckleberry Finn* par exemple, lui-même déjà une suite. Le texte est constamment réécrit, ses « plaies » (« wounds in the text ») sont rouvertes : David Punter désigne par ce terme les zones d'ombre et les failles sur lesquelles le lecteur est susceptible d'achopper, même dans un texte en apparence « réussi » (524). Si les histoires de fantômes enchâssées dans *Adventures of Huckleberry Finn* finissent par être *chassées* de la diégèse (l'histoire du tonneau et le récit de fantôme relaté par Jim), il n'en demeure pas moins que le spectre fait retour dans les textes marginaux et oubliés de Twain. « Illisibles », ces écrits le sont surtout parce que le processus de refoulement textuel décrit par David Punter (« to “put off” this act of unconscious containment » [525]) n'y a pas été mené à bout.

Cela signifie également que la cohérence du texte canonisé n'est possible qu'à condition d'oublier ses défauts, ses béances et ses fêlures internes : « The coherence of the text would be sustained only by a certain fictionality on the part of the reader, whereby the gaps, the wounds in the text, are sealed over in a continual process of wish-fulfillment... » (Punter 524). Dans *What Is Man ?*, Old Man ne dit pas autre chose, lorsqu'il décrit la manière dont il se préserve du doute : « “The rest of my days will be spent in patching and painting and puttying and caulking my priceless possession...” » (185). À partir du moment où Old Man admet qu'il ignore tout point de vue contraire, le texte ne se borne plus à être simplement hanté : il *dit* désormais cette hantise et se met à la désigner de manière métadiscursive. Il se montre hanté par une logique autre, au rebours du monologisme apparent dont le discours de Old Man est investi.

De fait, il serait fructueux de rapprocher « tardiveté » et *Nachträglichkeit*, concept freudien traduit en français par « après-coup », dans le sillage de Lacan. S'il s'agit à l'origine d'une notion psychanalytique développée par Freud, notamment dans ses *Études sur l'hystérie* et dans *L'Homme aux loups*, David Punter montre qu'une logique semblable est à l'œuvre dans la littérature (524).

Chez Freud, les processus psychiques ne sont pas soumis à une temporalité linéaire. Certains événements du passé peuvent avoir un effet différé : loin d'être de simples souvenirs, ils sont réactivés (*L'Homme aux loups* 103-04). Ainsi, dans *L'Homme aux loups*, l'enfant ne comprend pas la « scène primitive » (le coït *a tergo* de ses parents [93]) qu'il observe à l'âge d'un an et demi. Il est trop jeune : ce n'est qu'à un âge plus avancé

que le souvenir produira un effet sur lui, après-coup. À l'âge de quatre ans, il fait un rêve terrifiant, où il aperçoit de sa fenêtre des loups perchés dans un arbre (79-80). Freud s'attache à décrire le symbolisme de ce rêve en lien avec la « scène primitive ». Le traumatisme a lieu au moment où le développement psychique et sexuel de l'enfant lui permet de mieux comprendre la scène qu'il a observée plusieurs années auparavant. Par un « effet retardé » (213), sa névrose se déclenche.

Ainsi, le passé est en quelque sorte « activé » dans le présent, « à partir du chaos des traces inconscientes » (91-92). Dans le modèle freudien de la vie psychique, présent et passé s'entrelacent : « L'activation de cette scène (j'évite volontairement le mot "souvenir") produit le même effet que si elle était un événement récent. La scène a des effets décalés dans le temps et n'a en outre rien perdu de sa fraîcheur dans l'intervalle qui sépare les un an et demi et les quatre ans » (103-04). Le passé continue à produire un effet, comme s'il était encore *présent*.

De même, l'écriture ne serait pas un processus linéaire. Les textes « tardifs » de Mark Twain ne se situent pas simplement *après* les écrits canoniques. Ils retournent en arrière et réécrivent certaines problématiques. Par effet d'après-coup, celles-ci ressurgissent – plus violemment, comme si une sorte de traumatisme se produisait au sein de l'écriture twainienne « tardive », qui se fracture et cesse de paraître cohérente.

Aussi l'existence de ces écrits « tardifs » fait-elle perdre au texte twainien ce qu'il avait en apparence de clos : il est constamment réécrit, retravaillé et revisité, à la manière de la scène primitive décrite dans *L'Homme aux loups*, réactivée au cours de nombreuses scènes ultérieures. *Adventures of Huckleberry Finn*, par exemple, continuerait à s'écrire par après-coup dans *Pudd'nhead Wilson*, *A Connecticut Yankee*, « Which Was It ? » et les multiples suites directes.

Ainsi, David Punter transpose le concept de *Nachträglichkeit* dans le domaine de la théorie littéraire. Il propose de penser la littérarité non pas en termes d'œuvres, de périodes ou de canon, mais comme un processus d'écriture hautement intertextuel, régi par une hantologie (524). Selon David Punter, il y aurait en effet deux manières d'aborder la littérature. L'une procéderait par des découpages mettant en lumière des mouvances esthétiques distinctes ; elle reconnaîtrait l'idée d'une postmodernité qui se situerait, linéairement (chronologiquement, mais aussi dans une rupture conceptuelle et paradigmatique), après le romantisme, après le réalisme et après le modernisme. La seconde approche relèverait d'une « critique de l'après-coup » (« aftermathic criticism » [524]). Elle met l'accent sur une temporalité spectrale, où les sensibilités esthétiques sont

avant tout composées de traces et de survivances et où le texte ne serait pas ancré dans une période littéraire unique et close. Il n’y serait pas question de l’« œuvre » d’un auteur, mais d’un simple corpus habité par d’autres corps (ou corpus). Chez Twain, l’on songe immédiatement au caractère fortement intertextuel de ses textes, qui rend difficile la différenciation entre l’hypotexte et l’écrit « twainien ». De même, la constitution d’un corpus parallèle de *hogwash* a pu brouiller les cartes, dans la mesure où le « mal écrire » semble finir par s’infiltrer dans l’écriture même de Mark Twain. Pareille conception d’un temps spectral régissant l’histoire de la littérature permettrait également d’expliquer la résurgence d’un « romantisme tardif » chez Twain, notamment dans *Personal Recollections of Joan of Arc*.

Selon David Punter, le refoulement et la hantise sont donc des processus fondamentaux dans la littérature :

It is important to differentiate [the aftermathic] from the vast critical literature devoted to the “post”, in all its many guises – the post-colonial, certainly, but also post-structuralism and the postmodern. The distinction is essentially between a notion of linear time in which, despite many sophistications of the ideas, the “post” arrives lineally after that which has preceded it, and a different notion that we might refer to as “spectral time”, wherein that which is past cannot be laid to rest but is continually inhabiting the present, unfolding its own aftermath, like, indeed, a foreign body – or a ghost. In the aftermathic, as in the Freudian unconscious, nothing is ever laid finally to rest, and it is necessary to live in the shadow of an endlessly recurring past. (523)

Les sensibilités esthétiques que l’on croyait révolues survivent (le romantisme chez Twain, par exemple) ; elles habitent le présent (« inhabiting the present ») et peuvent sembler étrangères (« like, indeed, a foreign body »), mais également étrangement familières (*unheimlich*).

Chez Twain, la hantise à laquelle tout texte est sujet est abordée de façon ambivalente. D’une part, ses narrateurs s’efforcent le plus souvent d’exorciser le fantôme ; d’autre part, ils s’emploient à le décrire et à signaler l’impossibilité de toute conjuration. Il est à ce titre hautement significatif que Mark Twain ait entretenu à l’égard de la parapsychologie et du spiritisme un intérêt constant mais fréquemment mêlé de réserves. Selon William M. Gibson, les écrits de Twain témoignent d’une distance satirique et rationnelle à l’égard du fantôme autant que d’une approche spéculative et

psychologique (Introduction 27). Dans « “Sperits Couldn’t A Done Better” : Mark Twain and Spiritualism », Howard Kerr souligne que Twain s’intéressait de plus en plus aux phénomènes paranormaux : il aimait à lire les publications de la *Society for Psychical Research* et accompagnait sa femme à des séances de spiritisme après la mort de leur fille Susy en 1896 (181).

Les textes de Twain portent la marque de cette ambivalence à l’égard du fantôme. À l’image de Marx, qui cherche selon Derrida à exorciser le fantôme (*Spectres* 71, 222), Twain tente de mettre à distance les revenants, les spectres et les apparitions en tous genres qui peuplent ses récits. Et quelle meilleure méthode que de déployer l’humour et la satire ? Ainsi, la séance de spiritisme décrite dans « Schoolhouse Hill », au cours de laquelle apparaît le fantôme de Byron, se clôt sur une scène comique : « At the end of three-quarters of an hour [Byron] went away to hunt for a word that would rhyme with silver – good luck and a long riddance... » (206). Le soulagement du narrateur (« a long riddance ») trahit malgré l’humour apparent le malaise provoqué par cette figure indéfinissable qu’est le fantôme.

Dans « Which Was It ? », l’un des personnages, appelé « Deathshhead Phillips » par les villageois, ressemble à un fantôme. Ses apparitions effraient les habitants de la bourgade, car elles seraient prémonitoires d’événements catastrophiques. La description de Deathshhead Phillips lors de sa visite au protagoniste, George Harrison, illustre bien le recours à l’humour pour conjurer le fantomal : « It was the face of a ghost ; a strenuous white, a ghastly white, dead and lustreless ; a white artifically produced, with powdered chalk or some such thing, thickly laid on. A faint crease marked the place of the mouth ; the eyes were like burnt holes in a sheet » (268). Le narrateur insiste : c’est bien un faux fantôme. Son apparition fait songer à ces déguisements enfantins réalisés à l’aide d’un drap troué (« like burnt holes in a sheet »). Son teint, artificiel, est le résultat d’une couche de craie (« a white artifically produced »). Incidemment, la scène fait pendant aux passages dans *Pudd’nhead Wilson* et « Tom Sawyer’s Conspiracy » où les personnages (Roxana, le Duc et le Roi, Tom Sawyer) se noircissent le visage, selon la tradition du *blackface* : ici, Phillips adopte ce qu’on pourrait appeler le *whiteface*, un masque appliqué à même la peau, qui finit par pouvoir s’y substituer.

Car si le fantôme Deathshhead Phillips n’est à première vue aucunement crédible, la suite du récit contredit cette constatation. Le pouvoir prémonitoire de ses apparitions semble confirmé par la destinée tragique du protagoniste, George Harrison. Qui plus est, le drap troué (« burnt holes in a sheet ») fait écho au mouchoir qu’utilise George

Harrison pour se couvrir le visage lors du cambriolage chez Squire Fairfax (225). C'est ce mouchoir troué, marqué de ses initiales, qui lui vaudra sa découverte par Jasper et donnera lieu à la longue scène de chantage dans les dernières pages du manuscrit (410). L'effet de fantôme est donc bien réel dans « Which Was It ? », même si le spectre est un imposteur ridicule.

Dans *Tom Sawyer Abroad*, l'apparition fantomale est également discréditée. Tom Sawyer impose une explication rationnelle. Croire au fantôme est tout au plus le fait des esclaves, autrement dit de ceux qui n'ont pas reçu d'éducation. Alors que les trois amis survolent le Sahara, ils découvrent un mirage. Jim estime qu'il s'agit d'une apparition : « “Dey's ben a lake, en suthin's happened, en de lake's dead, en we's seen its ghos' ; we's seen it twyste, and dat's proof. De Desert's ha'nted, it's ha'nted, sho” » (77). Agacé, Tom Sawyer lui répond : « “Ghost, you gander ! it ain't anything but air and heat and thirstiness pasted together by a person's imagination” » (77).

Or, *Tom Sawyer, Detective*, une autre suite aux *Aventures*, montre que si les personnages de Twain (et en particulier, Tom Sawyer, futur représentant de la classe dominante) tentent de conjurer le fantôme, ils ne parviennent pas à en éradiquer les effets. *Tom Sawyer, Detective* s'ouvre sur le retour de Huck et de Tom à la ferme des Phelps : ils sont eux-mêmes tels des revenants. L'intrigue se développe à partir d'une confusion d'identités et met en scène des personnages jumeaux, Jake et Jubiter Dunlap, rappelant *Those Extraordinary Twins*. Harcelé par son voisin Brace Dunlap, l'oncle de Tom Sawyer a perdu le moral et fini par employer le frère bon à rien de Brace, un dénommé Jubiter, dans l'espoir de mettre fin au chantage. Entre-temps, sur le vapeur qui les conduit vers l'Arkansas, Tom et Huck rencontrent le frère jumeau de Jubiter, Jake Dunlap, disparu depuis longtemps et cru mort par la plupart des villageois. Jake mène à présent une vie de bandit. Il s'est enfermé dans sa cabine, ayant pris la fuite avec deux diamants. Ses anciens complices tentent de le rattraper et finissent d'ailleurs par l'assassiner. C'est là que les choses se compliquent : l'oncle Silas est accusé du meurtre de celui qu'on croit être non pas Jake, mais Jubiter, son nouvel employé. Tom Sawyer s'arroge le rôle de détective privé : en bon David Wilson, il démêle les identités et rétablit l'ordre.

Tom Sawyer, Detective met d'abord le fantôme à distance. Lorsque celui-ci est évoqué par le narrateur, il s'agit d'une simple superstition naïve entretenue par Huck et par Tom. Lorsqu'ils entendent des cris s'élever d'un groupe de buissons, ils concluent, effarés, que Jake vient d'être assassiné par ses compères. Peu de temps après, ils le voient

déambuler dans le village, habillé du déguisement qu'il avait prévu et décrit (145). À leurs yeux, ce ne peut être qu'un fantôme – à ceci près qu'il porte encore son chapeau et sa sacoche. « “How can there be a ghost-bag, Tom?” » interroge Huck Finn (145). La réponse de Tom Sawyer institue un temps une « fantomologie » : « “Sho ! I wouldn't be as ignorant as that if I was you, Huck Finn. Whatever a ghost has, turns to ghost-stuff” » (145). Toutefois, après réflexion, il finit par ne plus croire au fantôme de Jake : « “What's the sense of it scratching its head ? There ain't anything there to itch” » (159). S'il se gratte, c'est qu'il y a substance.

Bien que cet étrange personnage, qui se fait passer pour un sourd-muet, ne soit pas un fantôme, il est une figure de ce que Freud a décrit comme l'inquiétante étrangeté (*Unheimlichkeit*). En effet, les frères jumeaux, Jake et Jubiter, sont si semblables que Huck et Tom les confondent, en écho à l'inversion de leurs propres rôles à la ferme des Phelps dans les derniers chapitres de *Adventures of Huckleberry Finn*. Les deux jeunes garçons pensent que Jubiter est Jake et que ce dernier fait simplement semblant de ne pas les reconnaître. Aux yeux de Freud, le motif du double est l'un des ressorts narratifs susceptibles de provoquer le sentiment d'inquiétante étrangeté, cette familiarité étrange : « Il s'agit du motif du double dans toutes ses gradations et spécifications, c'est-à-dire de la mise en scène de personnages qui, du fait de leur apparence semblable, sont forcément tenus pour identiques... » (« L'Inquiétante Étrangeté » 236). Le motif du double trouble parce qu'il met en lumière une « permutation du moi », un « dédoublement du moi », une « division du moi », enfin il consiste en la « répétition des mêmes traits de visage, caractères, destins, actes criminels » (« L'Inquiétante Étrangeté » 236) : Jake et Jubiter finissent tous deux par devenir des criminels. Chez Twain, l'inquiétude suscitée par les figures du double est donc associée à la possibilité antihumaniste que laissent entrevoir ces passages : lorsque Huck devient Tom Sawyer dans *Adventures of Huckleberry Finn*, par exemple, le texte signale l'absence de l'intériorité qu'on croyait pourtant construite et révélée au cours du roman.

Même si *Tom Sawyer, Detective* se débarrasse du fantôme à proprement parler, le récit demeure donc marqué par le motif *unheimlich* du double et des identités échangées, confondues, car (trop) semblables. *Tom Sawyer, Detective* est malgré tout une histoire de revenants : lors du procès final, Tom Sawyer révèle que Jubiter, que les villageois croient assassiné par l'oncle Silas, est bel et bien vivant : « And Tom he made a jump for Jubiter and snaked off his goggles and his false whiskers, and there was the murdered man, sure enough, just as alive as anybody ! » (182). Jubiter leur semble comme ressuscité, revenu

d'entre les morts : Tom Sawyer le décrit comme « this late dead man here » (186), établissant un jeu sur la polysémie de l'adjectif « late ». « Late », utilisé au sens de « défunt » ou de « décédé » dans ce contexte, se dédouble du sens de « lately » (dernièrement, récemment) : Jubiter est celui qu'on croyait récemment décédé, mais dont l'état défunt est lui-même révolu. L'emploi ambivalent de l'adjectif « late » met en avant une conception subversive de la tardiveté : celle-ci n'est pas ce qui vient *après* une période, mais persistance d'un passé qui ne s'éteint jamais. Huck introduit d'ailleurs une faute d'orthographe révélatrice, lorsqu'il désigne l'homme assassiné par l'adjectif « diseased » au lieu de « deceased » (173). Son statut de mort-vivant, de spectre, est signalé par la paronomase.

b) *Unheimlichkeit* : le retour obsessionnel aux problématiques des *middle years*

Loin d'ignorer la difficulté posée par les textes à l'étude – une « illisibilité » relevée par des générations de lecteurs et de critiques – il s'agit d'examiner leur étrangeté, que l'on entendra ici au sens freudien de l'inquiétante étrangeté, *Unheimlichkeit*. Comme il est apparu, leur illisibilité est scellée par le processus de canonisation même de « Mark Twain ». Les textes tardifs résistent au lecteur parce que s'y retissent les problématiques déjà présentes (même si oubliées ou apparemment démêlées par la critique) dans les écrits twainiens des *middle years*. D'après Derrida, le fantôme consiste en « l'apparition de l'inapparent » (*Spectres* 201) : il fait ressurgir ce qui a été dissimulé, oublié ou refoulé, dans le cas de Mark Twain, par le processus de canonisation. Comme l'écrit en effet Jane Smiley, avant que *Adventures of Huckleberry Finn* puisse être reconnu comme un chef-d'œuvre de la littérature américaine, il a fallu que l'échec des douze derniers chapitres soit estompé (« the failure of the last twelve chapters ... had to be diminished » [355]).

Lectrice d'Edward Said, Lecia Rosenthal définit le « style tardif » comme un retour à des problématiques que l'on pensait résolues : « late style as an “obsessive” return to problems that have not been resolved » (130). C'est précisément ce retour obsessionnel que décrit Bernard DeVoto dans « The Symbols of Despair » : « A number of ideas are repeated over and over in the various manuscripts, modulated, changed, adapted, blended... » (148).

Dans *Freud and the Non-European*, Edward Said approfondit l'idée d'un style tardif, à travers l'analyse de l'un des derniers textes de Freud, *Moïse et le monothéisme*. Selon Said, Freud y reviendrait sur ses pas, pour traiter à nouveau de la question de l'identité :

Like Beethoven's late works, Freud's *Spätwerk* is obsessed with returning not just to the problem of Moses's identity – which, of course, is at the very core of the treatise – but to the very elements of identity itself, as if that issue so crucial to psychoanalysis, the very heart of the science, could be returned to in the way that Beethoven's late work returns to such basics as tonality and rhythm. (29)

Edward Said remarque que dans *Moïse et le monothéisme*, l'écriture freudienne laisse ouvertes les questions apparemment résolues dans les textes plus connus de Freud (28-30). Tout se passe comme si le « style tardif » opérât une réécriture de soi – un retour aux problématiques des textes majeurs, abordées sous un angle oblique. Ainsi, dans cet ouvrage tardif, Freud aurait été attiré par la figure de Moïse parce que celle-ci l'aurait forcé à repenser l'identité (« that issue so crucial to psychoanalysis »). D'après Said, Freud l'envisage de manière contradictoire et irrésolue : Moïse est à la fois étranger et assimilable à la culture européenne ; il incarne de ce fait une figure de l'Autre, dans ce qu'elle a d'inquiétant mais aussi de familier, puisque l'Autre est potentiellement ce qui nous habite, même si on tente de le mettre à distance (*Freud and the Non-European* 16).

Aux yeux d'Edward Said, l'écriture de Freud dans *Moïse et le monothéisme* reflète l'instabilité théorique du texte, notamment par son caractère répétitif et par l'absence d'une véritable clôture :

Moses seems to be composed by Freud for himself, with scant attention to frequent and often ungainly repetition, or regard for elegant economy of prose and exposition.... Above all, late style's effect on the reader or listener is alienating – that is to say, Freud and Beethoven present material that is of pressing concern to them with scant regard for satisfying, much less placating, the reader's need for closure. (28-30)

Le parallèle avec l'écriture tardive de Twain est frappant : comme il est apparu, Twain exprime le désir de se débarrasser une fois pour toutes du *pot-boiler pen* et d'écrire rien que pour lui-même, sans prendre en considération les attentes de son lectorat (Marotti 4).

Selon Lecia Rosenthal, le texte tardif s'attarde sur des problématiques esthétiques, philosophiques ou idéologiques chères à l'auteur, désormais laissées irrésolues : « As

opposed to a “going beyond,” lateness returns again and again to a problem that has resisted mastery and remained as the excess of any one enclosure » (128). L'idée d'une restance ou d'un excédent (« the excess of any enclosure ») est cruciale dans l'analyse de l'écriture « tardive ». Pour Said et Rosenthal, *Moïse et le monothéisme* serait l'œuvre où le refoulé freudien, si une telle chose existe, ferait retour.

Chez Twain, le texte tardif retourne fréquemment à la question du mauvais goût, qu'il soit esthétique ou idéologique. Dès lors, l'étrangeté de ces écrits tardifs se laisse mieux appréhender : l'écriture « twainienne » y semble à la fois familière et étrangère. Un texte comme *Pudd'nhead Wilson*, par exemple, peut donner l'impression au lecteur de relire *Adventures of Huckleberry Finn*, à ceci près que le sentiment de malaise décrit par Toni Morrison (« a profoundly distasteful complicity » [385]) y est exacerbé. Selon Freud, provoque un sentiment d'inquiétante étrangeté (*Unheimlichkeit*) ce qui est à la fois étrange et familier. L'écriture tardive de Twain perturbe parce qu'elle rappelle « Mark Twain » tout en paraissant plus moderne ou au contraire, profondément vieillotte.

Dans « L'Inquiétante Étrangeté », Freud montre que les termes *unheimlich* et *heimlich* ne sont pas exactement des contraires (223). Certes, « le mot allemand *unheimlich* est manifestement l'antonyme de *heimlich*, *heimisch* (du pays), *vertraut* (familier), et l'on est tenté d'en conclure qu'une chose est effrayante justement pour la raison qu'elle n'est pas connue ni familière » (215). En réalité, cependant, *unheimlich* se double d'un autre sens : ce qui n'est plus caché, puisque *heimlich* (dont *unheimlich* est le contraire) peut paradoxalement aussi signifier « dissimulé », « secret » et « caché » (221). Dès lors, « *unheimlich* est en quelque sorte une espèce de *heimlich* », autrement dit une modalité du familier (223) : l'angoissant *unheimlich* est « quelque chose de refoulé qui fait retour ... quelque chose qui est pour la vie psychique familier de tout temps, et qui ne lui est devenu étranger que par le processus du refoulement » (245-46). Ainsi, l'écriture tardive de Mark Twain est à la fois familière et étrange, dans la mesure où elle convoque le souvenir des *Adventures*, tout en se concentrant sur les nœuds « illisibles » de ces romans des *middle years*.

Incidentement, il semblerait que Freud ait été particulièrement sensible au caractère *unheimlich* des textes de Twain. Freud cite régulièrement Mark Twain et inclut même une référence dans « L'Inquiétante Étrangeté ». Tout se passe comme si Twain hantait le texte freudien par cette présence intertextuelle. Afin d'illustrer son propos sur le retour involontaire au même point, qui l'intéresse comme exemple de *Unheimlichkeit*, Freud mentionne un passage de *A Tramp Abroad*, récit de voyage de Twain datant de 1880 : « Ou bien lorsqu'on erre dans une pièce inconnue et obscure à la recherche de la

porte ou de l'interrupteur, et que, ce faisant, on entre en collision pour la énième fois avec le même meuble, situation que Mark Twain, il est vrai au prix d'une outrance grotesque, a transformée en une scène d'un comique irrésistible » (240). Sous la plume de Freud, la pièce inconnue et obscure devient une métaphore de l'inconscient ; le comique twainien révèle à ses yeux le mécanisme du retour du refoulé.

C'est que Freud pressent chez Twain un mode d'écriture particulier, qui offre comme un miroir aux processus de l'inconscient. Certes, l'approche de Freud demeure traditionnelle, en ce que Twain n'est qu'un humoriste à ses yeux. Freud s'arrête sur des anecdotes comiques, sans jamais faire référence à la pensée philosophique et psychologique développée par Twain dans ses écrits, tout particulièrement durant les deux dernières décennies de sa vie. Toutefois, si le comique twainien intéresse tant Freud, c'est parce qu'il considère que l'humour est révélateur du fonctionnement de l'inconscient.

Dans *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Freud évoque ainsi une histoire drôle relatée par Twain (202). Son frère s'était aménagé une demeure souterraine, dans laquelle il s'installa, ravi de son travail. Son bonheur fut de courte durée : le soir venu, une vache qu'on ramenait du pâturage chuta dans la cave. Les jours qui suivirent, chaque soir à la même heure, la vache ne manqua pas de tomber dans la cabane souterraine. « Cette histoire devient comique par sa répétition », conclut Freud (202). La répétition nous fait rire parce qu'elle reflète un processus de l'inconscient : le retour involontaire au même point. Freud soupçonne chez Twain une écriture du refoulement mais aussi du retour du refoulé : l'phantologie centrale à la poétique de Twain.

Twain ne connaissait pas les travaux de Freud. Ce ne fut qu'en 1909 que Freud se rendit aux États-Unis et prononça ses conférences à l'Université Clark (Irwin 34). La pensée freudienne s'y répandit encore plus tard, à partir de 1915 (Irwin 34). Il se peut que Twain ait entendu parler de certaines théories de la psychanalyse naissante alors qu'il séjournait à Vienne de 1897 à 1899, mais Freud n'était pas encore connu à l'époque (Dolmetsch, *Our Famous Guest* 265-66).

En revanche, Freud connaissait les œuvres de Mark Twain. Freud se rendit également à une conférence de l'auteur américain, qui se produisait régulièrement sur scène lors de son séjour prolongé à Vienne (Irwin 32). Freud mentionne cette expérience dans *Malaise dans la civilisation* (Irwin 32).

Sans la nommer, Freud découvre chez Twain une écriture de l'inquiétante étrangeté, à savoir un retour obsessionnel aux points d'achoppement, qui s'exacerbe dans

ses écrits tardifs. Dans « L'Inquiétante Étrangeté », quelques paragraphes avant la référence à *A Tramp Abroad*, Freud décrit ce mouvement de « retour non intentionnel » par l'entremise d'une anecdote personnelle : alors qu'il flânait dans les rues d'une petite ville italienne, il se retrouva à plusieurs reprises, sans savoir pourquoi, dans le même quartier de la ville – « une zone sur le caractère de laquelle je ne pus longtemps rester dans le doute » (239-40).

Chez Twain, l'écriture revient de façon obsessionnelle sur plusieurs problématiques : l'esclavage, les droits des métis, la conscience morale de l'homme, l'antihumanisme, le darwinisme et le mal écrire (*bogwash*), entre autres. L'hantologie opère dans les deux sens : *Adventures of Huckleberry Finn* hante les textes tardifs, mais c'est également notre lecture du roman le plus connu de Twain qui s'en voit infléchie. En ce sens, la hantise bouleverse la chronologie linéaire : « ... la hantise est historique, certes, mais elle ne *date* pas, elle ne se date jamais docilement, dans la chaîne des présents, jour après jour, selon l'ordre institué d'un calendrier » (Derrida, *Spectres* 22). Autrement dit, il ne saurait être question chez Twain d'une *rupture* entre un corpus « tardif » (au sens temporel) et un corpus des *middle years*.

S'il y a retour obsessionnel de l'écrivain, il y a également retour du lecteur. En effet, contrairement à ce que laisserait penser la connotation négative du terme, l'illisible n'est jamais un coup d'arrêt porté à la lecture. Bien au contraire, il s'agit d'un ressort de l'écriture autant que de la (re)lecture. Il semblerait même qu'il soit nécessaire à la survie et au renouvellement du littéraire. Dans « Survivre : Journal de bord », Derrida affirme au sujet d'un titre choisi par Maurice Blanchot pour son récit *L'Arrêt de mort* que son caractère illisible « n'arrête pas sur un front d'opacité. Au contraire, elle fait repartir et la lecture et l'écriture et la traduction. L'illisible n'est pas le contraire du lisible, c'est l'arrête qui lui donne aussi la chance ou la force de repartir » (149). C'est le cas chez Twain : Toni Morrison décrit cette relecture obsessionnelle, répétée de *Adventures of Huckleberry Finn*, tout comme d'ailleurs Jane Smiley, malgré l'aversion que lui inspire le roman. L'une et l'autre consacrent leur essai à une exploration de l'illisibilité du texte. Toutes deux sont romancières : rien n'interdit de penser que quelque part, la lecture de l'illisible a informé leurs propres pratiques d'écriture.

Dans « *Illisible : Reading through Thick and Thin* Eliot, Duchamp, Joyce, Derrida », Marie-Dominique Garnier affirme que l'illisible met en mouvement un processus de « *wreading* », mot-valise combinant les verbes *writing* et *reading* (229). L'illisible ouvre le texte, grâce à son invitation à la relecture, puis à la répétition, à la

reproduction et à la prolifération (221). De ce fait, il semblerait que l'illisible naisse d'un degré de lisibilité : il n'y est pas entièrement étranger, à l'instar du mot allemand *unheimlich*, qui n'est pas le contraire absolu de *heimlich*. Comme son antonyme, le terme *heimlich* peut renvoyer à quelque chose d'inquiétant, lorsqu'il signifie caché ou dissimulé : « *Heimlich* est donc un mot dont la signification évolue en direction d'une ambivalence, jusqu'à ce qu'il finisse par coïncider avec son contraire *unheimlich*. *Unheimlich* est en quelque sorte une espèce de *heimlich* » (Freud, « L'Inquiétante Étrangeté » 223). De la même façon, l'illisible est une modalité de la lisibilité.

L'illisible est l'entropie qui se propage à partir du système. Chez Twain, à mesure que les textes se réécrivent, l'entropie s'accroît. *Pudd'nhead Wilson* revient sur la question de l'esclavage, centrale dans *Adventures of Huckleberry Finn*, mais est à son tour réécrit dans « Which Was It ? ». « 3,000 Years among the Microbes » s'empare de nouveau du récit autobiographique et exacerbe l'antihumanisme déjà présent dans *Adventures of Huckleberry Finn*.

Dès lors, « wreading » ne se limite pas à la naissance du lecteur, selon la thèse barthésienne de la mort de l'auteur : le lecteur n'est pas le seul à (ré)écrire le texte. L'auteur est peut-être lui-même un *wreader* et la limite entre lecteur et auteur foncièrement brouillée. Twain, dans tous les cas, est un relecteur assidu de lui-même, comme il est apparu. La formule d'une « lecture écrivante, écriture lisante » employée par André Bleikasten pour décrire la genèse de *The Sound and the Fury* s'applique tout autant au mode de travail de Twain (409). Twain rédige « Huck Finn and Tom Sawyer among the Indians » alors même qu'il relit les épreuves de *Adventures of Huckleberry Finn* (Rasmussen, *Critical Companion* 178) : la lecture d'un texte met en mouvement l'écriture d'un autre, qui, comme la suite de l'analyse le montrera, réécrit les problématiques centrales de *Adventures of Huckleberry Finn*.

Chez Twain, l'« œuvre » est en mouvement constant et ses textes ne sont jamais clos ou achevés. Le processus de réécriture fait revivre des problématiques textuelles, esthétiques et idéologiques que la canonisation de certains textes comme *Adventures of Huckleberry Finn* a pu faire passer à l'arrière-plan. Pour cette raison, l'étude isolée du « chef-d'œuvre », à laquelle nous ont habitués les programmes scolaires et universitaires et de nombreuses analyses critiques, a tendance à occulter sa part d'illisible, son caractère hautement intertextuel et l'hantologie qui le relie à d'autres écrits twainiens. Les textes tardifs, dont les suites aux *Aventures*, rouvrent, béantes, ses « plaies » (« wounds » [Punter 524]) : la digressivité et la structure lâche du roman, la langue (trop) simple et

agrammaticale de Huck Finn, le « bruit » ou l'entropie de l'humour gratuit introduit par Tom Sawyer dans les derniers chapitres, l'ambiguïté avec laquelle est traité l'esclave Jim, l'intériorité absente du personnage (l'antihumanisme), la satire sans norme univoque et la compromission potentielle du narrateur.

Même le narrateur de *Personal Recollections of Joan of Arc* finit par se dire compromis par sa collaboration avec le pouvoir : lors du procès de Jeanne d'Arc, il devient greffier et consigne sur papier ce que Cauchon et les autres juges lui demandent d'écrire. « Manchon and I went along to keep the record – that is, to set down what might be useful to Cauchon, and leave out the rest », écrit-il (916). Ce faisant, ce roman tardif met en scène une écriture souillée et imparfaite, toujours-déjà salie par sa collusion avec les discours hégémoniques.

c) L'esclavage blanc dans « Which Was It ? » : relecture de *Adventures of Huckleberry Finn* et de *Pudd'nhead Wilson*

« Which Was It ? » est sans conteste l'un des textes de Twain les plus *unheimlich*. L'histoire de George Harrison ressemble tant à l'intrigue de *Pudd'nhead Wilson* qu'on l'a qualifiée plus tôt d'excroissance du roman plus connu. « Which Was It ? » peut donner l'impression de relire *Adventures of Huckleberry Finn* et *Pudd'nhead Wilson*, à ceci près que le récit inachevé semble leur tendre un miroir déformant. La question de l'esclavage y est en effet abordée à partir d'un angle déconcertant : ce n'est pas un homme noir ou métis dont le texte relate la maltraitance, mais un homme blanc.

Le protagoniste, George Harrison, devient l'esclave de Jasper, homme métis affranchi. Lorsque Jasper découvre un mouchoir maculé de sang, il ne lui faut pas longtemps pour faire le lien avec le meurtre de l'Allemand Bleeker. Les initiales brodées sur le tissu lui permettent d'en identifier le propriétaire (410) : George Harrison, patricien respecté, qu'il entreprend aussitôt de faire chanter. L'identification des lettres fait écho au pouvoir révélateur des empreintes digitales dans *Pudd'nhead Wilson*. Toutes deux font office de signature certaine et trahissent l'identité du coupable. Jasper demande à George Harrison de participer à une étrange mise en scène : lorsqu'ils sont seuls, George est l'esclave de Jasper ; lorsqu'ils sont en public, les rôles conventionnels sont maintenus :

“You b'longs to me, now. You's my proppity, same as a nigger.... When dey's anybody aroun', I's yo' servant, en pow'ful polite, en waits on you, en waits on de table, en wah's good clo'es, en runs arrants, en sleeps over

yo' stable, en gits ten dollars a week ; en when dey ain't nobody aroun'
but me en you, you's *my* servant, en if I don't sweat you !" (413-17)

« Which Was It ? » fait ressortir ce qui ne peut être qu'un soupçon à la lecture de *Pudd'nhead Wilson*, à savoir que les récits de Mark Twain articulent la crainte de voir les binarismes raciaux brouillés et les hiérarchies ébranlées. Par conséquent, l'écho du discours de Pap retentit plus puissamment encore dans « Which Was It ? ». Dans *Pudd'nhead Wilson*, la difficulté tenait à ce qu'il était impossible de savoir si le narrateur fustigeait l'esclavage ou l'« absurdité » de l'esclavage « blanc » de Roxana. « Which Was It ? » renforce la seconde hypothèse.

Ce qui est d'autant plus curieux, c'est que « Which Was It ? » ne repose pas sur une réelle inversion des rôles, comme c'est le cas dans « Benito Cereno » de Melville par exemple. Dans la nouvelle de Melville, les esclaves à bord du *San Dominick* se sont révoltés et le capitaine a été forcé d'obéir à son serviteur noir, Babo, même si les deux personnages maintiennent les apparences de la normalité en la présence d'Amasa Delano, capitaine d'un autre navire. Quoique les parallèles avec le récit de Melville soient nombreux, le texte de Twain ne traite jamais réellement de l'esclavage des noirs. À bien y regarder, Jasper n'est ni noir ni esclave : il est métis et libre depuis des années.

Aussi « Which Was It ? » laisse-t-il l'impression d'une réécriture déformante, voire parodique du récit d'esclave, le *slave narrative* si prisé au dix-neuvième siècle. Si *Adventures of Huckleberry Finn* semble relever de la fiction abolitionniste, d'autres textes laissent s'installer un doute : et si Twain s'employait plutôt à détourner le *slave narrative* ? Dans « Tom Sawyer's Conspiracy », Tom Sawyer est devenu un lecteur avide de Harriet « Becher Stow » (138). La déformation de l'orthographe annonce le traitement parodique que fait subir la nouvelle à ce qui fut l'un des romans les plus lus du dix-neuvième siècle. Ce n'est peut-être pas tout à fait un hasard non plus si le dénouement de *Adventures of Huckleberry Finn* a pour décor une cabane et fait entrer en scène un personnage nommé « Tom ».

Lorsque Jane Smiley décrit le malaise qu'elle ressent à lire *Adventures of Huckleberry Finn*, elle met le doigt sur l'ambiguïté idéologique du *slave narrative* twainien. Dans *Pudd'nhead Wilson*, le récit enchâssé de Roxana, au cours duquel elle relate ses déboires d'esclave vendue à une plantation du Sud, fait fortement songer au genre du *slave narrative*, comme l'ont relevé les critiques : « Roxana then proceeds to tell her story of enslavement, one that invokes and re-enacts the genre of slave narratives » (Morris, « Beneath the Veil » 391). Roxana vient trouver son fils, pour lui faire le récit de ses

malheurs et lui dire sa colère : en effet, « Tom » Driscoll a vendu sa propre mère afin de s'acquitter de ses dettes. Comme Jim dans *Adventures of Huckleberry Finn*, vendu par le duc et le roi et « libéré » par Tom Sawyer, elle est déjà une femme libre au moment où son fils décide de la vendre (*Pudd'nhead Wilson* 86-87).

Malgré la tonalité en apparence sérieuse du passage, ce n'est pas un récit d'esclave classique. À l'instar de George Harrison et de Jasper dans « Which Was It ? », Roxana n'est en réalité ni noire, ni esclave. L'extrait est d'autant plus ambigu qu'elle est déguisée en homme noir. Encore une fois donc, Twain donne à lire un *slave narrative* où personne n'est noir, ni esclave.

Le passage est d'ailleurs étrangement évocateur des *minstrel shows* : Roxana, de peau blanche, s'est noirci le visage, selon la tradition du *blackface*. Dans ces spectacles très en vogue au dix-neuvième siècle, des acteurs blancs se déguisaient en hommes noirs et divertissaient le public par un jeu caricatural et profondément raciste. Ainsi, par le truchement du déguisement de Roxana, le texte de Twain s'affilie en sous-main au *minstrel show*.

Pareil détournement du *slave narrative* reparait dans « Which Was It ? ». Bien avant que Jasper intimide George Harrison, il fait chanter deux autres personnages (blancs) : la mère et le fils Gunning, glaciers. Longtemps, la mère a gardé le silence sur les raisons de leur asservissement à Jasper, mais son fils finit par la convaincre de lui en faire le récit (318-19) : par un concours de circonstances malheureux, la mère fut réduite à la misère et ne vit d'autre solution que de commettre une escroquerie. Ayant découvert l'arnaque, Jasper tient le destin de Charlotte Gunning entre ses mains. Le récit de la mère à son fils préfigure le sort de George Harrison, autre personnage blanc qui sera soumis à l'esclavage par Jasper. Dans « Which Was It ? », le *slave narrative* est donc foncièrement subverti. Il est uniquement conté par des personnages blancs. De ce fait, « Which Was It ? » confirme l'intuition de Jane Smiley, quand elle remet en doute le sérieux du récit d'esclave twainien (360-62).

Autre nouvelle où le récit d'esclave fugitif est détourné, « Tom Sawyer's Conspiracy », l'une des suites aux *Adventures*. Tom Sawyer propose de monter un faux complot abolitionniste. Pour ce faire, il projette de se faire passer pour un esclave. Dans un premier temps, il s'agit de choisir un déguisement approprié : « ... Monday morning we went up garret and got out all our old nigger-show things, and Tom tried on his wig and the tow-linen shirt and ragged britches and one suspender, and straw hat with the roof caved in and part of the brim gone, and they was better than ever... » (149). La

référence au *minstrel show* y est directe (« nigger-show things »), là où elle demeure implicite dans *Pudd'nhead Wilson*.

Enfin, selon William Bedford Clark, *Pudd'nhead Wilson* doit être lu en rapport avec un sous-genre de la fiction abolitionniste, le récit du « mulâtre tragique » (« tragic mulatto » [516]). D'où le terme « tragédie » dans le titre complet du roman, *The Tragedy of Pudd'nhead Wilson*. Que ce soit dans *Pudd'nhead Wilson* ou « Which Was It ? », l'écriture de Twain se fait le reflet d'une crainte qui anime le Sud après l'abolition de l'esclavage : la peur de voir disparaître l'ordre social connu et les anciens esclaves acquérir des droits civiques. Exhumer « Which Was It ? » revient à lire *Adventures of Huckleberry Finn* sous un jour différent : et si le plus célèbre des romans de Twain était également, parallèlement, subrepticement, un *slave narrative* parodique ? Et si la satire ne portait pas uniquement sur les lectures de Tom Sawyer, mais également sur celles d'un lectorat épris du *bestseller* de Harriet Beecher Stowe ?

d) Les suites aux *Adventures* : simulacre de la libération de Jim

Il reste encore à évoquer les suites aux *Adventures* et plus spécifiquement, la logique de la hantise qui les sous-tend. Tout se passe comme si ces courts romans revisitaient l'intrigue de *Adventures of Huckleberry Finn*, au lieu de fonder une nouvelle diégèse. Ces suites concentrent et amplifient la part d'illisible de *Adventures of Huckleberry Finn*, qu'une lecture isolée du « chef-d'œuvre » aurait tendance à négliger.

Un élément du récit y acquiert une importance toute particulière : la liberté de Jim, toujours-déjà impossible. Bien entendu, l'ambivalence du statut de Jim transparait déjà dans *Adventures of Huckleberry Finn*, comme le fait remarquer Jane Smiley, par exemple : « ... neither Huck nor Twain takes Jim's desire for freedom at all seriously.... Jim is never autonomous, never has a vote, always finds his purposes subordinate to Huck's, and, like every good sidekick, he never minds » (357).

L'impossible liberté de Jim est l'une des manifestations les plus apparentes de l'ambiguïté idéologique qui caractérise les textes de Twain. Il ne fait aucun doute que les écrits de Twain dénoncent l'institution de l'esclavage. En même temps, une véritable hésitation s'y fait jour quant à la possibilité de l'émancipation civique, légale et politique des anciens esclaves. Ainsi, dans les derniers chapitres de *Adventures of Huckleberry Finn*, Jim semble se résigner à son sort, voire concourir à son propre asservissement.

Au cours du périple sur le radeau, Jim paraissait avoir trouvé sa voix : rien que dans l'espace narratif, les nombreux dialogues transcrivent ses paroles, par contraste avec la partie finale du roman, où Tom Sawyer remplace Jim aux côtés de Huck dans les échanges dialogiques. Jim apprend également à dire sa colère et à revendiquer un traitement d'égal à égal, comme l'ont souligné les analyses d'une scène sur le radeau où il dénonce la cruauté de Huck : une fois dissipé l'épais brouillard qui avait séparé les deux compagnons de route, Huck Finn décide de jouer un tour à Jim et de lui faire croire qu'il a imaginé tout ce qui s'est passé durant cette nuit terrifiante (95). Si le comportement de Huck préfigure ici les manigances de Tom Sawyer dans les derniers chapitres, l'attitude de Jim forme un contraste flagrant avec sa passivité lors des scènes du dénouement. Jim s'indigne contre Huck : « “Dat truck dah is *trash* ; en trash is what people is dat puts dirt on de head er dey fren's en makes 'em ashamed” » (95). Rien de tel lors des derniers chapitres : lorsque Tom le force à dormir en compagnie de rats, de serpents et d'araignées, Jim ne dit mot. Peut-être est-ce parce que Tom Sawyer occupe une place supérieure à celle de Huck Finn dans la hiérarchie sociale : le terme « trash » employé par Jim rappelle en sous-main que Huck, fils d'un vagabond alcoolique, appartient à la classe méprisée des *white trash*.

Quoi qu'il en soit, les derniers chapitres annulent tout l'apprentissage que Jim aurait pu faire de la liberté au cours de son voyage sur le Mississippi. Dans une scène centrale à la fin du roman, Tom Sawyer propose quarante dollars à Jim pour le dédommager de sa captivité dans la cabane des Phelps, somme que Jim accepte volontiers : « Tom give Jim forty dollars for being prisoner for us so patient » (294). L'agrammaticalité caractéristique de l'écriture de Huck est fréquemment révélatrice des problématiques qui traversent le roman : ainsi, la grammaire bancal de la phrase isole l'adjectif « patient » en position d'emphase finale, où l'ambiguïté étymologique du terme (*patior*, en latin, signifiait à la fois souffrir et être passif) ressort sous l'humour grinçant. En d'autres mots, Jim, devenu passif, finit par se laisser acheter. S'il accepte les quarante dollars, c'est qu'il est *achetable*, son statut d'esclave ironiquement confirmé. L'ironie est accrue par le souvenir de la scène au cours de laquelle le Duc et le Roi vendent Jim à un inconnu : quarante dollars, c'est le prix qu'ils obtiennent pour Jim (« forty dirty dollars », s'exclame Huck [221]).

L'étrangeté de la scène où Tom Sawyer dédommage Jim tient sans doute à ce que Jim ne se laisse pas seulement acheter, mais semble se vendre à lui-même, si illogique que cela puisse paraître. Jim accepte rétrospectivement sa privation de liberté en échange de

la somme de quarante dollars. Il devient ainsi l'esclave de lui-même, comme si aux yeux de Twain, l'obstacle principal à l'émancipation des anciens esclaves résidait en une nature qu'il ne pouvait envisager que comme servile, selon des stéréotypes tenaces – à moins qu'il faille identifier chez Twain une réflexion nietzschéenne sur la mentalité esclave, condition généralisée décrite par le philosophe allemand dans *La Généalogie de la morale*. Dans *What Is Man ?*, Old Man déclare que tout homme est tyrannisé par un Maître intérieur : « "To me, Man is a machine, made up of many mechanisms ; the moral and mental ones acting automatically in accordance with the impulses of an interior Master..." » (205).

Dans « The Jester and the Sage : Twain and Nietzsche », Gabriel Brahm et Forrest Robinson évoquent l'influence possible de Nietzsche sur les écrits de Twain : Twain lui-même affirmait qu'il n'avait jamais pris connaissance des écrits de Nietzsche, mais sa secrétaire Isabel Lyon les lisait assidûment (137-38). Elle aimait à partager ses lectures avec Twain, qui disait ne guère apprécier ce qu'elle lui en racontait (137-38). Dans « 3,000 Years among the Microbes », la secrétaire du narrateur, Catherine of Aragon, a beau exaspérer son employeur à force de lui détailler les enseignements de la Christian Science (277-78), celui-ci ne parvient pas à se protéger de l'influence de ce qu'il décrit comme un épouvantable charabia : le *hogwash* de Mary Baker Eddy finit par infecter sa propre plume.

L'influence de Nietzsche sur Twain serait donc indirecte. Si Jim érige lui-même le plus grand obstacle à son émancipation, c'est qu'il se contente de ce que La Boétie avait appelé une servitude volontaire. De façon semblable, dans *A Connecticut Yankee*, Hank Morgan décrit l'attitude soumise du peuple, devenu *mob* au cours d'une scène de lynchage : « pusillanimously ready to side with the slave lords in all political moves for the upholding and perpetuating of slavery » (431).

Les suites aux *Aventures* reviennent sur le statut ambigu de Jim, à la fois sujet libre et esclave assujéti. Chacune des suites rejoue le simulacre de libération organisé par Tom Sawyer dans les derniers chapitres de *Adventures of Huckleberry Finn*. Dans ces textes tardifs, la liberté de Jim est toujours-déjà impossible, compromise, oubliée. Ainsi, « Huck Finn and Tom Sawyer among the Indians » a toute l'apparence d'un récit de l'expédition entreprise par les trois personnages au *Wild West*, à ceci près que Jim disparaît rapidement de la diégèse, enlevé par un groupe de Sioux. Il n'est jamais retrouvé ni libéré, puisque le texte demeure inachevé. Une fois Jim kidnappé, les deux jeunes garçons ne le mentionnent que rarement, davantage préoccupés par le sort des deux pionnières

enlevées, Flaxy et Peggy. À vrai dire, ils semblent avoir oublié Jim. En cela, le texte fait écho aux épisodes dans *Adventures of Huckleberry Finn* où Huck perd de vue son ami, par exemple lorsqu'il trouve refuge chez les Grangerford. À la fin du chapitre 16, le radeau est détruit par un bateau à aubes. Huck habite temporairement chez la famille bourgeoise des Grangerford et ne sait pas si son ami a survécu à l'accident. Ce n'est qu'à la toute fin de l'épisode relatant la vendetta des Grangerford et des Shepherdson qu'il mentionne Jim, au détour d'une page au chapitre 18 (131). Par ce long silence, le texte pousse aussi le lecteur à oublier Jim.

Dans *Tom Sawyer Abroad*, Huck Finn et Tom Sawyer déposent Jim sur la tête du Sphinx et s'éloignent en montgolfière afin de mieux admirer les « perspectives et proportions » du monument (106). Entre-temps, Jim se fait attaquer par des Égyptiens ; Huck et Tom volent à son secours (108). Comme la présence de Jim sur le Sphinx est à peine motivée (il n'est là que pour que ses compagnons puissent pour mieux apprécier les proportions), l'opération de sauvetage revêt un caractère dérisoire et superflu, à l'image de l'évasion orchestrée par Tom Sawyer dans *Adventures of Huckleberry Finn*.

« Tom Sawyer's Conspiracy » offre sans doute la réécriture la plus troublante du dénouement de *Adventures of Huckleberry Finn*. Rongé d'ennui, Tom Sawyer propose d'organiser un faux complot abolitionniste (« “We've got to run off a nigger” » [145]). Là où *Adventures of Huckleberry Finn* présente la libération de Jim comme un réel enjeu – du moins jusqu'au chapitre 42 – « Tom Sawyer's Conspiracy » souligne d'entrée de jeu le caractère fictif du projet d'évasion. En ce sens, le texte tardif œuvre à l'apparition de l'inapparent, à l'exacerbation de l'instabilité idéologique : dans « Tom Sawyer's Conspiracy », l'abolitionnisme est avant tout un jeu, un faux-semblant, une prise de position entièrement mise en scène. « “The wronger a conspiracy is, the better it is” », fait d'ailleurs remarquer Tom Sawyer (141). Son objectif, mettre sens dessus dessous la bourgade de St. Petersburg. Tom Sawyer explique qu'il se déguisera en esclave fugitif (« He would black up for a runaway nigger » [146]), que Huck devra le vendre au marchand et que, pour finir, il s'échappera du cachot à l'aide de quelques outils dissimulés – les échos avec *Adventures of Huckleberry Finn* n'échapperont pas au lecteur. Avant de lancer l'opération, Tom Sawyer souhaite imprimer des affiches du groupe d'abolitionnistes « Sons of Freedom ». À l'instar des lettres anonymes (« nonnamous letters » [272]) dans *Adventures of Huckleberry Finn*, ces affiches annoncent l'imminence du complot.

Or, de manière inattendue, Tom Sawyer est devancé par les événements : le marchand d'esclaves est retrouvé assassiné ; Jim est accusé du meurtre, à tort. Grâce à un habile travail de détective, Tom Sawyer parvient à localiser les véritables meurtriers, tapis dans la maison hantée. Mais au lieu de prévenir le shérif, il préfère attendre et mettre en scène la libération spectaculaire de Jim. Afin de rendre la révélation de son innocence plus sensationnelle, Tom Sawyer met tout en œuvre pour que Jim soit accusé de meurtre avec préméditation : « 'I'm going to save you – that's all right, and perfectly easy. But where's the glory of saving a person merely just from jail. To save him from the gallows is the thing. It's got to be murder in the first degree – you get the idea ? You've got to have a *motive* for killing the man – *then* we're all right !' » (186). Il ne tarde pas à lui trouver un mobile, autrement dit à fournir une raison là où le complot sawyeresque est, à l'évidence, dépourvu de motivation : Jim aurait cherché à assassiner le marchand d'esclaves parce que celui-ci avait un jour proposé à Miss Watson de le revendre. Tom Sawyer n'hésite pas à insister auprès du procureur (dont Huck déforme la fonction par un barbarisme) sur la culpabilité de Jim : « Tom let the *motive* leak out where it would get to the attorney for the prostitution » (188).

Toutefois, l'intrigue savamment préparée par Tom Sawyer prend une mauvaise tournure lorsque les meurtriers quittent la maison hantée sans laisser la moindre trace. La condamnation à mort de Jim semble inévitable. Il faudra un hasard du sort pour que Tom Sawyer découvre que les coupables sont deux hommes que Huck Finn connaît bien : le Duc et le Roi.

Ainsi, « Tom Sawyer's Conspiracy » réécrit les derniers chapitres « illisibles » de *Adventures of Huckleberry Finn*. Le terme de « conspiration » recouvre de ce fait également un sens métafictionnel : étymologiquement, il s'agit de la respiration commune de deux choses (*con-spirare*). Le *plot* devient *com-plot* ; l'intrigue de « Tom Sawyer's Conspiracy » est une réécriture de la fin de *Adventures of Huckleberry Finn*.

Ce n'est peut-être pas tout à fait un hasard si l'affiche destinée à semer la frayeur dans St. Petersburg est illisible. Huck et Tom maîtrisent mal la technique de l'impression et le texte ne cesse d'apparaître à l'envers : « ... by gracious it was all wrong-end first and you had to stand on your head to read it » (164). « Tom Sawyer's Conspiracy » réécrit la part d'illisible de *Adventures of Huckleberry Finn*, comme s'il redonnait à lire la « mauvaise » fin (« wrong-end first ») : « Colonel Elder said the bill was done in a new and ockult and impossible way... » (166). « Une nouvelle manière, impossible et occulte », telle pourrait être la définition de l'écriture tardive de Mark Twain dans ces suites aux *Adventures*.

« Tom Sawyer's Conspiracy » revisite également le statut ambivalent de l'enfant, situé entre innocence et corruption morale précoce. Dans ce texte, la déchéance de Huck est plus rapide et plus apparente que dans *Adventures of Huckleberry Finn*. En effet, Huck Finn et Tom Sawyer finissent par accepter de vendre Jim à une plantation du Sud. Emprisonné pour le meurtre du marchand d'esclaves, Jim sera très probablement condamné à mort. Désespérés, les deux enfants cèdent aux pressions du Duc et du Roi, qui proposent de forger une fausse lettre de réclamation stipulant que Jim doit d'abord être jugé dans un autre État pour un meurtre qu'il y aurait commis (196). Sitôt Jim libéré de la prison, il sera vendu à une plantation du Sud, explique le Duc : « "Then we'll come straight up here to-morrow or next day and show the papers and take Jim down South and sell him – not in Kentucky, of course, but 'way down towards the mouth of the river, where Missouri couldn't ever get on his track when she found she'd been played" » (196).

Cela revient à dire que Huck et Tom vendent Jim à une plantation du Sud, « down the river », locution qui, pour les esclaves du Missouri, où grandit Twain, résumait à elle seule l'horreur de la maltraitance pour laquelle ces plantations du Sud étaient réputées. Dans *Pudd'nhead Wilson*, c'est la possibilité d'un tel destin qui pousse Roxana à contempler le suicide, dans lequel elle entraînerait son fils : « Her child could grow up and be sold down the river ! The thought crazed her with horror » (14). Par leur acquiescement, Huck et Tom deviennent semblables au Duc et au Roi, qui ne s'embarrassent jamais de scrupules pour vendre un homme noir. Pis encore, les deux garçons prennent comme la place du marchand d'esclaves de St. Petersburg, celui-ci étant mort, sa fonction vacante. Il n'y a rien d'étonnant à ce que « Tom Sawyer's Conspiracy » ait pu déranger la critique twainienne. Dans *The Innocent Eye : Childhood in Mark Twain's Imagination*, par exemple, Albert Stone déplore l'incohérence morale de l'histoire (« morally incoherent » [198]).

Les fantômes issus de *Adventures of Huckleberry Finn* sont donc nombreux dans « Tom Sawyer's Conspiracy ». À ce titre, le Duc et le Roi sont présentés comme des revenants, au sens littéral et métaphorique. Tom Sawyer est le premier à les rencontrer dans la nouvelle. Il a suivi leur trace jusque dans la maison hantée, mais ne voit jamais leur visage : dans l'obscurité de la nuit, ils ne sont que des voix, des figures désincarnées, à la manière des spectres (182-83). Leur présence dans la maison hantée est également significative, car elle signale une hantise. La maison hantée apparaît dans plusieurs textes de Twain, par exemple dans *Pudd'nhead Wilson*, où elle sert d'endroit de rencontre à

Roxana et à son fils. Il s'agit ainsi d'un lieu où les textes s'entrecroisent, dans un rapport d'hantologie. S'y entretissent des histoires de faux esclaves fugitifs, de femmes et d'hommes blancs déguisés en noirs. Car même l'esclave détenu par le marchand d'esclaves au début de « Tom Sawyer's Conspiracy » est blanc – la suite de l'histoire révèle qu'il s'agissait du Duc ou du Roi. Tom explique à Huck que ce ne peut être qu'un homme blanc : « “Why, you idiot, the inside of a nigger's hands *ain't* black” » (175).

À travers ces textes-fantômes inachevés, qui doublent les romans les plus connus, clôturés et publiés comme *Pudd'nhead Wilson* et *Adventures of Huckleberry Finn*, le lecteur en arrive à une curieuse constatation, à savoir que les textes canoniques de Twain ne sont pas, à proprement parler, des monuments de la fiction abolitionniste, mais des récits troubles, équivoques et hésitants, tourmentés par un inconscient historique et idéologique.

e) « Huck Finn and Tom Sawyer among the Indians » : les fantômes du canon

En 1884, Twain rédige une toute première suite à *Adventures of Huckleberry Finn*. Il n'écrira que les neuf premiers chapitres, laissant le texte inabouti. Tout comme « Tom Sawyer's Conspiracy », « Huck Finn and Tom Sawyer among the Indians » participe d'une hantise du canon. Il est difficile de savoir ce qu'aurait été le destin critique de ce récit, eût-il été clôturé. En l'état, le texte n'est que rarement mentionné et encore moins fréquemment commenté, jugé illisible par ceux qui se sont aventurés à le parcourir (par Bernard Poli, par exemple [352]). Pour John C. Gerber, le texte est si mauvais qu'il porte atteinte à l'image canonique de Mark Twain : « “Huck and Tom Among the Indians” falls so far short of the two great books that preceded it that Twain added to his reputation for literary judgment by not completing it » (375). Le propos de John C. Gerber est éclairant en ce qu'il trahit un désir d'expurgation des textes « illisibles », afin de préserver le statut canonique de Twain. Étrange geste que celui du critique qui lit et commente un texte dont il proclame simultanément l'illisibilité.

Aux yeux de John C. Gerber, « Huck Finn and Tom Sawyer among the Indians » a tout d'une mauvaise copie de *Adventures of Huckleberry Finn* et de *The Adventures of Tom Sawyer* : « Despite Huck's appealing vernacular and some final local color sketches, the writing is by no means up to the level of *Tom Sawyer* (1876) or *Huckleberry Finn*.... Huck, especially, is a disappointment because he is much too seldom the perceptive

commentator on human nature that he is in the earlier books » (374). Huck Finn n'est plus que le fantôme de lui-même : il est devenu un mauvais auteur.

Dans « Huck Finn and Tom Sawyer among the Indians », Twain reprend non seulement ses trois célèbres personnages, il réutilise également le schéma narratif du voyage en marge de la « civilisation » (que Huck Finn s'obstine toujours à orthographier « sivilization »). Huck Finn, Tom Sawyer et Jim pénètrent dans le *Wild West* par l'Oregon Trail, immortalisé dans le célèbre récit de voyage de Francis Parkman. Employé par les pionniers en route vers la côte ouest, l'Oregon Trail occupe l'espace liminal situé entre *wilderness* et civilisation dévolu au Mississippi dans *Adventures of Huckleberry Finn*.

Au bout de quelques jours, les trois compagnons de route rejoignent un groupe de pionniers et se nouent d'amitié avec des Indiens sioux. L'expédition est brutalement interrompue lorsque les Sioux assassinent les pionniers et enlèvent Jim et les deux plus jeunes pionnières Peggy et Flaxy, épargnées lors du massacre. Aidés du vaillant *plainsman* Brace Johnson, Huck et Tom partent à la recherche des trois otages. De façon inaccoutumée pour Twain, le récit multiplie les références à une violence sexuelle, à travers le viol qu'aurait pu subir Peggy, avant de s'interrompre abruptement, en plein milieu d'une phrase (81). Le manuscrit est laissé en suspens.

Dans une certaine mesure, « Huck Finn and Tom Sawyer among the Indians » est une suite au sens traditionnel. Le dernier chapitre de *Adventures of Huckleberry Finn* pose le décor pour ce nouveau récit : « And then Tom he talked along, and talked along, and says, le's all three slide out of here, one of these nights, and get an outfit, and go for howling adventures amongst the Injuns, over in the Territory... » (295). Dans « Huck Finn and Tom Sawyer among the Indians », Twain exploite le succès des *Adventures* ; peut-être même écrit-il un *pot-boiler*, confronté à d'importantes difficultés financières. On ne saurait donc s'étonner que ce texte ait été très mal reçu par ses lecteurs et par la critique. Le même jugement qui frappe bon nombre de suites à des romans célèbres lui est réservé : la suite serait une copie dégradée du chef-d'œuvre ; elle est superflue, un excédent qui rouvre ce qui aurait dû demeurer clos.

Il importe cependant de noter que d'entrée de jeu, le texte ne se présente pas exactement comme une suite. Au moment même où le narrateur évoque le rapport séquentiel traditionnel, il le révoque : « That other book which I made before, was named "Adventures of Huckleberry Finn." Maybe you remember about it. But if you don't, it don't make no difference, because it ain't got nothing to do with this one » (33). Huck manie ici la prétérition : il mentionne le roman de 1884 tout en affirmant que celui-ci ne

devrait avoir aucune influence sur la manière dont on lira « Huck Finn and Tom Sawyer among the Indians ». Ce faisant, Huck convoque et révoque tout à la fois le souvenir de *Adventures of Huckleberry Finn*. Le célèbre roman de Twain est placé sous rature, à la fois présent et absent.

En effet, le lecteur, qui le plus souvent abordera « Huck Finn and Tom Sawyer among the Indians » après avoir lu les *Adventures*, aura toujours en mémoire *Adventures of Huckleberry Finn*. Dès lors, il ne manquera pas de relever l'étrangeté de la voix de Huck Finn dans ce nouveau texte : celle-ci est à la fois reconnaissable et autre, *unheimlich* au sens où l'entendait Freud.

Dans l'incipit de « Huck Finn and Tom Sawyer among the Indians », la prétérition se poursuit. Huck Finn demande à son lecteur d'oublier *Adventures of Huckleberry Finn* et procède immédiatement à un résumé de son dénouement : « The way it ended up, was this. Me and Tom Sawyer and the nigger Jim, that used to belong to old Miss Watson, was away down in Arkansaw at Tom's aunt Sally's and uncle Silas's. Jim warn't a slave no more, but free ; because – but never mind about that... » (33). De nouveau, l'*autre* texte est placé sous rature (« but never mind about that »). Dès le départ, « Huck Finn and Tom Sawyer among the Indians » encourage une lecture hantée. Ce qui retient par ailleurs l'attention, c'est que le court résumé se concentre exclusivement sur la fin de *Adventures of Huckleberry Finn*. Tout se passe comme si « Huck Finn and Tom Sawyer among the Indians » était la continuation des derniers chapitres controversés, accroissant l'entropie contenue dans un dénouement pour le moins déconcertant. Huck termine en effet abruptement son résumé sur la conjonction « because » : il se refuse à donner des explications, peut-être parce que, précisément, la fin de *Adventures of Huckleberry Finn* est inexplicable, marquée au sceau de l'entropie. L'interruption soudaine de la subordonnée introduite par « because » signale ainsi l'implosion de la logique narrative dans la section finale de *Adventures of Huckleberry Finn*.

Il est par ailleurs significatif que Twain rédige « Huck Finn and Tom Sawyer among the Indians » en même temps qu'il corrige les épreuves de *Adventures of Huckleberry Finn* (Rasmussen, *Critical Companion* 178). La relecture s'accompagne d'une réécriture, comme si « Huck Finn and Tom Sawyer among the Indians » poursuivait le travail inachevé du narrateur dans *Adventures of Huckleberry Finn*. Alors que Twain achève officiellement *Adventures of Huckleberry Finn* en vue de sa publication, il rouvre parallèlement le texte, dans ce nouveau projet de roman. *Adventures of Huckleberry Finn* connaît en quelque sorte une double trajectoire : d'une part, le roman est publié,

accessible et connu par un large lectorat – c’est d’ailleurs souvent de manière isolée que le texte est abordé, comme il est apparu. D’autre part, le roman continue à s’écrire, subsistant à la manière d’un souvenir dans l’inconscient. Le roman poursuit une trajectoire parallèle, dans un espace littéraire dont la marginalité est d’autant plus remarquable que *Adventures of Huckleberry Finn* confirme son statut canonique. Comme l’écrit R. Kent Rasmussen, « Huck Finn and Tom Sawyer among the Indians » ne fut publié pour la première fois qu’en 1968, dans un numéro de la revue *Life* (*Critical Companion* 178). Même après sa parution, le récit demeura largement ignoré.

Malgré cette marginalité – ou peut-être en raison de celle-ci – « Huck Finn and Tom Sawyer among the Indians » jette un éclairage révélateur et novateur sur *Adventures of Huckleberry Finn*, comme c’est le cas pour « Tom Sawyer’s Conspiracy ». Le concept freudien de l’*unheimlich* permet d’apporter un élément de réponse à la question de son illisibilité : tout au long du texte, il est possible de reconnaître des marques distinctives du « style » de « Mark Twain », comme la langue vernaculaire et les éléments de couleur locale (Gerber 374). En même temps, le texte paraît si mal écrit qu’il semble avoir été écrit par quelqu’un d’autre – ou plus précisément, par un mauvais imitateur de Twain. Or, chez Freud, l’inquiétante étrangeté réside en ce mélange déconcertant de l’étrange et du familier. L’*unheimlich* révèle ce que le processus du refoulement a rendu autre (« L’Inquiétante Étrangeté » 245-46). En d’autres termes, « Huck Finn and Tom Sawyer among the Indians » fait éclater au grand jour des problématiques esthétiques et éthiques qui affleurent dans *Adventures of Huckleberry Finn*.

La voix du narrateur, Huck Finn, offre sans doute le meilleur exemple de cette étrange familiarité. Dès le premier paragraphe, l’agrammaticalité de la langue vernaculaire de Huck inscrit ce texte dans la continuité de *Adventures of Huckleberry Finn*. La double négation (« it don’t make no difference »), l’utilisation de « was » au lieu du pluriel « were » (« Me and Tom Sawyer and the nigger Jim ... was away down in Arkansaw ») et l’abus de la polysyndète (« Me and Tom Sawyer and the nigger Jim ») signalent immédiatement au lecteur qu’il s’agit là du même narrateur (33). Le texte est émaillé de barbarismes comiques, notamment lorsque Huck pense avoir entendu Tom dire qu’il convient de perpétuer (« perpetuate ») le Mauvais Dieu des Indiens de la Plaine (à la place de « propitiate », apaiser [62]).

Cela n’empêche pas que la voix de Huck paraisse parfois appartenir à un tout autre narrateur. Bernard Poli constate que Huck Finn ne semble plus que l’ombre de lui-même (360). Là où les monologues intérieurs abondent dans *Adventures of Huckleberry*

Finn, « Huck Finn and Tom Sawyer among the Indians » délaisse le réalisme psychologique. Le lyrisme (voire le romantisme) des descriptions, que des générations de lecteurs ont savouré dans *Adventures of Huckleberry Finn*, a disparu. Pis encore, Huck ne semble capable de s'exprimer qu'à travers des poncifs.

À bien y regarder, la narration oscille entre parodie et pastiche neutre, vacillement déconcertant pour le lecteur qui aborderait la nouvelle après les *Adventures*. Axel Knoenagel déplore : « ... the whole fragment is marred by Twain's heavy reliance on other people's writing » (97). Les personnages, les scènes et le décor semblent tout droit sortis des *dime novel westerns*. Le rapport intertextuel avec les *Leatherstocking Tales* de Cooper est également important, comme le signale cette réponse de Tom à Huck : « "Tom, where did you learn about Injuns – how noble they was, and all that?" ... after about a minute he said "Cooper's novels" » (50).

Le *western* de Mark Twain est pétri de scènes attendues : le repas autour du feu, la cérémonie du partage de la pipe, la trahison des Amérindiens, le bain de sang, l'enlèvement, la poursuite. La perfidie du groupe d'Indiens sioux trouve un équivalent dans la fourberie du Huron Magua, qui dans *The Last of the Mohicans* enlève Alice et Cora Munro, deux jeunes filles auxquelles Flaxy et Peggy font évidemment écho.

Les personnages de Twain sont des types du *western* : des pionniers naïfs et un peu rustres (« out of the woods » [40]), des Indiens violents qui ne reculent pas devant les pires mutilations (48), des voleurs (blancs) de chevaux et un intrépide *plainsman*, Brace Johnson, qui connaît la région comme sa poche. Brace Johnson dispose d'un savoir si intime de la vie des Indiens qu'il risque bien de se confondre à ceux qu'il hait : « But he had some of their ways, himself, on account of being so long amongst them » (61). Il ressemble à s'y méprendre au héros de Cooper, Natty Bumppo (ou Leatherstocking) : comme lui, Brace a grandi parmi les Indiens, ce qui lui permet d'occuper une place liminale entre le monde des blancs et celui des Amérindiens (42).

« Huck Finn and Tom Sawyer among the Indians » met donc en scène des personnages-types. La nouvelle n'est pas sans évoquer le spectacle monté par William F. Cody, plus connu sous le nom de « Buffalo Bill » (personnage central dans « A Horse's Tale », par ailleurs). Selon Michelle Ann Abate, Twain était un grand admirateur de ce spectacle et avait même conseillé à Buffalo Bill de le monter en Europe, afin que les spectateurs puissent y découvrir quelque chose d'« authentiquement américain » (117). L'ironie d'une telle affirmation saute aux yeux : par un retournement curieux, pour Twain, l'authentiquement américain peut être trouvé dans une représentation, autrement

dit une mise en scène du réel. À ses yeux, le *Wild West* est avant tout un espace imaginaire, le lieu fantasmé d'une idéologie nationale.

À plusieurs reprises, Huck et Tom comparent le *Wild West* qu'ils découvrent à un spectacle de cirque : « “Amongst the Injuns, life is just simply a circus, that's what it is” », s'exclame Tom Sawyer (37). De même, Huck décrit la similitude du massacre à une représentation de cirque : « The one with the gun ... bloodied his hands, then, and made blood stripes across his face with his fingers, like war paint, and then begun to howl war-whoops like the Injuns does in the circus » (52). Ce qu'il y a de plus remarquable dans cet exemple, c'est que Huck Finn constate la conformité du réel au spectacle. Dans l'univers narratif de Mark Twain, le réel est supplanté par la mise en scène et par la représentation, bien avant que Baudrillard développe le concept de l'hyperréel.

En ce sens, « Huck Finn and Tom Sawyer among the Indians » prend à revers les présupposés philosophiques du réalisme : le réel n'est toujours que représentation et en cela, inaccessible. Cette subversion est d'autant plus déconcertante pour le lecteur que le texte revendique *a priori* son allégeance au réalisme, voire au naturalisme. En effet, Twain se donne en apparence pour objectif de décrire la dure réalité de la vie au Far West, par contraste avec le tableau fantaisiste qu'en brosse Tom Sawyer. Aux « Indiens livresques » (« book Injuns » [50, 79]) de Cooper, qu'admire Tom Sawyer, le texte opposerait ainsi les Indiens « réels ». C'est à l'aune de ce programme réaliste que la nouvelle est souvent analysée, par exemple par Dahlia Armon et par Walter Blair, qui préparent l'édition pour l'Université de Berkeley (« [Twain was] striving for an unsparingly realistic depiction » [272]). Cependant, comme c'est souvent le cas chez Twain, l'attente suscitée par le texte ne l'est que pour être mieux détournée. La nouvelle s'avère suivre un tout autre programme. Callista Buchen constate que les Indiens de Twain sont eux-mêmes des figures stéréotypées : « Further at stake in the question of “book Injuns” is the way Twain's Native Americans are themselves “book Injuns” » (124). Axel Knoenagel, quant à lui, déplore : « ... [Twain] was in fact only replacing one stereotype with another » (98). « Huck Finn and Tom Sawyer among the Indians » est un texte du stéréotype et du cliché, dont Edward Said, on l'a vu, souligne l'irruption au sein du « style » tardif de certains artistes (*On Late Style* 10). La reprise des discours dominants sur la figure de l'Autre, que ces clichés trahissent, se situe dès lors aux antipodes de l'interprétation « postmoderne » du Twain tardif.

À bien y regarder, il serait possible d'affirmer que « Huck Finn and Tom Sawyer among the Indians » récrit le rapprochement de Huck Finn et de Jim dans *Adventures of*

Huckleberry Finn sur un mode parodique. Dans « Come Back to the Raft Ag'in, Huck Honey! », Leslie Fiedler affirme que l'amitié entre Huck et Jim relève d'un motif fréquent dans la littérature du dix-neuvième siècle, que l'on retrouve également dans *Moby-Dick* de Melville, dans *The Leatherstocking Tales* de Cooper et dans *Two Years Before the Mast* de Dana (528-31). Selon Fiedler, l'important est de voir qu'il s'agit toujours de l'attachement entre un homme blanc et un homme non blanc (« the mutual love of a white man and a colored » [531]). Dans « Huck Finn and Tom Sawyer among the Indians », la dimension homoérotique que Leslie Fiedler avait relevée dans *Adventures of Huckleberry Finn* (531) refait surface, mais sur un mode étrangement caricatural et négatif. L'amitié entre Huck et Jim est transposée et prend la forme de l'admiration que vouent Huck et Tom aux hommes sioux. La dimension homoérotique est à la fois accentuée et parodiée, à travers le langage hyperbolique qu'emploie Tom Sawyer : « "... they love friendly white men, and just dote on them ... they love a white hunter the minute their eye falls on him, and from that minute nothing can ever shake their love loose again..." » (36).

Dans « Huck Finn and Tom Sawyer among the Indians », le rejet de l'Autre est exacerbé, là où *Adventures of Huckleberry Finn* maintient l'ambiguïté de la relation entre Huck et Jim. Leslie Fiedler avait pressenti cette ambivalence. Selon lui, le sentimentalisme de l'amitié entre Huck et Jim ne servait en réalité qu'à masquer la discrimination dont était victime l'homme non blanc dans la société américaine : « ... the white American ... dreams of his acceptance at the breast he has most utterly offended » (« Come Back to the Raft Ag'in » 534). Selon Fiedler, leur amour n'est toujours que mythique, à jamais impossible (531), un archétype qui permet d'atténuer la réalité de la violence et de la maltraitance (qui fait, dans *Adventures of Huckleberry Finn*, régulièrement surface, à travers le traitement cruel de Jim) : « The archetype makes no attempt to deny our outrage as fact ; it portrays it as meaningless in the face of love » (534). Aux yeux de Leslie Fiedler, le mythe de l'amour élaboré dans ces textes a pour but de faire oublier l'affront commis. Que cet amour ne soit jamais physique est significatif, selon Fiedler : il trahit la répugnance de l'homme blanc à toucher l'homme non blanc (« unwilling to touch even by accident » [534]).

Si l'analyse de Leslie Fiedler continue à être controversée, c'est parce qu'elle perturbe les lectures habituelles de *Adventures of Huckleberry Finn* : celles-ci canonisent le roman *en vertu de l'amitié* (voire de l'amour, comme c'est le cas chez Christopher Looby [547-48]) qui unit Huck et Jim. La lecture d'une nouvelle inachevée telle que « Huck Finn

and Tom Sawyer among the Indians » permet de souligner l'ambiguïté avec laquelle la relation entre les deux personnages est traitée dans *Adventures of Huckleberry Finn*.

Ainsi, « Huck Finn and Tom Sawyer among the Indians » jette un nouvel éclairage sur plusieurs problématiques au sein des romans plus connus de Mark Twain. Le texte revient également sur la compromission du narrateur et sur la déchéance morale de l'enfant. « Huck Finn and Tom Sawyer among the Indians » a toute l'apparence d'un *Bildungsroman*, sauf que c'est de la violence que Huck Finn fait l'apprentissage. Comme l'écrit Stephen Lambert, Huck, Tom et les pionniers sont des hommes « perdus » : « By turns they are murdered, commit murder, plot revenge, and lose their sanity. Truly they are a "lost" bunch... » (27).

Huck apprend à manier la violence, notamment lorsqu'il assiste à l'abattage d'une antilope. La description insiste sur l'innocence de l'animal, anthropomorphisé par le pronom « he » et par la comparaison à un nourrisson : « He stops, about thirty yards off, and sets up his head, and arches up his neck, and goes to gazing at us out of his bright eyes as innocent as a baby » (60). Le *Wild West* est avant tout un lieu où le pionnier se découvre lui-même sauvage, confronté à l'Autre qui l'habite de l'intérieur.

Dans « Tom Sawyer's Conspiracy », Huck et Tom finissent par occuper la place laissée vacante par le marchand d'esclaves. Dans « Huck Finn and Tom Sawyer among the Indians », ils subtilisent des chevaux appartenant à une bande de voleurs de chevaux (73). Ils deviennent ainsi eux-mêmes des voleurs de chevaux. Qui plus est, Huck et Brace accaparent les armes des deux bandits qu'ils viennent de tuer (73). La violence se transmet ; Huck finit par être contaminé. Chez Twain, le *Wild West* est moins une région géographique et historique qu'un état dans lequel risquent toujours de (re)chuter les Américains. Comme le montrent les satires du Sud esclavagiste dans *Adventures of Huckleberry Finn* et *Pudd'nhead Wilson*, la « sivilization » n'est que l'autre nom d'un état de nature hobbesien prolongé.

Dans une scène qui a tout d'un rite de passage, Huck et Tom, affamés, attrapent un serpent à sonnettes (51). L'ingestion du serpent signale la perte de leur innocence et leur absorption du mal. La symbolique biblique du passage renvoie à un péché originel dont ils seraient entachés et qui serait peut-être le propre de tous les Américains. Dans *Adventures of Huckleberry Finn*, Huck s'imprègne du discours hégémonique sur l'Autre ; dans « Huck Finn and Tom Sawyer among the Indians », il passe à l'acte. Comme l'écrit Peter Stoneley, dans cette nouvelle, Twain se heurte à la compromission fondamentale de son narrateur supposément ingénu : « ... [Twain] realised that he was losing his way with

Huck – that his only compelling character was being made into an approving witness to the spread of the “sivilisation” that he had previously struggled against » (« Children, Futurity » 10).

Curieusement, dans « Huck Finn and Tom Sawyer among the Indians », Twain semble s'appuyer sur une rhétorique calviniste, sans pour autant souscrire au discours de la Destinée Manifeste qui servait à justifier le mouvement vers l'Ouest. De la rhétorique calviniste, Twain se réapproprie l'idée du péché originel : l'Amérique aurait commis son premier crime au moment de sa fondation ; la conquête de l'Ouest n'est qu'une continuation de cette formation des États-Unis dans la violence. Pour cette raison, l'enfant, Huck Finn, n'est jamais innocent, mais toujours-déjà marqué par le péché.

Ainsi, « Huck Finn and Tom Sawyer among the Indians » met en exergue les problématiques qui apparaissent en filigrane dans les romans plus connus, comme *Adventures of Huckleberry Finn* et *Pudd'nhead Wilson*. Il n'est pas anodin que les personnages se préoccupent tant des traces qu'ils pourraient découvrir. À travers cet intérêt soutenu pour la trace, le texte révèle les mécanismes du refoulement textuel tout comme ceux du retour du refoulé, ressorts principaux de l'écriture twainienne tardive.

Huck, Tom et Brace sont toujours à l'affût de la moindre empreinte, trace ou marque. Brace Johnson scrute le paysage pour y lire ce que le présent retient du passé. À chaque feu de camp abandonné, Brace Johnson inspecte les restes : « ... he turned over the ashes of the fire, examining them careful, and examining any little thing he found amongst them, and the tracks, and any little rag or such like matter that was laying around... » (54).

Or, alors même qu'ils tâchent de suivre la piste des Sioux, une étrange impulsion les prend et les incite à effacer et à dissimuler les traces qu'ils trouvent. Pour Brace Johnson, la difficulté est en effet de reconnaître que sa fiancée, Peggy, peut encore être en vie. La pensée de son suicide lui est plus supportable : vivante, elle court le risque d'être violée. De fait, au lieu de lire et d'interpréter correctement les signes, il laisse à Tom et à Huck le soin de les effacer. Pourtant passé maître dans l'art du dépistage, Brace Johnson opte pour une cécité sélective.

Ainsi, lorsqu'il découvre quatre poteaux sur l'emplacement d'un ancien campement sioux (« four stakes drove in the ground » [78]), il refuse d'en commenter la signification possible. Dans *The Plains of the Great West and Their Inhabitants* de Richard Irving Dodge, Mark Twain trouve une description d'une pratique de viol, lecture dont il incorpore les traces dans son texte, comme l'indiquent Dahlia Armon et Walter Blair

dans leurs notes pour l'édition de l'Université de Berkeley (275). Pour aguerris qu'il soit, le *plainsman* Brace Johnson refuse de lire et de déchiffrer ces traces.

De même, lorsque les trois amis tombent sur l'empreinte de Peggy, Brace Johnson feint de ne pas la voir : « ... me and Tom was most dead with uneasiness, for we could see plain enough it was Peggy's print, and was afraid [Brace] would see it himself, or think he did, any minute » (78). Tom et Huck décident alors de l'effacer : « His back warn't more than turned before me and Tom had tramped on the print once or twice – just enough to take the clearness out of it, because we didn't know but he might come back for another look » (78). Tom et Huck tentent d'oblitérer les traces de ce qui est, manifestement, insupportable à Brace Johnson. Lorsque Huck trouve un bout de tissu maculé de sang (« a ragged piece of Peggy's dress as big as a big handkerchief, and it had blood on it » [78]), il le dissimule sous une bouse de bison sèche. Or, la répétition de l'adjectif « big » signale que malgré l'effort de Huck, les traces – indélébiles, trop présentes et trop pressantes – ne cesseront de ressurgir, découvrant et dévoilant elles-mêmes une histoire parallèle. Même estompée, effacée ou oblitérée, la trace reparaitra.

La nouvelle de « Huck Finn and Tom Sawyer among the Indians » est elle-même telle une « trace » : retour, survivance ou résurgence de ce qui a été passé sous silence par les lectures canonisantes de *Adventures of Huckleberry Finn*. Bien que des critiques comme John C. Gerber tentent d'effacer ces traces – de condamner à l'oubli les textes tardifs « illisibles » (375) – la présence d'un mode d'écriture « tardif » dans les écrits de Mark Twain ne saurait être éradiquée, justement parce que l'adjectif « tardif » ne se limite aucunement à une période chronologique. Même *Adventures of Huckleberry Finn* contiendra toujours une part d'illisible, à laquelle le lecteur des textes inachevés et oubliés de Mark Twain ne sera que plus attentif.

Conclusion

« Tel un corps spectral, cette œuvre demeure sans contours définissables : elle n'a pas encore trouvé son *corpus* », écrit Georges Didi-Huberman au sujet des textes laissés par l'historien de l'art Aby Warburg (31). La même description pourrait être faite des nombreux essais, nouvelles, romans et dialogues composés par Mark Twain au cours de sa longue carrière d'écrivain. Une grande partie de ces écrits demeure parfaitement méconnue du grand public, uniquement accessible dans des éditions spécialisées. Mais ce n'est pas seulement l'accessibilité de ces textes qui pose problème : ce sont avant tout leur très grande hétérogénéité, leur caractère inachevé et expérimental et pour certains leur piètre qualité qui déconcertent le lecteur du « Twain » canonique.

Si ce travail avait d'abord pour objectif d'étudier une phase ou une période « tardive » de Mark Twain, il est rapidement parvenu à la constatation que l'objet d'étude interroge, en retour, les notions critiques mises en œuvre : le « corpus », l'« œuvre », l'« illisibilité » et la « tardiveté » (*lateness*). Protéiforme ou informe, c'est le corpus lui-même qui s'est constitué en problématique centrale. Au sujet des textes d'Aby Warburg, Georges Didi-Huberman parle d'un « corpus flottant » (31) : la même difficulté à cerner – à entourer de limites (génériques, chronologiques, esthétiques) – le « Twain tardif » est apparue lors de l'étude de ces écrits.

Au bout du compte, c'est l'existence d'une « œuvre » de Mark Twain qu'il a fallu questionner – voire, l'existence de « Mark Twain » : son nom est toujours-déjà un pseudonyme, un masque, une *persona*. En outre, pareille problématique de la mort de l'auteur (au sens barthésien) est appelée par la manière dont certains textes twainiens déstabilisent l'idée de l'auteur, comme *Is Shakespeare Dead ?*.

De fait, l'enjeu principal de cette thèse aura été l'œuvre : la manière dont celle-ci est construite, unifiée, mais aussi épurée, débarrassée des textes trop étranges, trop différents, comme *Personal Recollections of Joan of Arc*. Au bout du compte, c'est également d'une problématique métacritique qu'il s'agit : à une époque où la mort de l'auteur semble entérinée, la critique littéraire se raccroche à la notion d'œuvre, qui, comme l'écrit Michel Foucault dans « Qu'est-ce qu'un auteur ? », s'est substituée à celle d'auteur (8).

Désormais, l'« œuvre » est ce qui permet d'imposer une unité et de délimiter de nouveaux objets d'étude. Or, le « Twain tardif » interroge et déstabilise une telle conception de l'œuvre. Que reste-t-il au juste de « Twain » dans des textes comme *Personal Recollections of Joan of Arc*, écrits sous le couvert d'un pseudonyme différent et dans un « style » entièrement méconnaissable ? La grande hétérogénéité des textes étudiés nous a conduite à conclure à la dislocation d'un « style » twainien – et par là, à l'effondrement de la notion de « style ».

L'illisibilité de ces textes est donc également – voire, par-dessus tout – une illisibilité *critique et théorique*. Au départ, l'illisibilité des écrits tardifs de Mark Twain se résumait à une intuition de lectrice, qui coïncidait avec la déception que des générations de lecteurs et de critiques ont éprouvée à la lecture du Twain tardif. Comme l'a montré la description des études critiques existantes, l'illisible twainien a jusqu'à ce jour presque toujours été abordé en fonction d'hypothèses biographiques et psychologiques. Il est vrai qu'un certain nombre de critiques a pris le contre-pied de ces analyses et a tenté de réhabiliter les écrits tardifs de Mark Twain en vertu de leur modernité, voire de leur (proto)postmodernisme. Toutefois, pareille approche du « Twain tardif » a le désavantage de faire l'impasse sur la problématique de l'illisible (esthétique, idéologique) soulevée et appelée par ces textes, puisqu'il s'agit de les déclarer « lisibles ». De fait, l'objectif de ce travail a été de transformer l'illisible en notion littéraire à part entière, située à la croisée de problématiques esthétiques, herméneutiques, idéologiques et métacritiques. Il est apparu que le texte twainien accorde une place centrale au mauvais goût, allant parfois jusqu'à le revendiquer et à le mettre en scène.

Au cours de l'étude, il a de ce fait été nécessaire d'opérer un renversement de la lecture communément acceptée du Twain tardif : selon des spécialistes de Twain comme Van Wyck Brooks et Hamlin Hill, dont l'analyse a fait des émules parmi la critique française (Bernard Poli), l'écriture de Twain se détériore à partir du milieu des années 1880 ; ses derniers textes constituent une marge négligeable d'une œuvre dont il faut retenir les textes de qualité comme *Roughing It*, *Life on the Mississippi*, les *Aventures* et *Pudd'nhead Wilson*. Or, il est apparu qu'en réalité, l'illisible n'est pas une question marginale chez Mark Twain, limitée à une période spécifique. Sous sa plume, l'illisible se transforme en une véritable poétique du mauvais goût, dont la présence – voire la centralité – au sein des œuvres les plus canoniques est spectaculaire. Contre toute attente, *Aventures of Huckleberry Finn* et même *The Adventures of Tom Sawyer* sont ainsi des romans déjà « tardifs », compris comme un mode d'écriture situé sur la marge de la littérarité.

En effet, (re)lire *Adventures of Huckleberry Finn* à travers ce qui a été décrit comme un prisme « tardif » invite à interroger les descriptions habituelles du Twain « réaliste ». La lecture des textes « tardifs », si inconnus ou insignifiants soient-ils, ébranle les interprétations de Mark Twain auxquelles on a été habitués. Jamais *Adventures of Huckleberry Finn* ne sera relu de la même manière par un lecteur des textes « tardifs ».

L'utilisation de l'adjectif « tardif » s'est avérée profondément problématique, comme le démontre la fréquence avec laquelle il a été accompagné de guillemets au cours de cette étude. L'idée d'une tardiveté (*lateness*), héritée d'une conception romantique de la littérature, impose une linéarité, une téléologie et un classement restreint des textes d'un auteur. De fait, l'adjectif « tardif » permet de séparer et de marginaliser un groupe de textes, rejetés hors de la portée des pratiques de lectures du canon. Cependant, il est apparu que le « Twain tardif » s'écrit dans la proximité du canon, voire au sein même des textes les plus célèbres. À partir du moment où on se met à lire ce qui a été jugé illisible, pareille contamination croisée ne peut être empêchée.

Les contours d'une telle esthétique de l'illisible se devinent déjà dans *Adventures of Huckleberry Finn*. Au bout du compte, *Adventures of Huckleberry Finn*, c'est le paradoxe d'un texte très lisible (divertissant, accessible, écrit dans un langage clair) et profondément illisible à la fois. Le roman de Twain a toute l'apparence d'un texte simple – écrit pour des enfants, a-t-on même pu dire – mais en même temps, il ne cesse de perturber ses lecteurs. Son illisibilité est donc bien *herméneutique*, mais pas au sens où l'entendrait un auteur moderniste : elle n'est pas liée à l'opacité de la langue, mais à une simplicité apparente et affectée, d'autant plus trompeuse.

C'est à la satire que les textes de Mark Twain doivent leur illisibilité herméneutique : comme l'écrit Nathalie Zimpfer, « la déstabilisation et l'ébranlement sont celles du lecteur, partie intégrante du processus de lecture des satires, qui sans cesse provoquent pour mieux les anéantir les processus interprétatifs réducteurs » (106). En effet, la satire relève avant tout d'un rapport spécifique au lecteur : celui-ci ne peut jamais se reposer sur une interprétation et risque toujours d'être berné. L'écriture de *Adventures of Huckleberry Finn* et de *Pudd'nhead Wilson* fait songer à la façon dont Flaubert avait souhaité concevoir la préface de son *Dictionnaire des idées reçues* : « de telle manière que le lecteur ne sache pas si on se fout de lui, oui ou non » (cité par Duval et Martinez [255]). La « mauvaise » écriture de Mark Twain fait la satire d'une longue tradition critique de la littérature, dont l'ancrage est dans l'humanisme : chez Twain, l'acte de lecture ne permet

plus au lecteur de se constituer en sujet. Un texte comme *What Is Man ?* nous assomme et nous laisse désespérés ; il semble avoir été écrit par une machine.

Par ailleurs, à partir du moment où l'illisible a été abordé sous l'angle d'une notion critique et esthétique (au lieu de le relier à des facteurs biographiques ou psychologiques), une problématique de l'historicisation de ces textes s'est imposée. En effet, il a été nécessaire de replacer l'émergence de la problématique de l'illisible dans le contexte historique et littéraire du tournant du siècle. Des parallèles sont apparus avec l'apparition d'une esthétique de la modernité (postréaliste, voire protomoderniste) : sous l'influence de celle-ci, la notion d'illisibilité a subi un profond changement paradigmatique. En même temps, il est apparu que les écrits de Mark Twain se laissent difficilement historiciser : comme ils sont pris entre plusieurs courants littéraires, il a été impossible de leur assigner une place dans l'histoire des mouvances esthétiques. Un texte comme *Personal Recollections of Joan of Arc* soulève la difficulté supplémentaire d'un retour au romantisme, période que l'on croyait révolue. Pareille survivance pose de façon aiguë la question de l'historicisation : ne faudrait-il pas substituer aux découpages chronologiques habituels une temporalité « spectrale » (Punter 526-27), un « modèle fantomal de l'histoire » (Didi-Huberman 28) ?

Il n'est pas anodin que les fictions historiographiques de Twain mentionnent un certain « Mark Twain » (fictif), dont les narrateurs auraient lu l'œuvre. Grâce à cette mise en abîme, « *The Secret History of Eddypus* » et « *3,000 Years among the Microbes* » développent une réflexion métafictionnelle sur la place des œuvres de Mark Twain dans l'histoire littéraire, mais aussi sur l'historicisation des textes littéraires en général. Dans « *The Secret History of Eddypus* », l'historien peine à dater et à rapiécer les divers fragments qui lui sont parvenus. Un problème de filiation et de transmission est signalé d'emblée par le jeu de mots contenu dans le titre : « Eddypus » évoque l'Œdipe. Contrairement à la généalogie littéraire fluide et traçable telle qu'elle sera imaginée par Harold Bloom, « *The Secret History of Eddypus* » imagine une filiation chaotique, interrompue et non linéaire. Les textes de « Mark Twain », enfouis sous terre, sont retrouvés plusieurs siècles après leur rédaction (196). Mal compris, ils seront reformulés et déformés par leurs lecteurs posthumes : situation comique, qui présage les diverses réécritures auxquelles seront soumis les textes de Twain eux-mêmes.

Curieusement, le jeu de mots sur l'Œdipe n'a pas été relevé par la critique twainienne, qui se concentre généralement sur la satire de la Christian Science que recèle ce néologisme formé à partir du mot « pus » et du nom de la fondatrice Mary Baker Eddy

(« Eddy »-« pus »). Or, la référence à la légende grecque est significative, d'autant plus qu'il s'agit d'une époque où la psychanalyse naissante s'intéresse au conflit œdipien. L'évocation d'un certain « Mark Twain » par l'historien-narrateur confirme l'importance d'une réflexion textuelle sur la transmission, sur la paternité et sur la filiation en littérature. Lorsque les textes de « Mark Twain » sont retrouvés dans un coffre-fort au beau milieu des ruines de la ville de Washington par quelques bergers, il n'en reste que quelques fragments (196). L'historien confond paternité spirituelle et biologique, puisqu'il croit que Huck Finn et Tom Sawyer sont les enfants « illégitimes » de « Mark Twain » (191). À l'instar de Tom Sawyer et de ses célèbres prédécesseurs tels que Catherine Morland dans *Northanger Abbey*, il prend l'univers du roman pour la réalité. Dans « 3,000 Years among the Microbes », le narrateur ne sait plus de qui « Mark Twain » est le nom : d'un auteur célèbre, peut-être, ou bien d'un peintre, d'un agronome ou d'un homme politique (250-51) ?

Aussi la manière dont Twain envisage l'Œdipe diffère-t-elle profondément de la théorie du canon que développera Harold Bloom. Aux yeux du théoricien américain, le complexe d'Œdipe est à l'origine de la constitution du canon. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, il ne s'agit pas pour lui d'une destruction ou d'un oubli des textes des générations précédentes, mais au contraire d'un rapport dialectique au père symbolique (au sens hégélien d'une préservation plutôt que d'une suppression). Par conséquent, Harold Bloom met moins l'accent sur l'idée d'une rupture que sur celle d'une continuité. Dans *The Western Canon*, plusieurs décennies après la publication de *The Anxiety of Influence*, il réitère sa théorie du canon, fondée sur ce qu'il décrit comme une angoisse de l'influence : « There can be no strong, canonical writing without the process of literary influence... » (8). Pour Bloom, les meilleurs textes sont ceux qui ont été écrits à la suite de ce conflit œdipien avec les chefs-d'œuvre du passé.

Dans *The Western Canon*, Harold Bloom cherche à défendre une vision traditionnelle du canon, face aux efforts déconstructionnistes déployés par le postféminisme, par les *queer studies* et par le postcolonialisme (8). Au demeurant, dans ce texte « tardif » qu'est *The Western Canon*, Harold Bloom revient à la notion de canon, peut-être parce qu'il s'agit là d'un de ces « nœuds » textuels dont Edward Saïd décrit la résurgence chez certains auteurs (*Freud and the Non-European* 29). En ce sens, *The Western Canon* opérerait un retour à un motif obsessionnel, trahissant quelque part dans la pensée du théoricien un manque de clôture à ce sujet.

Quoi qu'il en soit, dans « The Secret History of Eddypus », l'Œdipe ne fait que signaler des problèmes de filiation, des confusions chronologiques et des transmissions impossibles ou partielles. Dans « 3,000 Years among the Microbes », le narrateur hésite même sur le prénom de « Twain » : s'appelait-il Mike (250) ? Dans ces deux nouvelles, l'inscription des textes de « Mark Twain » dans une chronologie littéraire est incertaine et constamment brouillée. Ce n'est pas pour rien que « The Secret History of Eddypus » convoque le fantasme de la *tabula rasa* : l'intégralité du canon occidental aurait été détruite au cours de plusieurs autodafés organisés par le régime totalitaire eddypien (180). L'ensemble de ces œuvres ayant été anéanties, une approche linéaire de la littérature devient impossible. Celui qui tente, à la manière de l'historien, d'imposer des règles interprétatives finira par être l'auteur et l'inventeur de ce qu'il pense analyser.

Dans « L'Art de l'aporie : penser l'impensable avec Adorno et Benjamin », Catherine Bernard affirme que l'œuvre d'art ne devrait pas être pensée selon une « loi diachronique qui l'enferme dans une histoire linéaire », mais comme ayant une vie fantomale qui bouscule « la chronologie convenue des influences et de leurs anxiétés » (37). C'est une telle chronologie fantomale que les textes de Twain invitent à envisager.

Tout au long de cette étude, il a été question d'historiciser l'illisibilité des textes de Twain. À certains égards, l'illisible twainien préfigure les expérimentations avant-gardistes ; en même temps, Mark Twain ne saurait être considéré comme un auteur « moderniste ». Ses écrits recèlent une part d'illisible si étrangère au projet esthétique moderniste qu'elle peut y paraître antithétique. Contrairement à *No. 44, The Mysterious Stranger*, des textes comme *Personal Recollections of Joan of Arc* et *The American Claimant* n'ont jamais été réhabilités, pas même par la critique postmoderniste, pourtant la plus encline à explorer cet envers du canon twainien. Ces écrits confrontent le lecteur à ce qui s'est sans doute révélé le plus scandaleux des illisibles : le mauvais goût, revendiqué, exploité et cultivé par Mark Twain, amateur de *hogwash*.

D'autres textes, tels que *Pudd'nhead Wilson* et « 3,000 Years among the Microbes » ont pu paraître profondément modernes et vieillots à la fois. Jusqu'à un certain point, ils anticipent des problématiques chères au postmodernisme, tels l'antihumanisme et l'anti-essentialisme. En même temps, un second mouvement au sein de ces textes annule la subversion et réaffirme les hiérarchies et binarismes essentialistes.

Loin d'ignorer le sentiment de malaise suscité par ces écrits, le critique twainien a tout intérêt à s'interroger sur ce que Nick Salvato nomme un « embarras critique » (« critical embarrassment » [681]). L'examen de ce malaise ou trouble critique (« *cringe*

criticism » [Salvato 676]) révèle que c'est moins la présence d'éléments inanalysables par les approches théoriques contemporaines qui pose problème que leur *juxtaposition* avec des dimensions « (post)modernes ». Ainsi, Nick Salvato se penche sur la honte qu'il éprouve à écouter – et à apprécier – les chansons de Tori Amos (681). La musique de Tori Amos, ses propos et la critique qui lui est dédiée provoquent chez lui un embarras critique, parce qu'ils font *partiellement* et *imparfaitement* appel à des théories psychologiques, politiques et critiques connues (et chères au critique ou théoricien) :

I am embarrassed by Amos's frequent invocations, in interviews and elsewhere, of the value to her work of Jungian perspectives.... I am embarrassed by the small body of musicological books and articles about Amos, which ... yoke otherwise fine close readings of Amos's songs ... to warmed-over articulations of feminist discourses that have been rendered outmoded by theoretical developments in feminisms coeval with – or often made prior to – the appearances of these close readings. (680)

L'œuvre musicale de Tori Amos se prête à des analyses inspirées de développements théoriques récents et plus anciens. En même temps, elle semble les simplifier, voire les caricaturer. Par un retournement de situation inattendu, la théorie elle-même s'en voit interrogée, caricaturée dans ses traits les plus saillants.

Enfin, il reste à montrer que l'illisible esthétique (le mauvais goût, le *hogwash*, le burlesque) demeure malgré tout un ressort central de l'écriture littéraire. Si l'illisible semble *a priori* se situer à l'extérieur de l'espace clos formé par la littérature, il occupe en réalité une place liminaire. Par conséquent, Twain ne franchit jamais entièrement la limite qui l'exclurait du domaine littéraire : il reste sur la marge. Mark Twain continue donc à écrire de la littérature – malgré ses entorses à la langue, aux genres littéraires, au bon goût et aux conventions narratives. En ce sens, il n'est pas indifférent que Twain affectionne la satire, genre paralittéraire.

Traditionnellement, c'est l'usage de la langue vernaculaire qui est considéré comme l'innovation majeure de l'écriture twainienne. Or, à nos yeux, la contribution qu'apporte Mark Twain à la littérature américaine est plus vaste – et potentiellement plus subversive. Son travail sur l'illisible fait de lui un auteur difficilement abordable, à la fois moderne et profondément conservateur.

De fait, il a fallu réinterpréter le célèbre jugement de Hemingway : si Twain a pu inspirer tant de générations d'écrivains (dont Toni Morrison), ce n'est pas seulement

grâce à sa réinvention et à son décloisonnement de la langue littéraire. En réalité, ses écrits ont exercé un pouvoir de fascination durable sur leur lectorat du vingtième (et du vingt-et-unième) siècle(s), de par leur résistance même *au lecteur*. L'illisible twainien a influencé la littérature américaine moderne, même s'il joue la plupart du temps un rôle souterrain, submergé ou refoulé. L'analyse brillante qu'en fait Toni Morrison décrit cette attirance, qui la pousse à relire *Adventures of Huckleberry Finn* de nombreuses fois au cours de sa vie (386). On ne s'étonnera pas de retrouver dans *Beloved* le motif de l'esclave fugitif, si central dans les écrits de Twain. Dans *Beloved*, le personnage de Sethe mène à bout ce qu'envisage un moment Roxana : tuer son enfant, pour lui épargner un sort ignominieux, l'esclavage.

Paradoxalement, l'illisible constitue donc une opération littéraire et un ressort important de l'écriture. Il pousse le lecteur à relire le texte, à le réécrire – puis à écrire. Toni Morrison explique qu'elle a tenté de comprendre le sentiment de malaise qu'elle éprouve à la lecture de *Adventures of Huckleberry Finn* (« an effort to track the unease » [386]) : l'illisible est une invitation à la (re)lecture prolifique et à l'écriture, qui sera elle-même une (ré)écriture hantée. Le texte illisible, Barthes le décrit comme « scriptible » (S/Z 10). Or, si le lecteur y est obligé de produire le sens, rien n'empêche d'envisager la production d'autres textes.

Chez Twain, l'illisible est créateur de nouveaux textes. Comme l'écrit Derrida, « l'illisible n'est pas le contraire du lisible, c'est l'arête qui lui donne aussi la chance ou la force de repartir » (« Survivre » 149). Le lecteur de Twain ne peut de fait jamais se reposer comme Tom Sawyer sur une interprétation univoque, autorisée et autoritaire des textes qu'il a lus. Au demeurant, Tom Sawyer l'apprend malgré lui. Lorsqu'il propose de creuser un tunnel pour libérer Jim, il affirme que seul un canif fera l'affaire. Cette méthode échoue et il finit par accepter un compromis. Ils ouvriront le passage à l'aide de deux pioches, à condition qu'ils *imaginent* que ce sont des canifs : « “It ain't right, and it ain't moral, and I wouldn't like it to get out – but there ain't only just the one way : we got to dig him out with the picks, and *let on* it's case-knives” » (253). Contrairement à ce qu'on a pu dire de lui (Ornstein 701), Tom Sawyer n'est pas entièrement indifférent au caractère scriptible du texte littéraire. Dans ce passage, il abandonne la lecture unique (« there ain't only just the one way ») et réinvente, littéralement, ses outils. Il s'ouvre ainsi au champ des possibles littéraires.

Étant donné que Twain incite ses lecteurs à la réécriture et la pratique lui-même, il n'est pas surprenant que ses textes aient été repris, détournés, voire censurés, comme

ce fut le cas dans l'édition du *Mysterious Stranger* préparée par Albert Bigelow Paine et par Frederick Duneka. Une réécriture particulière mérite ici d'être mentionnée : le dessin animé japonais connu en France sous le nom de *Tom Sawyer*. Si une référence à cette série pour enfants peut paraître incongrue, elle jette un éclairage intéressant sur les problèmes de lecture propres à un lectorat français. Comme l'a rappelé Paula Harrington lors de sa communication au colloque d'études twainiennes à Elmira en 2013, ce dessin animé est très connu en France et a servi pour des générations de Français de première (voire d'unique) introduction à la fiction de Mark Twain. Or, *Tom Sawyer* est bien une réécriture des *Aventures*. Selon Paula Harrington, pour les spectateurs de la série, les romans de Mark Twain sont réduits à de la littérature pour enfants, alors que la séparation entre la littérature pour adultes et pour enfants n'était aucunement arrêtée à l'époque de Twain : c'est justement sur cette limite floue que Twain aimait à se situer, on l'a vu. Comme c'est à travers cette série que de nombreux Français connaissent les célèbres personnages de Twain, il n'y a rien d'étonnant à ce que Twain soit souvent perçu comme un auteur de livres pour enfants, ou du moins « non sérieux », en France. Twain demeure, pour l'essentiel, *illisible* aux yeux d'un public adulte français.

Au bout du compte, cette série télévisée s'inscrit dans une longue tradition de réécritures de « Twain ». Les créateurs japonais de *Tom Sawyer* font une « mauvaise » lecture des textes de Mark Twain ; le scénariste est lui-même un Tom Sawyer ou historien eddyvien, « mauvais » lecteur et « ré-écrivain ». Qui plus est, cela n'aurait probablement pas dérangé Mark Twain, que fascinaient les distorsions, adaptations burlesques et faux pas littéraires, au premier chef ceux qui concernaient ses propres textes.

À ce titre, il est particulièrement significatif que la série japonaise fasse de Tom et de Huck une seule et même figure, comme l'a bien souligné Paula Harrington dans sa communication au colloque d'Elmira. Dans le dessin animé, tout se passe comme si Tom Sawyer *était* Huck Finn (curieux retournement, puisque c'est Huck qui dit s'appeler « Tom » dans les derniers chapitres de *Adventures of Huckleberry Finn*). S'il s'agit vraisemblablement d'une simplification des textes de Twain à destination d'un jeune public, cet amalgame est lourd de sens, en ce qu'il rappelle – sans que cela ait nécessairement été recherché par les créateurs de la série – la « Tomification » de Huck au cours du dénouement de *Adventures of Huckleberry Finn*. Aussi le dessin animé est-il hanté par les chapitres « illisibles » du roman de Twain.

Paula Harrington s'amuse de l'ironie des paroles du générique : « Tom Sawyer, c'est l'Amérique / Le symbole de la liberté ». L'ironie d'une telle description échappera à

ceux qui n'ont pas lu le roman et fait l'expérience de l'illisible twainien. À leurs yeux, Tom Sawyer restera le symbole d'une enfance innocente et libre. Ainsi, de nombreux Français ne connaissent « Mark Twain » qu'indirectement : par l'entremise d'une série télévisée, à travers un souvenir d'enfance. En définitive, c'est bien d'une hantologie de Twain qu'il s'agit là, encore une fois.

L'illisible twainien invite donc à la relecture et à la réécriture – mais aussi à l'écriture tout court : c'est en ce sens que Mark Twain peut être considéré comme le « père » de la littérature américaine, comme l'avait affirmé William Faulkner (« the father of American literature » [cité par Worthington 27]). Père, peut-être, mais encore faudrait-il prendre en compte toute l'ambiguïté dont les notions de paternité et de filiation sont marquées dans les écrits de Twain. Le terme de « père » ne peut être utilisé que placé entre des guillemets – mis sous rature. La canonicité de Twain, de même, demeurera toujours sujette à controverse.

L'illisible twainien a influencé la littérature américaine et ouvert la voie à de nouvelles écritures. William Faulkner, par exemple, s'instituait ouvertement en héritier de Mark Twain. Cela est significatif, puisque Mark Twain ne fut pas à proprement parler un auteur moderniste, ni même protomoderniste, comme il est apparu au cours de cette étude. Or, Faulkner trouve chez Twain un mode d'écriture qui exercera sur lui une influence durable : un régime de l'illisible, qui se décline sous diverses formes dans ses textes. Après avoir écrit plusieurs romans dont il se dit insatisfait, Faulkner décide de ne plus prendre en compte les attentes de ses lecteurs et compose *The Sound and the Fury*. Il écrit *The Sound and the Fury* pour lui-même, refusant tout contrat de lecture, comme l'écrit André Bleikasten (209). Un parallèle frappant apparaît avec la décision qu'avait prise Twain de se débarrasser du *pot-boiler pen*. Selon André Bleikasten, dans *The Sound and the Fury*, le lecteur découvre une « écriture jaillie, imprévue et imprévoyante, insoucieuse de son origine comme de son avenir » (209) : c'est une absence de téléologie semblable que T. S. Eliot admire dans *Adventures of Huckleberry Finn* (354).

Par conséquent, les parallèles entre Faulkner et Twain sont loin de se limiter à la seule langue vernaculaire. L'effondrement de la chronologie linéaire et le choix de narrateurs peu fiables dans *The Sound and the Fury* font songer à certains textes tardifs de Mark Twain. Le narrateur de la première section, Benjy, ressemble à Huck, même si le récit est moins compréhensible : comme Huck, il n'est pas un narrateur « adulte » (en raison de ses facultés mentales) ; son lexique « sévèrement restreint » (Bleikasten 411) rappelle la simplicité de la langue de Huck ; enfin, il se peut que Faulkner ait été sensible

à l'antihumanisme latent de *Adventures of Huckleberry Finn*, dans la mesure où Benjy raconte l'histoire dans une absence à soi complète : « ... tout ce que Benjy y dit de lui-même se dit dans l'absence à soi, presque distraitemment. Sans identité propre, à jamais hors de lui-même, il ne peut se raconter que du dehors » (Bleikasten 413).

L'influence de l'illisible twainien se retrace dans l'écriture gothique américaine, le *Southern Gothic* d'auteurs comme William Faulkner, Flannery O'Connor ou Cormac McCarthy. Dans *Cormac McCarthy and the Ghost of Huck Finn*, Leslie Worthington entreprend d'étudier ce qu'il décrit comme une hantologie twainienne chez Cormac McCarthy. Si Twain laisse une marque sur le *Southern Gothic*, c'est sans doute parce que ses écrits figurent le retour fantomatique du passé. Chez Flannery O'Connor, l'irruption de la violence refoulée, au sein de ce qui se dit civilisé, éveille un vif souvenir de *Adventures of Huckleberry Finn* et de *Pudd'nhead Wilson*.

Ce qui ne laissera pas d'étonner, c'est que Mark Twain ait pu influencer à la fois des auteurs dits postmodernes et ceux qui, comme Saul Bellow (dont *The Adventures of Augie March* indique dès son titre un fort rapport intertextuel avec les *Adventures* de Twain), ont été considérés comme des écrivains plus traditionnels et conservateurs, sur le plan idéologique autant qu'esthétique.

Deux lecteurs avides de Twain, Toni Morrison et Kurt Vonnegut, ont régulièrement été cités au cours de cette thèse : ce qui frappe, c'est que c'est à chaque fois un sentiment de malaise qui domine leur expérience de lecture – Morrison, après avoir lu *Adventures of Huckleberry Finn* ; Kurt Vonnegut, devant la fin de *A Connecticut Yankee*. Dans « Mark Twain as American Rabelais », Sholom Kahn mentionne d'autres auteurs postmodernes que l'humour noir et la satire twainienne tardive auraient marqués, dont Thomas Pynchon, John Barth, Vladimir Nabokov et John Hawkes (75).

Puis il y a ceux qui ont en quelque sorte écrit *contre* l'illisible twainien – qui l'ont tenu en horreur : c'est le cas de la romancière américaine Jane Smiley ou encore de George Orwell, par exemple. Or, comme en témoignent les essais qu'ils consacrent à Mark Twain, peut-être est-ce là une manière de plus dont l'illisible twainien a pu marquer la littérature du vingtième siècle. Il semblerait que Twain ait également influencé ses détracteurs : au bout du compte, cela n'a rien d'étonnant, puisqu'il comptait lui-même parmi ses plus grands critiques, passé maître dans l'art de l'autocontradiction.

Bibliographie

1 – Sources primaires

1.1 – Œuvres de Mark Twain

a) Romans et nouvelles

Twain, Mark. *Adventures of Huckleberry Finn*. Éd. Thomas Cooley. New York : Norton, 1999.

---, *The Adventures of Tom Sawyer. The Adventures of Tom Sawyer and The Adventures of Huckleberry Finn*. Ware : Wordsworth, 2001. 3-163.

---, *The American Claimant*. Charleston : CreateSpace, 2015.

---, « Captain Stormfield's Visit to Heaven ». *The Science Fiction of Mark Twain*. Éd. David Ketterer. Hamden : Archon, 1984. 14-58.

---, « The Chronicle of Young Satan ». *The Mysterious Stranger*. Éd. William M. Gibson. Berkeley : U of California P, 1969. 35-174.

---, *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court. Historical Romances*. New York : Library of America, 1994. 213-540.

---, « A Double Barrelled Detective Story ». *Project Gutenberg*. 29 octobre 2012. 14 juin 2016 <<http://www.gutenberg.org/files/3180/3180-h/3180-h.htm>>.

---, « The Enchanted Sea-Wilderness ». *Mark Twain's Which Was the Dream ? and Other Symbolic Writings of the Later Years*. Éd. John S. Tuckey. Berkeley : U of California P, 1968. 76-86.

---, « The Great Dark ». *Mark Twain's Which Was the Dream ? and Other Symbolic Writings of the Later Years*. Éd. John S. Tuckey. Berkeley : U of California P, 1968. 99-150.

---, « A Horse's Tale ». *How Nancy Jackson Married Kate Wilson and Other Tales of Rebellious Girls and Daring Young Women*. Éd. John Cooley. Lincoln : U of Nebraska P, 2001. 125-79.

---, « How Nancy Jackson Married Kate Wilson ». *How Nancy Jackson Married Kate Wilson and Other Tales of Rebellious Girls and Daring Young Women*. Éd. John Cooley. Lincoln : U of Nebraska P, 2001. 107-23.

- , « Huck Finn and Tom Sawyer among the Indians ». *Huck Finn and Tom Sawyer among the Indians and Other Unfinished Stories*. Éd. Dahlia Armon et Walter Blair. Berkeley : U of California P, 1989. 33-81.
- , « Jim's "Ghost" Story : A Passage Deleted from Chapter 9 ». *Adventures of Huckleberry Finn*. Éd. Victor Fischer et Lin Salamo. Berkeley : U of California P, 2003. 527-38.
- , « The Mad Passenger ». *Mark Twain's Which Was the Dream ? and Other Symbolic Writings of the Later Years*. Éd. John S. Tuckey. Berkeley : U of California P, 1968. 560-67.
- , *Mark Twain's Adventures of Tom Sawyer and Huckleberry Finn : The NewSouth Edition*. Éd. Alan Gribben. Montgomery : NewSouth, 2011.
- , No. 44, *The Mysterious Stranger*. *The Mysterious Stranger*. Éd. William M. Gibson. Berkeley : U of California P, 1969. 221-405.
- , *Personal Recollections of Joan of Arc. Historical Romances*. New York : Library of America, 1994. 541-970.
- , *Pudd'nhead Wilson*. *Pudd'nhead Wilson and Those Extraordinary Twins*. Éd. Sidney E. Berger. New York : Norton, 2005. 1-122.
- , « Schoolhouse Hill ». *The Mysterious Stranger*. Éd. William M. Gibson. Berkeley : U of California P, 1969. 175-220.
- , « The Secret History of Eddypus, the World-Empire ». *The Science Fiction of Mark Twain*. Éd. David Ketterer. Hamden : Archon, 1984. 176-225.
- , *Those Extraordinary Twins*. *Pudd'nhead Wilson and Those Extraordinary Twins*. Éd. Sidney E. Berger. New York : Norton, 2005. 123-85.
- , « 3,000 Years among the Microbes ». *The Science Fiction of Mark Twain*. Éd. David Ketterer. Hamden : Archon, 1984. 233-324.
- , *Tom Sawyer Abroad*. *Tom Sawyer Abroad and Tom Sawyer, Detective*. Ware : Wordsworth, 2009. 21-120.
- , *Tom Sawyer, Detective*. *Tom Sawyer Abroad and Tom Sawyer, Detective*. Ware : Wordsworth, 2009. 123-88.
- , « Tom Sawyer's Conspiracy ». *Huck Finn and Tom Sawyer among the Indians and Other Unfinished Stories*. Éd. Dahlia Armon et Walter Blair. Berkeley : U of California P, 1989. 134-213.
- , « Wapping Alice ». *How Nancy Jackson Married Kate Wilson and Other Tales of Rebellious Girls and Daring Young Women*. Éd. John Cooley. Lincoln : U of Nebraska P, 2001. 83-104.

- , « Which Was It ? ». *Mark Twain's Which Was the Dream ? and Other Symbolic Writings of the Later Years*. Éd. John S. Tuckey. Berkeley : U of California P, 1968. 179-429.
- , « Which Was the Dream ? ». *Mark Twain's Which Was the Dream ? and Other Symbolic Writings of the Later Years*. Éd. John S. Tuckey. Berkeley : U of California P, 1968. 31-73.

b) Essais et dialogues

- , « Fenimore Cooper's Literary Offenses ». *Project Gutenberg*. 29 octobre 2012. 14 juin 2016 <<http://www.gutenberg.org/files/3172/3172-h/3172-h.htm>>.
- , « Man's Place in the Animal World ». *What Is Man ? and Other Philosophical Writings*. Éd. Paul Baender. Berkeley : U of California P, 1973. 80-89.
- , « Mental Telegraphy ». *The Science Fiction of Mark Twain*. Éd. David Ketterer. Hamden : Archon, 1984. 96-111.
- , « My Platonic Sweetheart ». *The Science Fiction of Mark Twain*. Éd. David Ketterer. Hamden : Archon, 1984. 117-26.
- , « The Stupendous Procession ». *Mark Twain's Fables of Man*. Éd. John S. Tuckey. Berkeley : U of California P, 1972. 403-19.
- , « The Victims ». *Mark Twain's Fables of Man*. Éd. John S. Tuckey. Berkeley : U of California P, 1972. 133-40.
- , « The Walt Whitman Controversy ». *VQR*. Éd. Ed Folsom et Jerome Lovin. 2007. 1er mars 2016 <<http://www.vqronline.org/vqr-symposium/walt-whitman-controversy>>.
- , « The War Prayer ». *A Pen Warmed Up in Hell : Mark Twain in Protest*. Éd. Frederick Anderson. New York : Harper & Row, 1972. 107-11.
- , *What Is Man ?*. *What Is Man ? and Other Philosophical Writings*. Éd. Paul Baender. Berkeley : U of California P, 1973. 124-214.

c) Divers

- , *Autobiography of Mark Twain*. Éd. Harriet Elinor Smith. Vol. 1. Berkeley : U of California P, 2010.
- , *Diaries of Adam and Eve*. Richmond : Oneworld, 2009.
- , *Is He Dead ? : A Comedy in Three Acts*. Éd. Shelley Fisher Fishkin. Berkeley : U of California P, 2003.

- , *Life as I Find It : A Treasury of Mark Twain Rarities*. Éd. Charles Neider. New York : Cooper Square P, 1989.
- , *Life on the Mississippi*. New York : New American Library, 1961.
- , *Mark Twain : The Complete Interviews*. Éd. Gary Scharnhorst. Tuscaloosa : U of Alabama P, 2006.

1.2 – Autres sources primaires

a) Littérature américaine

- Adams, Henry. *The Education of Henry Adams*. Charleston : BookSurge, 2004.
- Faulkner, William. *The Sound and the Fury*. 1929. Éd. David Minter. New York : Norton, 1994.
- Hemingway, Ernest. *Green Hills of Africa*. New York : Scribner, 1963.
- Melville, Herman. « Benito Cereno ». 1855. *Billy Budd and Other Tales*. New York : New American Library, 1961. 141-223.
- , *The Confidence-Man : His Masquerade*. 1857. Éd. Hershel Parker. New York : Norton, 1971.
- Seelye, John. *The True Adventures of Huckleberry Finn*. Urbana : U of Illinois P, 1987.
- Stein, Gertrude. *Tender Buttons : Objects, Food, Rooms*. 1914. Mineola : Dover, 1997.
- Vonnegut, Kurt. *Welcome To The Monkey House and Palm Sunday : An Autobiographical Collage*. Londres : Vintage, 1994.

b) Littérature britannique

- Butler, Samuel. *Erewhon*. 1872. Londres : Penguin, 1970.
- Coleridge, Samuel Taylor. *The Rime of the Ancient Mariner*. 1798. *Poems of Nature and Romance 1794-1807*. Éd. Margaret A. Keeling. Oxford : Clarendon P, 1910. 53-82.
- Shakespeare, William. *The Tempest*. Éd. Peter Hulme et William H. Sherman. New York : Norton, 2004.
- Shelley, Mary. *The Last Man*. 1826. Éd. Morton D. Paley. Oxford : Oxford UP, 1994.
- Swift, Jonathan. *Gulliver's Travels*. 1726. Éd. Robert Demaria, Jr. Londres : Penguin, 2001.
- , *A Tale of a Tub*. 1704. *A Tale of a Tub with Other Early Works 1696-1707*. Éd. Herbert Davis. Oxford : Basil Blackwell, 1957.
- Wells, H. G. *The Island of Doctor Moreau*. 1896. Harmondsworth : Penguin, 1971.

---, *The Time Machine : An Invention*. 1895. Éd. Nicholas Ruddick. Peterborough : Broadview, 2001.

c) Divers

Apulée. *L'Âne d'or ou Les Métamorphoses*. Trad. Pierre Grimal. Paris : Gallimard, 1975.

Baudelaire, Charles. « Une charogne ». *Les Fleurs du mal*. 1857. Paris : Livre de Poche, 1999. 77-79.

---, « Le Peintre de la vie moderne ». 1863. *Œuvres complètes II*. Paris : Gallimard, 1976. 683-724.

Beckett, Samuel. *Malone meurt*. Paris : Minuit, 1951.

Rimbaud, Arthur. *Une saison en enfer*. 1873. *Poésies ; Une saison en enfer ; Illuminations*. Éd. René Char et Louis Forestier. Paris : Gallimard, 1984. 121-52.

Tom Sawyer. Dessin animé réalisé par Hiroshi Saito. Prod. Nippon Animation, 1980. Diffusé sur France 3.

Voltaire. *Zadig, ou la Destinée*. Paris : Folio, 2015.

Zola, Émile. *Thérèse Raquin*. Paris : Flammarion, 1970.

2 – Sources secondaires

2.1 – Sources critiques sur Mark Twain

a) Monographies et recueils d'articles

Baldanza, Frank. *Mark Twain : An Introduction and Interpretation*. New York : Holt, 1961.

Brooks, Van Wyck. *The Ordeal of Mark Twain*. New York : E. P. Dutton, 1920.

Budd, Louis J. *Mark Twain : The Contemporary Reviews*. Cambridge : Cambridge UP, 1999.

Bush, Harold K., Jr. *Mark Twain and the Spiritual Crisis of His Age*. Tuscaloosa : U of Alabama P, 2007.

Cox, James M. *Mark Twain : The Fate of Humor*. Columbia : U of Missouri P, 2002.

Cummings, Sherwood. *Mark Twain and Science : Adventures of a Mind*. Baton Rouge : Louisiana State UP, 1988.

DeVoto, Bernard. *Mark Twain at Work*. Cambridge : Harvard UP, 1942.

---, Éd. *Mark Twain : Letters from the Earth*. New York : Harper & Row, 1962.

- Dolmetsch, Carl. *Our Famous Guest : Mark Twain in Vienna*. Athens : U of Georgia P, 1992.
- Fishkin, Shelley Fisher. *Was Huck Black ? : Mark Twain and African-American Voices*. New York : Oxford UP, 1993.
- Fulton, Joe B. *The Reverend Mark Twain : Theological Burlesque, Form, and Content*. Columbus : Ohio State UP, 2006.
- Geismar, Maxwell. *Mark Twain : An American Prophet*. Boston : Houghton Mifflin, 1970.
- Gillman, Susan. *Dark Twins : Imposture and Identity in Mark Twain's America*. Chicago : U of Chicago P, 1989.
- Gribben, Alan. *Mark Twain's Library : A Reconstruction*. 2 vols. Boston : G. K. Hall & Co, 1980.
- Hill, Hamlin. *Mark Twain : God's Fool*. Chicago : U of Chicago P, 1973.
- Horn, Jason Gary. *Mark Twain and William James : Crafting a Free Self*. Columbia : U of Missouri P, 1996.
- Kahn, Sholom J. *Mark Twain's Mysterious Stranger : A Study of the Manuscript Texts*. Columbia : U of Missouri P, 1978.
- Macnaughton, William R. *Mark Twain's Last Years As a Writer*. Columbia : U of Missouri P, 1979.
- Marotti, Maria Ornella. *The Duplicating Imagination : Twain and the Twain Papers*. University Park : Pennsylvania State UP, 1990.
- Michelson, Bruce. *Mark Twain on the Loose : A Comic Writer and the American Self*. Amherst : U of Massachusetts P, 1995.
- Morris, Linda A. *Gender Play in Mark Twain : Cross-Dressing and Transgression*. Columbia : U of Missouri P, 2007.
- Paine, Albert Bigelow. *Mark Twain : A Biography*. Vol 2. New York : Harper & Brothers, 1912.
- Poli, Bernard. *Mark Twain écrivain de l'Ouest : Régionalisme et humour*. Paris : PU de France, 1965.
- Quirk, Tom. *Mark Twain and Human Nature*. Columbia : U of Missouri P, 2007.
- Rasmussen, R. Kent. *Critical Companion to Mark Twain : A Literary Reference to His Life and Work*. New York : Facts on File, 2007.
- The Routledge Encyclopedia of Mark Twain*. Éd. J. R. LeMaster et James D. Wilson. New York : Garland, 2011.

- Sewell, David R. *Mark Twain's Languages : Discourse, Dialogue, and Linguistic Variety*. Berkeley : U of California P, 1987.
- Stahl, J. D. *Mark Twain, Culture and Gender : Envisioning America through Europe*. Athens : U of Georgia P, 1994.
- Stone, Albert E., Jr. *The Innocent Eye : Childhood in Mark Twain's Imagination*. New Haven : Yale UP, 1961.
- Stoneley, Peter. *Mark Twain and the Feminine Aesthetic*. Cambridge : Cambridge UP, 1992.

b) Articles, chapitres d'ouvrage et communications

- Abate, Michelle Ann. « "Bury My Heart in Recent History" : Mark Twain's "Hellfire Hotchkiss," Massacre at Wounded Knee, and the Dime Novel Western ». *American Literary Realism* 42.2 (2010) : 114-28.
- Baetzhold, Howard G. « *The American Claimant* ». *The Routledge Encyclopedia of Mark Twain*. Éd. J. R. LeMaster et James D. Wilson. New York : Garland, 2011. 24-25.
- Barrish, Phillip J. « "The Unjust Spirit of Caste" : Realism and Race ». *The Cambridge Introduction to American Literary Realism*. Cambridge : Cambridge UP, 2011. 154-72.
- Berthoff, Warner. « "The People's Author" : Attempting to Find Mr. Mark Twain ». *American Trajectories : Authors and Readings 1790-1970*. University Park : Pennsylvania UP, 1994. 21-38.
- Bird, John. « Dreams and Metaphors in *No. 44, The Mysterious Stranger* ». *Centenary Reflections on Mark Twain's No. 44, The Mysterious Stranger*. Éd. Joseph Csicsila et Chad Rohman. Columbia : U of Missouri P, 2009. 198-215.
- Brahm, Gabriel Noah et Forrest G. Robinson. « The Jester and the Sage : Twain and Nietzsche ». *Nineteenth-Century Literature* 60.2 (2005) : 137-62.
- Brodwin, Stanley. « Mark Twain's Masks of Satan : The Final Phase ». *American Literature* 45.2 (1973) : 206-27.
- Buchen, Callista. « Writing the Imperial Question at Home : *Huck Finn and Tom Sawyer among the Indians* Revisited ». *Mark Twain Annual* 9 (2011) : 111-29.
- Burg, David F. « Another View of *Huckleberry Finn* ». *Nineteenth-Century Fiction* 29.3 (1974) : 299-319.
- Bush, Harold K., Jr. « The Prophetic Imagination, the Liberal Self, and the Ending of *No. 44, The Mysterious Stranger* ». *Centenary Reflections on Mark Twain's No. 44, The Mysterious Stranger*. Éd. Joseph Csicsila et Chad Rohman. Columbia : U of Missouri P, 2009. 91-104.

- Camfield, Gregg. « Transcendental Hedonism ? Sex, Song, Food, and Drink in *No. 44, The Mysterious Stranger* and “My Platonic Sweetheart” ». *Centenary Reflections on Mark Twain's No. 44, The Mysterious Stranger*. Éd. Joseph Csicsila et Chad Rohman. Columbia : U of Missouri P, 2009. 127-43.
- Clark, William Bedford. « Miscegenation ». *The Routledge Encyclopedia of Mark Twain*. Éd. J. R. LeMaster et James D. Wilson. New York : Garland, 2011. 516-18.
- Daugherty, Sarah B. « William Dean Howells and Mark Twain : The Realism War as a Campaign That Failed ». *American Literary Realism* 29.1 (1996) : 12-28.
- Deneen, Patrick. « Imperialism ». *The Routledge Encyclopedia of Mark Twain*. Éd. J. R. LeMaster et James D. Wilson. New York : Garland, 2011. 384-88.
- DeVoto, Bernard. « The Symbols of Despair ». *Mark Twain : A Collection of Critical Essays*. Éd. Henry Nash Smith. Englewood Cliffs : Prentice-Hall, 1963. 140-58.
- Dolmetsch, Carl. « Austria (Austria-Hungary) ». *The Routledge Encyclopedia of Mark Twain*. Éd. J. R. LeMaster et James D. Wilson. New York : Garland, 2011. 49-53.
- Dreiser, Theodore. « Mark the Double Twain ». *English Journal* 24.8 (1935) : 615-27.
- Eliot, T. S. « Introduction to *Adventures of Huckleberry Finn* ». 1950. Introduction. *Adventures of Huckleberry Finn*. Par Mark Twain. Éd. Thomas Cooley. New York : Norton, 1999. 348-54.
- Eutsey, Dwayne. « God's Real Message : *No. 44, The Mysterious Stranger* and the Influence of Liberal Religion on Mark Twain ». *Mark Twain Annual* 3.1 (2005) : 53-66.
- Fiedler, Leslie. « “As Free as Any Cretur...” ». *Pudd'nhead Wilson and Those Extraordinary Twins*. Par Mark Twain. Éd. Sidney E. Berger. New York : Norton, 2005. 248-57.
- , « Come Back to the Raft Ag'in, Huck Honey ! ». *Adventures of Huckleberry Finn : A Case Study in Critical Controversy*. Éd. Gerald Graff et James Phelan. Boston : Bedford, 1995. 528-34.
- , Postface. *1601, and Is Shakespeare Dead ?* Par Mark Twain. Éd. Shelley Fisher Fishkin. New York : Oxford UP, 1996. 1-16.
- Flood, Alison. « US school stops teaching *Huckleberry Finn* because of “use of the N-word” ». *Guardian*. 14 décembre 2015. 1er mars 2016 <<http://www.theguardian.com/books/2015/dec/14/school-stops-teaching-huckleberry-finn-community-costs-n-word>>.
- Franklin, H. Bruce. Compte-rendu de *The Science Fiction of Mark Twain*, éd. David Ketterer. *Science-Fiction Studies* 12.1 (1985) : 88-90.

- Gerber, John C. « “Huck Finn and Tom Sawyer Among the Indians” (1969) ». *The Routledge Encyclopedia of Mark Twain*. Éd. J. R. LeMaster et James D. Wilson. New York : Garland, 2011. 374-375.
- Giancarlo, Matthew. « Mark Twain and the Critique of Philology ». *ELH* 78 (2011) : 213-37.
- Gibson, William M. Introduction. *The Mysterious Stranger*. Par Mark Twain. Éd. William M. Gibson. Berkeley : U of California P, 1969. 1-34.
- , « Mark Twain’s *Mysterious Stranger* Manuscripts : Some Questions for Textual Critics ». *Bulletin of Rocky Mountain Modern Language Association* 22.4 (1968) : 183-91.
- Gillman, Susan. « “Sure Identifiers” : Race, Science, and the Law in *Pudd’nhead Wilson* ». *Pudd’nhead Wilson and Those Extraordinary Twins*. Par Mark Twain. Éd. Sidney E. Berger. New York : Norton, 2005. 445-64.
- Gribben, Alan. « Editor’s Introduction : Reuniting Two Companion Books ». Introduction. *Mark Twain’s Adventures of Tom Sawyer and Huckleberry Finn*. Par Mark Twain. Éd. Alan Gribben. Montgomery : NewSouth, 2011. 7-28.
- , « Editor’s Introduction : The Original Text Edition of *The Adventures of Tom Sawyer* ». Introduction. *Mark Twain’s Adventures of Tom Sawyer : The Original Text Edition*. Par Mark Twain. Éd. Alan Gribben. Montgomery : NewSouth, 2012. vii-xvii.
- , « Mark Twain’s Postmodern Tale Found in a Jug ». Postface. *Centenary Reflections on Mark Twain’s No. 44, The Mysterious Stranger*. Éd. Joseph Csicsila et Chad Rohman. Columbia : U of Missouri P, 2009. 236-49.
- , « Reading ». *The Routledge Encyclopedia of Mark Twain*. Éd. J. R. LeMaster et James D. Wilson. New York : Garland, 2011. 619-21.
- Gurley, Jennifer. « Transcendental Twain : A New Reading of “What Is Man ?” ». *American Literary Realism* 41.3 (2009) : 249-62.
- Harrington, Paula. « Marking Twain in France ». Seventh International Conference on the State of Mark Twain Studies. Elmira College, Elmira. 3 août 2013.
- Hirst, Robert H. « Note on the Text ». *No. 44, The Mysterious Stranger*. Par Mark Twain. Éd. John S. Tuckey. Berkeley : U of California P, 1982. 197-98.
- Hume, Beverly A. « Twain’s Satire on Scientists : *Three Thousand Years Among the Microbes* ». *Essays in Arts and Sciences* 26 (1997) : 71-84.
- Irwin, W. R. « Mark Twain and Sigmund Freud on the Discontents of Civilization ». *Iowa Review* 14.3 (1984) : 30-47.

- Jehlen, Myra. « The Ties That Bind : Race and Sex in *Pudd'nhead Wilson* ». *Pudd'nhead Wilson and Those Extraordinary Twins*. Par Mark Twain. Éd. Sidney E. Berger. New York : Norton, 2005. 411-26.
- Jenn, Ronald. « Samuel Langhorne Clemens traducteur : *Personal Recollections of Joan of Arc* (1895-1896) et les travestissements de la langue ». *Revue Française d'Études Américaines* 138 (2014) : 40-56.
- Jones, Howard Mumford. « The Pessimism of Mark Twain ». *Mark Twain : A Collection of Criticism*. Éd. Dean Morgan Schmitter. New York : McGraw-Hill, 1974. 41-56.
- Kahn, Sholom J. « Mark Twain as American Rabelais ». *Hebrew University Studies in Literature* 1.1 (1973) : 47-75.
- Kaplan, Justin. Introduction. *Personal Recollections of Joan of Arc*. Par Mark Twain. Oxford : Oxford UP, 1996. xxxi-xlii.
- Keillor, Garrison. « Mark Twain's Riverboat Ramblings ». Compte-rendu de *Autobiography of Mark Twain*, éd. Harriet Elinor Smith. *New York Times* 16 déc. 2010.
- Kerr, Howard. « "Sperits Couldn't A Done Better" : Mark Twain and Spiritualism ». *Mediums, Spirit-Rappers, and Roaring Radicals : Spiritualism in American Literature, 1850-1900*. Urbana : U of Illinois P, 1972. 155-89.
- Kesterson, David B. « Regionalism ». *The Routledge Encyclopedia of Mark Twain*. Éd. J. R. LeMaster et James D. Wilson. New York : Garland, 2011. 626-28.
- Ketterer, David. Introduction. *The Science Fiction of Mark Twain*. Éd. Ketterer. Hamden : Archon, 1984. xiii-xxxiii.
- Kiely, Robert. « Copies and Counterfeits : Mark Twain's *The Mysterious Stranger* after Borges ». *Reverse Tradition : Postmodern Fictions and the Nineteenth Century Novel*. Cambridge : Harvard UP, 1993. 104-22.
- Kim, Bong Eun. « Ethics in Twain's *Connecticut Yankee* ». *Orbis Litterarum* 61.2 (2006) : 133-59.
- Knoenagel, Axel. « Mark Twain's Further Use of Huck and Tom ». *International Fiction Review* 19.2 (1992) : 96-102.
- Knoper, Randall. « "Silly Creations of an Imagination That Is Not Conscious of Its Freaks" : Multiple Selves, Wordless Communication, and the Psychology of Mark Twain's *No. 44, The Mysterious Stranger* ». *Centenary Reflections on Mark Twain's No. 44, The Mysterious Stranger*. Éd. Joseph Csicsila et Chad Rohman. Columbia : U of Missouri P, 2009. 144-56.

- Kruse, Horst H. « Mark Twain's *A Connecticut Yankee* : Reconsiderations and Revisions ». *American Literature* 62.3 (1990) : 464-83.
- Lambert, Stephen. « Reconsidering Mark Twain's Literary "Offenses" in "Huck Finn and Tom Sawyer among the Indians" ». *International Fiction Review* 24 (1997) : 23-29.
- Leonard, James S. « *A Connecticut Yankee* in the Postmodern Classroom ». *Making Mark Twain Work in the Classroom*. Durham : Duke UP, 1999. 110-20.
- , « No. 44, *The Mysterious Stranger* : The Final Soliloquy of a "Literary Man" ». *Centenary Reflections on Mark Twain's No. 44, The Mysterious Stranger*. Éd. Joseph Csicsila et Chad Rohman. Columbia : U of Missouri P, 2009. 159-73.
- Lieberman, Jennifer L. « Hank Morgan's Power Play : Electrical Networks in King Arthur's Court ». *Mark Twain Annual* 8.1 (2010) : 61-75.
- Looby, Christopher. « "Innocent Homosexuality" : The Fiedler Thesis in Retrospect ». *Adventures of Huckleberry Finn : A Case Study in Critical Controversy*. Éd. Gerald Graff et James Phelan. Boston : Bedford, 1995. 535-51.
- Louis-Dimitrov, Delphine. « "The Dreadful Pluribus-Unum Mumps" : America's Political Diseases in Mark Twain's *Adventures of Huckleberry Finn* ». *Revue Française d'Études Américaines* 3.137 (2013) : 51-64.
- , « Mark Twain, père de la littérature américaine ». Préface. *Le Rapt de l'éléphant blanc et autres nouvelles*. Par Mark Twain. Paris : Omnibus, 2010. i-xiv.
- Marcus, George E. « "What Did He Reckon Would Become of the Other Half If He Killed His Half?" Doubled, Divided, and Crossed Selves in *Pudd'nhead Wilson* ». *Mark Twain's Pudd'nhead Wilson : Race, Conflict, and Culture*. Éd. Susan Gillman et Forrest G. Robinson. Durham : Duke UP, 1990. 190-210.
- Marx, Leo. « Mr. Eliot, Mr. Trilling and *Huckleberry Finn* ». *The Adventures of Huckleberry Finn*. Éd. Sculley Bradley, Richard Croom Beatty, E. Hudson Long et Thomas Cooley. New York : Norton, 1977. 336-49.
- Matson, John. « The Text That Wrote Itself : Identifying the Automated Subject in *Pudd'nhead Wilson* and *Those Extraordinary Twins* ». *Pudd'nhead Wilson and Those Extraordinary Twins*. Par Mark Twain. Éd. Sidney E. Berger. New York : Norton, 2005. 347-71.
- Messent, Peter. « The Late Works : Incompletion, Instability, Contradiction ». *Mark Twain*. Basingstoke : MacMillan, 1997. 157-76.
- , « Mark Twain, William Dean Howells, and Realism ». *A Companion to Mark Twain*. Éd. Peter Messent et Louis J. Budd. Malden : Blackwell, 2005. 186-207.

- , « Towards the Absurd : Mark Twain's *A Connecticut Yankee*, *Pudd'nhead Wilson* and *The Great Dark* ». *Mark Twain : A Sumptuous Variety*. Éd. Robert Giddings. New York : Vision and Barnes and Noble, 1985. 176-98.
- Michaelsen, Scott. « Tom Sawyer's Capitalisms and the Destructuring of Huck Finn ». *Prospects* 22 (1997) : 133-51.
- Michelson, Bruce. « Deus Ludens : The Shaping of Mark Twain's *Mysterious Stranger* ». *NOVEL : A Forum of Fiction* 14.1 (1980) : 44-56.
- Morris, Christopher D. « The Deconstruction of the Enlightenment in Mark Twain's *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (1889) ». *Journal of Narrative Theory* 39.2 (2009) : 159-85.
- Morris, Linda A. « Beneath the Veil : Clothing, Race, and Gender in Mark Twain's *Pudd'nhead Wilson* ». *Pudd'nhead Wilson and Those Extraordinary Twins*. Par Mark Twain. Éd. Sidney E. Berger. New York : Norton, 2005. 381-95.
- Morrison, Toni. « This Amazing, Troubling Book ». *Adventures of Huckleberry Finn*. Par Mark Twain. Éd. Thomas Cooley. New York : Norton, 1999. 385-92.
- Naiburg, Suzi. « Negro Wench and Platonic Sweetheart : Images of Splitting and Integration in Samuel Clemens' Dreams ». *Essays in Arts and Sciences* 23 (1994) : 67-88.
- Obenzinger, Hilton. « Better Dreams : Political Satire and Twain's Final "Exploding" Novel ». *Arizona Quarterly* 61.1 (2005) : 167-84.
- Ornstein, Robert. « The Ending of *Huckleberry Finn* ». *Modern Language Notes* 74.8 (1959) : 698-702.
- Orwell, George. « Mark Twain – The Licensed Jester ». *The Collected Essays, Journalism, and Letters of George Orwell : My Country Right or Left 1940-1943*. Éd. Sonia Orwell et Ian Angus. Londres : Secker & Warburg, 1968. 325-29.
- Parsons, Coleman O. « The Background of *The Mysterious Stranger* ». *American Literature* 32.1 (1960) : 55-74.
- Poole, Stan. « In Search of the Missing Link : Mark Twain and Darwinism ». *Studies in American Fiction* 13 (1985) : 201-15.
- Quirk, Tom. « The Flawed Greatness of *Huckleberry Finn* ». *American Literary Realism* 45.1 (2012) : 38-48.
- Rasmussen, R. Kent. Compte-rendu de *Autobiography of Mark Twain*, éd. Harriet Elinor Smith. *Scholarly Editing* 36 (2015). 15 juin 2016 <<http://scholarlyediting.org/2015/pdf/review.twain.pdf>>.

- Robinson, Douglas. « Joan of Orc : A Reading of Twain's French Fantasy Through Blake's *America : A Prophecy* ». *American Studies in Scandinavia* 18 (1986) : 15-26.
- Robinson, Forrest G. « Dreaming Better Dreams : The Late Writing of Mark Twain ». *A Companion to Mark Twain*. Éd. Peter Messent et Louis J. Budd. Malden : Blackwell, 2005. 449-65.
- Rohman, Chad. « A Great Dark : Mark Twain's Continuing Voyage into Uncertainty ». *Mark Twain Annual* 3.1 (2005) : 67-80.
- Ryan, Ann. « Mark Twain and *No. 44* : Humoring the American Gothic ». Sixth International Conference on the State of Mark Twain Studies. Elmira College, Elmira. 8 août 2009.
- Sammarcelli, Françoise. « La Complexité par le bruit : lecture de la complexité dans *The Adventures of Huckleberry Finn* et *The 42nd Parallel* ». *Tropismes* 12 (2004) : 229-43.
- Simmons, Ryan. « Who Cares Who Wrote *The Mysterious Stranger* ? ». *College Literature* 37.2 (2010) : 125-46.
- Sloane, David E. E. « *No. 44, The Mysterious Stranger* as a Literary Comedy ». *Centenary Reflections on Mark Twain's No. 44, The Mysterious Stranger*. Éd. Joseph Csicsila et Chad Rohman. Columbia : U of Missouri P, 2009. 174-86.
- Smiley, Jane. « Say It Ain't So, Huck : Second Thoughts on Mark Twain's "Masterpiece" ». *Adventures of Huckleberry Finn*. Par Mark Twain. Éd. Thomas Cooley. New York : Norton, 1999. 354-62.
- Smith, Harriet Elinor. Introduction. *Autobiography of Mark Twain*. Par Mark Twain. Éd. Harriet Elinor Smith. Vol. 1. Berkeley : U of California P, 2010. 1-58.
- Stoneley, Peter. « Children, Futurity, and Value : *Adventures of Huckleberry Finn* ». *Textual Practice* 30.1 (2016) : 169-84.
- Tanner, Tony. « The Lost America – the Despair of Henry Adams and Mark Twain ». *Scenes of Nature, Signs of Men*. Cambridge : Cambridge UP, 1987. 79-93.
- Thompson, G. R. « At the Modernist Margin : Mark Twain ». *Reading the American Novel 1865-1914*. Chichester : Wiley-Blackwell, 2012. 369-87.
- Walsh, Kathleen. « Rude Awakenings and Swift Recoveries : The Problem of Reality in Mark Twain's "The Great Dark" and "Three Thousand Years Among the Microbes" ». *American Literary Realism* 21.1 (1988) : 19-28.
- Werge, Thomas. « Mark Twain and the Fall of Adam ». *Mark Twain Journal* 15.2 (1970) : 5-13.

- Williams, James D. « The Use of History in Mark Twain's *A Connecticut Yankee* ». *PMLA* 80.1 (1965) : 102-10.
- Winters, Donald E. « The Utopianism of Survival : Bellamy's *Looking Backward* and Twain's *A Connecticut Yankee* ». *American Studies* 21.1 (1980) : 23-38.
- Zaccara, Jennifer L. « Mark Twain, Isabel Lyon, and the "Talking Cure" : Negotiating Nostalgia and Nihilism ». *Constructing Mark Twain : New Directions in Scholarship*. Éd. Laura E. Skandera Trombley et Michael J. Kiskis. Columbia : U of Missouri P, 2001. 101-21.

c) Thèses sur Mark Twain

- Brambl, Carol Warrell Oliver. « A Study of Representative Satire from Mark Twain's Later Works, 1890-1910 ». Thèse. U of Nebraska, 1973.
- Gilkey, Robert. « Mark Twain voyageur et son image de l'Europe ». Thèse. U de Paris, 1951.
- Nichols, Rachael L. « The Human Animal : Tangles in Science and Literature, 1870-1920 ». Thèse. U of Pennsylvania, 2010.
- Phelps, Henry Carr. « The Undiscovered "Territory" : Mark Twain's Later Huck and Tom Stories ». Thèse. U of British Columbia, 1982.

2.2 – Contexte littéraire et historique

a) Ouvrages sur le contexte littéraire et historique

- Asya, Ferdâ. Introduction. *American Writers in Europe : 1850 to the Present*. Éd. Ferdâ Asya. New York : Palgrave Macmillan, 2013. 1-11.
- Fiedler, Leslie A. *Love and Death in the American Novel*. New York : Stein and Day, 1966.
- Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité : La Volonté de savoir*. Vol. 1. Paris : Gallimard, 1976.
- Gonnaud, Maurice. « Democratic Aesthetics ». *Transatlantica* 1 (2007). 15 juin 2016 <<http://transatlantica.revues.org/1206>>.
- Kaspi, André. *Les Américains I : Naissance et essor des États-Unis, 1607-1945*. Paris : Seuil, 1986.
- Pykett, Lyn. Introduction. *Reading Fin De Siècle Fictions*. Éd. Lyn Pykett. Londres : Routledge, 1996. 1-21.

b) Études critiques sur d'autres auteurs

- Bégghain, Véronique. « De la Forclusion du nom à l'occlusion du texte : pour une relecture critique de Judith Butler, lectrice de Willa Cather ». *Revue Française d'Études Américaines* 121 (2009) : 19-28.
- Bleikasten, André. « Lire *The Sound and the Fury* : la part de l'indécidable ». *Études Anglaises* 4.55 (2002) : 408-17.
- Duplay, Mathieu. *Carpenter's Gothic, William Gaddis : Le Scandale de l'écriture*. Paris : Ellipses, 2001.
- Duval, Sophie. « Le Verre grossissant et l'art du tailleur d'images. Un point de détail autoréférentiel au revers du texte proustien ». *Poétique* 2.150 (2007) : 149-68.
- Imbert, Michel. « L'Heure de vérité dans *The Confidence-Man* d'Herman Melville ». *Revue Française d'Études Américaines* 3.133 (2012) : 8-23.
- Ludot-Vlasak, Ronan. « Entre Consécration et profanation. Melville et la lettre shakespearienne ». *Revue Française d'Études Américaines* 4.141 (2014) : 45-55.
- Morris, Tim. « "My Thought is Undressed" : Some Theoretical Implications of the Texts of Dickinson's Poems ». *Texts and Textuality : Textual Instability, Theory, and Interpretation*. Éd. Philip Cohen. New York : Garland, 1997. 141-60.
- Tadié, Alexis. « Les Hésitations de la fiction dans *Roxana* de Daniel Defoe ». *Études Anglaises* 3.55 (2002) : 273-85.
- Tanselle, G. Thomas. « The Editorial Problem of Final Authorial Intention ». *Studies in Bibliography* 29 (1976) : 167-211.
- Worthington, Leslie Harper. *Cormac McCarthy and the Ghost of Huck Finn*. Jefferson : McFarland, 2012.

3 – Philosophie, psychanalyse et théorie littéraire

3.1 – Études sur la notion de *lateness*

- Adorno, Theodor W. « Late Style in Beethoven ». *Essays on Music*. Éd. Richard Leppert. Berkeley : U of California P, 2002. 564-68.
- McDonald, Russ. *Shakespeare's Late Style*. Cambridge : Cambridge UP, 2006.
- McMullan, Gordon. *Shakespeare and the Idea of Late Writing : Authorship in the Proximity of Death*. Cambridge : Cambridge UP, 2007.
- Rosenthal, Lecia. « Between Humanism and Late Style ». *Cultural Critique* 67 (2007) : 107-40.

Said, Edward W. *Freud and the Non-European*. Londres : Verso, 2003.

---, *On Late Style : Music and Literature against the Grain*. New York : Pantheon, 2006.

3.2 – Illisible et illisibilité

Alfandary, Isabelle. « Gertrude Stein ou l'illisible comme condition ». *L'Illisible*. Éd. Liliane Louvel et Catherine Rannoux. Rennes : La Licorne, PU de Rennes, 2006. 83-95.

Alfandary, Isabelle et Axel Nesme. Introduction. *Modernism and Unreadability*. Éd. Isabelle Alfandary et Axel Nesme. Montpellier : PU de la Méditerranée, 2011. 9-16.

Béja, Alice. « “Tell Us a Plain Straight Story !” *U.S.A.* by John Dos Passos : An Unreadable Transparency ? ». *Modernism and Unreadability*. Éd. Isabelle Alfandary et Axel Nesme. Montpellier : PU de la Méditerranée, 2011. 157-68.

Boisseau, Denis. « Theuth en l'air ». *L'Illisible*. Éd. Liliane Louvel et Catherine Rannoux. Rennes : La Licorne, PU de Rennes, 2006. 29-40.

Ducroux, Amélie. « “Fear in a *Mouthful* of Dust” : Unreadability and *The Waste Land* ». *Modernism and Unreadability*. Éd. Isabelle Alfandary et Axel Nesme. Montpellier : PU de la Méditerranée, 2011. 37-46.

Duplay, Mathieu. « “At the Still Point” : Illegibility and the Poetics of Non-Reading in the Novels of David Markson and Malcolm Lowry ». *Modernism and Unreadability*. Éd. Isabelle Alfandary et Axel Nesme. Montpellier : PU de la Méditerranée, 2011. 145-56.

Garnier, Marie-Dominique. « *Illisible* : Reading through Thick and Thin Eliot, Duchamp, Joyce, Derrida ». *Modernism and Unreadability*. Éd. Isabelle Alfandary et Axel Nesme. Montpellier : PU de la Méditerranée, 2011. 217-29.

Lecerle, Jean-Jacques. « Le Gradient de Mac Caffery, ou : L'illisible enfin vu ». *L'Illisible*. Éd. Liliane Louvel et Catherine Rannoux. Rennes : La Licorne, PU de Rennes, 2006. 11-27.

Louvel, Liliane et Catherine Rannoux. Avant-propos. *L'Illisible*. Éd. Liliane Louvel et Catherine Rannoux. Rennes : La Licorne, PU de Rennes, 2006. 7-8.

Perquin, Jean-Charles. « “You Have Made Even the Darkness of It !” : *Sordello*, Modernism and Readability ». *Modernism and Unreadability*. Éd. Isabelle Alfandary et Axel Nesme. Montpellier : PU de la Méditerranée, 2011. 103-11.

Ripoll, Ricard. « L'illisible comme projet du sens ». *L'Illisible*. Éd. Liliane Louvel et Catherine Rannoux. Rennes : La Licorne, PU de Rennes, 2006. 57-67.

3.3 – Satire, parodie et pastiche

- Connery, Brian A. et Kirk Combe. « Theorizing Satire : A Retrospective and Introduction ». Introduction. *Theorizing Satire : Essays in Literary Criticism*. Éd. Brian A. Connery et Kirk Combe. Basingstoke : Macmillan, 1995. 1-15.
- Dentith, Simon. *Parody*. Londres : Routledge, 2000.
- Duval, Sophie et Marc Martinez. *La Satire (littératures française et anglaise)*. Paris : Armand Colin, 2000.
- Hebdige, Dick. *Hiding in the Light : On Images and Things*. Londres : Routledge, 1988.
- Highet, Gilbert. *The Anatomy of Satire*. Princeton : Princeton UP, 1962.
- Palmeri, Frank. *Satire in Narrative : Petronius, Swift, Gibbon, Melville, and Pynchon*. Austin : U of Texas P, 1990.
- Phiddian, Robert. *Swift's Parody*. Cambridge : Cambridge UP, 1995.
- Rose, Margaret A. *Parody : Ancient, Modern, and Post-Modern*. Cambridge : Cambridge UP, 1993.
- Seidel, Michael. *Satiric Inheritance : Rabelais to Sterne*. Princeton : Princeton UP, 1979.
- Zimpfer, Nathalie. « “A Quill Worn to the Pith in the Service of the Church” : satire et religion dans l'œuvre de Jonathan Swift ». Thèse. U Lumière-Lyon 2, 2003. 14 juin 2016 <http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2003/zimpfer_n>.

3.4 – Études sur la digression

- Chambers, Ross. *Loiterature*. Lincoln : U of Nebraska P, 1999.
- Iser, Wolfgang. *Sterne : Tristram Shandy*. Cambridge : Cambridge UP, 1988.
- Sabry, Randa. *Stratégies discursives : digression, transition, suspens*. Paris : Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales, 1992.

3.5 – Modernité, modernisme et postmodernisme

- Childs, Peter. *Modernism*. Londres : Routledge, 2000.
- Connor, Steven. Introduction. *The Cambridge Companion to Postmodernism*. Éd. Steven Connor. Cambridge : Cambridge UP, 2004. 1-19.
- , « Postmodernism and Literature ». *The Cambridge Companion to Postmodernism*. Éd. Steven Connor. Cambridge : Cambridge UP, 2004. 62-81.
- Eagleton, Terry. *The Illusions of Postmodernism*. Oxford : Blackwell, 1996.

- Fiedler, Leslie. « Cross the Border – Close the Gap ». *Postmodernism : A Reader*. Éd. Patricia Waugh. Londres : Edward Arnold, 1992. 31-48.
- Jameson, Fredric. « Postmodernism and Consumer Society ». *The Cultural Turn : Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*. Londres : Verso, 1998. 1-20.
- Liotard, Jean-François. *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris : Minuit, 1979.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. Londres : Routledge, 1987.
- Snipp-Walmsley, Chris. « Postmodernism ». *Literary Theory and Criticism : An Oxford Guide*. Éd. Patricia Waugh. Oxford : Oxford UP, 2006. 405-26.
- Tadié, Benoît. *L'Expérience moderniste anglo-américaine (1908-1922) : Formes, idéologie, combats*. Paris : Didier Érudition, 1999.
- Vadé, Yves. « Présentation ». *Ce que Modernité veut dire*. Éd. Yves Vadé. Vol. 1. Bordeaux : PU de Bordeaux, 1994. 3-23.
- White, Hayden. « The Historical Text as Literary Artifact ». *Tropics of Discourse : Essays in Cultural Criticism*. Baltimore : John Hopkins UP, 1978. 81-100.
- Woolf, Virginia. « Mr Bennett and Mrs Brown ». *A Woman's Essays*. Éd. Rachem Bowlby. Londres : Penguin, 1992. 69-87.

3.6 – Théorie posthumaniste

- Badmington, Neil. « Approaching Posthumanism ». Introduction. *Posthumanism*. Éd. Neil Badmington. Basingstoke : Palgrave, 2000. 1-10.
- , « Theorizing Posthumanism ». *Cultural Critique* 53 (2003) : 10-27.
- Butler, Judith. *Giving an Account of Oneself*. New York : Fordham UP, 2005.
- Davies, Tony. *Humanism*. Londres : Routledge, 2008.
- Derrida, Jacques. *L'Animal que donc je suis*. Paris : Galilée, 2006.
- , « Les Fins de l'homme ». *Marges de la philosophie*. Paris : Minuit, 1972. 129-64.
- Haraway, Donna. « A Cyborg Manifesto : Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century ». *Posthumanism*. Éd. Neil Badmington. Basingstoke : Palgrave, 2000. 69-84.
- Hayles, N. Katherine. *How We Became Posthuman : Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago : U of Chicago P, 1999.
- , *Writing Machines*. Cambridge : MIT P, 2002.
- Moravec, Hans. *Mind Children : The Future of Robot and Human Intelligence*. Cambridge : Harvard UP, 1988.
- Wolfe, Cary. « Beastly Culture ». *American Literary History* 23.2 (2011) : 449-62.

3.7 – Théorie *queer*

Butler, Judith. *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*. New York : Routledge, 2006.

Edelman, Lee. *No Future : Queer Theory and the Death Drive*. Durham : Duke UP, 2004.

Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. Berkeley : U of California P, 2008.

3.8 – Canon et canonicité

Bloom, Harold. *The Western Canon*. New York : Harcourt Brace & Company, 1995.

Showalter, Elaine. *A Jury of Her Peers : American Women Writers from Anne Bradstreet to Annie Proulx*. Londres : Virago, 2009.

Waugh, Patricia. « Value : Criticism, Canons, and Evaluation ». *Literary Theory and Criticism : An Oxford Guide*. Oxford : Oxford UP, 2006. 70-81.

3.9 – Hantologie et *anti-canon theory*

Derrida, Jacques. *Spectres de Marx : L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris : Galilée, 1993.

Didi-Huberman, Georges. *L'Image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Minuit, 2002.

Punter, David. « Anti-Canon Theory ». *Literary Theory and Criticism : An Oxford Guide*. Éd. Patricia Waugh. Oxford : Oxford UP, 2006. 519-29.

Sandy, Mark. « “Ghostly Language” : Spectral Presences and Subjectivity in Wordsworth’s Salisbury Plains Poems ». *Romanticism and Philosophy : Thinking with Literature*. Éd. Sophie Laniel-Musitelli et Thomas Constantinesco. New York : Routledge, 2015. 60-73.

3.10 – Psychanalyse

Freud, Sigmund. *L'Homme aux loups : d'une histoire de névrose infantile*. Trad. Olivier Mannoni. Paris : Payot, 2010.

---, « L'Inquiétante Étrangeté. » *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*. Trad. Bertrand Féron. Paris : Gallimard, 1985. 209-63.

---, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*. Éd. Gemma Paquet. Paris : Gallimard, 1971. *Classiques des sciences sociales*. 2007. U du Québec à Chicoutimi. 2 mars 2016 <http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/le_mot_d_esprit/freud_1_e_mot_d_esprit.pdf>.

3.11 – Autres textes sur la théorie littéraire

- Aristote. *Poétique*. Trad. Michel Magnien. Paris : Librairie Générale Française, 1990.
- Bakhtine, Mikhaïl. *The Dialogic Imagination : Four Essays*. Éd. Michael Holquist. Trad. Caryl Emerson et Michael Holquist. Austin : U of Texas P, 1981.
- , *La Poétique de Dostoïevski*. Paris : Seuil, 1970.
- Barthes, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil, 1972.
- , « La Mort de l'auteur ». *Œuvres complètes III*. Paris : Seuil, 2002. 40-45.
- , *Mythologies*. Paris : Seuil, 1957.
- , *Le Plaisir du texte*. Paris : Seuil, 1973.
- , *S/Z*. Paris : Seuil, 1970.
- Bernard, Catherine. « L'Art de l'aporie : penser l'impensable avec Adorno et Benjamin ». *Études Anglaises* 1.58 (2005) : 31-41.
- Compagnon, Antoine. *Le Démon de la théorie : Littérature et sens commun*. Paris : Seuil, 1998.
- Cusset, François. « Introduction. L'inversion des flux théoriques : vers un Gulf Stream intellectuel ? ». *Revue Française d'Études Américaines* 4.126 (2010) : 3-20.
- Duplay, Mathieu. « La Théorie et le miroir de la lecture ». *Tropismes* 12 (2004) : 26-42.
- Foucault, Michel. « Qu'est-ce qu'un auteur ? ». *Littoral* 9 (1983) : 3-32.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism : Four Essays*. Princeton : Princeton UP, 1957.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.
- Howells, W. D. *Criticism and Fiction. Selected Literary Criticism. Volume II : 1886-1897*. Éd. Ulrich Halfmann, Donald Pizer et Ronald Gottesman. Vol. 2. Bloomington : Indiana UP, 1993. 293-354.
- Lacoue-Labarthe, Philippe et Jean-Luc Nancy. *L'Absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris : Seuil, 1978.
- Morris, Pam. *Realism*. Londres : Routledge, 2003.
- Proust, Marcel. *Contre Sainte-Beuve, suivi de Nouveaux mélanges*. Paris : Gallimard, 1954.
- Salvato, Nick. « Cringe Criticism : On Embarrassment and Tori Amos ». *Critical Inquiry* 39.4 (2013) : 676-702.

3.12 – Autres ouvrages philosophiques

- Agamben, Giorgio. *L'Ouvert : de l'homme et de l'animal*. Trad. Joël Gayraud. Paris : Payot, 2002.
- Bergson, Henri. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Œuvres. Éd. André Robinet et Henri Gouhier. Paris : PU de France, 1963. 1-157.
- Derrida, Jacques. *De la Grammatologie*. Paris : Éditions de Minuit, 1967.
- , *Éperons : Les Styles de Nietzsche*. Paris : Flammarion, 1978.
- , « Hors livre : Préfaces ». *La Dissémination*. Paris : Seuil, 1972. 9-76.
- , « Signature événement contexte ». *Marges de la philosophie*. Paris : Minuit, 1972. 365-93.
- , « Survivre : Journal de bord ». *Parages*. Paris : Galilée, 2003. 109-203.
- Descartes, René. *Discours de la méthode*. Paris : Garnier-Flammarion, 1966.
- Emerson, Ralph Waldo. « The American Scholar ». *Nature and Selected Essays*. Londres : Penguin, 1982. 83-105.
- , *Nature*. *Nature and Selected Essays*. Londres : Penguin, 1982. 35-82.
- , « Self-Reliance ». *Nature and Selected Essays*. Londres : Penguin, 1982. 175-203.
- James, William. « Lecture I : The Present Dilemma in Philosophy ». *Pragmatism and Other Writings*. Éd. Giles Gunn. New York : Penguin, 2000. 7-23.
- , « Lecture II : What Pragmatism Means ». *Pragmatism and Other Writings*. Éd. Giles Gunn. New York : Penguin, 2000. 24-40.
- , « Lecture VI : Pragmatism's Conception of Truth ». *Pragmatism and Other Writings*. Éd. Giles Gunn. New York : Penguin, 2000. 87-104.
- , « Lecture VII : Pragmatism and Humanism ». *Pragmatism and Other Writings*. Éd. Giles Gunn. New York : Penguin, 2000. 105-18.
- , « The Stream of Consciousness ». *Pragmatism and Other Writings*. Éd. Giles Gunn. New York : Penguin, 2000. 171-90.
- , « What Psychological Research Has Accomplished ». *The Will to Believe and Other Essays in Popular Philosophy*. *Human Immortality : Two Supposed Objections to the Doctrine*. New York : Dover, 1956. 299-327.
- Jullien, François. *Éloge de la fadeur : À partir de la pensée et de l'esthétique chinoises*. Paris : Philippe Picquier, 1991.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection*. Paris : Seuil, 1980.
- Platon. *Plato's Phaedo*. Trans. R. Hackforth. Cambridge : Cambridge UP, 1955.
- , *The Symposium*. Trans. Christopher Gill. Londres : Penguin, 1999.

4 – Dictionnaires et ouvrages de référence

- « Aesthetics ». *The Oxford English Dictionary*. 2016.
- « Amanuensis ». *The Oxford English Dictionary*. 2016.
- « Antérieur ». *Trésor de la Langue Française informatisé*. 2016.
- « Apocrypha ». *The Oxford English Dictionary*. 2016.
- « Aristote ». *Encyclopédie Larousse*. 2016. 16 juin 2016
<<http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Aristote/98715#w82zuuACo7VkOGKO.99>>.
- Brecht, Martin et Pierre Bühler. « Luther Martin - (1483-1546) ». *Encyclopædia Universalis*. 2016.
- « Canon ». *The Oxford English Dictionary*. 2016.
- « Corpus ». *The Oxford English Dictionary*. 2016.
- Dumont, Jean-Paul. « Scepticisme ». *Encyclopædia Universalis*. 2016.
- « Fin de siècle ». *The Oxford English Dictionary*. 2016.
- « Genre ». *Trésor de la Langue Française informatisé*. 2016.
- « Ghost writer ». *The Oxford English Dictionary*. 2016.
- Granger, Gilles Gaston. « Épistémologie ». *Encyclopædia Universalis*. 2016.
- « Hogwash ». *The Oxford English Dictionary*. 2016.
- « Iconoclast ». *The Oxford English Dictionary*. 2016.
- « Intelligible ». *Trésor de la Langue Française informatisé*. 2016.
- « Style ». *Trésor de la Langue Française informatisé*. 2016.
- « Tardif ». *Trésor de la Langue Française informatisé*. 2016.
- « Tardiveté ». *Trésor de la Langue Française informatisé*. 2016.
- « Twain ». *The Oxford English Dictionary*. 2016.
- « Unreadable ». *The Oxford English Dictionary*. 2016.

Annexe : chronologie des textes

Dates de rédaction	Titre	Circonstances de la publication
1868 - env. 1907	« Captain Stormfield's Visit to Heaven »	Nouvelle inachevée. Publication de deux chapitres en décembre 1907 et janvier 1908 dans <i>Harper's Magazine</i> . Publication intégrale du manuscrit en 1970 dans <i>Mark Twain's Quarrel with Heaven : « Captain Stormfield's Visit to Heaven » and Other Sketches</i> , éd. Ray B. Browne, New Haven : College & University P.
env. 1874 - 1875	<i>The Adventures of Tom Sawyer</i>	Publié en 1876.
1876 - 1884	<i>Adventures of Huckleberry Finn</i>	Publié en 1884.
1878 - 1891	« Mental Telegraphy »	Essai. Au début des années 1880, Mark Twain envoie le manuscrit à <i>North American Review</i> pour une publication anonyme, mais essuie un refus. Il parvient à faire publier son essai dans <i>Harper's Magazine</i> en décembre 1891.
1880	« The Walt Whitman Controversy »	Essai inachevé. Publication posthume.
1884 - 1889	<i>A Connecticut Yankee in King Arthur's Court</i>	Publié en 1889.
1885	« Huck Finn and Tom Sawyer among the Indians »	Roman inachevé. Publication posthume.
1891	<i>The American Claimant</i>	Publié en 1892.
début des années 1890	<i>Pudd'nhead Wilson</i> et <i>Those Extraordinary Twins</i>	<i>Pudd'nhead Wilson</i> fut initialement publié sous forme de feuilleton dans <i>Century Magazine</i> , au cours des années 1893 et 1894. <i>Those Extraordinary Twins</i> demeura inachevé et fut publié dans un volume avec <i>Pudd'nhead Wilson</i> en 1894 par American Publishing Company.
1892	<i>Tom Sawyer Abroad</i>	Initialement publié en 1893 et 1894 sous forme de feuilleton dans <i>St. Nicholas Magazine</i> , une

		revue littéraire pour enfants.
1892 - 1895	<i>Personal Recollections of Joan of Arc</i>	Roman initialement publié de manière anonyme en 1895, sous forme de feuilleton dans <i>Harper's Magazine</i> . En 1896, lorsque Harper & Brothers publie le roman sous forme de livre, le nom de Mark Twain apparaît sur la tranche et sur la couverture, mais pas sur la page de titre.
1894 - 1896	<i>Tom Sawyer, Detective</i>	Initialement publié en 1896 sous forme de feuilleton dans <i>Harper's Magazine</i> .
env. 1895	« Fenimore Cooper's Literary Offences »	Essai publié dans <i>North American Review</i> en 1895.
1895 - 1897	« Which Was the Dream ? »	Nouvelle inachevée. Publication posthume.
1896	« The Enchanted Sea-Wilderness »	Nouvelle inachevée. Publication posthume.
1896	« Man's Place in the Animal World »	Essai. Publication posthume.
1897	« Wapping Alice »	Twain envoie « Wapping Alice » à <i>Harper's Magazine</i> en 1907 mais ne parvient pas à faire publier sa nouvelle. Publication posthume.
1897 - env. 1902	« Tom Sawyer's Conspiracy »	Roman inachevé. Publication posthume dans <i>Hannibal, Huck & Tom</i> , éd. Walter Blair, Berkeley : U of California P, 1969.
1897 - 1900	« The Chronicle of Young Satan »	Roman inachevé. Publication posthume. En 1916, A. B. Paine et F. A. Duneka publie une version adaptée et censurée du manuscrit. En 1969, la version originale du texte est publiée par le Mark Twain Project (<i>The Mysterious Stranger</i> , éd. William M. Gibson, Berkeley : U of California P, 1969).
1898	« Schoolhouse Hill »	Roman ou nouvelle inachevé(e). Publication posthume dans <i>The Mysterious Stranger</i> , éd. William M. Gibson, Berkeley : U of California P, 1969.
1898	« My Platonic Sweetheart »	Essai. Après trois refus, Mark Twain abandonne le projet de publication. A. B. Paine publie une version abrégée dans <i>Harper's Magazine</i> en 1912.
1898	<i>Is He Dead ?</i>	Cette pièce de théâtre ne fut ni montée ni publiée du vivant de Twain. Ce n'est qu'en 2003 qu'elle fut publiée pour la première fois (éd. Shelley Fisher Fishkin, Berkeley : U of

		California P).
1898	« The Great Dark »	Roman ou nouvelle inachevé(e). Publication posthume.
1898 et 1901 - 1905	<i>What Is Man ?</i>	Dialogue philosophique. Publié de manière anonyme par De Vinne Press en 1906.
1899 - 1903	« Which Was It ? »	Roman inachevé. Publication posthume.
début des années 1900	« The Victims »	Texte inachevé. Publication posthume.
1901	« To the Person Sitting in Darkness »	Essai publié sous forme de pamphlet par la New York Anti-Imperialism League.
1901	« A Double Barrelled Detective Story »	Publié en 1902.
1901	« The Stupendous Procession »	Texte inachevé. Publication posthume.
1901 - 1902	« The Secret History of Eddypus, the World- Empire »	Nouvelle épistolaire inachevée. Publication posthume.
1902 - 1905 et 1908	<i>No. 44, The Mysterious Stranger</i>	Roman inachevé. Publication posthume dans <i>The Mysterious Stranger</i> , éd. William M. Gibson, Berkeley : U of California P, 1969.
1905	« The War Prayer »	Twain tente en vain de faire publier « The War Prayer ». Publication posthume.
1905	« A Horse's Tale »	Publié sous forme de feuilleton dans <i>Harper's Monthly</i> en 1906.
1905	« 3,000 Years among the Microbes »	Nouvelle inachevée. Publication posthume.
1909	<i>Is Shakespeare Dead ?</i>	Essai publié en 1909 par Harper & Brothers.
1909	<i>Letters from the Earth</i>	Publication posthume. Un premier extrait parut en 1912 dans la biographie écrite par A. B. Paine (<i>Mark Twain, A Biography</i> , New York : Harper & Brothers, 1912). Première publication intégrale en 1962, après la mort de la fille de Mark Twain, Clara, qui s'était opposée à la publication.

