

Introduction

Aborder Mark Twain sous l'angle d'une poétique et d'une politique de l'œuvre a peut-être de quoi surprendre. L'empreinte indélébile de l'humour de l'Ouest, l'image d'improvisateur que lui-même s'est plu à cultiver¹, sa posture iconoclaste, l'étiquette de la littérature juvénile, et enfin le caractère éminemment disparate et certes inégal de son écriture, ont contribué à occulter l'envergure littéraire de l'écrivain quand bien même sa reconnaissance aux États-Unis, malgré les controverses, est restée immense. Il est l'auteur d'une œuvre canonique, voire « hypercanonique² », non pas tant pour une supposée perfection littéraire que par sa capacité à donner voix à la nation américaine jusque dans ses marges dialectales, et par la révolution radicale ainsi opérée dans le champ des lettres américaines. Même Ernest Hemingway, dans son éloge célèbre de *Adventures of Huckleberry Finn*, prononçait dans un même souffle l'importance et l'imperfection d'un roman dont il recommandait de ne pas lire le dernier mouvement³. Ses autres textes, du reste, se trouvaient ainsi laissés pour compte.

Pourtant, par-delà la prééminence de *Huckleberry Finn*, l'écriture de Mark Twain met bel et bien en œuvre une poétique, un art d'écrire indissociable d'une politique de l'œuvre, qui reconfigure la matière de l'histoire pour exprimer une vision singulière de l'Amérique, de son histoire, de son territoire et de sa démocratie. Homme du concret, du tangible, de l'ancrage de l'écriture dans l'ordre des faits, Mark Twain aborde l'historicité individuelle et collective par le prisme de la trace. Point d'articulation de l'histoire et du territoire, de la mémoire et de l'anticipation, de la présence et de l'absence, du visible et de l'invisible, la trace constitue pour son écriture un principe de cohérence formelle et de reconfiguration du sens. Issue des constructions mythiques de l'expérience américaine, la figure de la trace s'en émancipe au fil de l'œuvre pour définir un principe d'écriture qui déstabilise les

1 Robert A. WIGGINS, *Mark Twain: Jackleg Novelist*, Seattle, University of Washington Press, 1964.

2 Jonathan Arac désigne par ce terme « l'idolâtrie » suscitée par *Adventures of Huckleberry Finn* dans la sphère académique et dans la culture populaire à partir de la fin des années 1940 aux États-Unis. Jonathan ARAC, *Huckleberry Finn as Idol and Target*, Madison, University of Wisconsin press, 1997, p. VII.

3 « *All modern American literature comes from one book by Mark Twain called Huckleberry Finn. If you read it you must stop where the Nigger Jim is stolen from the boys. That is the real end. The rest is just cheating. But it's the best book we've had. All American writing comes from that. There was nothing before. There has been nothing as good since.* » Ernest HEMINGWAY, *Green Hills of Africa*, New York, Macmillan, 1988, p. 22.

représentations collectives autour desquelles s'est structurée l'image de la nation, de son histoire et de sa démocratie.

PRÉAMBULE BIOGRAPHIQUE : L'ÉMERGENCE D'UNE CONSCIENCE HISTORIQUE

L'identité littéraire de Mark Twain est indissociable d'une conscience historique qui se forge au contact du temps présent mais qui procède aussi d'une multitude d'influences conjointes, allant du journalisme de l'Ouest et des voyages sur le Nouveau et l'Ancien Continent à la fréquentation des milieux intellectuels réformistes de Nouvelle-Angleterre. Cette conscience historique consiste en une compréhension des enjeux du devenir; elle se développe dans une dialectique du temps présent et du regard rétrospectif posé sur l'expérience vécue et l'aventure nationale.

Samuel Langhorne Clemens⁴, alias Mark Twain, naît en 1835 à Florida, dans un Missouri encore proche de la Frontière. En 1839, sa famille s'installe à Hannibal (Missouri), bourgade située entre le grand fleuve et la forêt, non loin des populations autochtones. Il reçoit de sa mère une éducation presbytérienne dont il restera profondément marqué, par-delà ses louvoiements. Ses parents possèdent quelques esclaves qu'ils se trouvent contraints de vendre en raison de difficultés financières. À la mort de son père en 1847, il doit contribuer à subvenir aux ressources de sa famille, ce qui mettra un terme à sa fréquentation de l'école ainsi qu'aux jeux de l'enfance sur les rives du Mississippi. Apprenti-imprimeur dès l'âge de 12 ans puis assistant éditorial, le futur écrivain s'engage dans la grande aventure des journaux. Après des débuts à Hannibal, il devient imprimeur à St. Louis, New York, Keokuk (Iowa), Cincinnati et à la Nouvelle-Orléans, et s'essaie alors au journalisme. Par la manipulation des caractères, l'imprimerie est l'occasion d'une première rencontre, physique et tactile, avec la matérialité des mots. Elle marque aussi le début d'un apprentissage stylistique. Retraçant son cheminement vers la littérature dans un essai publié peu avant sa mort, « The Turning Point of My Life » (février 1910), Mark Twain reconnaîtra le rôle formateur de l'expérience d'imprimeur : « *One isn't a printer ten years without setting up acres of good and bad literature, and learning—unconsciously at first, consciously later—to discriminate between the two, within his mental limitations; and meantime he is unconsciously acquiring what is called a "style"*⁵. » L'imprimerie le mène au journalisme qui constituera pour lui, par analogie avec la *Bildung* des romans d'apprentissage, une maturation au contact du monde. Comme pour tant d'autres écrivains américains tels que Walt Whitman, Jack London, Theodore Dreiser, Stephen Crane, John Dos Passos, Ernest Hemingway ou

⁴ L'écrivain sera désigné sous le nom de Mark Twain tout au long de cette étude, y compris suivant une perspective biographique.

⁵ Mark TWAIN, « The Turning Point of My Life », in *Collected Tales, Sketches, Speeches, and Essays, 1891-1910*, éd. Louis J. Budd, New York, Library of America, 1992, p. 935.

encore John Steinbeck, le journalisme sera aussi pour Mark Twain une propédeutique à l'écriture littéraire⁶.

Cette période de formation coïncide avec l'émergence de la presse populaire (*penny press*), qui prend son essor dans les années 1840-1850 sous l'effet des progrès technologiques, de la croissance démographique et de la généralisation de l'alphabétisation survenus dans les premières décennies du XIX^e siècle. La presse populaire introduit le concept de nouvelles (*news*) et suscite un intérêt pour le quotidien et l'ordinaire, alors qu'auparavant l'orientation des journaux était surtout commerciale et politique, beaucoup étant affiliés à des partis⁷. Avec le souci d'informer se développe un art de raconter qui s'ancre dans la réalité du temps présent et permet l'émergence de nouvelles formes de discours. L'actualité lui offre un point d'accès à l'histoire, abstraction faite de l'écart temporel qu'il évoque dans un passage de ses dictées autobiographiques en 1907 : « *I believe I had made a discovery [...]—the discovery of the wide difference in interest between “news” and “history”; that news is history in its first and best form, its vivid and fascinating form; and that history is the pale and tranquil reflection of it*⁸. »

Pour l'heure, l'émergence d'une conscience historique reste en suspens. En 1857, il délaisse le journalisme pour apprendre le métier de pilote de bateau à vapeur et obtient sa licence en 1859. Au fil de la navigation sur le tronçon du Mississippi qui relie Saint-Louis à la Nouvelle-Orléans, il engrange la fresque du fleuve et de ses rives, sillon d'où germe l'œuvre à venir. Du regard rétrospectif porté sur cette période surgira tout un imaginaire, ainsi qu'un regard critique sur la culture sudiste d'avant, et d'après, la guerre de Sécession. Les vapeurs seront son Harvard et son Yale, comme les baleinières le furent pour Melville. C'est dans cette expérience fondatrice que l'identité du journaliste-conférencier puis de l'écrivain viendra s'ancre par le choix du nom de plume de « Mark Twain » – cri du batelier qui sonde le fleuve et qui signale une profondeur de deux brasses, ligne de partage entre les eaux sûres et le danger des hauts-fonds. Indifférent au conflit qui se prépare et à ses enjeux, il poursuit tant que possible sa vie de pilote et compose alors une histoire de fantôme, « *Ghost Life on the Mississippi*⁹ » ; mais la guerre de Sécession sonne bientôt le glas de la circulation commerciale sur le fleuve. Il ne s'engage finalement que lorsqu'un ami frappe à sa porte en juin 1861, et participe alors à la formation de la brigade confédérée des *Marion Rangers* : « *And then the war grew interested in him.* » « *War had found its way to Sam at last. But if he had to fight, he would fight alongside lifelong comrades, instead of with strangers* », écrit son biographe Ron Powers¹⁰. Lorsque la brigade se

6 Voir à ce propos Shelley Fisher FISHKIN, *From Fact to Fiction. Journalism and Imaginative Writing in America*, New York, Oxford University Press, 1985.

7 Michael SCHUDSON, *Discovering the News. A Social History of American Newspapers*, New York, Basic Books, 1978, p. 26-27.

8 *Autobiography of Mark Twain*, vol. 1, éd. Harriet Elinor Smith et al., Berkeley, University of California Press, 2010, p. 283.

9 Ron POWERS, *Mark Twain. A Life*, New York, Free Press, 2005, p. 95-96.

10 *Ibid.*, p. 96-97.

dissout deux semaines plus tard, il bat en retraite sans avoir mené une seule bataille et, plutôt que de rejoindre l'armée régulière, entreprend alors une traversée du continent aux côtés de son frère Orion tout juste nommé secrétaire du Nevada. Cette faille profonde de l'histoire américaine qu'est la guerre de Sécession constitue dans sa vie une ellipse majeure. Il n'y reviendra que bien plus tard, dans l'ironique « My Military History » (1877) et surtout dans ce contre-témoignage qu'est « The Private History of a Campaign that Failed » (1885). Il faudra le déracinement du voyage, l'aiguillon du journalisme de l'Ouest et la rencontre des milieux intellectuels de Nouvelle-Angleterre pour qu'émerge la distance critique qui marquera son identité littéraire.

C'est aux marges de la grande fracture de l'histoire, sur un axe tangentiel, que Mark Twain prend alors part à l'aventure nationale. La traversée du continent d'est en ouest marque une étape majeure dans la formation de la conscience historique de l'écrivain et dans l'émergence de son identité littéraire. Elle est l'occasion d'une confrontation directe avec le continent – ses déserts, ses mines et les sites légendaires de l'Ouest – et d'une déstabilisation du regard. Récit de cette traversée, *Roughing It* (1872) fera de la mise en question des représentations romanesques et mythiques de l'Ouest le creuset d'un positionnement réaliste. Avec le journalisme de l'Ouest entre 1862 et 1866 s'ouvre une nouvelle étape dans la formation de l'écrivain, où s'aiguise l'humour satirique qui définira l'identité littéraire de Mark Twain. À la faveur de ses contributions au *Territorial Enterprise* de Virginia City (Nevada) et au *Californian* de San Francisco, se développe une identité journalistique complexe, au croisement du reportage factuel et de l'affabulation, nourrie de l'art du *tall tale* et des canulars de la tradition humoriste. La mise en question des apparences, le brouillage du vrai et du faux, le plaisir du jeu et de la mascarade, sont au cœur de l'écriture qui se forge alors. Le milieu journalistique qu'il fréquente entre 1862 et 1864 est marqué par une exubérance dissidente : « *Out west, there were no rules, no frowning Calvinist pieties—only energy and freedom. The voice that emerged and eventually swept eastward was iconoclastic, exuberantly outsized, funny, instinctively populist, and intensely observant*¹¹. » Dans les termes de Ron Powers, cette « bohème » qui fleurit à la marge de la culture conventionnelle, avec pour figure de proue l'humoriste Artemus Ward, est une « contre-culture » avant la lettre, créatrice et rebelle¹². Cette période sera pour Mark Twain celle d'une véritable maturation littéraire marquant l'émergence d'une identité d'humoriste. Son nom de plume, qu'il adopte en 1863¹³, restera marqué de cette empreinte indélébile. Cette période cruciale est aussi celle où s'éveille un regard critique sur la société contemporaine : par le biais de la satire, il dénonce le racisme à l'encontre de la population asiatique de San Francisco, la corruption et les larcins en tous genres. La censure l'incite à

¹¹ *Ibid.*, p. 113.

¹² *Ibid.*, p. 111-142.

¹³ Il l'utilise pour la première fois dans une lettre de Carson City (Nevada) datée du 3 février 1863. *Ibid.*, p. 117.

publier ses dénonciations sous une forme fictionnelle ou ironique, ce qui favorise l'infléchissement littéraire de son écriture¹⁴.

Sa collaboration comme correspondant-reporter auprès de différents journaux à partir de 1866-1867 marque une nouvelle étape dans l'émergence d'une conscience critique du temps présent : « *Reporting is the best school in the world to get a knowledge of human beings, human nature, and human ways. [...] Just think of the wide range of [a reporter's] acquaintanceship, his experience of life and society*¹⁵. » C'est là que s'effectue aussi la transition de son identité journalistique vers une identité littéraire, avec *The Innocents Abroad* (1869), récit iconoclaste d'un voyage sur le Vieux Continent issu de lettres initialement publiées par le *San Francisco Alta California*, puis par le *New York Tribune* et le *New York Herald*. Le livre suscite l'intérêt de William Dean Howells, éditeur très influent de l'*Atlantic Monthly* avec lequel Mark Twain entretiendra une amitié étroite. Les dix derniers chapitres de *Roughing It* (1872), de même, sont issus d'un voyage de reporter; ils proviennent de lettres rédigées lors de son voyage dans les îles Sandwich (Hawaï) pour le *Sacramento Union*. La rencontre de la culture autochtone et l'évaluation de l'action des missionnaires européens et américains sur les îles font surgir un regard critique sur la civilisation occidentale qui continuera de se déployer jusque dans ses pamphlets anti-impérialistes du tournant du siècle.

Le développement conjoint de l'identité littéraire de Mark Twain et d'une conscience critique de l'histoire ne s'effectue véritablement que sous l'influence primordiale des milieux intellectuels de Nouvelle-Angleterre, à commencer par celle de sa belle-famille. Jervis Langdon, le père d'Olivia Langdon qu'il épouse en 1868, fut un abolitionniste particulièrement actif, « conducteur » du Chemin de fer clandestin (*Underground Railroad*); en 1838, il offrit asile à Frederick Douglass lors de son évasion. Le quartier de Nook Farm à Hartford dans le Connecticut, où Mark Twain s'installe avec sa famille en 1871 puis fait construire une somptueuse demeure en 1873, est un environnement réformiste où résident, entre autres, Harriet Beecher Stowe, John et Isabella Hooker, Joseph Hawley ainsi que Charles Dudley Warner, avec lequel il écrit *The Gilded Age* (1873)¹⁶. C'est à cette époque aussi que se développe son amitié avec Howells, qui prône un réalisme démocratique, écriture de l'ordinaire qui se veut ancrée dans la société contemporaine.

Sous l'influence de sa belle-famille et à la faveur de ses voyages, Mark Twain développe un vif intérêt pour l'histoire, celle en particulier des nations européennes. La bibliothèque des familles Langdon et Crane, dans la maison de Quarry Farm à Elmira (New York), regorge de livres qui lui ouvrent des horizons nouveaux. En 1874, il affirme (non sans provocation) sa

¹⁴ Shelley Fisher FISHKIN, *From Fact to Fiction*, op. cit., p. 65-66.

¹⁵ Mark TWAIN, « *Roughing it Lecture* » (1871-1872), in *Mark Twain Speaking*, éd. Paul Fatout, Iowa City, University of Iowa Press, 1976, p. 60.

¹⁶ Kenneth R. ANDREWS, *Nook Farm. Mark Twain's Hartford Circle*, Cambridge, Harvard University Press, 1950.

prédilection pour les lectures historiographiques : « *I like history, biography, travels, curious facts and strange happenings, and science. And I detest novels, poetry, and theology*¹⁷. » Il y reviendra dans une lettre du 12 octobre 1885 à William T. Sherman : « *I don't often read a story, but I have a rattling appetite for Memoirs & histories*¹⁸. » Sa désaffection pour les textes littéraires n'est certes pas à prendre pour argent comptant, tant la densité intertextuelle de son œuvre et la profusion de ses annotations marginales témoignent d'une familiarité avec les textes fictionnels et poétiques¹⁹. Néanmoins, les nombreuses strates d'annotations marginales dans les livres d'histoire de la bibliothèque du manoir d'Elmira confirment sa passion pour la discipline historique. Les marges des textes historiographiques seront la matrice de plusieurs de ses récits, notamment *The Prince and the Pauper* (1881), *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (1889), ou *Personal Recollections of Joan of Arc* (1896). La lecture d'historiens tels que William E. H. Lecky, Thomas Macaulay, Thomas Carlyle et Jules Michelet lui inspire une hostilité aiguë envers le régime monarchique et les privilèges aristocratiques assortie d'un attachement à l'idéal démocratique.

Le rationalisme des Lumières, l'historiographie *whig* et surtout les écrits de Lecky, Macaulay et Carlyle, exercent une influence déterminante sur sa perception de l'histoire et son positionnement politique²⁰. Elles lui inspirent une croyance au progrès et un attachement à ce que François Hartog désigne comme le « régime moderne d'historicité », où ce n'est pas le passé mais l'avenir qui éclaire le devenir²¹. L'idée d'un progrès issu de la Révolution française et faisant suite à la stase de l'Ancien régime sera l'un des thèmes structurants de son œuvre. Telle qu'il la définit explicitement dans de nombreux textes, la trame du progrès recouvre le développement de la liberté, l'instauration de la démocratie ainsi que les grandes inventions, comme la machine à écrire, le bateau à vapeur, le téléphone ou le télégraphe. Il accorde à la littérature une même historicité et l'intègre dans le mouvement des progrès de la pensée qui définissent la civilisation²². L'idée d'un progrès intellectuel se trouve ainsi corrélée à la célébration d'un progrès politique et moral ; elle a pour horizon le règne de la démocratie et de la liberté des peuples. Cet idéal démocratique est le fil rouge de l'œuvre ;

17 Cité par Albert Bigelow PAINE, *Mark Twain, a Biography*, vol. 1, New York, Harper, 1912, p. 512.

18 Lettre à William T. Sherman, 12 octobre 1885 (Hartford, Connecticut). Archives des *Mark Twain Papers*, The Bancroft Library, UC Berkeley (MS : DLC, #03859).

19 L'envergure de ses lectures a été mise en lumière par Alan GRIBBEN, *Mark Twain's Library, A Reconstruction*, Boston, G. K. Hall, 1980.

20 Roger B. SALOMON, *Twain and the Image of History*, New Haven, Yale University Press, 1961.

21 François HARTOG, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003, p. 21.

22 En témoigne un passage de son autobiographie du 27 février 1907, où il fait référence à l'acquisition de sa première machine à écrire. Opposant aux gains supposés des grandes batailles de l'histoire l'idée d'un progrès intellectuel et technique, il affirme avoir participé par l'écriture aux progrès de l'histoire : « *I am not a history maker, but I have been present two or three times when history was being made, and upon those occasions I furnished such help as I could.* » *Autobiography of Mark Twain*, vol. 2, éd. Benjamin Griffin et al., Berkeley, University of California Press, 2013, p. 445.

Mark Twain dans sa fiction et ses essais ne cessera de le confronter aux réalités de l'histoire et d'en dénoncer les failles.

LA FABRIQUE DE L'HISTOIRE

La conscience historique qui définit l'identité littéraire de Mark Twain s'inscrit dans le contexte d'un XIX^e siècle marqué par un dialogue étroit de la discipline historique et de la littérature et par une réflexion commune, bien que tout en tensions, sur l'identité américaine. Les récits historiographiques d'un Parkman ou d'un Bancroft mobilisent des stratégies d'écriture littéraires, qu'elles soient épiques, dramatiques ou lyriques, tandis que la littérature contribue à l'élaboration d'un discours sur l'histoire et l'identité politique et culturelle des États-Unis. De fait, la formation de la nation américaine ne s'achève pas avec l'œuvre institutionnelle des Pères fondateurs ; elle requiert aussi un fondement organique. Une communauté nationale n'a en effet d'existence que dès lors que ses membres la chargent de symboles, de mythes et de représentations culturelles leur permettant d'y inscrire une mémoire et des valeurs communes²³. Dans *Imagined Communities*, Benedict Anderson définit la nation, d'un point de vue anthropologique, comme un « artefact culturel », une « communauté politique imaginée » en ce qu'elle est affaire de représentation et procède d'un travail de l'imagination entendue comme faculté de mettre en image ce qui est absent ou abstrait²⁴. En un XIX^e siècle marqué par de multiples crises (territoriales, politiques, financières, raciales) et où la nation se trouve scindée par la guerre de Sécession, la littérature prend part aux débats. Loin d'être le lieu d'une mise en récit univoque de l'histoire, elle en déstabilise cependant les représentations pour faire émerger un discours critique ou un questionnement.

L'inscription de l'histoire dans les textes littéraires ne se confond pas avec la narration des hauts faits de la nation (*l'istoria rerum gestarum* des Anciens, sphère de l'événementiel et du révolu), ni avec la mise en récit du passé qui caractérise l'historiographie moderne, enquête qui prend pour principe un idéal d'objectivité et d'impartialité dans le traitement des sources et la conduite du discours. Cette autre « fabrique de l'histoire » qu'est la littérature suivant l'expression de Carlo Ossola « exhibe » et donne à voir le « mémorable » en le reconfigurant suivant des procédés narratifs, poétiques et symboliques qui lui sont propres²⁵. En outre, l'histoire dans les

²³ Élise MARIENSTRAS, *Nous, le Peuple. Les Origines du nationalisme américain*, Paris, Gallimard, 1988, p. 337-339.

²⁴ « *Nationality, or [...] nation-ness, as well as nationalism, are cultural artefacts of a particular kind.* » « *In an anthropological spirit, we propose the following definition of the nation: it is an imagined political community—and imagined as both inherently limited and sovereign.* » Benedict ANDERSON, *Imagined Communities, Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 1991, p. 4 et 6. Le propos fait écho à Renan, qui développe déjà l'idée de représentations communes dans « Qu'est-ce qu'une nation? ».

²⁵ Carlo OSSOLA, « Condensation et détails », in Garcia GUAL, François HARTOG et Carlo OSSOLA (dir.), *La Fabrique de l'histoire*, Villa Gillet, cahier n° 9, Lyon, Circé, 1999, p. 19.

textes littéraires s'écrit au prisme de l'expérience singulière de l'écrivain. Elle émane d'une conscience historique qui se soustrait aux contraintes historiographiques et dont le caractère est subjectif, relatif et restreint : « Tout ce que la conscience connaît de l'histoire est une étroite frange de passé dont le souvenir est encore vivant dans la mémoire collective de la génération actuelle », écrit Paul Veyne²⁶. Cette vision est issue des multiples strates de la mémoire et de l'imaginaire, de l'expérience individuelle et du regard singulier porté sur le monde. Sous ses multiples formes, la littérature est le lieu d'une contre-histoire issue des marges, d'un contre-discours où le récit national et les représentations collectives se délitent. Par les ressources propres au texte littéraire, cette « expérience personnelle de l'histoire » laisse émerger ce que le récit national voudrait maintenir dans l'ombre – « les fissures, les violences, les cicatrices que la scène historique publique se doit de refouler²⁷ ». La littérature donne voix aux traces du vécu et de la mémoire collective pour en faire le creuset d'une écriture singulière de l'histoire.

Au-delà de la trame événementielle, elle donne forme à une certaine vision de l'historicité qui articule l'expérience collective, nationale, à l'existence individuelle telle qu'elle se déploie dans l'ordre fictionnel. Les travaux de Raymond Aron, Paul Veyne, Michel de Certeau, Paul Ricœur ou encore François Hartog permettent d'aborder cette historicité comme une compréhension du devenir qui réside notamment dans une dialectique du temps passé et du temps présent, de la tradition et de liberté, du présent et de l'absent. Elle engage une réflexion philosophique sur la condition historique de l'homme qui fait intervenir ce que Ricœur appelle des présuppositions « existentielles », qui « structurent la manière propre d'exister, d'être au monde, de cet être que nous sommes chacun ». Elles concernent « la condition historique indépassable de cet être », c'est-à-dire, poursuit Ricœur, « une situation dans laquelle chacun se trouve chaque fois impliqué, Pascal dirait "enfermé"²⁸ ».

Le rapport de l'œuvre à l'histoire repose sur un nouveau « partage du sensible », qui pour Jacques Rancière est un régime spécifiquement littéraire d'inscription du sens et de la communauté²⁹. Il relève d'une « politique de la littérature » qui ne se confond pas avec le positionnement politique de l'écrivain, qu'il s'agisse de son engagement personnel ou d'une représentation thématique d'enjeux politiques dans l'œuvre : « L'expression "politique de la littérature" implique que la littérature fait de la politique en tant que littérature. [...] Elle suppose qu'il y a un lien essentiel entre la politique comme forme spécifique de la pratique collective et la littérature comme pratique

²⁶ Paul VEYNE, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1971, p. 90-91.

²⁷ Agnès DERRAIL-IMBERT et Bruno MONFORT, « Introduction », *Revue française d'études américaines*, n° 118 : « L'Expérience littéraire de l'histoire en Amérique au XIX^e siècle », p. 4.

²⁸ Paul RICŒUR, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 373-374.

²⁹ Jacques RANCIÈRE, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 15-16.

définie de l'art d'écrire », écrit Rancière³⁰. L'écriture est le mode d'être d'une conscience historique d'essence littéraire, qui ne précède pas le texte. Par la reconfiguration qu'elle opère et par son pouvoir de faire parler les signes, la littérature dispose d'un mode d'appréhension de l'histoire qui lui est spécifique. Son principe est, écrit encore Rancière, « de déployer un nouveau régime d'adéquation entre la signification des mots et la visibilité des choses, de faire apparaître l'univers de la réalité prosaïque comme un immense tissu de signes qui porte écrite l'histoire d'un temps, d'une civilisation ou d'une société³¹ ». L'écriture élabore ainsi une façon d'habiter le monde qui est un ordre de construction propre, un tout achevé, aussi bien qu'une façon d'élaborer sa propre poéticité³². Aussi s'agira-t-il ici d'articuler la politique de l'œuvre avec une poétique, un art d'écrire qui procède d'un travail des images, de la structure narrative et du langage, dans sa dimension sémantique, syntaxique et prosodique.

LE PRISME DE LA TRACE

L'écriture de Mark Twain aborde l'histoire par le paradigme de la trace, lieu d'intensification du sens où l'écriture refaçonne le monde, et où se noue cette relation étroite entre une poétique et une politique de l'œuvre. Point central des représentations collectives par lesquelles l'identité américaine prend forme depuis l'époque puritaine, la trace est un motif structurant des représentations symboliques et mythiques de soi et de l'autre. Elle sous-tend l'appréhension qu'a l'Amérique de sa propre historicité face à cet autre qu'est l'Europe. À l'instar de beaucoup d'autres objets mythiques, elle est issue de l'expérience sensible et de l'ordre du concret³³. Aux représentations d'un Ancien Continent saturé de traces, manifestations tangibles de son histoire, s'oppose l'image mythique d'un Nouveau Continent qui serait exempt d'inscriptions et ouvert aux tracés nouveaux. L'installation et la progression des pionniers sur le territoire prend la forme concrète de l'entaille inscrite dans la terre, celle du sillon laissé par la charrue, celle du tracé des enclos, des parcelles et des pistes de trappeurs qui matérialisent l'appropriation de la terre et la progression de la Frontière. C'est ce paradigme premier que l'écriture de Mark Twain se réapproprie et qui se constitue en motif structurant, clef de voûte d'une esthétique et d'une vision du monde.

Étymologiquement liée au *trait* laissé sur une surface par le déplacement d'un objet (du latin *trahere*, tirer, traîner), la trace en son sens concret désigne une inscription tangible laissée par un événement sur une surface. Elle unit étroitement l'historicité à l'espace et implique une narrativité qui

30 Jacques RANCIÈRE, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 11.

31 *Ibid.*, p. 24.

32 C'est ce que montre Philippe Beck dans « La prose du monde comme poème », conférence du 24 mars 2015, [<https://www.youtube.com/watch?v=DSUCu69dNaQ>].

33 Le mythe est « science du concret ». Claude LÉVI-STRAUSS, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 25.

se déploie *via* d'autres traces qui sont les composantes d'un tracé. Sa lecture mobilise ce « paradigme indiciaire » par lequel Carlo Ginzburg désigne un modèle épistémologique reposant sur l'utilisation d'indices dont la coordination constitue une structure narrative, paradigme dont il perçoit la forme primitive dans l'expérience des chasseurs³⁴. Le fonctionnement indiciaire fait du déchiffrement de la trace une forme d'enquête policière; il constitue aussi un modèle épistémologique permettant d'aborder la structure de la connaissance historique. Telle que la définit Paul Veyne, la discipline historique est précisément « connaissance par traces » (*tekmeria* : indices, témoignages, preuves); c'est une « connaissance mutilée », par essence lacunaire³⁵. Dans sa dimension sémiotique, la trace se conçoit en outre comme un signe dont le référent est perdu. Par son récit, l'historien comble le manque et, dans les termes de Michel de Certeau, substitue « une présence de sens au travail de la lacune³⁶ ». L'irréductible lacune de la trace l'expose cependant aux détournements et aux usurpations.

Si la trace obéit à un fonctionnement sémiotique, elle diffère d'un simple signe en ce qu'elle suppose le contact, même métaphorique, d'un objet avec un substrat. À l'image de l'empreinte qui en est une modalité particulière, la trace est marquée ontologiquement par le manque. Comme l'écrit Georges Didi-Huberman à propos de l'empreinte, sa « négativité intrinsèque » est celle « du défaut, de la perte et du deuil³⁷ ». La trace est marquée par l'absence tout en manifestant une présence passée. En tant que manifestation présente d'un passé dont elle est issue, elle se rapproche du vestige ou du fossile, mais s'en distingue aussi car ce qu'elle désigne est moins de l'ordre de la chose que de l'événement, du passage. Comme l'empreinte, la trace est mémoire d'un « avoir-lieu³⁸ ». Son historicité est marquée par une double appartenance temporelle, une inscription dans le passé aussi bien que dans le présent. La trace est foncièrement « inactuelle », en ce qu'elle manifeste une présence anachronique aussi bien que virtuelle. Elle est, comme l'écrit Didi-Huberman à propos de l'empreinte, le « "présent réminiscent" [...] d'un passé qui ne cesse de "travailler", de transformer le substrat où il a imprimé sa marque³⁹ ». Son inscription n'est pas statique, mais habitée par un double processus : la trace exprime la rémanence de son objet, ce qu'Aby Warburg nomme sa « survivance » (*Nachleben*⁴⁰), alors même qu'elle est frappée par son propre effacement. La trace s'entend en outre comme esquisse. Elle est à la fois mémoire et anticipation, ébauche d'un sens à venir, promesse d'un tracé nouveau.

34 Carlo GINZBURG, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989, p. 139-180.

35 Paul VEYNE, *op. cit.*, p. 14 et 24.

36 Michel DE CERTEAU, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 102.

37 Georges DIDI-HUBERMAN, *La Demeure, la souche. Apparements de l'artiste*, Paris, Minuit, 1999, p. 72.

38 *Ibid.*, p. 19.

39 Georges DIDI-HUBERMAN, *L'Empreinte*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1997, p. 17.

40 Aby WARBURG, « L'art du portrait et la bourgeoisie florentine [...] » (1902), p. 101-135, cité par Georges DIDI-HUBERMAN, *ibid.*

Le fonctionnement de la trace, et surtout de l'empreinte, fait surgir l'écueil d'une adhérence du substrat où l'on imprime sa marque. Une relation réciproque unit l'empreinte positive et l'empreinte négative, la forme et la contre-forme, l'objet et le substrat. L'empreinte est dotée d'un pouvoir, celui de l'emprise, de l'adhérence. Comme le souligne Didi-Huberman, il y a là une dimension fantasmatique, une « magie » qui tient à la capacité « d'imposer quelque chose de l'ordre du lien », lien métonymique et sympathique qui établit une contrainte, alors même – et sans doute aussi parce que – l'empreinte ne présente « qu'un espace évidé, un écart, une trace de disparition⁴¹ ». Le fonctionnement de la trace autorise la représentation de l'emprise potentielle du passé sur le présent. En tant que paradigme mémoriel, elle articule la perte et la survivance, tant au niveau individuel que collectif. Le concept de « trace mnésique » désigne ce qui est conservé par la mémoire; chez Freud, il implique la survie d'un passé refoulé et son possible retour. La trace offre ainsi au champ littéraire un paradigme de survivance et de résurgence qui se prête aussi à des interprétations historiques. Elle ouvre la possibilité d'un retour sous la forme invisible et fuyante du spectral. Pour Derrida, la trace est à la fois signe de mort et espérance de survie⁴². En manifestant la revenance du passé, elle contredit l'idée de linéarité du devenir et autorise l'expression d'une hantise, d'une résurgence du passé individuel ou historique, voire d'un impossible progrès.

ESQUISSE D'UN TRACÉ

La politique de la trace qui s'élabore dans l'œuvre de Mark Twain prend pour point de départ ses premiers récits d'envergure livresque, *The Innocents Abroad* (1869) et *Roughing It* (1872). Symétriques d'un point de vue géographique autant que symbolique, ces récits de voyages convoquent, et déstabilisent, l'opposition binaire entre l'Ancien et le Nouveau Continent qui se constitue dans les représentations collectives des colonies puis dans la période révolutionnaire. La trace y apparaît dans sa dimension première, celle de l'inscription de l'histoire dans le lieu. À l'espace-texte saturé de signes des nations européennes, s'oppose un territoire américain perçu comme sauvage et ouvert aux inscriptions nouvelles. À la trace morte, fossilisée, symbole d'une civilisation supposément prisonnière de sa mémoire, s'oppose la trace prospective, anticipation d'un tracé nouveau, qui incarne l'image mythique d'une nation promise à l'actualisation d'un sens divin. *Innocents Abroad* dresse cependant la satire du détournement des traces, de l'usurpation de leur discours, et de la vénération nostalgique qu'une certaine Amérique voue aux reliques de l'Ancien Monde, tandis que *Roughing It* présente la difficile émancipation d'un regard encombré par les représentations

41 Georges DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p. 50-51.

42 Jacques DERRIDA, *Apprendre à vivre enfin, Entretien avec Jean Birnbaum*, Paris, Galilée, 2005, p. 33.

mythiques de l'Ouest. Les traces et les tracés qui structurent l'appréhension du lieu sont les signifiants instables de représentations nationales que ces récits interrogent par la reprise parodique de schèmes livresques, de styles iconographiques et de grilles de lecture de l'histoire. De cette déstabilisation émerge une poétique des traces, où ces dernières se posent comme points d'enclenchement d'une dérive onirique dans l'histoire.

Le régime des traces associe une forme d'historicité à un positionnement politique et à une politique textuelle. Par de complexes jeux de strates, *The Prince and the Pauper* (1881), *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (1889) et *Personal Recollections of Joan of Arc* (1896) confèrent aux traces une signification politique qui met en contraste les monarchies européennes et l'idéal démocratique. La politique intertextuelle de ces romans historiques, dont la diégèse est campée, respectivement, dans la période Tudor, le royaume de Camelot et la fin de la guerre de Cent Ans, fait de la superposition satirique de différents contextes le principe d'une critique de l'histoire monarchique. Parce qu'elle laisse affleurer des traces de l'esclavage, cette écriture palimpsestique est cependant le lieu d'une conversion de la satire qui aboutit à la critique d'une démocratie américaine enlisée dans la stase. De l'impossible progrès naît dans *Connecticut Yankee* la mise en scène d'une destruction apocalyptique de l'histoire dont ne subsiste qu'une empreinte de destruction. La convergence de différentes strates historiques dans l'hypotexte de *Personal Recollections* autorise cependant une reconfiguration démocratique de l'histoire, où la figure de Jeanne d'Arc se fait l'incarnation d'un idéal démocratique transfiguré.

Parmi les strates de l'histoire qui convergent dans *Huckleberry Finn* se profile celle de l'origine de la nation, origine dont les traces disséminées ne manifestent la survivance que sous une forme dégradée, voire spectrale. Alors même que leur présence narrative et linguistique contribue à la dimension picaresque du récit ainsi qu'à son humour vernaculaire, les traces de l'origine sont le creuset d'une critique de la démocratie américaine. L'affleurement de l'origine est l'expression d'une impossible coïncidence et d'une fissure du temps. Privée de son fondement, de son ancrage dans des valeurs atemporelles, la nation s'enlise dans une historicité enrayée où s'entremêlent le passé esclavagiste et l'après-Reconstruction tandis que s'effondre la frontière symbolique entre les continents. L'omniprésence des traces européennes dans l'espace symbolique du Sud est une manifestation du « syndrome de Walter Scott » par lequel, selon *Life on the Mississippi* (1883), le Sud se soumet aux grammaires de l'Ancien Monde. La trace monarchique dans *Huckleberry Finn* est un lieu de compromission, où se lit le diagnostic d'une dérive monarchique, leitmotif de l'œuvre twainienne. L'emprise des traces se manifeste en outre par la résurgence d'un substrat de sauvagerie, expression de l'abject et d'un possible basculement de la civilisation.

Si les origines perdues se constituent en enjeu, elles révèlent aussi leur emprise mortifère. Dans *Huckleberry Finn* et *The Tragedy of Pudd'nhead Wilson* se manifeste la prolifération des signifiants des origines, traces

cultivées par une certaine « aristocratie » sudiste qui les accapare comme pour en puiser la substance, mais se trouve happée par leur régime de perte. Dans *Pudd'nhead Wilson*, les signes de l'origine « aristocratique » ont pour contrepoint ceux de l'origine raciale telle qu'elle est définie par la juridiction de l'esclavage et de la ségrégation. Par les ressorts d'une intrigue de l'usurpation qui fait du déchiffrement de l'empreinte digitale l'instrument d'une lecture de l'origine, le récit démontre l'absence de fondement de la juridiction raciale et la désigne comme fiction. La hantise d'une lisibilité de l'origine se nourrit d'une multitude de traces, taches et empreintes, de la supposée « goutte de sang noir » des lois de Jim Crow aux traces du crime en passant par le motif galtonien de l'empreinte digitale, maillon central dont l'interprétation positiviste, tenue à distance par l'ironie narrative, s'articule avec un imaginaire calviniste de la faute et du péché originel. Par leur densité symbolique, les traces se font l'idiome d'une critique juridique et politique qui met en exergue la perte du fondement rationaliste de l'expérience républicaine.

Face à l'emprise des traces se profile l'idéal d'un retrait hors de l'histoire : s'abstraire, s'extraire, refuser l'inscription. Dans *Huckleberry Finn*, le geste de l'effacement ou de la manipulation des traces fait surgir une dynamique de la désinscription qui s'exprime par l'utopie de la dérive sur le fleuve ainsi que par une esthétique de l'innocence exprimant la volonté de refonder la trace perdue de l'origine. L'immédiateté d'un regard qui serait dépouillé des rets épistémologiques et idéologiques définit une utopie de l'innocence où s'exprime une sensibilité romantique et surtout transcendantaliste à laquelle le vernaculaire prête une expression singulière. Dans cet idéal d'innocence se joue aussi une forme de dissidence qui implique cependant une réinscription, un nécessaire retour vers l'histoire. Faute de pouvoir faire advenir l'idéal démocratique autrement que sur le mode d'une utopie poétique (*Huckleberry Finn*), par l'entremise métaphysique (*Personal Recollections*) ou par l'artifice d'une utopie politique dont l'échec est cataclysmique (*Connecticut Yankee*), Mark Twain explore enfin la possibilité d'une négation ontologique de l'histoire. La trace dès lors n'est plus que le signifiant d'un rêve insensé, tandis que le devenir historique se trouve réduit à une dérive dans le néant. Les réflexions de Theodor W. Adorno et d'Edward W. Saïd sur le style tardif permettront d'envisager ces textes comme l'expression irascible d'une résurgence de l'irrésolu qui se manifeste dans le choix du fragment, de l'anomalie et de l'anachronie, ainsi que dans la conversion dystopique du thème adamique et du motif de la dérive⁴³. Ce parcours permettra de reconsidérer l'identité littéraire de Mark Twain et d'envisager l'hypothèse d'un romantisme tardif et finalement dévoyé.

⁴³ Je me réjouis que les réflexions sur ce thème exposées dans la dernière partie de ma thèse en 2009 aient pu susciter et inspirer d'autres travaux, tels que la thèse d'Alicia Tromp, soutenue en 2016 et dédiée à cette question.