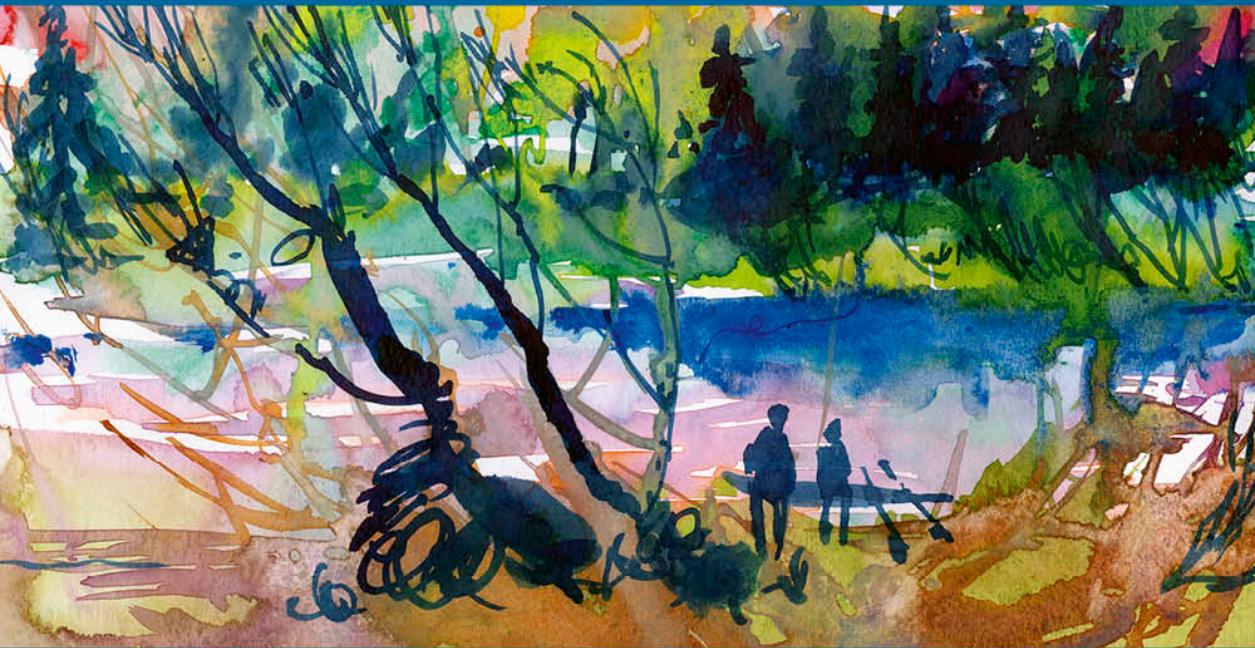


Agrégation

ANGLAIS

Mark Twain
***Adventures
of Huckleberry Finn***

Film de Wes Anderson
Moonrise Kingdom



Ouvrage coordonné par
Rédouane Abouddahab
Frédéric Lefrançois



Première partie

***Adventures
of Huckleberry Finn***

études coordonnées par Rédouane Abouddahab

Introduction

Rédouane Abouddahab

Contrairement aux adaptations filmiques accueillies dans les programmes d'agrégation depuis un certain nombre d'années maintenant, la forme hybride littérature-cinéma proposée au programme de l'agrégation d'anglais cette année, est constituée de deux œuvres différentes. Le challenge interdisciplinaire habituel – stimulant, au vrai – prend une tournure particulière cette année. En effet, outre les spécificités propres à chaque support médiatique, on a affaire cette fois-ci à deux œuvres dont la « personnalité » artistique est confirmée, créées par deux auteurs ayant chacun un style distinct mais également marquant. La préparation à l'épreuve devra tenir compte de l'originalité de chaque œuvre, tout en rendant possible le « dialogue » entre elles. Celui-ci est déjà rendu possible et fécond par les nombreuses références intertextuelles explicites et implicites que *Moonrise Kingdom* de Wes Anderson établit avec *Adventures of Huckleberry Finn* de Mark Twain (mais aussi avec *The Adventures of Tom Sawyer*, du même auteur). On peut identifier également des convergences de tonalité, de thèmes, de visions « politiques » analysées dans quelques études ci-après.

Mais les épreuves du concours n'imposent pas toutes de croiser la lecture des deux œuvres. Plusieurs cas de figure existent, en effet, dont celui de l'analyse exclusive du roman. Julie Assouly en fait une présentation très utile que les lecteurs pourront consulter.¹

Conscient de ces enjeux, cet ouvrage présente trois types d'études : spécifiques au roman, hybrides et spécifiques au film. Il se divise en deux grandes parties, la première coordonnée par Rédouane Abouddahab, la seconde par Frédéric Lefrançois.

La première partie est composée de chapitres analysant individuellement le roman, et d'autres proposant une lecture croisée des deux œuvres. Dans son essai introductif « *Adventures of Huckleberry Finn*: originalité et controverses », Rédouane Abouddahab présente les grands enjeux de l'œuvre monumentale qu'est

1. Voir Julie Assouly, « Le cinéma au programme de l'agrégation d'anglais », dans *No Country for Old Men. Roman de Cormac McCarthy [2005], film de Ethan et Joel Coen [2007]*, dir. Julie Assouly et Yvonne-Marie Rogez, 5-10. Paris : Ellipses, 2021.

Adventures of Huckleberry Finn, en procédant à un resserrement de l'analyse de son originalité autour de l'articulation entre la naissance douloureuse et lente de l'œuvre, et la recherche et l'ajustement de la *voix* adéquate pour en dire la complexité, l'ambivalence, mais aussi l'émotion tout à fait particulière. Ce lien fort entre un narrateur-protagoniste remarquable – Huck Finn –, et un roman germinatif – *Adventures of Huckleberry Finn* – éclaire sa dimension d'œuvre fondatrice, mais aussi ambiguë eu égard à sa manière d'ennobler la figure de l'esclave fugitif, avant de la réduire dans les chapitres dits de l'évasion.

« Drifters, Steamboat Pilots, Raftsmen, and Failing Epics: Twain's Riverine Motifs as Narrative Resistance » d'Emmeline Gros développe l'idée du Mississippi comme une source vitale fécondant l'imaginaire créatif de Twain. Le roman invite le lecteur à considérer le fleuve non seulement comme un décor ou un élément thématique, mais comme un espace dynamique de résistance, un élément vital, presque vivant, qui façonne le paysage créatif et imaginatif de l'auteur, pris entre le désir d'une innocence intacte et pure, et le regret d'une vision poétique perdue. Suivre l'itinéraire de Huck et de Jim, c'est saisir comment les deux personnages naviguent dans l'entre-deux de l'innocence et de l'expérience, de la magie de l'élément naturel et les réalités souvent crues de la vie le long des berges, avant que le merveilleux ne s'effondre pour ne laisser place qu'à la pure matérialité.

Dans son essai intitulé « Twain's Trickster: On narrative Deception and the Performance of Gender in *Adventures of Huckleberry Finn* », Kendra Drischler Attnäs analyse de manière inclusive la figure du *trickster* dans le roman, en l'ancrant dans le contexte socioculturel de l'époque, lequel offre au protagoniste (ainsi qu'à d'autres personnages) des possibilités pour que l'identité puisse être constamment réinventée, étant souvent vécue comme une fiction dans la vie quotidienne, avant d'atteindre une sorte d'apogée dans les performances du « roi » et du « duc ». Par là même, Twain critique simultanément sa région natale, son pays et le système moral censé guider le comportement humain, mais qui est en train de s'effondrer.

Pierre-Antoine Pellerin « cartographie » la structuration de la masculinité chez Huck en analysant la manière dont la fuite de la « civilisation » chez ce jeune adolescent accompagné d'un esclave fugitif, l'amène à explorer les normes et les codes qui régissent les différentes expressions de la masculinité dans le Sud ancien à l'époque précédant la guerre de Sécession. Pierre-Antoine Pellerin considère Huck Finn comme premier véritable adolescent en rébellion de la littérature américaine, tout en le situant dans une chaîne paradigmatique de

personnages littéraires américains en quête d'authenticité identitaire masculine, et dont on peut identifier l'origine dans les créations romanesques de Fenimore Cooper, notamment son Natty Bumppo, et dont des avatars, relayés par la figure de Huck, réapparaissent chez des auteurs du modernes tels Kerouak et Salinger, à une époque qui reconnaît l'existence d'une culture propre à l'adolescence.

Dans son étude intitulée « La vérité voilée : formes du divertissement dans *Adventures of Huckleberry Finn* à l'épreuve du réel », Maëla Pelleter propose une analyse du roman de Twain centrée sur la notion de divertissement pascalien. Maëla Pelleter démontre comment le roman de Twain (mais aussi *The Moonrise Kingdom* de Wes Anderson) ne réduit pas le divertissement à une simple échappatoire ludique, ni à un spectacle amusant, mais constitue un mécanisme complexe de défense, qui offre à des sujets fragilisés la possibilité de se soustraire aux contingences du réel ainsi qu'aux violences systémiques et aux menaces de l'existence. Ainsi, chaque forme de divertissement agit comme un « voile jeté sur la vérité », une dissimulation à l'œuvre chez Huck en particulier. Ce que Twain nous montre n'est donc pas seulement l'habileté d'un ruseur, mais le dédoublement d'un « sujet en fuite » continue.

L'étude de Rédouane Abouddahab aborde le personnage de Huck comme sujet de la souffrance et de la sublimation, approche qui permet de lire le mouvement du radeau comme une progression régressive. Les situations variées que le voyage dévoile attestent le retour d'un même substrat psychique et ontologique. La complexité de la souffrance de Huck réside dans l'interaction constante entre ses causes explicites et ses causes implicites, entre ce qui relève de l'ordre de la contingence (ce qui lui arrive en route, l'aventure à proprement parler), et ce qui est structurel et, ce faisant, insiste et se répète, et lui impose de trouver des solutions inventives pour pouvoir s'en émanciper.

Les deux derniers essais de cette première partie proposent des lectures croisées des deux œuvres.

Pour Pierre-François Peirano, la question de la hiérarchie et des règles sociétales est centrale dans le film de Wes Anderson et dans le roman de Mark Twain, deux œuvres dont les personnages principaux ne cessent de transgresser les normes de leur époque, et, plus universellement, celles de la « civilisation ». Les personnages principaux du film et du roman, qui peuvent être qualifiés de « marginaux », suivent un parcours chaotique, que ce soit au sein de la société sudiste se dévoilant au fur et à mesure de la descente du Mississippi, ou dans les îles de *New Penzance* et de *Saint Jack Wood* dans *Moonrise Kingdom*. Néanmoins,

le récit filmique et romanesque révèle des possibilités de dépassement des diverses crises vécues, et le rétablissement d'un semblant d'ordre, même si l'intégration du personnage dans son environnement n'est jamais complètement acquise.

Julien Nègre et David Roche explorent dans leur essai intitulé « Chemins secrets et fuite en avant : le cadre spatial de *Adventures of Huckleberry Finn* et *Moonrise Kingdom* » les enjeux thématiques et structurels féconds de l'espace dans *Adventures of Huckleberry Finn* et *Moonrise Kingdom*, dont le traitement filmique et romanesque peut sembler très différent à première vue. Ces deux œuvres centrées sur des adolescents, mettent en scène le parcours des protagonistes tel qu'il se déploie dans des spatialités qui jouent un rôle déterminant dans l'évolution du récit, et ce en opposition au cadre social contrôlé par les adultes. Les protagonistes évoluent simultanément à l'intérieur d'un territoire dont la cartographie permet la mise en évidence des interstices et des lieux négligés par les adultes. Il se met en place dans ce cadre des modalités de résistance, dont les limites mais aussi les possibilités de franchissements sont exploitées.

Essai introductif : *Adventures of Huckleberry Finn*: originalité et controverses

Rédouane Abouddahab

Huckleberry Finn took the first journey back. He was the first to look back at the republic from the perspective of the west. His eyes were the first eyes that ever looked at us objectively that were not eyes from overseas. There were mountains at the frontier but he wanted more than mountains to look at with his restive eyes—he wanted to find out about men and how they lived together. And because he turned back we have him forever.

Francis Scott Fitzgerald.¹

Naissance d'une œuvre

L'écriture de *Adventures of Huckleberry Finn* par Samuel Clemens, alias Mark Twain, a connu un long temps de gestation et un accouchement douloureux.² Il lui a fallu huit ans pour boucler le travail, ponctué de périodes d'écriture intense mais aussi d'interruptions, dont une très longue de trois ans, que les biographes de Twain situent généralement après la scène où Buck explique à Huck ce qu'est une querelle (*feud*).³ Twain s'est lancé dans la conception autonome du personnage de Huck Finn dans le sillage de Tom Sawyer, héros du roman *The Adventures of Tom Sawyer*, publié en 1876, et qui a connu un grand succès comme roman pour jeunes. Huck Finn y apparaît comme personnage proche de Tom. Un des enjeux de *Adventures of Huckleberry Finn* est de concevoir à nouveau un personnage préexistant et le doter d'une originalité prononcée, en le dissociant de la personnalité, forte et tranchée, de Tom Sawyer. Dans une lettre datée du 7 mai 1875 et adressée à William Dean Howells peu de temps après qu'il a terminé la composition de *Tom Sawyer*, Twain présente Huck en ces termes :

1. Matthew J. Bruccoli and Judith S. Baughman, eds., *F. Scott Fitzgerald on Authorship* (Columbia: University of South Carolina Press, 1966), 122.
2. Sur les circonstances de la composition du roman, voir Victor A. Doyno, *Writing "Huck Finn": Mark Twain's Creative Process* (University Park, PA: University of Pennsylvania Press, 1991) ; et Walter Blair, *Mark Twain and "Huck Finn"* (Berkeley: University of California Press, 1960).
3. Voir la note explicative de Thomas Cooley dans l'édition de référence du roman : Mark Twain, *Adventures of Huckleberry Finn* [1884], ed. Thomas Cooley (New York: Norton [Fourth Norton Critical Edition], 2022), 129n.

I have finished the story & didn't take the chap beyond boyhood. I believe it would be fatal to do it in any shape but autobiographically—like Gil Blas [...]. If I went on, now, & took him into manhood, he would just be like all the one-horse men in literature & the reader would conceive a hearty contempt for him [...]. By & by I shall take a boy of twelve & run him on through life (in the first person) but not Tom Sawyer—he would not be a good character for it.⁴

Twain s'est lancé dans l'aventure d'écriture de *Adventures of Huckleberry Finn* l'été de l'année 1876 (année de publication de *Tom Sawyer*), soit un an après avoir fait part à son ami et par ailleurs écrivain et critique littéraire, de son désir de faire de Huck un personnage émancipé de Tom. Ainsi, le temps de conception nouvelle d'un personnage qui fait déjà partie du monde de *Tom Sawyer*, et de redimensionnement de sa propre voix a pris du temps. On peut percevoir cette difficulté dès l'incipit et les chapitres du début du roman, où la préséance mais aussi l'autorité morale de Tom sur Huck sont assez évidentes. On y identifie en même temps l'effort d'émancipation de Huck de cette emprise, dont il finira par se dégager, mais qui fera un retour aliénant et déroutant à la fin du récit, avant que Huck ne tente de s'en débarrasser de nouveau dans l'ultime scène.

Twain fait d'emblée naître chez Huck le désir d'advenir comme *sujet*, lui dont le désir singulier n'est pas reconnu par les autres. C'est probablement un des sens majeurs de son « aventure », qui consiste non pas à concevoir et à vivre des épisodes excitants comme chez Tom, mais à s'aventurer dans la vie, grandir et assumer son désir, c'est-à-dire sa différence. Ce parcours est déjà signifié par un point paratextuel important : le titre. Dans l'édition originelle, Huck est mentionné en sous-titre comme « camarade de Tom Sawyer » : *Adventures of Huckleberry Finn (Tom Sawyer's Comrade)*. Ceci le subordonne d'emblée à son aîné, tout en soumettant probablement le roman à la raison commerciale, eu égard à la célébrité et au succès de librairie de *Tom Sawyer*. Mais la stratégie commerciale ne suffit pas à expliquer cette donnée, puisque les toutes premières phrases du récit soumettent elles aussi, et de manière plus forte encore, la connaissance de Huck à celle de Tom mais aussi à celle de Twain lui-même, élevé au degré d'auteur authentique dans le sens de diseur de vérité, malgré « quelques exagérations » (*some stretchers*). C'est dans ce nuancement qui, après sa reconnaissance initiale, induit une manière de distanciation avec l'autorité auctoriale, qu'on entend le « grain de la voix » de

4. Mark Twain, *Mark Twain-Howells Letters*, I, ed. William M. Gibson and Henry Nash Smith (Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1960), 91-92.

Huck, non seulement narrateur du récit mais auteur d'un livre mettant en scènes ses « aventures » telles qu'il est censé les avoir vécues.⁵ La mue continuera de se faire et de se signifier dans le récit, en passant par une phase transitoire notable.

Significativement, le nom de Tom est mentionné dans le titre des trois premiers chapitres ; Huck n'y est mentionné qu'à partir du quatrième. D'ailleurs, c'est bien le désir de Tom et ses instructions qui orientent l'action dans ces premiers chapitres, où il est chef de gang et principal inspirateur d'idées et d'actions, souvent trouvées dans ses vastes lectures, notamment de récits d'aventures. Au début du 2^e chapitre, juste avant d'aller rejoindre les membres du « Gang de Tom », Huck et son camarade tombent sur Jim assis devant la porte de la cuisine. Soupçonnant la présence dissimulée de quelqu'un, celui-ci s'assoit contre un arbre et reste à l'affût mais finit par s'endormir. Tom, impulsif, pense à l'attacher à un arbre « pour s'amuser » (*for fun*).⁶ Mais Huck l'en dissuade, et le texte d'appuyer l'énonciation d'une volonté de différenciation qui commence à se faire entendre : « [B]ut I said no; he might wake and make a disturbance [...] » (18). C'est la première fois jusque-là, que Huck dit « non » dans une situation d'énonciation, affirmant ce faisant son altérité. En outre, Huck apparaît clairement plus mature que son camarade, encore sous l'emprise des pulsions archaïques de la cruauté et du narcissisme, lequel nourrit son désir d'être admiré et obéi. Aussi finira-t-il quand même par jouer un tour à Jim en lui faisant croire en l'intervention d'un esprit ; et Jim de provoquer des réactions superstitieuses chez les afro-esclaves, mis en spectacle comme ignorants et crédules. C'est une prolepse dramatique qui anticipe le retour de Tom dans les derniers chapitres du récit, où il mettra en place des modalités de satisfaction aux dépens des autres, et surtout de Jim, mise en spectacle « comique » de l'altérité, version soft de l'acte raciste dont le versant tragique ne se contente pas de ridiculiser l'autre et de nier son existence comme sujet, mais de l'anéantir comme être vivant.

5. Par « grain de voix », expression que j'emprunte à Roland Barthes, je désigne cette matérialité déductible de la diction de Huck. Bien que sa voix ne soit évidemment pas décrite, elle est audible dans l'organisation phonologique des mots, leur *musique*. Pour Roland Barthes, s'intéressant au lien entre langue et musique, le « grain de la voix » traduit la « matérialité du corps » qui passe dans la voix et ce faisant donne à l'énoncé une puissance évocatrice qui porte au-delà de l'intention communicative du discours. Il écrit : « le "grain" de la voix n'est pas – ou n'est pas seulement – son timbre ; la signification qu'il ouvre ne peut précisément mieux se définir que par la friction même de la musique et d'autre chose, qui est la langue (et pas du tout le message). » Cette signification équivaut pour lui à la « volupté » de la langue saisie dans sa matérialité (les signifiants, les lettres, les phonèmes...) Voir Roland Barthes, « Le grain de la voix », *Musique en jeu*, no 9 (1972) : 57-63, 60.

6. Mark Twain, *Adventures of Huckleberry Finn* [1884], ed. Thomas Cooley (New York: Norton [Fourth Norton Critical Edition], 2022), 18.

La dernière fois que Tom est évoqué en présence de Huck (avant les derniers chapitres du récit) se produit à la fin du chapitre III. Dans cette scène, on assiste à ce qui ressemble à une confrontation entre les deux jeunes adolescents, dont l'objet est la réaction *littérale* de Huck à un épisode des *Mille et une nuits* (la lampe magique d'Aladin) qui agace Tom. Peu de temps après, Huck nous livre les fruits de ses pensées sur Tom : "[...] but it warn't no use, none of the genies come. So then I judged that all that stuff was only just one of Tom Sawyer's lies. I reckoned he believed in the A-rabs and the elephants, but as for me I think different." (26) Tom a lu *Les mille et une nuits*, entre autres, et s'inspire ici comme ailleurs de ses lectures pour se divertir et divertir les autres. Ses « mensonges » ne sont pas créatifs, mais consistent en des mises en scènes confondant réalité et irréalité. Or, ce que beaucoup de lecteurs considèrent comme des « mensonges » chez Huck, ont quelque chose d'urgent qui relève de la nécessité de la survie dans des situations risquées ou mêmes dangereuses. Ici, c'est le récit-cadre des *Mille et une nuits* et les situations d'énonciation des contes enchâssés qui sont inspirants : raconter une histoire convaincante ou perdre la vie. Tom raconte de vulgaires « mensonges », Huck, lui, raconte des *fictions*, des fragments de récits inspirés de sa vie, et adaptés aux situations de leur production sous pression.

Penser différemment que Tom, c'est s'imposer (enfin) face à lui, qui est plus instruit et plus malin, et certainement moins fragilisé par sa condition d'orphelin. Huck n'a pas de tante comme mère de substitution, mais seulement la « veuve », qu'il ne désigne jamais autrement que par son état de veuvage parfois suivi de son patronyme, comme pour souligner la distance affective entre eux. Pourtant, elle le considère comme un fils, et semble sincère, bien que pesante, dans ses intentions adoptives. L'affirmation de sa différence en ces moments où Huck cherche à s'éloigner de Tom et à s'en différencier, indique que Twain a pu le libérer de l'emprise de Tom, émancipation fictionnalisée dans le récit par la fugue, qui équivaut aussi à une rupture avec Tom, et pas seulement avec son père, la veuve et Miss Watson comme on le dit souvent. D'ailleurs, les biographes de Twain affirment que l'écriture du premier tiers du récit (jusqu'au milieu du 17^e chapitre) s'est faite sans encombre et de manière continue jusqu'à la fin de l'été 1876. Mais Twain a dû interrompre le travail d'écriture du récit avant de le reprendre en 1879, écrivant seulement 4 chapitres environ (la deuxième moitié du chapitre 17 et les trois suivants), avant de se consacrer à la deuxième moitié du roman entre la fin de 1882 et le début de 1883.⁷

7. Voir Walter Blair, *Mark Twain and "Huck Finn"*, 199-200.

Mark Twain fait lui-même référence à ces difficultés dans *Life on the Mississippi* (1883), où il raconte sur un mode semi-autobiographique une partie de sa vie comme pilote apprenti sur un vapeur naviguant sur le Mississippi, tandis que la deuxième partie du livre, qui relève plus du récit de voyage, narre son retour, des années plus tard, au fleuve, mais cette fois-ci comme un voyageur en compagnie de quelques amis. Donc les difficultés d'écriture auxquelles Huck fait référence à la fin du roman, sont aussi celles de Twain essayant de terminer le récit en parallèle à la composition de *Life on the Mississippi*, ce qui n'a pas dû faciliter le travail de concentration sur le roman. Twain a pu enfin l'achever et le publier en décembre 1884, d'abord au Canada et en Angleterre, puis deux mois plus tard, l'année suivante, aux États-Unis.

Comme l'écrit Leo Marx, *Adventures of Huckleberry Finn* "has not always occupied its present high place in the canon of American literature. When it was first published in 1885 [sic], the book disturbed and offended many reviewers, particularly spokesmen for the genteel tradition."⁸ Le roman a connu le même sort à ses débuts et pendant longtemps que d'autres œuvres complexes que l'histoire de la littérature avait connu ou allait connaître (*Mme Bovary* de Flaubert, *Ulysse* de Joyce ou *Lolita* de Nabokov, par exemple). L'œuvre a été censurée et interdite ici et là, et a suscité de nombreuses controverses, tant dans les milieux littéraires que sociopolitiques américains. On a appelé à son retrait des bibliothèques et des programmes scolaires pour des raisons étonnement différentes. L'écrivaine Louisa May Alcott, connue pour ses romans pour la jeunesse, et autrice notamment du très populaire *Little Women* (1868), a fait connaître sa désapprobation du roman juste après sa parution, le prenant pour un livre pour les jeunes. L'ouvrage était interdit de cité au sein de beaucoup de familles, d'autant plus que beaucoup le considéraient, à l'instar d'Alcott, comme un récit destiné aux jeunes lecteurs. T. S. Eliot, qui a grandi dans la culture sudiste du Missouri, en a fait personnellement l'expérience. Ses parents ayant trouvé le récit incongru pour les enfants, en ont interdit en effet la lecture. Ce n'est que longtemps après qu'il a compris que le roman n'était pas destiné aux enfants, mais aux adultes, le qualifiant de véritable « chef-d'œuvre » où le « génie » de Twain « s'épanouit pleinement ».⁹

L'œuvre a été critiquée pour diverses raisons. Certains on fait pression pour qu'elle soit interdite à cause du discours grossier utilisé par de nombreux

8. Leo Marx, "Mr. Eliot, Mr. Trilling, and 'Huckleberry Finn'", *The American Scholar* 22, no 4 (1953): 423-440, 423.

9. T. S. Eliot, Introduction to *Adventures of Huckleberry Finn* (London: Cresset, 1950): vii-xvi; repr. dans Mark Twain, *Adventures of Huckleberry Finn* ed., Thomas Cooley, Third Norton Critical Edition (New York: Norton & Company), 1999.

personnages, d'autres ont évoqué la vision dégradante des Afro-Américains et l'absence d'une critique explicite de « l'institution particulière » qu'est l'esclavage... Inversement, ses soutiens ont trouvé qu'elle dénonce, au contraire, l'esclavage et le racisme, certes pas frontalement mais non moins significativement ; on a salué le point de vue critique du protagoniste sur les mœurs de sa société, sa finesse d'esprit et sa sensibilité morale. L'appréciation louangeuse de Hemingway, ainsi que celle, postérieure, de T. S. Eliot et Lionel Trilling, ont permis de canoniser l'œuvre.¹⁰

Sa féconde complexité est déjà dans son rôle comme œuvre matricielle créatrice d'une voix littéraire qui va résonner dans l'ensemble de la littérature américaine, dont elle redéfinit le réalisme en l'ancrant dans le sol américain, là où le grand contemporain réaliste de Twain, Henry James, cultivait le thème international en une langue et une posture volontairement confondantes, mi-anglaises, mi-américaines.¹¹ Quant à ses prédécesseurs immédiats, Emerson, Melville ou Hawthorne, bien qu'ils abordent des sujets et thèmes américains, leur style a une consonance, une diction... britanniques très prononcées, et ce jusqu'à l'orthographe adoptée au mépris du *Webster*.

Une œuvre réaliste fondatrice

Le réalisme de ce roman se nourrit de trois aspects majeurs combinés : l'utilisation du vécu de l'auteur et de ses vastes expériences, l'emploi du vernaculaire et, enfin, le regard connaisseur de l'auteur sur sa société. Le vécu de Twain est riche en expériences de voyage en Amérique et à l'étranger (Europe et Palestine) ; ses connaissances sont également nourries par une expérience professionnelle variée comme mineur, jeune pilote de vapeur, journaliste, enseignant, reporter international, conférencier professionnel et même humoriste.¹² L'enfance et la

10. Voir James S. Leonard et Thomas A. Tenney, "Huck Finn in the Twentieth Century," dans James S. Leonard, Thomas A. Tenney, and Thadious M. Davis, eds., *Satire or Evasion? Black Perspectives on Huckleberry Finn* (Durham and London: Duke University Press, 1992), 195.

11. James expose dans une lettre adressée à son frère William James, les enjeux interculturels de sa littérature, volontairement et clairement située dans l'entre-deux américano-britannique : "I have not the least hesitation in saying that I aspire to write in such a way that it would be impossible to an outsider to say whether I am at a given moment an American writing about England or an Englishman writing about America (dealing as I do with both countries.) and far from being ashamed of such an ambiguity I should be exceedingly proud of it, for it would be highly civilized." Henry James, *Letters. 1883-1895*, ed. Leon Edel (London: Macmillan, 1981), 244.

12. Judith Yaross Lee, "Mark Twain as a Stand-up Comedian," *The Mark Twain Annual* 2006, no 4 (2006): 3-23.

jeunesse passées à Hannibal (1839-1853) et sa fréquentation de nombreuses personnes afro-américaines, constituent également une source féconde de connaissances transposées elles aussi dans la fiction.

St. Petersburg, où l'on retrouve Huck au début du récit, est modelé sur la vie de Twain à Hannibal. Comme tout écrivain réaliste, dont l'objectif premier est de dépeindre fidèlement les mœurs et conditions de vie de sa société, Twain s'est inspiré de ses observations mais aussi de ses fréquentations, notamment celles d'un jeune marginal qu'il a connu pendant son enfance et son adolescence à Hannibal, un certain Tom Blankenship, camarade d'enfance et fils de l'ivrogne du village. Les Blankenship vivaient dans une ruelle derrière la maison des Clemens. Tom, figure du garçon issu des classes défavorisées, était méprisé et rejeté par les familles bien établies. Cependant, malgré l'interdiction familiale, le jeune Sam Clemens le trouvait non seulement fréquentable mais aimable.

C'est Twain lui-même qui reconnaît ce lien référentiel dans son *Autobiographie* : « In *Huckleberry Finn* I have drawn Tom Blankenship exactly as he was. He was ignorant, unwashed, insufficiently fed; but he had as good a heart as ever any boy had. »¹³ Selon Twain, Tom Blankenship semblait heureux malgré la pauvreté, car il jouissait d'un caractère indépendant et d'un sens de la liberté totale : « His liberties were totally unrestricted. He was the only really independent person—boy or man—in the community, and by consequence he was tranquilly and continuously happy and was envied by all the rest of us. »¹⁴ Comme le relève Jerome Loving, Tom Blankenship avait un frère d'un an son aîné, dénommé Bence, qui, au cours de l'été 1847, a aidé un esclave fugitif qui se cachait sur une île des environs, en lui apportant subrepticement de la nourriture pendant plusieurs semaines.¹⁵

L'américanité d'*Adventures of Huckleberry Finn* est constituée de très nombreux éléments, qu'il s'agisse des thèmes de la grand-route, de la fugue, de l'esclavage, ou de la palette variée de portraits de divers personnages représentatifs, de l'aristocrate du Sud enraciné dans ses coutumes et ses terres, aux *con men* et *tall talers* vagabondant sur les routes et vivant au jour le jour grâce à leurs hâbleries ou numéros comiques. Mais la véritable américanité du roman, celle qui le distingue de tous les autres écrits avant lui, est celle de la voix de Huck, lequel

13. Mark Twain, *The Autobiography of Mark Twain* [1917], ed. Charles Neider (New York: Harper & Brothers, 1959), 68. (Repr. dans Mark Twain, *Adventures of Huckleberry Finn*, 337.)

14. Twain, *Autobiography*, 68.

15. Jerome Loving, *Mark Twain. The Adventures of Samuel L. Clemens* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2010), 24.

fait entendre une *diction* et un *parler*, authentiquement américains, en rupture avec le transcendantalisme et le *romance tale* des auteurs qui dominaient la scène littéraire.¹⁶

Le rejet par Huck de la vie civilisée rejaillit sur sa manière de s'exprimer au mépris des règles grammaticales et lexicales en usage chez les Américains instruits, beaucoup moins nombreux que la masse d'ouvriers, pionniers, migrants ou paysans gonflant les rangs de la société qui grossit au fur et mesure que de nouvelles terres sont conquises et acquises à l'Ouest, et que de nouveaux migrants arrivent pour accélérer et renforcer le peuplement des territoires ouest. À certains moments du récit, le contraste paraît frappant entre l'élocution de Huck et celle de personnages issus de milieux aisés ou « aristocratiques » au sens sudiste de l'expression.¹⁷ Il en est ainsi des échanges avec Mary Jane (par exemple au chapitre XXVIII), ou, plus tôt, avec le colonel Grangerford ou encore et dans une moindre mesure, avec Buck. Hormis quelques incompréhensions mineures (comme le mot « feud » que Buck doit définir pour Huck), la différence élocutoire est sans effets sur la compréhension mutuelle. On voit par là que Twain n'est pas sensible aux enjeux du malentendu comme son contemporain et inventeur d'un réalisme plutôt subjectiviste, Henry James. Le réalisme verbal de Twain réside dans sa maîtrise et sa transcription fidèle du parler varié du Sud-Ouest américain, ainsi que dans son excellente connaissance expérientielle des mœurs et coutumes de ces régions.

Le compte-rendu anonyme du *San Francisco Sunday Chronicle*, paru le 15 mars 1885, peut paraître exagérément laudatif, étant engagé contre les nombreuses critiques négatives parues sur le roman dès sa parution.¹⁸ L'auteur anonyme est néanmoins perspicace quand il écrit que l'auteur respecte les parlers du Sud-Ouest en les saisissant dans leur contexte historique. C'est ce trait original

16. Ces auteurs (Emerson, Hawthorne, Melville, Whitman et Thoreau) représentent ce que F. O. Matthiessen a appelé « Renaissance » américaine, laquelle se serait produite surtout entre 1850 et 1855, années qui ont vu la publication de quelques chefs-d'œuvre de la littérature américaine classique (notamment *Moby Dick* de Melville ou *The Scarlett Letter* de Hawthorne ou encore *Leaves of Grass* de Whitman). Ces auteurs ont réussi selon lui à redéfinir littérairement l'idéal démocratique américain. Voir Francis Otto Matthiessen, *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman* (New York: Oxford University Press, 1941).

17. On s'en souvient, Huck tient à nous dire que, chez les Grangerford, chaque membre de la famille avait son propre « nègre ». En signe d'adoption de notre jeune protagoniste, on lui assigne un esclave, un certain Jack, qui se met de suite à son service avec un certain zèle, dont Huck met du temps à comprendre les raisons. Notons que le prestige des grandes familles du Sud se reflétait dans le nombre d'esclaves qu'elles possédaient. Voir Elizabeth Fox-Genovese et Eugene D. Genovese, *The Mind of the Master Class: History and Faith in the Southern Slaveholders' Worldview* (New York: Cambridge University Press, 2005).

18. Voir Victor Fischer, "Huck Finn Reviewed: The Reception of 'Huckleberry Finn' in the United States, 1885-1897," *American Literary Realism, 1870-1910* 16, no 1 (Spring, 1983): 1-57, 13-14.

que le compte-rendu souligne d'abord, avant d'égrener les autres qualités qu'il a identifiées dans le récit : "It is a more minute and faithful picture of Southwestern manners and customs fifty years ago than was 'Life on the Mississippi,' while in regard to the dialect it surpasses any of the author's previous stories in the command of the half-dozen species of patois which passed for the English language in old Missouri."¹⁹ C'est cette utilisation et par là reconnaissance de la culture populaire américaine qui ont été le plus célébrées par divers commentateurs qui ont perçu dans la parole de Huck la force génératrice d'une nouvelle voix littéraire américaine, authentique et vitale.

L'idée de *Huckleberry Finn* comme une œuvre matricielle, avancée d'abord par Hemingway, a été suivie par beaucoup d'autres commentateurs et écrivains, dont Faulkner qui reconnaît lui aussi à Twain la paternité originelle de la littérature américaine.²⁰ La reconnaissance d'un lien de filiation fort entre la littérature américaine moderne et Mark Twain, et plus exactement *Huckleberry Finn*, indique un double ancrage solide de l'œuvre : dans la culture américaine et dans la modernité. Il est frappant de voir que l'indépendance culturelle et littéraire vis-à-vis de l'Europe qu'Emerson appelait de ses vœux,²¹ se soit réalisée par une œuvre en rupture avec le transcendantalisme. D'ailleurs, c'est en tant qu'acte d'indépendance littéraire que l'œuvre est souvent saluée. Mark Twain, écrit Fadiman, « is the nearest thing we have to a national epic. Just as the Declaration of Independence [...] contains in embryo our whole future history as a nation, so the language of *Huckleberry Finn* (another declaration of independence) expresses our popular character, our humor, our slant. »²² L'enthousiasme excessif de Clifton Fadiman est à la mesure des attentes nationales vis-à-vis d'une œuvre dont les enjeux littéraires ont débordé le cadre strict de la littérature.

Le poète moderniste T. S. Eliot a bien saisi la dimension fondatrice du roman, ce qui l'a amené à élever Mark Twain au niveau de Dryden et de Swift. Selon lui, Twain fait partie des grands écrivains qui réussissent à créer « une nouvelle façon

19. *The San Francisco Chronicle* [unsigned] 1885: March 15. <https://twain.lib.virginia.edu/huckfinn/sfchron.html>

20. "[...] In my opinion [Sherwood Anderson]'s the father of all of my generation — Hemingway, Erskine Caldwell, Thomas Wolfe, Dos Passos. Of course Mark Twain is all of our grandfather. [...]". William Faulkner, *Faulkner in the University* [1959], ed. Frederick L. Gwynn and Joseph L. Blotner (Charlottesville and London: the University Press of Virginia, 1995), 281.

21. Notamment dans « The American Scholar », discours prononcé devant la société Phi Beta Kappa, à Cambridge, le 31 août 1837... Mais l'idée est omniprésente dans ses conférences publiées par la suite sous forme d'essais.

22. Cité dans Louis J. Budd, "The Recomposition of *Adventures of Huckleberry Finn*," in Laurie Champion, ed., *The Critical Response to Mark Twain's "Huckleberry Finn"* (Westport, Conn.: Greenwood Press, 1991), 200.

d'écrire, valable non seulement pour eux-mêmes, mais aussi pour les autres. »²³ Dans ce même ordre d'idées, le critique littéraire Lionel Trilling estime que l'œuvre de Twain a posé un acte littéraire définitif dans la littérature américaine :

as for the style of the book, it is not less than definitive in American literature. The prose of *Huckleberry Finn* established for written prose the virtues of American colloquial speech. This has nothing to do with pronunciation or grammar. It has something to do with ease and freedom in the use of language. Most of all it has to do with the structure of the sentence, which is simple, direct, and fluent, maintaining the rhythm of the word-groups of speech and the intonations of the speaking voice.²⁴

Trilling semble minimiser l'importance de la « prononciation » et de la « grammaire ». Or, elles sont autant significatives que les autres traits dont il souligne l'importance à juste titre. Ce sont tous les aspects relevant de la *parole* de Huck, au sens saussurien de l'expression, qui font l'originalité de son *style*.²⁵ Elle adapte plusieurs parlers pratiqués par les habitants d'États du Sud-Ouest qu'elle harmonise avec d'autres afro-américains.

Le vernaculaire véhiculé par la voix particulière de Huck a retenu l'attention de nombreux critiques et fait l'objet d'analyses fructueuses. On peut mentionner l'emploi courant chez lui, mais aussi chez d'autres personnages comme Tom, du préfixe « a- », souvent annexé à des formes verbales participiales présentes. Ce « a-prefixing », comme le nomme le linguiste Walt Wolfram,²⁶ date du vieil anglais poétique ou populaire, et subsiste dans les comptines, les hymnes religieux, les chansons traditionnelles. Comme le rappelle Wolfram, bien que son usage ait été observé dans plusieurs régions américaines, il est plus répandu dans les régions rurales des Appalaches qui s'étendent du Nord-Est à une partie du Sud. Cette forme crée entre autres effets le renforcement du sens de la continuité suggérée par le verbe. Elle est utilisée plus fréquemment avec des verbes de deux syllabes

23. T. S. Eliot, *To Criticize the Critic and Other Writings* (London: Faber and Faber, 1965), 54.

24. Lionel Trilling, *The Moral Obligation to be Intelligent*, ed. Leon Wieseltier (Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2008), 147.

25. Rappelons que chez Saussure le terme de *parole*, distinct de *langue* (qui équivaut à la partie sociale du langage), désigne l'utilisation individuelle et concrète de la langue par chaque usager, à savoir l'accent, le rythme, l'intonation, le vocabulaire, la prononciation, la syntaxe. . . Ainsi, écrit Saussure, la « langue n'est pas une fonction du sujet parlant, elle est le produit que l'individu enregistre passivement; elle ne suppose jamais de préméditation [...]. La parole est au contraire un acte individuel de volonté et d'intelligence [...] ». Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* [1906-1911] (Paris : Grande Bibliothèque Payot, 1969), 30. Lire en particulier les chapitres 3 et 4.

26. Walt Wolfram, "Toward a Description of A-Prefixing in Appalachian English," *American Speech* 51, no 1/2 (Spring—Summer 1976): 45-56.

au plus, ayant une consonne initiale. Le « a-prefixing » donne rythme et intensité au discours de Tom Sawyer dans l'extrait suivant, où il évoque et travestit à la fois la lampe merveilleuse des *Mille et une nuits* :

Why they rub an old tin lamp or an iron ring, and then the genies come tearing in, with the thunder and lightning a-ripping around and the smoke a-rolling, and everything they're told to do they up and do it. They don't think nothing of pulling a shot tower up by the roots, and belting a Sunday school superintendent over the head with it or any other man. (26)

Cet exemple où Tom emploie, outre le « a-prefixing », la double négation (*they don't think nothing*), très fréquemment utilisée par Huck, montre que le parler de Huck, s'il le singularise comme narrateur et personnage littéraire, en fait un jeune adolescent typique qui s'exprime comme beaucoup d'Américains de ces régions. Or, la *parole* du jeune adolescent est devenue un style, une voix. Stylistiquement parlant, un des aspects les plus marquant chez Huck est, comme l'observe Richard Bridgman, la répétition, notamment le retour fréquent du participe présent et de la conjonction « and » dans des passages narratifs et descriptifs : “The participle and the reiterated conjunction of a long list—‘and... and... and... and... and...’—are two of the least evident yet most pervasive forms of repetition to be found in Huck’s version of the vernacular. Repetition is the most frequently encountered device for structural coherence in *Huckleberry Finn*.”²⁷ Huck fait également usage de manière remarquable de l’itération emphatique (*dug and dug, brisker and brisker...*), couplée dans l'exemple suivant avec la conjonction *and* : « So they dug and dug, like everything; and it got awful dark, and the rain started, and the wind swished and swushed along, and the lightning come brisker and brisker, and the thunder boomed [...]. » (241) Ces deux formes, combinées ici, créent un effet d'accumulation de la tension émotive tandis que l'action s'étire et semble plus lente à Huck, qui risque de se faire pendre par la foule.

Pour rendre Huck convaincant comme narrateur réaliste s'exprimant avec les connaissances lexicales et les structures syntaxiques les plus adaptées à son niveau d'instruction et à son éducation, Twain a tendance à rendre ses phrases simples par l'élimination d'indicateurs explicites de la subordination, ce qui atteste un manque de « sophistication linguistique » chez lui, comme l'écrit Janet Holmgren McKay.²⁸ Cette linguiste note à propos des erreurs de grammaire ou de syntaxe

27. Richard Bridgman, *The Colloquial Style in America* (New York: Oxford University Press, 1966), 124.

28. McKay, Janet Holmgren. “‘An Art So High’: Style in *Adventures of Huckleberry Finn*.” In *New Essays on “Huckleberry Finn,”* edited by Louis J. Budd (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), 61-81, 67.

commises par Huck, qu'elles ne sont pas l'effet du hasard mais relèvent d'un travail d'ajustement méthodique réalisé par l'auteur : « The kinds of errors that Huck makes are by no means haphazard. Twain carefully placed them to suggest Huck's basic illiteracy but not to overwhelm the reader. »²⁹ Les erreurs affectent surtout l'emploi des formes verbales : « [N]onstandard verb forms constitute Huck's most typical mistakes. He often uses the present form or past participle for the simple past tense [...] and he often shifts tense within the same sequence. »³⁰

La singularité de la voix de Huck se fait entendre dans l'organisation stylistique du récit ; mais elle renvoie également à une dimension interculturelle, si l'on accepte de nommer ainsi l'interaction inhérente à la société américaine entre ses composantes afro- et euro-américaines. Shelley Fisher Fishkin, dans un ouvrage qui a fait date, analyse avec justesse les sources verbales, culturelles et rythmiques afro-américaines du récit.³¹ L'autrice a identifié dans un jeune Afro-Américain dénommé Jimmy, une source d'inspiration importante qui a mené à la conception de Huck. Jimmy, un enfant d'une dizaine d'années, est le protagoniste d'une anecdote vécue par Twain puis racontée dans un article intitulé « Sociable Jimmy » et publié dans le *New York Times* le 29 novembre 1874.³² La diction de l'enfant l'a fortement impressionné : « [...] his talk got the upper hand of my interest, too, and I listened as one who receives a revelation. I took down what he had to say, just as he said it—without altering a word or adding one. »³³ Fishkin montre que cette « révélation » consiste à reconnaître le potentiel littéraire et narratif d'un enfant s'exprimant avec naturel, simplicité et candeur. C'est cette voix et l'ensemble des voix afro-américaines que Twain a intériorisées pendant son enfance et sa jeunesse, écrit Fishkin, qui constituent le moule dans laquelle la voix de Huck a été conçue :

[...] the voice of Jimmy [...] became a model for the voice with which Twain would change the shape of American literature. It was a voice that Twain contained within himself, a language and set of cadences and rhythms he could generate fluently on his own, having been exposed to many such voices in his youth. Jimmy triggered his recollection of those voices, and sparked his apprehension of the creative possibilities they entailed. We can view the remarkable impression Jimmy made upon

29. McKay, "An Art So High," 64.

30. McKay, "An Art So High," 64.

31. Voir Shelley Fisher Fishkin, *Was Huck Black? Mark Twain and African-American Voices* (New York, Oxford: Oxford University Press, 1993). Un très court extrait de l'ouvrage est repr. dans Mark Twain, *Adventures of Huckleberry Finn*, 402-405.

32. L'article a été inséré par Thomas Cooley dans Mark Twain, *Adventures of Huckleberry Finn*, 343-346.

33. Mark Twain, "Sociable Jimmy," dans Mark Twain, *Adventures of Huckleberry Finn*, 343.

Twain, then, as connected to Twain's awareness of the ease with which he could speak in that voice himself.³⁴

La présence féconde et cruciale de Jim dans le récit souligne en soi l'importance de la présence d'une voix afro-américaine avec et dans celle de son narrateur.

Jim : a Black life matters

Un des points cruciaux du roman est l'intégration d'un *slave narrative* dans le récit picaresque principal de Huck. Bien que Jim ait été délogé de la scène centrale du récit (tout comme Huck d'ailleurs) après l'arrivée des escrocs, puis rabaissé pour n'être plus qu'un faire-valoir réifié du savoir-faire supposé de Tom, la part de Jim dans la configuration symbolique du récit reste conséquente. Son importance éthique et diégétique ainsi que sa relation privilégiée avec Huck, rendent plus perceptible et plus aigu le sens des remarques racistes égrenées dans le récit.

Tandis que Jim est enchaîné dans une case dans la ferme Phelps (ce qui dit sa régression dramatique vers sa condition initiale), Huck, pris pour Tom Sawyer par Aunt Sally, explique dans l'une de ses inventions autobiographiques habituelles, l'accident qui aurait eu lieu sur le Mississippi :

"It warn't the grounding—that didn't keep us back but a little. We blowed out a cylinder-head."

"Good gracious! Anybody hurt?" "

"No'm. Killed a nigger."

"Well, it's lucky; because sometimes people do get hurt" (260-261).

Twain éclaire ce qui se pense et se dit dans les tréfonds de l'inconscient sudiste, et s'exprime spontanément ici comme par lapsus. Aunt Sally—avatar diégétique de Miss Watson dont la foi n'empêche pas les mauvais traitements qu'elle inflige à Jim —, est une bonne croyante qui prêche l'amour et médite tous les dimanches sur la parole divine, mais elle considère qu'un « nigger » ne fait pas partie des « gens », autrement dit du genre humain. Son éducation a engrammé dans son esprit la négation de l'altérité de l'esclave, dont la vie équivaut à celle de la bête de somme qu'on achète et vend en fonction des besoins des maîtres (ce que la bonne Miss Watson voulait faire subir à Jim, bien qu'elle lui ait promis qu'elle ne le vendrait jamais pour ne pas le séparer de sa femme et de leurs enfants).³⁵ Le récit de Huck fait sortir Jim de cette condition de néantisation de la personne humaine du « nigger ».

34. Shelley Fisher Fishkin, *Was Huck Black? Mark Twain and African-American Voices*, 15.

35. J'utilise le possessif « sa » femme et « leurs » enfants par commodité de langage, puisque l'esclave appartient *absolument* à ses maîtres.

Ce serait une erreur d'appréciation historique que de croire que cette négation de l'autre appartient au passé esclavagiste. Dans les années 1960, un des mots d'ordre de la revendication afro-américaine est la reconnaissance de ce que les leaders du *civil rights movement* appelaient *somebodiness*, notion qui répond à ce que l'écrivain Ralph Ellison dénonçait littérairement une décennie plus tôt comme invisibilité des Afro-Américains dans un célèbre roman.³⁶ Les Afro-Américains sont plongés dans l'anonymat et l'interchangeabilité de la *nobodiness*. C'est une négation de la personne noire, et par là de tout ce qui fait la richesse d'une vie qui ne serait pas réduite à une « *bloß Leben* » (une « vie nue » ou une « vie tout court »), selon le mot de Benjamin.³⁷

Le récit soulève la question de la valeur et par conséquent du sens de la vie de l'esclave, et, en tenant compte du contexte d'écriture du roman, ceux du citoyen afro-américain privé de ses droits humains dans le système ségrégationniste. Par le truchement de Jim, le récit situe cette valeur et ce sens dans la position de *sujet* tel que l'envisage la psychanalyse, à savoir comme un être désirant, et tel que l'envisage la philosophie, c'est-à-dire comme un être pensant, conscient de lui-même, de sa *valeur*, et responsable de ses actes, engagé par là même dans une praxis pour donner *sens* à sa vie. Ainsi, Jim, en rejetant sa condition d'esclave devient le metteur en scène de ses rêves et l'auteur de son destin. En décidant de sortir de l'anonymat de la « vie nue », où les termes sont interchangeables et les droits suspendus, il émerge comme sujet souverain du désir.

Quant aux autres esclaves qu'on croise ici et là dans le récit, ils sont tous différents de Jim et restent englués dans l'indifférenciation que leur impose l'« institution particulière ». C'est ainsi que Huck les voit et les vit, et c'est ainsi que, dans l'ensemble, la société les traite en leur assignant une *place* bien définie. Lorsqu'il évoque l'esclave, un dénommé Jack, que les Grangerford mettent à son service, Huck utilise l'expression raciale générique de « nigger » pour le désigner :

36. Ralph Ellison, *Invisible Man*, roman publié en 1952.

37. Voir Walter Benjamin, *Pour une critique de la violence*, traduction de Nicole Casanova (Paris : Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2012). Giorgio Agamben fait de cette notion de « vie nue » la base de la réflexion qu'il développe dans *Homo sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue* (Paris : Éd. du Seuil, 1997). Il existe dans toute société, selon Agamben, « une limite au-delà de laquelle la vie humaine, parce qu'elle cesse d'être politiquement pertinente, [...] n'est plus qu'une "vie sacrée" » comme celle de l'*homo sacer* dans le droit romain, qui désignait celui-ci comme légalement « tuable » (150). La vie de l'homme noir tué dans l'accident supposé racontée par Huck à Aunt Sally, ne laisse aucune trace parce qu'il correspond à cet *homo sacer* condamné à la « vie nue », qu'aucun droit, aucune loi, ne reconnaît ni protège. La longue histoire du lynchage racial dit très bien cette situation où des personnes afro-américaines – parce qu'elles sont telles – se trouvent exposées à la violence effrénée que la foule ou n'importe qui d'autre peut leur infliger en toute impunité, puisque la loi elle-même (la police, le système judiciaire...) accorde aux meurtriers le droit d'exercer la souveraineté sur la « vie nue ». Le mouvement Black Lives Matter semble attirer l'attention sur la manière chronique dont les Afro-Américains sont piégés dans cette condition instable et fragile qui peut, à tout moment, chuter dans la « vie nue ».

« [...] I noticed that my nigger was following along behind » (146). Huck ne demande à aucun moment à Jack de s'approcher ; inconsciemment, il le laisse à sa « place » pendant que lui-même continue d'occuper la sienne. C'est Jack qui vient vers lui quand ils sont à l'abri des regards pour lui transmettre un message de la part de Jim. Lorsque Huck, si heureux de retrouver son ami, rejoint celui-ci peu de temps après, il lui reproche de ne pas avoir cherché à prendre contact avec lui plus tôt : « "Why didn't you tell my Jack to fetch me here sooner, Jim?" » (147). Jim, qui s'est affirmé comme sujet, impose de fait à Huck de nouvelles modalités de communication, lesquelles tiennent compte de l'intersubjectivité. De plus, son aîné est devenu en quelque sorte sa conscience, celle qui agit sur ses perceptions raciales les plus enracinées. Maintenant, c'est en s'adressant à nous que Huck n'évoque plus Jack comme « my nigger », mais « my Jack » (148). Certes, il n'est pas « Jack » tout court, mais le parcours éthique de Huck est immense dans le contexte de la « vie nue » de l'esclave. Quand plus tard il évoquera Jim en tant que « my nigger » en s'adressant au duc, c'est uniquement pour tromper la vigilance de celui-ci, à qui Huck a fait croire que Jim était son esclave (les deux termes s'équivalent dans le contexte de l'esclavage, bien sûr).

Ainsi, Jim, conscient de sa valeur et, par conséquent, de sa responsabilité de mari et de père, s'octroie le droit d'exister au-delà des limites et tensions de la « vie nue » et de l'anonymat où il était maintenu comme « nigger ». Le déroulement progressif du récit déploie les plis de cette subjectivité jusque-là étouffée. Jim affirme de plus en plus fort son désir, dont l'« objet » est sa famille, qu'il place au cœur de son projet existentiel. Huck en est consterné à un moment, car il prend la véritable mesure de Jim comme sujet libre, et donc comme une altérité à part entière qui risque de lui échapper et de l'exclure, lui, Huck, du champ du désir de Jim.

Notons enfin que dans la configuration d'ensemble du récit, la relation avec Jim élève sa fugue au degré d'une dignité héroïque, puisqu'il ose braver les lois de la cité au nom de la justice universelle, et déclare qu'il est prêt à « aller en enfer » s'il le faut pour maintenir son engagement auprès de son ami. C'est un véritable tour de force que réalise ce roman en accordant le récit de l'esclave fugitif avec celui de l'adolescent fugueur. Cette beauté fragile mais tenace oriente le récit jusqu'à la chute brutale dans l'ambiance grotesque des chapitres dits de l'évasion.

Un dernier mot sur les « chapitres de l'évasion »

Les derniers chapitres déconstruisent l'édifice éthique progressivement construit par le récit, lequel épouse le point de vue évolutif de son jeune narrateur

au fur et à mesure que celui-ci évalue les implications de son compagnonnage d'un esclave fugitif. L'éveil moral ou prise de conscience « politique » de Huck constituent le point culminant du récit, dont le mouvement, amèrement ironique vers le cœur du Sud esclavagiste, condamne déjà Jim objectivement mais permet de situer l'essentiel dans l'attitude de Huck vis-à-vis de l'esclavage, et, par anachronisme, celle de Twain vis-à-vis de la discrimination raciale. Or, les derniers chapitres offrent un renversement de situation et de tonalité qui a fait couler beaucoup d'encre, et opposé ceux qui considèrent qu'il s'agit d'une conclusion « sérieuse » qui mérite d'être analysée éthiquement et politiquement, et ceux qui n'y voient que de l'humour sans implications idéologiques.³⁸

Hemingway, en une célèbre remarque souvent citée par ceux qui dénigrent cette conclusion, considère ces chapitres comme de la « tricherie ». Il écrit : "[...] if you read [*Huckleberry Finn*] you must stop where the Nigger Jim is stolen from the boys. This is the real end. The rest is just cheating."³⁹ Cette notion de tricherie semble juste car elle désigne la trahison des implications éthiques altières qui marquent les parties précédentes du récit, lesquelles implications chutent brutalement dans un burlesque de mauvais goût, lorsque Tom Sawyer, dont Huck semblait enfin émancipé jusque-là, fait retour et prend les rênes du récit. Huck redevient le « camarade » de Tom, et Jim un esclave obséquieux et amuseur des blancs, et ce avec l'assistance de Huck. Il n'est plus qu'un pion dans de vulgaires machinations se voulant « aventurières », qu'il accepte lui-même avec servilité, n'étant plus que la caricature usée du « nigger » qu'il est censé être. Par l'acceptation de cette brutale dégradation de Jim jouant lui-même à « Jim Crow » dans un *minstrel show* mis en scène par Tom imitant « Daddy

38. À propos de ce débat, on peut lire John Reichert, *Making Sense of Literature* (Chicago: University of Chicago Press, 1971), 191-203. Joyce A. Rowe, *Equivocal Endings in Classic American Novels: The Scarlet Letter; Adventures of Huckleberry Finn; The Ambassadors; The Great Gatsby* (New York: Cambridge University Press, 1987), pense que Huck, à l'instar des protagonistes des trois autres romans analysés dans son livre, est un visionnaire qui, à la fin, est « vaincu, autant par ses propres limites que par la société dans laquelle il vit » (2). Voir également Leo Marx ("Mr. Eliot, Mr. Trilling and Huckleberry Finn") pour qui la fin burlesque du roman équivaut à une trahison de sa facture sérieuse. Pour James Cox, *Mark Twain: The Fate of Humor* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1966), 175-182, la conclusion doit être lue comme une partie humoristique, rien de plus.

39. Ernest Hemingway, *Green Hills of Africa* (New York: Scribner's, 1935), 22.

Rice »,⁴⁰ Huck devient l'ombre de Tom, l'assistant servile de celui à qui il osait s'opposer au début du récit. Chacun a repris sa *place* initiale sur l'échiquier des relations de pouvoir et de domination.

Il y a donc tricherie parce que l'auteur trompe l'attente des lecteurs qu'il a pourtant construite textuellement. Ces derniers chapitres changent le profil du lecteur lui-même, le faisant passer de la position de destinataire intelligent et respectable, à celle d'un vulgaire voyeur. Ceci est assez frappant dans le sens où ces mises en scène grotesques, associent Huck, en tant que complice de Tom, aux tricheurs des chapitres burlesques, dont l'humour de mauvais goût trompe également les attentes des spectateurs. De même que les derniers chapitres du récit font chuter les qualités nobles de l'éthique de Huck dans le vulgaire, les comédies parodiques du duc et du roi rabaissent et vilipendent de grandes tragédies shakespeariennes (*Romeo and Juliette*, *King Lear*, *Hamlet*) en les faisant chuter dans le grotesque. La vulgarité n'est pas dans le burlesque en soi – « burlesque shakespearien » à proprement parler –,⁴¹ mais dans l'usage qu'en font ces *con men*, pervers et tricheurs. Pareillement, les tricheries des chapitres de l'évasion, censées parodier le récit d'aventures, notamment les péripéties et rebondissements des romans de cape et d'épée, réduisent le sens étendu et sérieux de la quête de liberté hors des murs de l'esclavage, en diminuant ses enjeux à ceux du thème de l'« évasion » à visée divertissante. Sur le plan de la forme du récit, ils constituent un défaut flagrant : la lecture de romans d'avenures qui excite l'imaginaire de Tom, oriente à présent le cours du récit, alors que Huck n'y croit pas. Ainsi, il n'y a pas de nécessité interne à la structure du récit de Huck et de Jim dans ce développement grotesque final, qui vient en ajout comme pour étouffer la voix de Huck.

On peut aussi se demander si Twain a tenu à parodier et, en même temps, allégoriser dans ces chapitres l'Histoire afro-américaine marquée par les grands espoirs suscités par la « Déclaration d'émancipation » (1863), puis le 13^e amendement de la Constitution (1865) qui a interdit l'esclavage et le

40. La paternité de l'expression raciste Jim Crow, qui prend une ampleur et un sens nouveaux après la fin de la guerre de Sécession et la promulgation de lois ségrégationnistes éponymes par les États du Sud, revient à l'acteur Thomas Dartmouth Rice, alias Daddy Rice, qui a utilisé la tradition du blackface pour concevoir le personnage de Jim Crow qu'il a commencé à jouer lui-même dès le début des années 1830.

41. Rappelons que la pratique parodique de Shakespeare est très ancienne en Angleterre, où elle donne ses premiers signes de vie du vivant même de Shakespeare ; mais, comme le note Stanley Wells, les « premiers burlesques substantiels n'apparaissent qu'en 1674 ». Stanley Wells, "Shakespearian Burlesques", *Shakespeare Quarterly* 16, no 1 (Winter, 1965): 49-61, 50. Il s'agit de divertissements comiques basés sur des pièces shakespeariennes qu'ils travestissent entièrement : "The typical Shakespearian burlesque takes a Shakespeare play as its point of departure and creates from it a mainly comic entertainment, often in ways that bear no relation to the original" (50).

14^e amendement, renforcé par le 15^e, qui a octroyé aux esclaves émancipés la citoyenneté américaine et par là le droit de voter et de se présenter aux élections. Or, les Jim Crow laws, lois de la ségrégation raciale qui allaient connaître une longue vie (jusqu'à la promulgation du Civil Rights Act de 1964, en passant par la loi contre la ségrégation dans les écoles publiques de 1954 dans le célèbre cas *Brown vs Board of Education of Topeka*) ont recréé les conditions de l'esclavage sous une forme « légale ». Les lois passées par les États du Sud et inscrites dans leurs Constitutions, maintenaient *légalement* la domination raciale blanche par l'infériorisation sociale des Afro-Américains. En même temps, les lynchages et campagnes de terreur menées par des groupes suprématistes secrets tels le Ku Klux Klan (fondé dès 1865) ou the Knights of the White Camelia (fondé en 1867), et d'autres agissant au grand jour comme the White League (1874) ou the Red Shirts (1875), ont remplacé la coercition et la « discipline » esclavagistes du fouet et de la chaîne, par l'humiliation physique et morale, les viols, les meurtres et l'incendie des fermes afro-américaines.

Quelles que puissent être les motivations de Twain, il est clair que cette conclusion déstabilise la structure du récit par le comportement intrusif et dominateur de Tom, agissant peut-être ici comme truchement de l'auteur. Même Bernard DeVoto, pourtant grand admirateur de Twain, écrit à ce propos : "And now, without any awareness that he was muddying the waters of great fiction, he plunges into a trivial extravaganza on a theme he had exhausted years before. In the whole reach of the English novel there is no more abrupt and more chilling descent".⁴² Leo Marx note à juste titre que cette dernière partie affecte la structure d'ensemble du récit : "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. To take seriously what happens at the Phelps farm is to take lightly the entire downstream."⁴³ En effet, après la lecture de cette conclusion, le lecteur soulève la question du sens de la fugue elle-même, dont la nécessité et les motivations *sérieuses* (la fuite digne de l'esclave rétablissant son humanité quoi qu'il en coûte, la fuite de Huck comme sujet cherchant à s'émanciper de l'emprise de ceux qui étouffent son désir, dont Tom) sont mises en doute par les dramatisations infantiles et narcissiques d'un enfant gâté, dont la vision et le comportement sont hétérogènes aux enjeux épiques et altiers de la fugue.

42. Bernard DeVoto, *Mark Twain's America and Mark Twain at Work* (Boston: Houghton Mifflin Company, 1942), 92.

43. Leo Marx, "Mr. Eliot, Mr. Trilling, and 'Huckleberry Finn'", 425.

Bibliographie

- Agamben, Giorgio. *Homo sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue*. Paris : Éd. du Seuil, 1997.
- Anonyme. *The San Francisco Chronicle* 1885: March 15. <https://twain.lib.virginia.edu/huckfinn/sfchron.html>
- Barthes, Roland. « Le grain de la voix », *Musique en jeu*, no 9 (1972) : 57-63.
- Benjamin, Walter. *Pour une critique de la violence*, traduction de Nicole Casanova. Paris : Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2012.
- Blair, Walter. *Mark Twain and "Huck Finn."* Berkeley: University of California Press, 1960.
- Bridgman, Richard. *The Colloquial Style in America*. New York: Oxford University Press, 1966.
- Bruccoli, Matthew J., and Judith S. Baughman, eds. *F. Scott Fitzgerald on Authorship* Columbia: University of South Carolina Press, 1966.
- Budd, Louis J. "The Recomposition of *Adventures of Huckleberry Finn*," in Laurie Champion, ed., *The Critical Response to Mark Twain's "Huckleberry Finn"*, 195-206. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1991.
- Cox, James. *Mark Twain: The Fate of Humor*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1966.
- DeVoto, Bernard. *Mark Twain's America and Mark Twain at Work*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1942.
- Doyno, Victor A. *Writing "Huck Finn": Mark Twain's Creative Process*. University Park, PA: University of Pennsylvania Press, 1991.
- Eliot, T. S. *To Criticize the Critic and Other Writings*. London: Faber and Faber, 1965.
- . Introduction to *Adventures of Huckleberry Finn*. vii-xvi. London: Cresset, 1950. Repr. dans Mark Twain, *Adventures of Huckleberry Finn*, ed., Thomas Cooley, 348-354. New York: Norton & Company (Third Norton Critical Edition), 1999.
- Fischer, Victor. "Huck Finn Reviewed: The Reception of "Huckleberry Finn" in the United States, 1885-1897." *American Literary Realism, 1870-1910*. 16, no 1 (Spring 1983): 1-57.
- Fishkin, Shelley Fisher. *Lighting Out for the Territory: Reflections on Mark Twain and American Culture*. New York: Oxford University Press, 1996.
- Fox-Genovese, Elizabeth and Eugene D. Genovese. *The Mind of the Master Class: History and Faith in the Southern Slaveholders' Worldview*. New York: Cambridge University Press, 2005.
- Hemingway, Ernest. *Green Hills of Africa*. New York: Scribner's, 1935.
- James, Henry. *Letters. 1883-1895*, ed. Leon Edel. London: Macmillan, 1981.
- Lee, Judith Yaross. "Mark Twain as a Stand-up Comedian." *The Mark Twain Annual* 2006, no 4 (2006): 3-23
- Leonard, James S., and Thomas A. Tenney. "Huck Finn in the Twentieth Century", dans James S. Leonard, Thomas A. Tenney, and Thadious M. Davis, eds., *Satire or Evasion? Black Perspectives on Huckleberry Finn*, 195-198. Durham and London: Duke University Press, 1992.
- Loving, Jerome. *Mark Twain. The Adventures of Samuel L. Clemens*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2010.
- Marx, Leo. "Mr. Eliot, Mr. Trilling, and 'Huckleberry Finn.'" *The American Scholar* 22, no 4 (1953): 423- 440.

- Matthiessen, Francis Otto. *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*. New York: Oxford University Press, 1941.
- May, Henry F. *The End of American Innocence. A Study of the First Years of our Own Times*. New York: Alfred Knopf, 1959.
- McKay, Janet Holmgren. "An Art So High': Style in *Adventures of Huckleberry Finn*." In *New Essays on "Huckleberry Finn"*, edited by Louis J. Budd, 61-81. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- Reichert, John. *Making Sense of Literature*. Chicago: University of Chicago Press, 1971.
- Rowe, Joyce A., *Equivocal Endings in Classic American Novels: The Scarlet Letter; Adventures of Huckleberry Finn; The Ambassadors; The Great Gatsby*. New York: Cambridge University Press, 1987.
- Saussure, Ferdinand, de. *Cours de linguistique générale* [1906-1911]. Paris : Grande Bibliothèque Payot, 1969.
- Trilling, Lionel. *The Moral Obligation to be Intelligent*, ed. Leon Wieseltier. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2008.
- Twain, Mark. *Life on the Mississippi*. Boston: James R. Osgood And Company, 1883.
- . *Adventures of Huckleberry Finn* [1884], ed. Thomas Cooley. 4th Norton Critical Edition. New York: Norton, 2022.
- . *The Autobiography of Mark Twain* [1917], ed. Charles Neider. New York: Harper & Brothers, 1959.
- . *Mark Twain-Howells Letters*, I, ed. William M. Gibson and Henry Nash Smith. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1960.
- Wells, Stanley. "Shakespearian Burlesques." *Shakespeare Quarterly* 16, no 1 (Winter 1965): 49-61.
- Wolfram, Walt. "Toward a Description of A-Prefixing in Appalachian English." *American Speech* 51, no 1/2 (Spring—Summer 1976): 45-56.