

---

## *Martin Eden* ou le désenchantement romantique d'un écrivain réaliste

A. Wicke

### Résumé

Ce travail se propose d'interroger le paradoxe central du roman : pourquoi cet artiste qui a désiré avec autant d'acharnement faire œuvre littéraire met-il fin à ses jours au moment où il connaît enfin le succès et ce que l'on pourrait appeler une certaine forme de reconnaissance ? Quelle est donc cette déception assez profonde pour entraîner le suicide ? En dépit du credo réaliste clamé par Martin Eden, le roman dévoile graduellement une figure d'écrivain romantique, rebelle et amoureux de l'Idéal, chez qui la déception et le désenchantement préexistent de manière essentielle à la création artistique elle-même.

### Abstract

*Martin Eden*, or the romantic disillusionment of a realist writer.

This paper aims at questioning the central paradox of the novel : why does an artist, who had been so determined and eager to build a literary body of work, decide to take his life precisely when he eventually experiences success and a form of recognition ? What can be said of a disappointment that is powerful enough to push to suicide ? Despite the realistic creed claimed by Martin Eden, the novel gradually unveils the figure of a romantic writer, of a rebel passionately enamoured of the Ideal, for whom disappointment and disillusionment are essentially pre-existent to the experience of artistic creation.

---

### Citer ce document / Cite this document :

Wicke A. *Martin Eden* ou le désenchantement romantique d'un écrivain réaliste. In: Cahiers Charles V, n°26, juin 1999. Vertiges de la création. Essais sur des œuvres britanniques et américaines. pp. 73-97;

doi : <https://doi.org/10.3406/cchav.1999.1229>

[https://www.persee.fr/doc/cchav\\_0184-1025\\_1999\\_num\\_26\\_1\\_1229](https://www.persee.fr/doc/cchav_0184-1025_1999_num_26_1_1229)

---

Fichier pdf généré le 13/09/2019

# **MARTIN EDEN, OU LE DÉSENCHANTEMENT ROMANTIQUE D'UN ÉCRIVAIN RÉALISTE**

ANNE WICKE\*

« Realism is imperative to my nature »<sup>1</sup>, proclame Martin Eden, le héros du roman que Jack London publie en 1909. Ce texte, portrait tragique d'un artiste, retrace l'histoire d'un écrivain, de la naissance de sa vocation jusqu'au moment où il se suicide, alors qu'il a enfin atteint ce qu'il semblait rechercher depuis le début, le succès et la reconnaissance. Les éléments autobiographiques sont nombreux et évidents : Martin, tout comme Jack, vient d'un milieu extrêmement démuné ; c'est un autodidacte vorace et déterminé ; il a fait les quatre cents coups ; il a plusieurs fois pris la mer comme marin ; il désire, par-dessus tout, devenir écrivain et être reconnu. Si Jack n'a pas opté pour la fin spectaculaire de Martin, il n'est pas très difficile de déceler dans son comportement une forte tendance auto-

---

\* Université de Rouen

<sup>1</sup> L'édition de *Martin Eden* ici utilisée est : Jack LONDON, *Martin Eden*, dans *Novels and Social Writings*, New York : Library of America, 1982, édition établie et préfacée par Donald PIZER. La citation se trouve à la page 915 (chapitre XLV). Toutes les références ultérieures à ce roman seront simplement indiquées par les numéros de chapitre et de page, entre parenthèses, dans le corps de l'article.

destructrice. Mais ces parallèles ne constituent pas l'objet de ce travail, ils ont d'ailleurs déjà été abondamment commentés<sup>2</sup>. Je souhaite ici, à partir de la représentation fictionnelle d'un artiste qui se dit écrivain réaliste, à partir de ce fantasme d'écrivain donc, interroger l'attitude que cette figure adopte face à la question de la création, une posture qui semble être placée sous le signe d'une profonde déception, puisque Martin Eden finit par se suicider de façon spectaculaire, en se noyant. La lecture du roman soulève, à cet égard, deux grandes questions, qui sont en fait deux paradoxes méritant toute notre attention. En effet, si la figure du jeune artiste qui se suicide est quasiment, depuis le dix-neuvième siècle, un cliché, une figure imposée, il reste que, dans notre imaginaire, elle est le plus souvent liée à la problématique de l'échec : l'artiste se supprime parce qu'il ne rencontre justement ni succès ni reconnaissance. Or, il se trouve que, dans le roman de Jack London, Martin décide de se jeter dans la mer, de son hublot, après s'être engagé comme marin sur le *Mariposa*, qui fait route vers les Mers du Sud, lieu mythique évoquant pour lui à la fois le refuge et le renouveau, au moment précis où il semble avoir atteint son but : il est devenu un écrivain riche et célèbre. La fin du roman, dans laquelle Jack London nous offre des pages magnifiques, tant sur le dépit et le désenchantement<sup>3</sup> que sur le moment épiphanique du suicide lui-même, pose donc une énigme<sup>4</sup> : pourquoi l'artiste perd-il, à ce moment-là, tout désir de poursuivre, dans la voie qu'il s'était tracée ? D'autre part, ainsi que cela a été signalé en ouverture de ce travail, Martin Eden se conçoit comme écrivain réaliste, en réaction, donc, contre l'idéalisme et les canons romantiques. Que ce soit comme lecteur ou comme écrivain, il

---

<sup>2</sup> Voir, par exemple, les ouvrages de Joan LONDON, de Joan D. HEDRICK, et de Jonathan AUERBACH.

<sup>3</sup> J'emprunte, bien sûr, ce terme au titre de l'un des quatre volumes que Paul BÉNICHOU a consacré au romantisme français, *Le Sacre de l'écrivain, Le Temps des prophètes, Les Mages romantiques et L'Ecole du désenchantement*.

<sup>4</sup> *The Pacific Monthly*, quand il se lança, en 1908, dans la publication par épisodes de *Martin Eden*, offrit 500 dollars au lecteur qui pourrait deviner la fin du roman...

veut le vrai (« I must have the real or nothing », XXIV, 742), il refuse, par ailleurs, le mode de vie et l'art de la « genteel tradition » incarnée par la famille Morse. Une fois encore, les rapprochements avec Jack London seraient aisés à avancer. Et c'est ici que surgit le second paradoxe : le portrait d'artiste que brosse Jack London est bien plutôt celui d'un artiste romantique, épousant les tendances dépressives et désenchantées de la fin du mouvement.

Ce second paradoxe n'apporte-t-il pas la résolution du premier ? En effet, n'est-ce pas, justement, parce que Martin Eden entretient ce rapport romantique à la création, dans lequel la déception est toujours déjà inscrite, que le succès et la renommée ne pourront le guérir de la maladie de l'Idéal ?

Lors de leurs multiples conversations portant sur la littérature et sur son œuvre, Martin répète fréquemment à Ruth Morse qu'il entend peindre le vrai. Ces discussions, de fait, semblent souvent être une représentation dramatisée du débat littéraire qui eut lieu aux Etats-Unis, lors de la seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle, entre les tenants de la « genteel tradition », dont Ruth serait la fervente avocate, et les partisans d'une nouvelle littérature, le réalisme. Par exemple, Martin lit à Ruth un de ses textes, intitulé « The Pot » : la jeune fille est atterrée (« “How dreadful !” she cried, when he had finished. “It is horrible, unutterably horrible !” », XIV, 668). Ce à quoi Martin rétorque que telle est la vie, qu'elle n'est pas toujours belle, même s'il avoue trouver une certaine beauté dans la destinée tragique de son héroïne. Le jugement de Ruth reste néanmoins sans appel (« “Oh ! It is degrading ! It is not nice ! It is nasty !” », XIV, 668). Par ailleurs, Martin convient bien que chaque art a ses conventions, mais il est important, pour lui, que ces conventions soient vraies et que l'authenticité subsiste (« “But even the conventions must be real...” », XXIV, 741). Les romans de société qu'affectionnent Ruth et sa famille n'ont pour Martin rien à voir avec la « vraie littérature » (XXIV, 786). Il souhaite plutôt se lancer dans une écriture réaliste militante (« “Some day I shall write it up – “The Degradation of Toil” or the

“Psychology of Drink in the Working-class,” or something like that for a title.” », XIX, 703). Il s'intéresse vivement aux théories évolutionnistes de Spencer et de Darwin, ainsi qu'aux applications psychologiques ou sociales qu'ils ont pu en faire, et l'on sait combien ces théories furent importantes dans l'élaboration du réalisme et, par la suite, du naturalisme. Même s'il a conscience que ce qu'il écrit est peut-être trop fort et trop rude pour les magazines, Martin se défend en clamant le caractère véridique de ses textes (XXXIV, 825). Comme le narrateur nous le précise, si Martin possède une imagination débordante, il n'en reste pas moins animé par l'amour de la réalité (« While his imagination was fanciful, even fantastic at times, he had a basic love of reality that compelled him to write about the things he knew », IX, 628). Il est également porté par une certaine solidarité de classe et entend évoquer le destin des humbles et des exploités (il a découvert Marx et Mill au cours de ses nombreuses expéditions dans les bibliothèques, VII, 604), au nombre desquels semblent d'ailleurs se trouver les écrivains : l'écriture est, dans ce texte, fréquemment comparée au travail industriel (XXV, 752), le monde de l'édition est présenté comme un univers mécanisé (« the inhuman editorial machine », XXIV, 737), dont les éditeurs sont les pièces et les engrenages (« they seemed cogs in a machine », XIV, 663) qui broient l'artiste au nom du seul profit (XXV, 747, par exemple).

Or, Martin se trouve, dès les premières pages du roman, en porte-à-faux : il s'affirme comme prolétaire, mais le désir-même qui lance le récit – son amour pour Ruth et son désir de gagner le cœur et le corps de la jeune bourgeoise – est déjà une trahison de classe, tout comme l'entreprise à laquelle il se voue totalement dès sa rencontre avec Ruth. Lire, et à plus forte raison écrire, c'est aussi trahir la classe dont il est issu :

Who are you, Martin Eden ? he demanded of himself in the looking-glass [...]. Who are you ? What are you ? Where do you belong ? [...] You belong with the legions of toil, with all that is low, and vulgar, and unbeautiful. [...] And yet you dare to open the books, to listen to beautiful music, to learn to love beautiful paintings, to speak good English [...] ! (XII, 650)

A la culpabilité s'ajouteront plus tard le sentiment de n'être nulle part à sa place (« he had never found his permanent abiding place », XXVII, 771) et l'impression d'être exclu partout et par tous (XLII, 881-882). Cela dit, le caractère inconfortable de sa position n'empêche pas Martin de se lancer à corps perdu dans une trajectoire autodidacte fondée sur la double conviction qu'il a du talent (IX, 626-627) et qu'il suffit de vouloir pour pouvoir (« He had never seen anything that he couldn't get the hang of when he wanted to », I, 565). Les images de lutte, ainsi que celles suggérant le désir de puissance et de maîtrise, sont extrêmement nombreuses, et le modal « would » (voir, par exemple, le ton prophétique des pages 625 et 626, « he would write the great things and his name would be on all men's lips ») est constamment utilisé dans cette partie du roman. Il lit énormément, à la fois pour s'instruire et faire meilleure figure aux dîners organisés chez les parents de Ruth et pour tenter de percer le secret des auteurs qui ont réussi (X, 637 ; XI, 640). Il cherche les recettes – comme les « happy ends » – et les trucs (XXIII, 733), les principes qui lui permettraient de vendre ses propres textes. En un mot, il cherche la formule du prêt-à-écrire<sup>5</sup>, anticipant de la meilleure manière, les recherches à venir des formalistes :

The formula consists of three parts : (1) a pair of lovers are jarred apart ; (2) by some deed or event they are reunited ; (3) marriage bells. The third part was an unvarying quantity, but the first and second parts could be varied an infinite number of times. (XXVIII, 778)

Nous sommes ici bien loin de la figure romantique du poète inspiré, et le taylorisme semble présider à l'élaboration des récits que Martin usine sans relâche (« machine-made storiet-

---

<sup>5</sup> Au tout début de sa carrière, Jack LONDON écrivit un certain nombre de textes se présentant comme des conseils donnés aux apprentis écrivains (« On the Writer's Philosophy of Life », 1899 ; « First Aid to Rising Authors », 1900 ; « The Question of a Name », 1900). Ces textes ont été rassemblés en recueil par Dale L. WALKER en 1979 et sont finement analysés par Jonathan AUERBACH dans son introduction et dans son premier chapitre.

tes », XXVIII, 781) et qui finissent par connaître un certain succès. Il est clair que Jack London s'emploie, d'une certaine façon, à démythifier la création artistique en la présentant comme un travail qui a sa place dans l'univers capitaliste. Il n'en reste pas moins qu'il s'agit là aussi d'une posture<sup>6</sup> et que London nous présente, au-delà des apparences, un écrivain qui croit au « secret » de la création et qui sait qu'il n'écrit pas là de la littérature, mais de l'écriture « à la chaîne » (« Hack-work and income first, masterpieces afterwards », XXII, 726).

Et la détermination, ainsi que l'acharnement, de Martin – qui ne sont pas sans faire écho à la plongée en littérature d'un autre fantôme d'écrivain, le Pierre de Melville<sup>7</sup> – sont bien à lire comme les signes du passage de la démythification de l'écriture à une véritable religion de l'art. Mais il convient, tout d'abord, d'affiner le portrait que je viens de brosser de Martin, en écrivain réaliste presque caricatural. Car cette réalité qu'il ne cesse de vouloir cerner est bien plus qu'une simple reproduction

---

<sup>6</sup> Une posture qui n'est pas sans rappeler celle de Théophile GAUTIER – même si le rapprochement peut sembler audacieux – qui adresse à son lecteur ces quelques mots à la fin de *Daniel Jovard ou la Conversation d'un classique* : « Lecteur, mon doux ami, je t'ai donné ici, [...] la manière de devenir illustre, et la recette pour avoir du génie ou du moins pour s'en passer fort commodément. [...] Il ne tient qu'à toi d'être un grand homme, tu sais comment cela se fait ; en vérité, ce n'est pas difficile, et si je ne le suis pas, moi qui te parle, c'est que je ne l'ai pas voulu : j'ai trop d'orgueil pour cela ».

<sup>7</sup> Voir, dans *Pierre*, le livre XVIII (« Pierre, as a Juvenile Author, Reconsidered ») pour le parallèle écrivain/esclave, puis le livre XIX (« The Church of the Apostles ») pour la déclaration d'intention du jeune artiste (« I will gospelize the world anew, and show them deeper secrets than the Apocalypse ! – I will write it ; I will write it ! », p. 273) ou le livre XII (« The Flower-Curtain Lifted ») pour l'acharnement à écrire du jeune Pierre, tout à fait comparable à ce que l'on peut lire dans *Martin Eden* (IX, 628-29, par exemple). Jack LONDON avait lu et aimait Melville dont le nom apparaît d'ailleurs dans le roman : Martin rencontre un certain Melville, au cours du récit, non pas comme on aurait pu s'y attendre, dans les Mers du Sud ou sur quelque navire en partance, mais chez les Morse (« a young fellow named Melville, private secretary to Joseph Perkins, head of the San Francisco Trust Company », XXVII, 767).

fidèle du monde : c'est le monde et la vie tels qu'il les voit (« I must write life as I see it »<sup>8</sup>, XXXIV). Le réalisme de Martin Eden est un réalisme de la passion, en fait, un réalisme exalté (« What he sought was an impassioned realism, shot through with human aspiration and faith », XXVII), qui doit faire apparaître le vrai tel qu'il est tapi dans le réel. Et Martin est ici très proche de son créateur qui, dans une lettre écrite à son amie Anna Strunsky, définit ce qu'il recherche, non pas comme du réalisme, mais comme un « réalisme idéalisé »<sup>9</sup>, grâce auquel idées et expériences sont retranscrites en visions plus réelles que la réalité. Les traces romantiques de la créativité inspirée et de la valorisation de l'artiste sont ici bien présentes.

C'est sous le signe de la lutte que cette conscience créatrice est toujours présentée dans le roman. Martin est un combattant prêt à livrer jusqu'au bout toutes les batailles de la création artistique (« He was a good fighter, whole-souled and stubborn [...] ; but he was bleeding to death », XIV, 663). A l'instar du combat physique dans lequel il s'engage avec Cheese-Face, un des personnages des bas-fonds qu'il fréquente, c'est d'une lutte à mort qu'il s'agit (« It's to a finish, you know », XV, 681). L'intensité de cette bataille, qui semble parfois plus importante que l'issue elle-même et qui paraît souvent soutenir Martin, n'a d'égale que l'inertie dont il fait preuve à la fin du roman. A ce

---

<sup>8</sup> Le modal « must » – et l'indication que Martin semble intégrer la pression qui pèse sur lui – me fait, une fois encore, penser à Melville et à sa lettre à Hawthorne datée de juin 1851 : « What I feel most moved to write, that is banned, – it will not pay. Yet, altogether, write the *other way* I cannot » (*Correspondence*, p. 191). Melville, comme Martin et Pierre, conçoit la création comme une nécessité qu'il intègre, tout en étant convaincu que cela ne peut le mener qu'à la méconnaissance, et persistant donc dans une voie reconnue pourtant comme catastrophique. D'autre part, la déclaration de Martin permet un second rapprochement, avec un autre écrivain américain, Stephen CRANE, qui écrivit, à propos de *Maggie, A Girl of the Streets* : « I had no other purpose in writing "Maggie" than to show people to people as they seem to me » (lettre à Catherine HARRIS, novembre 1896), voir l'édition Norton du roman de Crane (pp. 138-39).

<sup>9</sup> La lettre à Anna STRUNSKY est citée dans l'ouvrage de Franklin WALKER, p. 219.

combattant de l'art, London fait endosser un costume à la mode romantique : la fougue, la passion, l'exaltation sont soulignées à l'envi ; une vie aventureuse de marin fait de Martin un héritier de Melville – des corsaires byroniens, aussi – et la vigueur sexuelle de ce jeune guerrier, qui trouble Ruth tout autant qu'elle l'attire, va de pair avec un portrait physique plutôt flatteur. Toute une imagerie phallico-titanique (« He was invincible. He knew how to work, and the citadels would go down before him », IX, 626) est donc à l'œuvre dans ce portrait de Martin en héros de l'énergie et de la jeunesse, embrasé par une sublime ardeur (VIII, 616) et par un farouche désir d'écrire (« I am afire with what I have to say in verse, and fiction, and essay », XXX, 799).

De fait, le paradigme du désir, qui est à la fois le moteur et le baromètre de la carrière artistique, comme de la vie de Martin, est ici traité sur la note de l'infinitude et de la toute-puissance. Tout commence, bien sûr, par le désir qu'il éprouve pour Ruth, un désir apparemment plus évident que Martin n'en est conscient (« he stared, unconscious of the fixity of his gaze or of the fact that all that was essentially masculine in his nature was shining in his eyes », I, 564). Ruth, en vraie jeune fille, a bien un peu peur de cette masculinité triomphante (« Also, she was struck by his face. It was almost violent, this health of his, and it seemed to rush out of him and at her in waves of force », VII, 607), mais elle est séduite par la belle santé du jeune homme (l'image est souvent utilisée par Jack London : « the old familiar blaze of health... [which] seemed to enter into her body », IX, 629), ainsi que par le caractère un peu sauvage et barbare de son prétendant à la peau si hâlée (« The strength she abhorred attracted her », XX, 713). Le jeune homme le dit lui-même, en un écho du cri poussé par Whitman sur les toits du monde : « "I'm no more than a barbarian getting my first impressions of civilization [...]" » (XXVII, 774)<sup>10</sup>. Martin lui-

---

<sup>10</sup> Martin lui-même, lors d'une de ses premières incursions dans le monde bourgeois des Morse, est frappé par sa force physique et son hâle de marin, ce qui lui ferait presque perdre son caractère d'homme blanc et en

même a peur de ce trop fort désir (« He offered to draw her toward him again, but [...] he feared that he might be greedy », XXI, 719). Cela dit, l'attirance qu'il éprouve pour Ruth suit un constant processus d'idéalisation, mouvement qui porte en lui un nécessaire inassouvissement :

His lover's imagination had made her holy, too holy, too spiritualized, to have any kinship with him in the flesh. It was his own love that thrust her from him and made her seem impossible for him. Love itself denied the one thing that it desired. (XI, 644)

Certes, il n'y a rien là que de très convenu, mais il reste que c'est aussi ce qui permet à Martin de passer peu à peu de l'amour de Ruth à celui de la beauté et de s'en aller servir une autre maîtresse (« As for himself, he loved beauty passionately, and the joy of serving her was to him sufficient wage », XXIII, 729). Quand il s'est lancé en écriture, Martin voulait atteindre une certaine renommée, afin de gagner ce qui était alors pour lui l'unique trésor, la jeune fille. Mais très vite, à cause de ce glissement, c'est à la poursuite d'autres trésors qu'il se lance. Il est d'ailleurs significatif qu'une de ses premières pièces ait comme sujet des chasseurs de trésors. Ce même processus de sublimation le poussera à déclarer à Ruth qu'elle n'a plus la préséance dans son désir : « My desire to write is the most vital thing in me » (XXX, 801). Et c'est précisément cette préséance et cet absolutisme du désir qui font de Martin un artiste avant

---

ferait donc un sauvage (« The brown sunburn of his face surprised him. He had not dreamed he was so black. He rolled up his shirt-sleeve and compared the white underside of the arm with his face. Yes, he was a white man, after all », IV, 586). On a, ici, presque l'impression de retrouver le jeune Herman Melville qui signa, à l'âge de 21 ans, une lettre à son frère Allan du pseudonyme « Tawney ». Le mot était alors couramment utilisé pour désigner un noir ou un indien (*Correspondence*, p. 23, lettre du 7 décembre 1839). Tous deux semblent bien être ce que Ruth déplore le plus : « raging around like an iconoclastic South Sea islander » (XXIV, 739). Notons également que Martin raconte une histoire de captivité dans les îles tout à fait similaire aux aventures que Melville nous narre dans *Typee* (XXVI, 761).

tout romantique, qui ne peut s'affirmer que dans une frustration essentielle<sup>11</sup>.

Peu à peu, London élabore donc un portrait d'artiste dont les traits empruntent tout autant aux romantiques européens qu'au poète emersonien. Dès les premières images de son rêve, Martin se voit comme le *seer* décrit par Emerson (« He would be one of the eyes through which the world saw », IX, 625), et le narrateur évoque à de nombreuses reprises la puissance visionnaire du jeune artiste (« his intense power of vision », XI, 642, par exemple)<sup>12</sup> : il possède la capacité de voir la beauté pour ensuite la recréer (XXIII, 733). Il est donc aussi – même si un excessif désir de dire l'étouffe parfois (« And yet I am stifled with desire to tell », XIV, 666) – le *sayer* emersonien, le porte-parole inspiré et le « passeur » du monde : « Sometimes it seems to me that all the world, all life, everything, had taken up residence inside of me and was clamoring for me to be the spokesman » (XIV, 665-66). Ruth elle-même donne quelquefois l'impression de voir en Martin une sorte de réincarnation de l'idéal emersonien (« it made him appear more the poet and the scholar », XXV, 744).

D'autre part, le grand modèle de Martin, Brissenden, le poète maudit qui refuse d'être publié, le phtisique exalté qui finit par se tirer une balle dans la tête, est lui-même une caricature d'un type d'artiste romantique. Le feu du génie l'anime (« Brissenden had [...] fire, the flashing insight and perception, the flaming uncontrol of genius », XXI, 807), et sa parole est vérité absolue (« the poet's word, the transcendental

---

<sup>11</sup> J'aimerais ici citer la phrase de BÉNICHOU, qui, si elle évoque le romantisme français, me semble parfaitement adaptée au cas de Martin EDEN : « Ni le lyrisme des passions, ni l'importance accordée au moi ne sont l'essence du romantisme, mais le champ infini donné au désir et l'impossibilité de l'assouvir humainement » (*Le Sacre de l'écrivain*, p. 432).

<sup>12</sup> Un certain nombre de passages sont construits sur la répétition de l'amorce « He saw... », en une litanie qui n'est pas sans rappeler Whitman (II, 573, ou IX, 631, par exemple).

truth, elusive and without words which could express, and which nonetheless found expression in the subtle and all but ungraspable connotations of common words », XXXI, 807-8). Son poème, « Ephemera », est bien plus qu'un poème, c'est l'art, parfait et absolu (XXV, 831) ; la lecture de ce poème, de cette « orgie de l'imagination » (831), plonge Martin dans une sorte d'extase, autre image imposée du romantisme, et la reconnaissance du génie de Brissenden est tout d'abord inhibitrice :

« I shall never write again. I am a dauber in clay. You have shown me the work of the real artificer-artisan. Genius. This is something more than genius. It is truth gone mad. It is true, man, every line of it. [...] I am overwhelmed, crushed [...] » (XXXV, 832)<sup>13</sup>

La rencontre avec Brissenden est cruciale en ce qu'elle pousse Martin plus avant dans une conception romantique de l'art et de la création, et vers la posture du poète romantique. Martin, qui à cause de sa robuste constitution – cachant malgré tout un cœur sensible (« Under that muscular body of his he was a mass of quivering sensibilities », I, 559) –, peut difficilement revêtir l'habit de l'artiste tuberculeux (même s'il finit par connaître, créateur fébrile et démuné, une certaine consommation), paraît épouser un romantisme plutôt byronien, mâtiné d'accents nietzschéens. Sa conception de la beauté semble une glose du poème de Byron : « The function of beauty is joy-making » (XXXV, 833). Son regard exalté est interprété par les bourgeois, qui ne peuvent connaître la beauté, comme celui d'un homme pris de boisson (III, 583), ce qui ne l'empêche pas d'aider parfois son imagination de quelques verres (XVII, 695), épousant alors le cliché de l'artiste alcoolique ou drogué. Il entend faire fi des conventions (II, 574) et se sent passionnément rebelle (XXXI, 805). Comme nombre de romantiques, il valorise surtout le processus créatif, qualifié

---

<sup>13</sup> Cet éloge du génie passeur de la Vérité fait, une fois encore, bien sûr penser à Pierre, mais aussi aux louanges que Melville décerne à HAWTHORNE et à SHAKESPEARE dans « Hawthorne and his Mosses ».

d'aventure (XIV, 672), au détriment du résultat ; il est en cela en harmonie avec Brissenden (« It is not in what you succeed in doing that you get your joy, but in the doing of it », XXXII, 814), qui lui conseille de renoncer à toute publication et de reprendre la mer, car il suffit d'écrire pour servir la déesse beauté (« I hope you never do sell a line to the magazines. Beauty is the only master to serve. Serve her and damn the multitude ! », XXXII, 814). Cela dit, une grande partie du roman se déroule au fil du va-et-vient des envois de manuscrits et des retours de lettres de refus (même si, dès le début de sa carrière d'écrivain, Martin pense que les éditeurs sont tous des ratés, que l'échec a conduit à devenir les chiens de garde de la littérature, XXX, 796) : il est donc permis de parler, au moins, de posture et d'ambivalence ; néanmoins, Martin s'éloigne toujours davantage du monde éditorial, jusqu'à affirmer à Ruth que l'artiste n'a rien à voir avec cet univers : l'artiste existe, à partir du moment où il crée, qu'il soit publié ou non (XLV, 913). Seule compte la puissance titanique de la vision, une puissance abondamment célébrée dans le roman, mais qui ne sera jamais comprise par les esprits bourgeois trop étriqués, même au temps du succès (« His intrinsic beauty and power meant nothing to the hundreds of thousands who were acclaiming him and buying his books », XLIII, 897).

Jack London fait ainsi glisser son héros du rôle d'ouvrier qualifié de l'écriture à celui de l'artiste qui poursuit une vision, la vision qui le rend en quelque sorte divin (« He had seen a great vision and was as a god », XII, 647), mais qui porte en elle l'échec et la frustration (« he was again caught up in the vision of sunlit places and starry voids », X, 637). Il semble bien qu'une certaine agitation, signe d'une insatisfaction essentielle et existentielle, soit le moteur des différentes trajectoires de Martin : qu'il s'agisse de partir en mer ou en écriture, dans les deux cas (et le parallèle, une fois encore, ne peut que rappeler Melville<sup>14</sup>), il est toujours question d'écouter et de suivre un

---

<sup>14</sup> Martin, comme Melville, a effectué un voyage sur un baleinier, et ce voyage s'est terminé par un naufrage dans l'Océan Arctique (IX, 627-28).

« appel ». L'« appel du livre » pourrait d'ailleurs bien être le paradigme de tous les appels que Martin – et peut-être Jack – entend : « He had been perturbed always by a feeling of unrest, had heard always the call of something from beyond, and had wandered on through life seeking it until he found books and art and love » (XXVII, 771). Il est à cet égard intéressant de souligner le rôle que joue la mer dans ce texte : le voyage en mer est à la fois le substitut (« A man was a fool to go to sea when he could write », IX, 627) et la représentation dramatisée du départ en écriture, et c'est tout naturellement que viennent à Martin des images fantasmagoriques d'océans lointains, pour compenser une réalité par trop difficile (XL, 871-72), anticipant ainsi le plongeon final. L'océan est le lieu où Martin va pouvoir se « refaire » et financer une nouvelle série d'envois aux éditeurs (XIX, 702) ; le décor nécessaire au fantasme aventureux (une place que vient par la suite tenir l'écriture : « Never had the spirit of adventure lured him more strongly than on this amazing exploration of the realm of mind », XI, 642), qui porte en lui la marque de l'illusion et de la nécessaire déception ; le lieu où Martin peut se retrouver et communier avec lui-même (ce qui est à opposer au caractère aliénant et désintégrant du labeur terrestre, à la blanchisserie de l'hôtel, pour ne donner qu'un exemple, XVII, 691) ; le baromètre de son désir de continuer (« The trouble was that now, on the verge of departure, he had no desire to go. The South Seas charmed him no more than did bourgeois civilization », XLVI, 925) et le réservoir métaphorique dans lequel London plonge constamment pour évoquer tour à tour l'exaltation ou le désarroi de son héros (« I'm like a navigator adrift on a strange sea without chart or compass », lui fait-il dire, par exemple, I, 566 ; ou bien il précise, « He was chartless and rudderless, and he had no port to make », XLI, 873-74<sup>15</sup>). L'océan, enfin et surtout, est le refuge, le lieu du repos final.

---

<sup>15</sup> « Oh, reader, list ! I've chartless voyaged » (Melville, *Mardi*, chapitre 169, p. 556), et « Where lies the final harbor, whence we unmoor no more ? » (Melville, *Moby-Dick*, chapitre 114, p. 492).

Mais la grande vision de Martin, c'est celle dans laquelle il s'apparaît à lui-même en artiste à la fois désespéré et glorieux :

He likened himself to a poet, wrecked on the shores of a strange land, filled with power and beauty, stumbling and stammering and vainly trying to sing in the rough, barbaric tongue of this bretheren in the new land. (XIII, 660)

Un artiste glorieux qui, dans un premier temps, est tout entier attaché à la proie de la création. L'exaltation de la création se décline, dans ce roman, selon une partition plus ou moins convenue, dont les grandes caractéristiques sont l'embrasement, l'élévation et l'extase. Le narrateur parle de la lumière créatrice qui éclaire le visage de l'artiste (XXXIV, 825), ou du feu et de la passion avec lesquels Martin a écrit une de ses premières histoires (XIV, 667). Le mouvement ascensionnel, déjà de mise quand il s'agit de décrire la relation avec Ruth, est également utilisé pour évoquer, tout d'abord, la lecture (« he ascended to the topmost heaven of delight », VIII, 616 ; « the exalted state this elevated him to », VIII, 618 ; son Everest sera la lecture de Spencer, XIII, 653), puis le processus créatif. Un épisode, qui se déroule un dimanche, est à ce propos tout à fait significatif : Martin avait décidé de consacrer sa journée de congé à la lecture, mais il est séduit par l'idée d'écrire (« lured him away ») et se plonge dans la composition d'un article sur les pêcheurs de perles, ce qui le met dans un état d'emportement et d'élévation tel qu'il ne ressent plus la déception d'avoir vu un de ses textes précédents refusé (« He was at too great a height for that », X, 634). C'est aussi en termes d'ascension que son projet s'énonce : « Well, he would fight his way on and up higher » (XXIX, 786), ou « I will not be kept down » (XXX, 799). La joie que procure la création est bien sûr à son comble avec l'écriture poétique (« The creative joy in its noblest form ! », dit-il à Ruth qui lui conseille alors de revenir au journalisme, XXX, 795). La trajectoire de l'ascension s'accompagne d'une imagerie du jaillissement et du flux puissant : « He was finding speech, and all the beauty and wonder that had been pent for years behind his inarticulate lips was now pouring forth in a wild and virile flood » (XI, 643). On

retrouve ici, bien entendu, le champ de la virilité, déjà exploité avec le physique et l'ardeur du jeune Martin. Cette splendide vigueur (XXXVII, 844) conduit Martin vers des sommets merveilleux. Il arrive parfois, certes, que la griserie des hauteurs soit due à l'abus de quelque tord-boyau, mais il n'en reste pas moins que l'ivresse est également utilisée en tant que trope lié à l'acte créateur (« He was drunken with unguessed power », IX, 625), et qu'en son stade paroxystique elle est proche de la stase extatique. Prenons-en pour illustration le moment où il compose « Overdue », juste avant qu'il découvre la mort de son poète-modèle, Brissenden : « He was numb to emotions of any sort save the artistic ones concerned in the writing of "Overdue." So far as other affairs were concerned, he had been in a trance. For that matter, he was still in a trance. » (XL, 868). C'est également un moment où Martin est enfermé dans sa chambre et écrit dans une fébrilité tout à fait similaire à celle du Pierre de Melville<sup>16</sup> :

The days and nights came and went, and he sat at his table and wrote on. [...] He worked on in a daze, strangely detached from the world around him, feeling like a familiar ghost among these literary trappings of his former life. (XL, 869)

Il est clair que, jusqu'à présent, rien ne semble ici suggérer la douleur de la création ou la création dans la douleur, deux notions très souvent unies dans la mythologie romantique. Notons cependant que cette séparation du monde, que cet engourdissement lié à la création est somme toute facteur d'une certaine dépossession de soi, annonciatrice de la crise à venir.

Le registre de l'ascension symbolique, schéma romantique obsédant, s'il est riche de toute une imagerie de l'exaltation, ne peut en effet que culminer dans la chute catastrophique. Martin, dès le début de sa trajectoire, se fixe le but impossible d'atteindre un idéal par définition inaccessible. En amour déjà,

---

<sup>16</sup> Voir, dans le livre XXII de *Pierre*, la quatrième partie qui s'élabore autour de la répétition incantatoire de « but Pierre sits there in his room », brochant un portrait du créateur acharné et fébrile : « Pierre is a peak inflexible in the heart of time » (pp. 303-04).

il perçoit Ruth comme une incarnation d'un principe divin d'immortalité (III, 578-79), ou comme une étoile intouchable (IV, 589) ; là réside la première grande illusion, dans la mesure où Ruth, de toute évidence, est bien plutôt l'incarnation d'un principe de réalité : elle est certes cultivée, mais elle n'est ni bonne lectrice, ni artiste, et elle n'attend qu'une chose, que Martin grandisse un peu, qu'il oublie ses rêves d'écriture pour trouver un « bon métier » (XIV, 672). Elle est peut-être celle qui inspire, mais elle ne comprend pas celui qu'elle inspire et se transforme peu à peu en une sorte de Pygmalion à rebours, qui souhaiterait finalement ôter toute vie à sa créature pour en faire un bourgeois, à l'image de son père ou de Mr. Butler (VIII, 617, 619 ; ou IX, 632). Cette jeune bourgeoise conservatrice, pleine de préjugés, a beau, par amour, défier l'ordre familial et social, elle reste, en fait, la mauvaise muse, l'ennemie du génie. Elle prône la limite, les bornes (XXIV, 741) ou le côté pratique (« This writing of yours is not practical », XXX, 794) ; elle est prisonnière du « bon goût » (XXXIV, 825) et des cours de littérature qu'elle a suivis à l'université, qui lui font percevoir les failles et non le souffle créateur (XIV, 667). Elle est la pire des muses, celle qui force au silence (XX, 715) et qui participe à la trahison générale. Brissenden, l'artiste par excellence, voit clair en Ruth, la « pusillanime » (« What under heaven do you want with a daughter of the bourgeoisie ? », XXXII, 816), mais Martin doit poursuivre encore un temps la route de l'illusion avant le désenchantement final :

He knew, now, that he had not really loved her. It was an idealized Ruth he had loved, an ethereal creature of his own creating, the bright and luminous spirit of his love-poems. The real bourgeois Ruth, with all the bourgeois failings and with the hopeless cramp of the bourgeois psychology in her mind, he had never loved. (XLV, 916)

Cette chimère de l'union absolue avec l'être idéal porte bien sûr en elle la frustration et, en se faisant le chantre d'une religion de l'Amour, Martin se condamne d'entrée de jeu à la déception et à l'enfer amoureux. Par ailleurs, la perte de la femme chimérique ne peut que s'accompagner de la remise en

question, puis de la perte, de l'Idéal lui-même, à plus forte raison si l'aventure amoureuse a été depuis le début intimement liée à l'aventure artistique.

Le même mouvement – élaboration imaginaire d'un idéal, désir de l'atteindre, prise de conscience et désillusion – structure la trajectoire littéraire de Martin. Il y a, certes, un premier bénéfique narcissique à se faire le héros d'une quête de l'Idéal, mais ce désir éperdu de réussir l'impossible, comme les artistes titaniques évoqués par Carlyle (XXX, 796), est soutenu d'une inévitable condamnation à l'échec. L'Idéal ne peut, par définition, s'accorder au Réel, et la tentative désespérée de réussir cet impossible accord ne peut qu'instituer la déception et le mal de vivre, une des grandes lois romantiques. La beauté du monde devient torture (IX, 625), l'esprit poétique se fait insaisissable (XI, 639) et le désir de l'exprimer n'est plus que souffrance (*idem*). De même que le mouvement ascensionnel évoqué plus haut contient en lui la chute, tout le registre de l'approche, – constamment utilisé, qu'il s'agisse de la relation avec Ruth ou de l'écriture, – n'existe qu'en fonction de l'éloignement final, de l'ultime et absolue séparation. Cette maladie de l'Idéal, qui exclut la satisfaction, n'est pas seulement mortifère, elle est, nous le savons avec les dernières pages du roman, mortelle. Elle va, pour Martin, se développer selon des modalités elles aussi romantiques : l'artiste éprouve d'abord un sentiment grandissant de trahison et une haine du monde bourgeois qui, en donnant le primat au Réel, tue l'Idéal et ses bardes, puis viennent ensuite le désenchantement solitaire et le désespoir, dernier état d'âme et mode d'existence du Narcisse romantique.

Le sentiment de trahison naît d'une vision du monde dans lequel tout ce qui n'est pas le sujet (sauf l'objet idéalisé) est potentiellement hostile et conspire à nuire : au nombre de ces ennemis se trouvent les maris des sœurs, travailleurs socialement intégrés et aspirant à l'état de bourgeois, la famille de Ruth, parangon de la bourgeoisie dite éclairée, et bien sûr les éditeurs. Dans un premier temps, Martin, qui n'est pas encore

tout entier dévoué à son art et qui semble facilement embrasser le rôle du gentil mauvais garçon, ne demande qu'à se gagner les bonnes grâces de la famille Morse, comme des différents éditeurs qu'il sollicite. C'est ainsi qu'il accepte, sans que la narration nous signale d'état d'âme particulier, la mutilation de son œuvre. Le magazine *White Mouse* veut bien lui acheter un de ses textes, s'il accepte d'en couper un tiers. Martin répond qu'on peut bien en couper les trois tiers si on lui envoie l'argent immédiatement (XXVI, 754). Cette attitude est à opposer à celle qu'il adopte face à Ruth, quand elle lui conseille d'opter pour le journalisme. Il répond alors à la jeune fille : « To become a reporter now, just as my style is taking form, crystallizing, would be to commit literary suicide » (XXX, 795). La réponse de Martin permet par ailleurs de se demander si le suicide réel n'est pas pour lui le moyen d'éviter le suicide littéraire qu'il semble craindre plus que l'absence de confort ou que la perte de l'être aimé. C'est avec le manuscrit de Brissenden que l'équation publication-trahison se fait la plus claire. Contre l'avis de ce dernier, qui, nous l'avons vu, refusait d'être publié, Martin a envoyé le manuscrit du poème « Ephemera » à divers magazines et l'un d'eux, le *Parthenon*, le publie précédé de l'affirmation de Cartwright Bruce – présenté comme le plus grand critique américain –, selon laquelle il s'agit là du meilleur poème américain jamais écrit<sup>17</sup>. Même si Martin se sent alors déjà trop engourdi pour réagir, il se rend néanmoins compte que tout ce bavardage éditorial est nauséabond et il sait que Brissenden ne lui aurait jamais pardonné son geste. Sa seule réaction est alors la destruction du reste de l'œuvre de son ami, dans le but d'éviter toute autre trahison (XL, 871). Ce qui est ici intéressant et qui rappelle certaines attitudes romantiques, c'est que la publication, qui devrait être le signe de la reconnaissance, est en fait celui de la méconnaissance : ce sont des bourgeois qui choisissent de le publier comme de le lire, et ce public ne peut, par définition, que rester sourd et méconnaître son message : « and from what little he knew of the bourgeoisie it

---

<sup>17</sup> La remarque du critique pose le débat habituel, à la fin du siècle dernier, sur l'existence et sur la valeur d'une littérature américaine.

was not clear to him how it could possibly appreciate or comprehend what he had written » (XLIII, 897). Comme la narration nous le répète tout au long des ultimes chapitres du roman, l'artiste n'est pas artiste parce qu'il a publié, mais parce qu'il a écrit : quand on le rejetait encore, il avait déjà produit son œuvre (« All the work he had done was even at that time work performed », XLIV, 899). L'expression « work performed » devient alors à la fois le refrain obsédant qui hante Martin et le leitmotiv de la fin du livre. Car Martin a progressivement glissé du poète-bandit au poète maudit ; il est d'ailleurs à noter qu'un changement physique accompagne ce changement : du vigoureux marin, Martin devient l'artiste-gueux, affamé et miséreux, en une sorte de version californienne de Chatterton. Mais la pose n'est pas qu'inconfort et souffrance, elle permet également la mise en scène du martyr littéraire et de la souveraineté solitaire et absolue, celle de celui qui aspire à l'Idéal et peut ainsi mépriser le reste de l'humanité.

En bon artiste romantique, il abhorre l'incarnation de cette humanité méprisable, le bourgeois. Deux groupes sont particulièrement visés dans le roman, le monde de Ruth, d'une part, et l'univers de l'édition, d'autre part. On peut ici penser au milieu du 19<sup>e</sup> siècle français et aux descriptions que Gautier nous a laissées de la vie de bohème et du monde des artistes, « un cénacle de rapins ayant l'amour de l'art et l'horreur du bourgeois ; [...] poursuivant bravement l'idéal à travers la misère et les obstacles renaissants »<sup>18</sup>. Pour Martin, comme pour Gautier, le bourgeois, par définition, ne comprend rien à l'art et à la création, ni à ce qu'il tente d'exprimer (« Realism is imperative to my nature, and the bourgeois spirit hates realism », XLV, 915). Pour ces gens qui ont choisi le réel, les artistes sont des fainéants et des parasites (XXXIV, 830). Pour

---

<sup>18</sup> Théophile GAUTIER, article sur une pièce intitulée *La Vie de bohème*, paru dans *La Presse* du 26 novembre 1849, recueilli dans *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, de Gautier, 6 vol., 1858-1859, t. VI, p. 130.

les artistes, le bourgeois et son univers sont mortifères, ainsi que Brissenden le rappelle à Martin :

These bourgeois cities will kill you. Look at that den of traitors where I met you. Dry rot is no name for it. One can't keep his sanity in such an atmosphere. It's degrading. There's not one of them who is not degrading, man and woman, all of them animated stomachs guided by the high intellectual and artistic impulses of clams... (XXXII, 815)

Une fois encore, Martin se trouve en porte-à-faux, puisqu'il vomit ce qui par ailleurs l'attire. Car, longtemps, il rêve d'être accepté par cette bourgeoisie californienne, ce qui marque également les limites de ses sentiments de classe, dans la mesure où, contrairement à Brissenden, il est davantage séduit par une croyance nietzschéenne en la force et le pouvoir de l'individu qu'en un mouvement révolutionnaire des masses. Ce scénario hyper-individualiste à tendance anarchiste peut justement se dérouler parce que les bourgeois sont érigés en ennemis imaginaires absolus. Cela dit, Jack London nous offre, avec *Martin Eden*, un magistral pied de nez à un autre scénario, conjugué à l'infini dans la littérature américaine du temps, le roman du succès, en opposant un artiste catastrophique à l'idéologie de la réussite.

L'univers de l'édition, deuxième facette du monde bourgeois, n'est pas davantage épargné. Nous avons vu le processus de réification et de mécanisation constamment à l'œuvre dès qu'il s'agit de dépeindre ce groupe. Les éditeurs, comme les critiques et les universitaires, sont des ratés et des perroquets qui ne connaissent rien à la littérature, sinon les conventions (XXIV, 738, 739), ce qui engendre automatiquement chez Martin l'adoption de la position du rebelle (« I won't subordinate my taste to the unanimous judgement of mankind », XXIV, 742). Mais ce sont surtout, aux yeux de Martin, des margoulins et des voleurs, des bandits institutionnalisés (XXXIII, 820, 823, 824) et si une expression lupine peut parfois se lire sur leur visage (XXXIII, 821), il est clair que ce sont alors des loups qui ont choisi l'appel du dollar

plutôt que celui de la forêt. L'un de ces éditeurs, assez significativement, se nomme Mr. Ends : une fois encore, la fin n'est peut-être pas, dans ce texte, où l'on pourrait le penser...<sup>19</sup>

La publication du premier livre aurait logiquement dû être l'issue heureuse de cette ronde incessante (production-circulation de manuscrits) à laquelle nous sommes soumis depuis que Martin a décidé d'écrire. Il en va tout autrement, Martin ne réagit pas du tout à la nouvelle (« his pulse had not gone up a fraction of a beat », XLIII, 889). C'est que, alors que Brissenden vient de disparaître et que la place de l'artiste par excellence semble désormais libre, Martin connaît une crise, qui se donne à lire sous la forme d'un délire visionnaire (fin du chapitre XL), à l'issue de laquelle tout désir semble l'avoir déserté (« The old-time thrill [...] was gone », XLI, 873)<sup>20</sup>. Il est dorénavant plongé dans une sorte de *spleen* apathique (« dazed and stupid in the sort of uncaring trance into which he had fallen », XLII, 881), dans le parti-pris de la déception et du désenchantement, dans lequel il trouve malgré tout un certain confort (« He had settled down into a strange and comfortable state of mind. He no longer cared », XLIII, 893) et pour lequel il ne peut ni ne veut trouver de remède. La déception de l'artiste se double, bien sûr, de la déception amoureuse, puisque les deux désirs étaient intimement liés depuis le début et, placés tous deux sous le signe de l'Idéal, ne pouvaient que conduire à la désillusion et à une essentielle désespérance. Même les Mers du Sud, lieu idéal et lieu de l'Idéal, ne savent plus susciter son désir (XLVI). La conclusion logique de ce face à face avec autant d'impasses, de ce romantisme déprimé, est le désespoir absolu : « He saw, cleared eyed, that he was in the Valley of the Shadow. All the life that was in him was fading, fainting, making toward death » (XLVI, 923). Pour Jack London, le

---

<sup>19</sup> Sur l'univers de l'édition américaine au tournant du siècle, on peut consulter les ouvrages de Walter BENN MICHAELS, de Mark SELTZER et de Christopher WILSON, ainsi que celui de Jonathan AUERBACH, pour une analyse de la stratégie de carrière de Jack LONDON.

<sup>20</sup> Ici encore, on pense aux romantiques des dernières générations, à l'absence de tout désir et à la dérision dans laquelle ils tournent l'écriture.

suicide était l'issue logique de la trajectoire de Martin : sa foi en l'individu et en l'individualisme ayant échoué, il n'a plus aucune illusion ni raison de vivre, comme le lui dit Brissenden qui aurait voulu voir son ami devenir socialiste. C'est en tout cas l'affirmation de Joan London, la fille de l'auteur<sup>21</sup>. Elle ajoute qu'avec ce roman son père a, selon elle, écrit sa propre notice nécrologique. De qui, de quoi, clame-t-il donc le deuil ? Et pourquoi cette glorification, par la destruction, du moi romantique de l'artiste ? Car il s'agit bien là de l'ultime pose de cet écrivain romantique, du fou de l'art, toujours et encore l'objet principal de toute son attention, et qui fut toujours davantage amoureux de ses illusions que de la jeune fille de ses pensées. Certes, le guerrier retourne le poignard contre lui, mais, ce faisant, il continue d'exister et s'affirme à la fois comme Narcisse et comme symbole de l'artiste inconsolable, se plaçant ainsi au-dessus de la société et du monde. Au-dessus... Et pourtant, la fin de Martin est un plongeon, un mouvement apparemment descendant, ce qui semble aller à l'encontre de la valorisation de l'ascensionnel dont on a pu parler dans ce travail. Aux dernières lignes du texte, ce mouvement de chute s'interrompt un instant et s'efface devant un doux flottement propice à l'ultime vision, au cœur d'une lumière blanche, avatar du silence blanc et du « Dehors » de Jack London (« He seemed floating languidly in a sea of dreamy vision », XLVI, 931). Cette fin catastrophique est en fait l'apothéose de l'écrivain qui est enfin au plus près de son rêve, au plus près de l'éphémère épiphanie (« And at the moment he knew, he ceased to know », idem).

Joan London nous dit que son père a voulu, avec le parcours de Martin, mettre en scène l'échec de l'individualisme et donc la nécessité d'une vision plus collective du monde et de l'art. Mais il est impossible de négliger le fait que Brissenden, le versant socialiste de l'artiste, se suicide également, ce qui force à lire dans ce roman une poétique du pessimisme, liée à l'idée que Jack London se faisait de l'artiste et de la création

---

<sup>21</sup> Joan LONDON, p. 330.

artistique. Par ailleurs, c'est aussi parce que tout est fait dans ce texte pour que la sympathie du lecteur aille vers Martin, que ce personnage, ce fantasme d'écrivain, a très largement contribué à la mythologie londonienne et à l'édification de l'écrivain Jack London lui-même, comme image d'artiste aventureux et romantique.

### OUVRAGES CITÉS

- AUERBACH, Jonathan, *Male Call. Becoming Jack London*, Durham and London : Duke University Press, 1996.
- BENICHOU, Paul, *Le Sacre de l'écrivain* (Paris : José Corti, 1973), *Le Temps des prophètes* (Paris : Gallimard, 1977), *Les Mages romantiques* (Paris : Gallimard, 1988) et *L'Ecole du désenchantement* (Paris : Gallimard, 1992).
- CRANE, Stephen, *Maggie, A Girl of the Streets* (1893), édition préparée par Thomas A. Gullason, New York and London : W.W. Norton, 1979.
- HEDRICK, Joan D., *Solitary Comrade : Jack London and His Work*, Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1982.
- LONDON, Jack, *Martin Eden*, dans *Novels and Social Writings*, New York : Library of America, 1982, édition préparée par Donald Pizer.
- LONDON, Joan, *Jack London and his Times*, Seattle and London : University of Washington Press, 1968.
- MELVILLE, Herman, *Typee* (1846) Evanston and Chicago : Northwestern University Press and The Newberry Library, 1968, *Mardi* (1849), NU Press, 1970, « Hawthorne and His Mosses » (1850), NU Press (Volume *The Piazza Tales and Other Prose Pieces*, 1987, *Moby-Dick* (1851), NU Press,

**Cahiers Charles V n° 26 (1999)**

1988, *Pierre* (1852), NU Press, 1971, *Correspondence*, NU Press, 1993.

MICHAELS, Walter Benn, *The Gold Standard and the Logic of Naturalism : American Literature at the Turn of the Century*, Berkeley : University of California, 1987.

SELTZER, Mark, *Bodies and Machines*, New York : Routledge, 1992.

WALKER, Dale L., ed., *No Mentor but Myself : A Collection of Articles, Essays, Reviews, and Letters on Writing and Writers*, Port Washington, N.Y. : Kennikat, 1979.

WALKER, Franklin, *Jack London and the Klondike*, Huntington Library, 1966.

WILSON, Christopher, *The Labor of Words : Literary Professionalism in the Progressive Era*, Athens : University of Georgia Press, 1985.

***Abstract***

***Martin Eden, or the romantic disillusionment  
of a realist writer***

*This paper aims at questioning the central paradox of the novel : why does an artist, who had been so determined and eager to build a literary body of work, decide to take his life precisely when he eventually experiences success and a form of recognition? What can be said of a disappointment that is powerful enough to push to suicide? Despite the realistic creed claimed by Martin Eden, the novel gradually unveils the figure of a romantic writer, of a rebel passionately enamoured of the Ideal, for whom disappointment and disillusionment are essentially pre-existent to the experience of artistic creation.*

**Résumé**

***Martin Eden, ou le désenchantement romantique  
d'un écrivain réaliste***

Ce travail se propose d'interroger le paradoxe central du roman : pourquoi cet artiste qui a désiré avec autant d'acharnement faire œuvre littéraire met-il fin à ses jours au moment où il connaît enfin le succès et ce que l'on pourrait appeler une certaine forme de reconnaissance ? Quelle est donc cette déception assez profonde pour entraîner le suicide ? En dépit du credo réaliste clamé par Martin Eden, le roman dévoile graduellement une figure d'écrivain romantique, rebelle et amoureux de l'Idéal, chez qui la déception et le désenchantement pré-existent de manière essentielle à la création artistique elle-même.