

DANIELA HODROVA  
Praha

LE METEORE de ČAPEK  
ROMAN "OUVERT" SUR LE THEME:  
VOYAGE AU PAYS EXOTIQUE

*Le Météore* a été, par rapport aux autres oeuvres de Karel Čapek, rarement objet de l'intérêt des théoriciens. Si tel était le cas, on l'analysait seulement dans le cadre de la trilogie "noétique" *Hordubal - Le Météore - Une Vie Ordinaire* dont il fait partie, en se limitant à l'explication d'un procédé littéraire, caractéristique non seulement pour la trilogie en question mais aussi pour d'autres oeuvres de Čapek - à savoir la technique de différents points de vue. D'autres composantes, surtout la forme de genre, restant un peu à l'écart, étaient souvent considérés comme moins importantes, "subordonnés", fonctionnels par rapport à l'expression d'un relativisme philosophique, c'est à dire noétique. En ce sens-là, même l'"exotisme" du *Météore* passait en général pour un trait purement "auxiliaire", presque fortuit, remplaçable, voire négligeable. Pourtant, et le présent article essaiera de le démontrer, c'est peut-être dans son exotisme particulier qu'il faut chercher une des clés de cet ouvrage. Il ne s'agit évidemment pas que dans une certaine mesure, de l'exotisme tout court, mais plutôt, d'une polémique contre le roman exotique d'un certain type qui modèle la caractéristique de l'oeuvre de Čapek. Nous essayerons donc d'analyser *Le Météore* du point de vue du type de genre persuadés que, vue de cet angle, l'oeuvre apparaîtra éclairée d'une nouvelle lumière.

C'est à partir de l'époque des Lumières et du préromantisme que commence, dans la culture européenne, une vague de l'exotisme qui prend sa source, bien sûr, dans la colonisation et christianisation des pays exotiques, mais qui est conditionnée surtout par des changements de la pensée européenne qui, comme une réaction contre l'homme rationaliste et aliéné, contre une désillusion civilisatrice, a créé un idéal de l'homme primitif (cf. le rousseauisme) et actualisé des mythes du paradis perdu et de l'enfance disparue de l'humanité moyennant l'image des pays exotiques.

A ce moment, il faut se poser la question: qu'est-ce que le pays sauvage représente pour la culture et le roman européens. Or, c'est avant

tout un endroit éloigné, du point de vue de l'auteur (et aussi du point de départ du héros), du lieu de la narration et du domicile du héros, éloigné dans l'espace, éventuellement dans le temps, par son caractère naturel et social (ses moeurs). C'est un endroit, situé à l'extérieur, dans le sens bien sûr relatif par rapport au point de départ (la distance qui, sépare le point de départ et le point de vue du pays sauvage n'est pas forcément très grande<sup>1</sup>. Bref, c'est un endroit qui n'est pas d'ici, qui est ailleurs, un autre endroit. Dans les lettres et écrits philosophiques une telle notion existe depuis toujours - à comparer par exemple les endroits utopiques dans les récits de voyage ou romans utopiques, les Enfers et le Ciel (le Paradis) des pèlerinages allégoriques. Or, de toutes ces variétés, le pays sauvage est le moins spéculatif, le plus proche de la réalité (son image étant souvent le fruit des voyages authentiques) - autrement dit: le pays sauvage représente un premier degré de distance pris vis-à-vis du point de regard; le degré suivant serait l'utopie et le dernier, le plus éloigné, les Enfers et le Ciel. Un détail caractéristique: à partir de la fin du 19e s. lorsque les "topos" des Enfers et du Ciel ont pratiquement disparu des oeuvres littéraires, les traits de ces endroits restent très souvent contenus et même actualisés dans le "topos" du pays sauvage qui apparaît dans les différents ouvrages soit comme les Enfers, soit comme le Ciel, soit comme les deux (conception ambivalente). Le rôle du pays sauvage dans les lettres est d'ailleurs double: soit c'est un endroit où se rend et où séjourne un homme civilisé (*Robinson Crusoe* de Defoe, *René* de Chateaubriand), soit il prend l'aspect d'un homme "sauvage" qui entre dans le monde "civilisé" (*Les Lettres Persanes* de Montesquieu, *L'Ingénu* de Voltaire, au 20e s. *Brave New World* de Huxley)<sup>2</sup>. Notre attention sera évidemment attirée (vu le sujet du *Météore*) par les thèmes du premier groupe, donc les voyages (ou séjours) au pays sauvage.

Le motif d'un tel voyage, selon les analyses des oeuvres concernées, peut être en principe triple: 1) quête de l'aventure, des mondes nouveaux, d'une personne disparue (roman d'aventures, récit de voyage); 2) colonisation, christianisation et d'autres aspects de la transformation économique et idéologique du pays sauvage (roman colonial, missionnaire, d'édification)<sup>3</sup>; 3) conflit avec le monde, la classe sociale, le père,

1. Ce jugement change évidemment dans le roman exotique d'initiation où ce monde représente l'extérieur, tandis que le pays sauvage se trouve au centre.

2. Dans *Atala* et *René* de Chateaubriand, les deux thèmes se retrouvent ensemble: celui du sauvage en civilisation (Chactas dans *Atala*) et celui de l'homme civilisé au coeur du pays sauvage (*René*).

3. Il est question de ces romans d'édification où le héros s'en va dans les régions très éloignées de l'URSS - à l'Extrême Orient, en Asie etc.

mélancolie, aliénation ou traumatisme de guerre (mauvais souvenir), désillusion causée par la civilisation; le sens d'un tel voyage consiste en décou - verte de soi-même, en renaissance, initiation. Le classement des trois groupes respecte leur ordre chronologique, même si, évidemment, des genres plus anciens coexistent avec les plus récents (à un autre niveau littéraire, dans une autre fonction, sous une forme actualisée); différents types de voyage (de leurs motifs) s'influencent mutuellement et s'entremêlent, et cela souvent dans le cadre d'un seul ouvrage. Par exemple *Heart of Darkness* de Conrad (1902) représente au premier plan un voyage d'aventures (navigation en amont d'un fleuve au centre de l'Afrique noire), mais, au second plan, le voyage prend les traits d'initiation et même d'autoréflexion avec une dimension métaphysique. Différents types de voyage sont parfois contenus dans plusieurs lignes sujets: dans *The lost Horizon* de Hilton (1933) on suit d'une part le voyage d'aventures de Rutherford (recherche de Conway disparu), d'autre part la descente noétique de Conway, c'est à dire un processus d'initiation (séjour dans un couvent tibétain). Dans *le Météore*, publié une année plus tard seulement, les différentes motivations et types de voyage deviennent sujets de trois histoires sur le naufragé inconnu.

Aux différents types de voyage correspondent différentes conceptions du pays sauvage. Il peut se situer aux pays tropicaux, aux îles, en Afrique, aux Indes, au Japon, à l'intérieur d'un pays (désert en pleine Australie, forêt vierge en Amérique du Sud), aux pôles, dans un coin isolé et inconnu de la patrie (la Ruthénie dans le roman tchèque des années 30, l'Asie et l'Extrême Orient dans le roman soviétique d'édification). Dans le cadre d'un voyage d'aventures le pays sauvage prend l'aspect d'un endroit à mystère, dans le cadre des voyages de colonisation et d'édification il est présenté comme différent et retardé sur le plan social, culturel et idéologique, bref, comme un monde antagoniste du monde occidental qui n'a qu'un but: de le vaincre, civiliser, voire liquider (dans le genre d'aventures le pays sauvage n'est pratiquement pas touché par l'arrivée de l'aventurier).

La conception univoque du lieu exotique qui caractérise les ouvrages d'aventures et de civilisation se voit considérablement compliquée dans les romans du type auto-noétique (c'est ainsi que nous nous permettons d'appeler la 3e espèce de voyages). Ici, plus nettement qu'ailleurs, le pays sauvage fait penser d'une part aux Enfers, car il est lieu de la mort, d'autre part, au Paradis - étant en effet lieu de la vie ou plutôt de la renaissance, lieu mythique où le temps n'existe pas, ou il n'y a que la "nuit" de Jung, la non-conscience. Seulement en s'en réveillant, l'individu prend conscience et devient l'homme en sa totalité (*homo totus*). Or, aux traits qui caractérisent le pays sauvage dans les deux précédentes catégories d'oeuvres - comme l'isolement, la délimitation, insularité,

éloignement se rajoutent ici des qualités mythiques et rituels à la fois (arrêt du temps, le centre du site exotique est un lieu de rite, le site lui-même est considéré comme un sujet de son espèce, l'identification du personnage exotique au pays). Par rapport au principe linéaire, constaté en cas des voyages d'aventures et de civilisation, on observe ici des éléments horizontaux (voyage conçu comme descente, cathabasis d'initiation, plongement dans les profondeurs du temps, de l'espace, de la conscience). Un problème analogique réapparaît quand il s'agit du personnage du voyageur et du caractère de son intervention au pays sauvage. Un jugement univoque est typique pour les romans des 1<sup>ère</sup> et 2<sup>e</sup> catégories éventuellement pour ceux qui sont à cheval entre les deux. Le type auto-néotique et d'initiation peut aussi porter sur l'univocation, notamment chez les auteurs qui considèrent le pays sauvage comme supérieur au monde civilisé et où l'initiation pourra se produire (P. Gauguin: *Noa Noa*, 1900, W. S. Maugham: *The Razor's edge*, 1944). Plus souvent, on a cependant à faire à une ambiguïté, une conception ambivalente du voyageur - Voss du roman de White (*Voss*, 1957) est un sauveur et à la fois un séducteur/, à un jugement contradictoire sur l'intervention de la civilisation occidentale au pays sauvage, le cas échéant à une critique absolument négative, exclus dans les deux premiers types (Kurtz de *Heart of Darkness* de Conrad, 1902, les Anglais du roman *Passage to India* de E. M. Forster, 1924, personnage principal de *Henderson the Rain King*, de Saul Bellow, 1954) <sup>4</sup>.

Passons maintenant au roman de Čapek. Nous pouvons constater que si Ivan Olbracht et d'autres écrivains tchèques se servaient des thèmes exotiques surtout pour renouveler le caractère épique des genres épiques (comme un topos narrateur l'exotisme offrait une bonne possibilité de créer des personnages intéressants et des histoires attrayantes) dans *le Météore* il s'agit d'une tout autre chose. Čapek a recouru à l'exotisme non pour sauver les qualités de l'épique mais au contraire pour mettre en doute ce genre traditionnel dans ce qu'il a de fictif, intérieurement non véridique et non adéquat à une réalité compliquée. Constatons entre parenthèses qu'il n'existe aucun thème qui se serait moins prêté à l'autoréflexion et à l'antiillusionnisme que justement le thème exotique. En effet, depuis longtemps, l'image du site exotique dans la littérature se distinguait par l'illusionnisme, signifiant ici l'ensemble de procédés ayant pour but de suggérer l'illusion de la réalité, de l'authenticité. C'est pourquoi par exemple les romans de ce type sont souvent

4. Parmi les oeuvres citées quelques unes ont paru après le *Météore*. Le choix est délibéré car au lieu de se contenter de situer ce roman dans le contexte littéraire de l'époque, nous avons voulu continuer à suivre dans les actualisations plus récentes de ce genre l'évolution de tout ce qui avait été ébauché et anticipé chez Čapek.

racontés à la lère personne, propre aux récits de voyage ou rapports des missionnaires.

Dans les oeuvres de Joseph Conrad *Lord Jim*, *Youth* et *Heart of Darkness* existe le personnage du narrateur Marlow racontant ses propres histoires aussi bien que celles des autres. Un récit anticipé de l'auteur crée un cadre de ces proses. Le lieu de narration devient important dans *Heart of Darkness*, car il est isolé du reste du monde - il s'agit du bord d'un navire, ancré à l'estuaire de la Tamise. C'est à cet endroit isolé et instable que commence le récit du voyage au "coeur des ténèbres." Le lieu de la narration se situe donc sur la frontière entre le monde réel, présent et un site à moitié fictif, exotique. Dans *The Lost Horizon* de Hilton, Rutherford entame son récit dans un restaurant d'une ville étrangère, ayant vue sur l'aéroport. L'histoire de Conway qui en fait partie est racontée à l'hôpital et sur un bateau; l'hôpital se trouve à Tchoung-t'iang, donc à la limite du pays sauvage qui a dans son coeur un couvent presque inaccessible des lamas, en plein Tibet.

La similitude des situations de départ des deux romans (*The Lost Horizon* et le *Météore*) est extraordinaire. Dans le *Météore*, le lieu de narration est aussi bien l'hôpital, situé un endroit non précisé et séparé du monde réel qui l'entoure, pour accentuer l'isolement: on dit bien qu'il s'agit d'un poste de quarantaine. Contrairement à Hilton, Čapek ne fait pas parler le voyageur mais des personnes qui tâchent d'établir des reconstructions hypothétiques de sa vie et notamment de son voyage aux pays exotiques. Le genre du récit noétique, le même dans les deux romans, devient ainsi chez Čapek très problématique à cause de plusieurs motivations et caractères proposés du voyage. Déjà cette situation de départ, qui n'est ni confession ni témoignage, mais pure fiction, permet à Čapek de transformer le modèle traditionnel de ce type de genre - roman sur le voyage au pays sauvage. Le voyageur ne pourra jamais avoir la parole, c'est un quelqu'un sans nom, sans visage, sans parole, bref, l'objet, au lieu d'être le sujet de la narration. Remarquons que ce procédé est absolument exceptionnel dans les romans de ce type, mais ne l'est pas chez Čapek (il suffit de lire son oeuvre *La Vie et l'oeuvre du compositeur Foltyn*). On le découvre également, mais sous une forme très simplifiée, chez Jan Havlasa dans son roman *Milující nenávist* (*La Haine amoureuse*), 1931. Ici est pareillement exploité le motif de l'identité voilée: Vladimír Stach est à la recherche de Jiří Haras disparu et dont l'existence se fonde en nombreuses vies sous différents noms. La phrase "Comme tout le monde, Jiří Haras se composait de plusieurs individus"<sup>5</sup> nous fait penser à Čapek tout de suite. Néanmoins, dans le roman de Havlasa on

5. Jan Havlasa, *Milující nenávist* (*La Haine amoureuse*), Prague 1931, p. 33.

arrive peu à peu à reconstruire le personnage disparu dans sa totalité et à dissiper le jugement initial de sa personne qui était ambivalent.

Même si le point de départ des deux romans (*Milujčí nenávist* de Havlasa et *le Météore* de Čapek) est similaire - personnage à mystère (inclus l'idée de la multiplicité des existences d'une seule personne), le procédé littéraire lui-même et le résultat sont tout différents. Tandis que Havlasa n'abandonne pas le schéma du roman d'aventures et d'initiation à une seule signification, dans le roman de Čapek, la multiplicité de significations, au lieu de n'apparaître qu'au début du roman, devient définitive. Contrairement au sujet "enfermé" d'un roman d'aventures, le *Météore* reste une oeuvre "ouverte" sur le voyage au pays exotique et possède ainsi une qualité unique parmi les textes de ce genre (on n'y trouve, d'ailleurs très rarement, que quelques indices d'une telle "ouverture, à savoir récit décousu et caractère ambivalent du voyageur).

Un trait typique de ces romans est une composition à encadrement. Or, le roman *Heart of Darkness* contient le récit exotique du voyageur Marlow et dans le cadre de celui-ci l'histoire du mystérieux Kurtz; dans *The Lost Horizon* Rutherford, lui-même voyageant à l'Orient, pénètre dans le récit de Conway qui raconte son voyage au coeur du Tibet.

Dans *le Météore* trois narrateurs ont leurs parts à dire dans l'histoire hypothétique de l'inconnu - la soeur de charité, le voyant et le poète (sans oublier le chirurgien et l'interniste qui interviennent en dialogues d'encadrement). Nous irions jusqu'à dire que ces trois personnes sont de vrais adeptes du savoir, de la découverte du pays sauvage. Il se peut en effet que l'inconnu n'est pas Européen qui s'est évadé au pays sauvage mais qu'il est lui même un "sauvage" (en effet, le dénouement met en question même la prémisse initiale - après la mort de l'inconnu on apprend qu'il était de nationalité cubaine). Puisque tel est le cas, si le thème de voyage au pays exotique est traité ouvertement et explicitement comme un thème purement littéraire, si tout illusionnisme du texte, jusqu'alors qualité typique des romans de cette sorte, est nié au profit d'une fiction autoréflexive, il est évident que le thème principal de ce roman est ailleurs.

Passons à une analyse plus détaillée de l'oeuvre. La soeur de charité, le voyant et le poète descendent dans l'inconscient du naufragé, à l'intérieur de l'homme dont l'identité inconnue fait de lui pour eux, non seulement un personnage à mystère mais aussi quasiment, un sauvage. Une partie de ce mystère reste en dehors de leur portée ainsi que l'on ne peut pas pénétrer en plein coeur du pays sauvage. Or, les narrateurs plongent, rappelant Marlow, au "coeur des ténèbres", dans l'histoire dont le sens est "quelque chose en dehors, qui voile le récit dont il émane

lui-même, à peu près comme la chaleur qui fait naître la brume" <sup>6</sup>. La conscience de l'inconnu est une variété de la "nuit" de Jung, une analogie des Enfers (ainsi que Kurtz dans *Heart of Darkness*, l'inconnu se trouve déjà *in articulo mortis*). La comparaison avec l'oeuvre de Conrad peut aller plus loin: le voyage (réel chez Conrad et littéraire, c'est à dire hypothétique chez Čapek est, dans les deux cas, axé sur une personne qui reste énigmatique jusqu'à la fin, dont l'image ne se compose que des fragments de phrases le concernant: dans *Heart of Darkness* des récits du Russe et de la fiancée, dans *le Météore* du rêve de la soeur de charité, de l'image télépathique du voyant et de la fiction du poète. Conrad utilise la même procédé dans *Lord Jim* (1900); ici le portrait du personnage principal est aussi composé de plusieurs récits, y figurent également le motif de l'inexprimabilité du savoir et une critique de l'opinion simpliste de l'Européen vis-à-vis du monde exotique qui devient la raison du conflit tragique des culture et morale occidentales et de ce monde. Donc Conrad lui-même associe déjà le thème du voyage (descente) au pays sauvage et la technique des différents points de vue; mais l'élément d'autoréflexion, si lisible chez Čapek, n'existe pas chez Conrad; sa descente restant, malgré les signes d'autoréflexion contenus dans le technique littéraire déjà mentionnée, une descente illusionniste d'aventurier, avec certains traits d'initiation.

Le cas X raconté par la soeur de charité, le voyant et le poète, n'est pas seulement dépourvu de mémoire (c'est le cas de Conway dans *The Lost Horizon*, mais sa perte n'est pas définitive), mais manque de face et de nom. Il est ainsi un objet, rien qu'un objet, "un mannequin ... du coton et des bandages" <sup>7</sup> et devient effectivement objet de plusieurs histoires, on lui attribue différents costumes, professions et noms. Qui plus est, les récits ne sont que mosaïques des fragments, ruines, brisures, rappelant celles d'un météore (en fait "le météore" ce n'est donc pas seulement le héros mais l'histoire elle-même); on ne s'efforce pas de créer une illusion de cohérence et de totalité. La soeur de charité relate le récit décousu de l'inconnu qui lui avait parlé dans le sommeil, d'où donc son caractère fragmentaire; le voyant, capable de télépathie, parle évidemment de façon incomplète, embrouillée; quant au poète, il insiste sur le caractère littéraire, construit de son histoire.

Afin de souligner la conception originale du personnage du voyageur dans l'oeuvre de Čapek, rappelons les traits traditionnels de ces héros

6. L'extrait cité a été traduit en français selon une traduction tchèque: I. Conrad, *Srdce temnoty*, Prague 1979, p. 9.

7. La présente citation ainsi que toutes les autres ont été extraites de la traduction française K. Čapek, *Le Météore*, Lausanne 1975, ici p. 33.

dans d'autres romans exotiques. Dans la roman d'aventures c'est un aventurier, un globe-trotter, à la recherche des aventures, des terres neuves, des personnes disparues etc.; le héros du roman de civilisation est bien un civilisateur, conquérant, missionnaire, colonisateur, édificateur. Dans les deux cas, la motif du voyage vient plutôt de l'extérieur (l'aventurier est poussé aussi par son instabilité intérieure). Le civilisateur est représentant de la société dont il sort et dont il défend les intérêts. Le voyage noétique, auto-noétique ou descente d'initiation sont tout différents. En ces cas-là, le motif est un profond désaccord du voyageur avec le monde qu'il abandonne, une désillusion provoquée par la civilisation qui parfois, et paradoxalement, va à la rencontre du pèlerin et réapparaît toute déformée, ou à la périphérie du pays sauvage ou en son plein coeur. Une telle désillusion est le motif du voyage de Gauguin (*Noa Noa*) existe dans *The Lost Horizon* mais aussi dans des oeuvres plus récentes (comme par exemple *Los Passos Perdidos* de Carpentier). L'humanité européenne cherche dans le pays exotique sa naturalité égarée, et également la dimension spirituelle de l'existence (*Noa Noa*, *The Razor's Edge*), le voyage revêt un caractère d'initiation, elle procure au pèlerin la sagesse suprême.

L'un des premiers livres du 20e s. ayant pour sujet le voyage d'initiation est le *Noa Noa* de Gauguin qui raconte son arrivée au coeur du pays sauvage, ce paradis terrestre signifiant aussi le coeur de sa personnalité. Cette espèce de voyage est à notre avis très typique pour le roman de ce siècle. Les motifs de voyage comme aventure ou effort civilisateur y subissent une actualisation spécifique ainsi que le voyageur qui, une fois arrivé au pays exotique, évolue vers l'homme indigène "le sauvage noble." Mais, plus le 20e siècle avance, plus cette conception devient discutable: dans *The Lost Horizon* il n'est pas clair si Conway retournera au couvent pour devenir lama; dans *Los Passos Perdidos* le narrateur quitte le "paradis" de la forêt vierge pour ne plus retrouver le chemin de retour. Ici nous nous approchons de la conception du pays sauvage qui oscille entre le Paradis et l'Enfer. Les voyages d'aventures ou de civilisation adoptent soit l'une soit l'autre conception (il n'y a pas de solution ambivalente): l'aventurier découvre le paradis qu'il perd de nouveau ou se retrouve à l'enfer du pays sauvage, le civilisateur transforme le pays sauvage à son image - en "paradis". Tout se complique dans le type de descentes noétiques et d'initiation: le pays sauvage y est raconté souvent comme un paradis changé en enfer par des méfaits de la civilisation (*Heart of Darkness*) éventuellement comme une espace ambivalente (*The Lost Horizon*). Dans de nombreux cas l'initiation ne s'effectue pas ou reste inachevée. Le pèlerinage d'initiation a la caractère de pénétration au coeur du pays sauvage. Une grande importance est attachée aux endroits de cérémonies rituelles ou de mythes. Le pèleri-

nage est aussi une descente dans le temps - du présent qui est de courte durée en retourne à l'époque des mythes où il n'y avait pas de fuite du temps (Conrad, Carpentier).

Quel est donc le cas du *Météore*? En donnant chacun son hypothèse, les narrateurs présentent en effet tous les motifs traditionnels de voyage au pays exotique. Dans les séquences de liaison, le chirurgien et l'interniste composent une image de chasseur, aventurier, marin, tout à fait dans le style des voyages d'aventures. Voyons quelques allusions à ce type de sujet - il s'agit comme des signaux, phrases et mots isolés: "Les terres lointaines, les Indiens, les jaguars, les flèches empoisonnées et toutes ces choses-là! Quelle histoire! Un coureur d'aventures qui s'en va aux Indes Occidentales - pour quoi faire?" La soeur de charité explique ce départ par un conflit avec le père, conflit de générations en général, par l'immaturité du héros et par la fuite devant la personne qui l'aimait - "révolte contre tout ce qui s'appelle devoir". Cela n'est au fait qu'une fuite d'aventurier abandonnant le toit paternel pour aller aux pays lointains, l'inconnu rappelant à ce moment-là le Voleur, personnage d'un drame du même nom, créé par Karel Čapek (*Loupežník*). Mais sa fuite est sa tragédie: sa faute pèse sur lui comme une malédiction (il a vécu comme "un aventurier un peu salaud, un chien perdu, un filou"); dans cette histoire, l'aventurier, contrairement aux règles du roman de ce type, n'a pas pour but l'acquisition d'une fortune, d'un terrain, d'une fiancée etc. mais n'arrive pas non plus (dans l'esprit d'un pèlerinage noétique) à parfaire sa personnalité incomplète, à mûrir. Le seul résultat de ce voyage n'est pas la renaissance, encore moins l'initiation mystique, mais seulement et uniquement un chaos. Le lecteur des récits d'aventures est sans doute frustré par le style décousu et approximatif, par le non accomplissement du sujet. Il aurait très bien pu s'attendre par exemple à ce que l'histoire de la bonne soeur qui restait voilée, s'unisse à celle du ces X et qu' à la fin, en guise du dénouement, l'inconnu puisse reconnaître en elle son ancienne amante. Dans un roman d'aventures l'inconnu aurait nécessairement été identifié à la fin, il serait rentré ou au moins le voyage de retour aurait été possible (il n'aurait pas décédé).

Dans *l'Histoire du voyant* le motif du voyage apparaît plus compliqué. On parle bien d'une révolte contre un père trop autoritaire mais il y a d'autres motifs typiquement noétiques. Selon le voyant ces motifs sont la solitude intérieure de l'inconnu, sa mélancolie. Si, dans *l'Histoire de la soeur de charité*, le caractère de l'inconnu se rapproche de celui du Voleur de Čapek, le récit du voyant l'apparente plutôt à l'inventeur Prokop du roman *Krakalite*. L'inconnu quitte le pays exotique et regagne la civilisation à cause d'une invention chimique. Contrairement au *Krakalite*, ce dernier motif n'est pas non plus accompli. Néanmoins, la conception du pays sauvage est en principe identique à celle du pays étranger dans

le *Krakalite*: c'est un endroit où l'individu s'égaré, s'éloigne de lui-même, endroit d'une maturité tragique, suivie d'un retour à son pays, vers soi, dans le *Météore* seulement esquissé. C'est ainsi que Čapek, par l'intermédiaire du *Météore* discute avec ces romans noétiques et d'initiation qui présentent le voyage au pays sauvage (vu lui-même comme un paradis, royaume de l'humanité naturelle ou d'une sagesse suprême). Dans *l'Histoire du voyant*, Čapek a négligé les motifs traditionnels du roman exotique ce qui est exprimé comme suit: "Vous voudriez que je vous invente quelque chose, pas vrai? Une belle petite créole qu'il aurait aimée. Une révolution exotique dans laquelle il aurait risqué sa vie. Des bêtes féroces et des cyclones. Les événements intéressants d'une vie mouvementée ... je ne peux pas vous livrer de menus incidents."

Dans *l'Histoire du poète* les procédés et motifs esquissés auparavant se développent d'avantage, devenant plus évidents et aussi plus compliqués. Si, dans les deux premières histoires, les voyages d'aventures, noétiques ou d'initiation sont mis en question plutôt discrètement et certains motifs seulement esquissés (inclus une critique de la politique colonialiste) dans *l'Histoire du poète* la polémique avec toutes les variantes du voyage est absolument explicite et le texte se transforme en une nouvelle ou presque un roman (c'est la partie la plus longue) tout en contenant également une explication de sa genèse et de sa poétique. Les deux premiers récits ont jailli d'un rêve de la bonne soeur et des sensations télépathiques du voyant, tandis que *l'Histoire du poète* naît de ses recherches de l'histoire et du personnage. La recherche de l'identité de l'inconnu se confond avec la recherche de l'identité du poète lui-même. Le voyage de l'inconnu c'est le voyage du poète lui-même au pays sauvage. Le motif de l'identité perdue, crucial au début du récit d'encadrement, réapparaît comme une perte de la mémoire, motif très littéraire, avoue le poète avec un brin d'ironie. Cependant, cette perte de la mémoire, loin d'être seulement un obstacle sur la voie de l'aventurier (comme dans *The Lost Horizon* de Hilton ou dans *Past na Slunce - Piège pour le Soleil* de Havlasa, 1933) est considérée comme une manière d'évasion - fuite pour une autre vie. Ce récit abandonne ouvertement les motifs traditionnels typiques pour les descentes au pays sauvage (aventures eu effort civilisateur). La conception du pays sauvage est identique à celle de Conrad) et, après Čapek, celle de White, Bellow et d'autres), donc ambivalente. "Croyez-moi, à l'aide de l'ivresse et de l'ennui, il y a moyen de décrire un enfer en règle, avec tous les accessoires, si vaste que le paradis y a aussi sa place; un paradis avec tout son étonnement et son éblouissement, avec toutes ces voluptés; mais c'est cela, l'enfer le plus profond, car c'est tout juste de là que sont issus le dégoût et l'ennui."

Le poète, comme s'il était l'un des narrateurs de Conrad, immerge au pays sauvage, détruit par la civilisation. Contrairement à London qui présente un tel pays comme scène pour des aventures héroïques,<sup>8</sup> et contrairement à Havlasa pour qui le pays sauvage incarne surtout lieu des aventures mystiques de l'individu, on crée ici l'image d'un pays sauvage cru, quotidien, rude, laid, mis à nu à travers le regard d'un homme privé de mémoire - George Kettering (c'est ce nom que le poète lui invente dans sa fiction) et parallèlement par le regard du poète, qui démasque ainsi de fausses images officielles et littéraires: "Voilà les îles de mes nostalgies (...). Si j'appelle cela une évasion, en fait c'est une fuite vers le centre même des choses, où tout se rencontre, où les siècles s'accouplent à un mélange décadent de cultures. Là il y a encore de l'orgie et de la violence, là on poursuit encore le gain convulsivement et sauvagement, tout comme la luxure. Eh oui, c'est ainsi que l'humanité se révèle à nous dans tout l'éventail de ses possibilités humaines ... et inhumaines."

Nous pourrions démontrer l'opinion que Čapek avait sur les motifs traditionnels en observant le motif de l'amour d'une sauvage. En effet dans les romans de ce type cet amour permet au voyageur de pénétrer

---

8. Les opinions de Čapek sur les différents types du roman exotique apparaissent dans ses recensions. En 1920 il a critiqué surtout le type mêlant l'aventure et la civilisation, représenté par Jack London (*Jerry des îles, L'Aventure*). Il leur trouve des histoires très simples, "menées à bien grâce au moral optimiste des Américains, croyant que "un gaillard fort et énergique doit réussir." "Un tel chien de race comme Jerry a, selon London, un droit indiscutable de pourchasser de pauvres chiens surnois des indigènes, à l'aide de son intelligence et force supérieures; et un tel planteur, armé de revolver et de fouet, a le même droit de battre des cannibales, nus et perfides, et imposer à la nature des tropiques son régime de réussite, régime de l'homme supérieur." (K. Čapek *O umění a kultuře - Sur l'Art et la Culture - II*, Prague 1985, p. 123). A London qui n'est, selon lui, que trop aimé chez nous, Čapek oppose Conrad (et c'est un choix symptomatique). A comparer la recension de la traduction du *Château d'Almayer* de cet auteur: "L'Américain London raconte l'endurance de la race blanche au milieu du monde équatorial: brûlant mais inexploité sur le plan économique, et plein d'aventures quasiment chevaleresques. Par contre Conrad, de loin plus lyrique et plus artistique, décrit l'incapacité de l'homme blanc de s'intégrer à ce paradis infernal qu'est le monde tropique: brisé, en proie de l'alcool, étranger aux passions et à la bizarrerie des indigènes, l'homme blanc finit ses jours comme une épave de l'autre bout du monde que la mer avait jetée, bon à rien, incapable d'une réussite durable. Je crois qu'une telle vue des colonies, même si elle est désespérée, est plus profonde et plus humaine que l'optimisme conquérant de London (ibid. p. 137). Les recensions de Čapek portant sur des récits de voyage et romans exotiques témoignent de son orientation dans ce domaine et expliquent en partie la façon particulière de traiter des thèmes de ce genre (*Le Météore*) et *La Guerre des Salamandres*). Dans *le Météore*, Čapek a choisi le même chemin que Conrad; dans *la Guerre des Salamandres* le roman exotique, à l'époque en décadence mais toujours très apprécié, est devenu objet d'une parodie.

enfin dans le milieu exotique, de devenir lui-même un sauvage. Or, dans *l'Histoire du poète* ce motif se trouve en triple variante. D'abord comme la courte histoire du planteur Pierre, fils d'un fermier de Normandie, qui se termine ainsi: "Une fois, comme Pierre ne s'était pas montré depuis dix jours, Mr Kettelring alla lui rendre visite. Il était couché avec une pneumonie et il ne le reconnut pas. Mon amant, dit avec orgueil une noire qui était dans sa case, une horrible bonne femme couverte de teigne, moi sa femme, depuis la nuit dernière. Elle éclata d'un rire qui secoua sa poitrine rendue flasque par les maternités et elle se frappa les flancs. Quelques jours plus tard, Pierre mourut." Le même motif revient sur la scène comme l'histoire d'amour (ou plutôt début d'une telle histoire) de Kettelring et de la fille de son patron - une "sauvage" civilisée, Maria Dolores, autrement Mary, étudiante d'université. L'amour est cette raison qui force Kettelring à s'arracher à sa torpeur et à se jeter dans les affaires pour pouvoir revenir comme un homme possédant un nom et une fortune. Or, bien que ses affaires tournent mal, il retrouve sa mémoire et l'histoire de sa vie d'un fils prodigue qui, dans le style des sujets d'aventures, se révèle être un riche héritier. L'histoire redescend aux temps de son début, il est de nouveau question de la révolte contre le père et même d'un amour trahi. Le motif de l'amour d'une sauvage réapparaît ici pour la 3e fois, en deux phrases, témoignant de la dégradation tragique du héros au pays sauvage." Bon, eh bien regardez: il se fait entretenir par une mulâtresse - voilà, maintenant vous le savez. Il l'aime avec fureur et il lui amène des types saouls, à elle, cette fille vicieuse entre toutes, puis il attend à l'extérieur qu'elle lui donne son pourcentage." Le schéma de l'histoire du fils prodigue reste inaccompli, on s'en doutait bien. *Le Météore* est le roman d'un homme dont le vol ne s'est pas achevé.

Le sujet basé sur un schéma inaccompli, mi-romanesque, mi-mythique, reconstruction d'une réalité d'après plusieurs interprétations fragmentaires, conception du roman comme d'une tentative d'histoire et de vérité trouvée sur celle-ci, ainsi que le caractère manifestement fictif et littéraire, tout cela sont des signes typiques de la poétique du roman d'autoréflexion, portant en plus certains traits caractéristiques de l'"oeuvre ouverte" définie par Eco<sup>9</sup>. Là nous pensons entre autres à la façon de s'adresser directement au lecteur qui, grâce à sa présence dans l'oeuvre, participe dans une certaine mesure à l'évolution du sujet, assistant à un choix délibéré de toute une gamme de possibilités offertes par l'oeuvre littéraire. Le récit n'est pourtant pas seulement

9. Au sujet de ce type de roman dans la littérature tchèque voir D. Hodrová, *Sebereflexivní roman (Le Roman d'autoréflexion)*, in: *Poetika české meziválečné literatury (La Poétique de la littérature tchèque d'entre-deux-guerres)*, Prague 1987, pp. 156-177.

un montage permettant de découvrir la vérité et de se rapprocher d'un mystère (non de le révéler - dans l'esprit d'une phrase du voyant. "Apprendre, c'est tomber sur un mystère quelconque"); on doit lui attribuer une valeur ontologique: lié à la vie, il se termine avec la mort; l'inconnu est vivant tant qu'on raconte, la fin du récit signifie sa mort.

Nous avons essayé de démontrer la façon dont, dans *le Météore*, les schémas figés du roman d'aventures et exotique sont volontairement rompus et les solutions et procédés romanesques traditionnels abandonnés. En ce sens-là l'auteur a choisi ici un chemin tout autre que dix ans auparavant, lorsqu'il avait écrit le roman *Krakatite*. Là par contre, il s'est servi des schémas du roman d'aventures dans le but de respecter la poétique d'un nouvel art du peuple (c'est à dire l'art vécu par le peuple) dont il avait lui-même donné les grandes lignes dans son étude sur l'art prolétaire, en 1925, texte qui a été plus tard introduit dans le recueil *Marsyas* (1931). En fait *le Météore* n'est qu'un autre essai de tirer une oeuvre d'art du gouffre du kitsch, c'est à dire d'un genre dégradé, mais cette fois-ci de façon moins directe. Si, dans le *Krakatite* (dans sa forme) on perçoit nettement la présence d'un plan emprunté au roman d'aventures, ainsi que tout son appareillage romanesque, dans *le Météore* ce modèle n'est que très éloigné, telle ombre projetée d'une statue qui se tient au fond; certains motifs ou procédés sont là sous forme de signaux, allusions plus ou moins lisibles ou hypothèses légèrement esquissées. Si *le Krakatite* est une oeuvre qui doit soutenir le "programme" du nouveau roman populaire, inspiré par le roman feuilleton, *le Météore* met ce programme en question et donne une critique de l'illusionnisme et d'autres procédés fondamentaux de ce genre dégradé qu'est le roman populaire. Autrement dit: Čapek se sert d'un genre alors dégradé pour exprimer un objectif d'un "haut niveau", à savoir: présenter l'acte noétique et, dans ce cadre, donner son opinion sur la poétique du roman. Une telle divergence entre le modèle littéraire et son vrai sens caché est d'ailleurs présente même dans *le Krakatite* (par exemple le personnage principal est dépouillé de tout héroïsme ce qui ne pourrait pas être le cas d'un roman d'aventures), mais dans *le Météore* elle est beaucoup plus nette et plus réfléchie; la lutte pour la forme et le sens du genre devient l'un des thèmes principaux de ce roman. En plus, le thème du voyage au pays exotique et le personnage du voyageur sont conçus d'une façon qui deviendra typique seulement dans les années 50 de notre siècle. En effet, les oeuvres créées à cette époque-là sont en général orientées à la recherche de l'identité du narrateur, à sa descente dans les profondeurs de l'humanité en lui et en autrui (A. Carpentier: *Los Passos Perdidos*, 1953, P. White: *Voss*, 1957, S. Bellow: *Henderson the Rain King*, 1959, et d'autres).

Nous voilà à la fin de notre analyse dont le but était de révéler la vraie signification du thème exotique, de prime abord peu marquant, utilisé dans *le Météore* de Čapek. Nous nous sommes vus obligés de laisser de côté le roman *La Guerre des Salamandres* qui n'est qu'une parodie d'un genre dégradé, à savoir roman exotique civilisateur et qui contient une extraordinaire actualisation du "sauvage" montant sur la scène dans la peau du salamandre. L'enlèvement du côté héroïque et mystérieux du pays sauvage est obtenu moyennant l'angle de vue adopté - celui du regard familial d'un "petit homme". Conclusion: le thème exotique et le type même du roman racontant un voyage au pays sauvage revêt ici un aspect très particulier. L'exotisme, aussi bien que l'utopie ou allégorie (des insectes) ne sont pour Čapek que des déguisements de l'autre, lui permettant de formuler des problèmes actuels. Dans *le Météore*, dans *Hordubal* et finalement dans *la Guerre des Salamandres* le pays sauvage représente un milieu modèle, construit des "topos" littéraires où l'auteur peut d'une manière expressive démontrer le problème de multiple signification de la réalité et de la distance existant entre la réalité et la fiction. Dans *le Météore* et surtout là on constate également un effort orienté à un renouveau du genre roman, dans le cadre de la poétique de l'"oeuvre ouverte".

Traduit par Magdalena Laval

#### METEOR KARELA ČAPKA

JAKO POWIEŚĆ "OTWARTA" NA TEMAT PODRÓŻY DO KRAINY PIERWOTNEJ.

#### STRESZCZENIE

W obecnej rozprawie podjęta została próba dokonania analizy *Meteora* Karela Čapka z punktu widzenia często pomijanego, mianowicie gatunku literackiego. Podróż do krainy egzotycznej, dzikiej, pierwotnej okazuje ta powieść (opublikowana w 1934 r.) jako wędrówkę poetycką jako akt wtajemniczenia. Celem takiej wędrówki jest poszukiwanie tożsamości człowieka, wszakże zawsze niepewne. Analogiczny typ powieści to *Jądro ciemności* Josepha Conrada

W powieści *Meteor* posługuje się Čapek autorefleksją i antyiluzjonizmem. Przedmiot zainteresowań tego utworu ukształtowany jest wedle schematu "wielu możliwości", na rekonstrukcji jednego wydarzenia z różnych interpretacji fragmentarycznych. Jest to następstwem koncepcji powieści jako próby konfrontacji historii i prawdy, jako formy zdecydowanie fikcjonalnej, literackiej. Taka konstrukcja literacka to właśnie "dzieło otwarte", opisane i zdefiniowane przez badacza włoskiego Umberto Eco.

Temat podróży do krainy egzotycznej i osobowość podróżnego zostały ukazane przez Čapka w jego powieści w sposób charakterystyczny dla literatury lat pięćdziesiątych naszego stulecia, np. w powieściach A. Carpentiera (*Los Passos Perdidos*), P. White'a (Voss) i innych.