HAL
open science

The fame monster ! : Revers et fortune du Pirate, du 19e siècle à nos jours, des Mers jusqu'à la Toile

Matthieu Freyheit

To cite this version:

Matthieu Freyheit. The fame monster ! : Revers et fortune du Pirate, du 19e siècle à nos jours, des Mers jusqu'à la Toile. Littératures. Université de Haute Alsace - Mulhouse, 2013. Français. NNT : 2013MULH5211 . tel-01037932

HAL Id: tel-01037932

https://theses.hal.science/tel-01037932

Submitted on 23 Jul 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université de Haute-Alsace

Faculté des Lettres, Langues et Sciences humaines

Département de Lettres

École Doctorale « Humanités » 520 – composante UHA

Lettres, Langues et Sciences Humaines

Thèse de doctorat en Littérature française, générale et comparée

THE FAME M☠NSTER !

Revers et Fortune du Pirate, du XIXe siècle à nos jours, des Mers jusqu'à la Toile

Matthieu FREYHEIT

Sous la direction de Madame la Professeure Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE,

Université de Haute Alsace

Et la codirection de Monsieur le Professeur Jacques LA MOTHE,

Université du Québec à Montréal

Présentée et soutenue publiquement le 29 novembre 2013

JURY		
HUBIER Sébastien	MCF – HDR, Université de Reims	Rapporteur
MACHINAL-CRIGNON Hélène	Professeure, Université de Bretagne Occidentale	
PRINCE Nathalie	MCF – HDR, Université du Maine	
ROBINEAU-WEBER Anne-Gaëlle	Professeure, Université d'Artois	Rapporteur
TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique	Professeure, Université de Haute Alsace	Directrice de thèse

Université de Haute-Alsace

Faculté des Lettres, Langues et Sciences humaines

Département de Lettres

École Doctorale « Humanités » 520 – composante UHA

Lettres, Langues et Sciences Humaines

Thèse de doctorat en Littérature française, générale et comparée

THE FAME M☠NSTER !

Revers et Fortune du Pirate, du XIXe siècle à nos jours, des Mers jusqu'à la Toile

Matthieu FREYHEIT

Sous la direction de Madame la Professeure Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE,

Université de Haute Alsace

Et la codirection de Monsieur le Professeur Jacques LA MOTHE,

Université du Québec à Montréal

Présentée et soutenue publiquement le 29 novembre 2013

JURY		
HUBIER Sébastien	MCF – HDR, Université de Reims	Rapporteur
MACHINAL-CRIGNON Hélène	Professeure, Université de Bretagne Occidentale	
PRINCE Nathalie	MCF – HDR, Université du Maine	
ROBINEAU-WEBER Anne-Gaëlle	Professeure, Université d'Artois	Rapporteur
TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique	Professeure, Université de Haute Alsace	Directrice de thèse

THE FAME M☠NSTER !

Revers et Fortune du Pirate, du XIXe siècle à nos jours, des Mers jusqu'à la Toile

Résumé :

Nous savons tous à quoi ressemble un pirate. Ce que nous savons moins, c'est la raison de ces succès, les causes de notre engouement – voire de notre fascination pour ce *Fame Monster*. La formule permet de caractériser l'ambiguïté d'un personnage dont chaque fortune connaît un revers, révélant notre soif de transgression et notre tentation pour l'envers de la morale.

L'approche littéraire comparatiste, augmentée d'emprunts à l'image, à la sociologie, à la philosophie politique et à l'histoire des mentalités, permet non pas de simplement décrire un phénomène, mais d'essayer d'en extraire les sens, les besoins, les attentes, en prenant pour hypothèse que la fiction pirate constitue un jalon spécifique dans l'histoire des mentalités occidentales, et autorise l'exploration d'un état de nos désirs : d'aventure, de danger, de transgression, d'insurrection ; mais aussi de conformisme, dans un mythe continuellement répété. Histoire dans l'histoire, fiction en négatif, le pirate marginal se donne à lire comme une part retranchée de la société qui l'évacue, et partant comme l'idéal révélateur du sang et de l'or de nos virtualités, de nos « occasions manquées ».

C'est ainsi que l'étude du pirate traditionnel conduit non seulement à une analyse du personnage mais encore aux enjeux fictionnels qu'il engage. Piraterie et piratage, ses deux corollaires directs, mettent en œuvre des problématiques particulières de création et de réception, et amorcent une reconversion sémantique du personnage : le pirate connaît une nouvelle fortune numérique, tandis que, devenu comportement par le truchement du piratage, il conduit à repenser le champ de la fiction.

Alors : tous pirates ? Ou plutôt : tous (déjà) piratés ?

Mots-clefs : pirate ; piraterie ; piratage ; imaginaire culturel ; aventure ; jeunesse, hacking ; comparatisme.

THE FAME M☠NSTER !

Reverse and Fortune of the Pirate, from 19th century till today, from the Seas to the Web

Abstract:

We all know what a pirate looks like. We may wonder, however, why pirates fill us with such enthusiasm. Where does our fascination for this "Fame Monster" come from? The expression, Fame Monster, underlines the ambiguity of a character whose fortunes will always know a fall-down, unveiling our thirst for transgression – our temptation for the other side of morals.

Our comparative literary approach (one that borrows from visual studies, sociology, political philosophy, and cultural history) not only allows for a description of this social trend, but intends to get to its specific meaning, and indeed reveal the needs and the desires it hides. Our hypothesis is that the pirate represents a specific marker in the cultural history of the western world, leading us to explore our own desire for adventure, danger, transgression, rebellion (although it should be noted that the pirate also exposes our willingness to embrace norms and conformism through a stereotypical figure that is constantly repeated, a never-ending myth). Secret history in the main one, negatively connoted fiction, the marginal pirate seems to be read as an outlawed part of our society, as the indicator of either our golden or our bloody potentialities – the indicator of our might-have-been.

Thus our study moves further than the mere analysis of a figure, to investigate the true stakes of its fictions and representations. For instance, sea-piracy and web-piracy (and the semantic transformation implicit in the move from one to the other), point to specific issues with regards to creation and reception. As he achieves new e-success on the Web, and becomes more than a character – a behavior, through hacking – the pirate may also provide us with a model to reconsider the very possibilities of fiction.

Perhaps, then, is it time to ponder: are we all pirates? Or have we all already been hacked?

Keywords : pirate ; sea piracy ; web piracy ; cultural history ; adventure ; youth ; hacking ; comparatism.

Cette thèse a été préparée au sein du Laboratoire ILLE, E.A. 4363

Institut des Langues et Littératures Européennes

Dirigé par le Professeur Peter Schnyder

Au sein de l'Université de Haute Alsace

Je remercie en particulier l'Université du Québec à Montréal qui m'a accueilli comme stagiaire de recherche invité au cours de l'année universitaire 2011-2012.

Remerciements

Mes remerciements enthousiastes vont d'abord à ma directrice et à mon co-directeur :
Frédérique Toudoire-Surlapierre : pour TOUT. On remet ça quand vous voulez !
Jacques La Mothe : pour son accueil, son soutien, et la possibilité d'une année inoubliable.

Merci aux membres du jury pour leur présence.

Je remercie également **Hélène Barthelmebs** (pour les heures au cloître, et les bières au soleil), **Greta Komur-Thilloy** (pour l'histoire des puces…), **Dominique Meyer-Bolzinger** (pour le début de l'aventure), **Peter Schnyder** (pour sa foi inébranlable en une fin heureuse) **Tanguy Wuilleme** (pour sa présence tutélaire).

Et bien sûr toutes celles et tous ceux qui m'ont offert de leur temps et de leur attention : **mes parents** (papa, il va falloir attendre encore un peu avant de savoir ce que je vais faire de ma vie), **Nicolas G.** (pour être Nicolas G., jour après jour), **Guillaume G.** (pour sa 'bonne volonté'), **Sophie G.**, **Pascale S.**, **Florence W.**, **Émilie W.** (toutes les quatre : pour…y avoir toujours cru ? être un soutien indéfectible ?), **Julie R.** (you and I, back to La Marina), **Éric T.** (quelle rencontre), **Noëlle C.** (et son incroyable réactivité). Un merci particulier à **Julien M.**

Tables des matières

Tables des matières *10*

Introduction Générale *17*

1. Romanesques pirates ! L'histoire d'un « faire livre » *45*

1.1. Histoires pirates : un personnage livresque **47**

1.1.1. Si d'aventure… 48

1.1.2. Jeux et enjeux 56

1.1.3. Extrémités pirates 66

1.1.4. Le pirate, ennemi commun de l'humanité ? 74

1.1.5. Pirate, corsaire 86

1.1.6. Fuir l'histoire : pour une actualité du pirate 98

1.2. Attributs du personnage : mais à quoi ressemble un pirate ? **105**

1.2.1. Portraits pirates, ce que disent les images 107

1.2.2. Personnage-stigmate 115

1.2.3. Personnage-marque 121

1.2.4. Fantastique maître pirate 127

1.2.5. Tissus d'identité 134

1.3. L'a-sentiment géographique : le pirate, génie des lieux **141**

1.3.1. Fuir la terre, devenir l'autre 146

1.3.2. Désinscriptions actives 154

1.3.3. Attractions terrestres et fascinations marines. 164

1.3.4. Pirates, les voies de la pénétration 174

1.3.5. L'indispensable redéfinition des espaces – I : LE BATEAU-PIRATE 179

1.3.6. L'indispensable redéfinition des espaces - II : L'ÎLE 192

2. Réception du pirate : un ami qui nous veut du bien ? *199*

2.1. Pirates, une société contre l'État 202

2.1.1. Hors du monde : reculer pour mieux scruter 204

2.1.2. Être-à-la-révolte 220

2.1.3. La tentation d'un contre-modèle 228

2.1.4. Résistance pirate : que faire du pouvoir ? 247

2.2. Lecteur : aspirant pirate ? 258

2.2.1. Goût du voyage et danger de mort 260

2.2.2. Où l'on sympathise avec le pirate 271

2.2.3. Pirate, ou l'art d'être héros pour soi 285

2.2.4. Foi de lecteur ! Part du réel, part du mythe 295

2.2.5. Espaces privilégiés de l'enfance 300

2.2.6. Piraterie et/au féminin 318

2.3. De palliations en déceptions : le réel en action ou le mythe désenchanté 350

2.3.1. Les abordages du quotidien 353

2.3.2. Plaindre et envier 361

3. Pirateries et piratages : des actes littéraires 373

3.1. Relectures pirates : de l'intertexte au ready read 376

3.1.1. Invasions pirates : une problématique de masse 377

3.1.2. Invasions pirates : l'écriture aussi ! 404

3.1.3. Perspectives littéraires et paralittéraires : l'atopie pirate 424

3.1.4. Les plagiats, pour un roman *par* piratage 437

3.2. De la piraterie au piratage : la transition culturelle 457

3.2.1. De la piraterie au piratage ? 459

3.2.2. Filiation en question 475

3.2.3. La filiation par la marque 485

3.2.4. Une histoire évolutive ou évolutionniste ? 508

3.3. We will we will hack you! 520

3.3.1. Faire corps, ou l'appel du virtuel..... 521

3.3.2. Fiction et virtuel : hacking de la machine au littéraire 533

3.3.3. Les hackers et les autres : le renouveau de l'aventure ? 545

3.3.4. Autonomie du hacker, indépendance de l'objet 558

Conclusion Générale 568

Bibliographie.....592

Index des auteurs 614

Avertissement

Des paragraphes en italique situés sous les sous-titres mettent en perspective les questionnements abordés dans le passage qui suit. Cet appareil méthodologique, utile à l'écriture et au déroulement de la pensée, a été conservé afin, nous l'espérons, de rendre plus agréable la lecture de ce travail. À cela s'ajoute, au fil du texte, une mise en gras d'éléments visant à donner plus de relief à la lecture et, partant, à la faciliter.

Und das Schiff mit acht Segeln

Und mit fünfzig Kanonen

Wird entschwinden mit mir

- Bertold Brecht

Introduction Générale

Lever les voiles

Il n'est pas question de dresser ici le tableau daté de la geste pirate. Suffisamment de bons historiens s'attachent à accomplir ce prodige. Prodige ? C'est que les pirates, rappelle Gilles Lapouge, n'ont rien laissé, aucune archive, aucun texte : la bibliothèque est vide. Une étrangeté, un paradoxe, sans doute : car si les pirates n'ont semé ni traces ni indices, comment les historiens écrivent-ils aujourd'hui leur histoire ? L'écriture nous rattrape, tôt ou tard, et la marginalité pourrait n'être qu'une posture d'imposture. Car le pirate, nous dit la littérature, et nous dit aussi l'histoire aujourd'hui, est au cœur de nos pensées.

Il n'est donc pas dit que nous ne ferons pas appel aux découvertes de ces historiens et à leurs réflexions aussi riches que délibérément poétiques. Mais nous ne chercherons nullement à démêler le vrai du faux, le mentir-vrai demeurant le privilège des objets littéraires qui nous intéressent. Il nous plaira de croire que – suivant sur ce point l'attitude de l'historien Markus Rediker – que parfois l'histoire croise la fiction, et inversement ; et surtout que, parfois, la vie imitant l'art et non l'inverse, selon la formule consacrée, la fiction mérite une forme de foi. « L'histoire fera-t-elle un procès à la légende ? » demande Gérard A. Jaeger dans une conférence donnée en 2002 dans un colloque du Centre de Recherche sur la Littérature des Voyages consacré aux figures de pirates. Sans doute pas, mais le problème mérite d'être posé : à défaut de sources, l'accumulation romanesque ne devient-elle pas elle-même une sorte de source ? La littérature n'est-elle pas forte de ce privilège du mentir-vrai ?

L'histoire de la piraterie est littéraire avant d'être historique. C'est là que se tient le vaste océan de nos investigations ; océan où le mythe et la légende valent autant que le fait. « J'aime tous les hommes qui plongent. N'importe quel poisson peut nager près de la surface,

mais il faut une grande baleine pour descendre à cinq milles et davantage »[1] : le pirate nous incite à quitter la surface, et ceux qui plongent avec lui dans les méandres de l'humain se plaisent à restituer dans leur style l'obscurité rêvée de l'histoire pirate. De l'histoire à la fiction (ou inversement), l'écriture du pirate semble impliquer la houle et la tempête, le sel et les nébuleuses des fonds marins. Tel est le voyage entrepris par celui qui part à la rencontre de la geste pirate, semblable au voyage poétique rimbaldien : « […] si ce qu'il rapporte de *là-bas* a forme, il donne forme ; si c'est informe, il donne de l'informe. Trouver une langue »[2]. Conduits de la noirceur à l'or de l'aventure pirate, nous nous efforcerons de restituer, notamment dans le choix des exemples – les contrastes et les implications stylistiques engagés par des auteurs soucieux de communiquer à leurs lecteurs la richesse poétique des terribles forbans des mers. La meilleure critique, suggère Charles Baudelaire dans son *Salon de 1846*,

> […] est celle qui est amusante et poétique ; non pas celle-ci, froide et algébrique, qui, sous prétexte de tout expliquer, n'a ni haine ni amour, et se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament ; mais – un beau tableau étant la nature réfléchie par un artiste, - celle qui sera ce tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible. Ainsi le meilleur compte-rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie[3].

Nulle élégie ici ; pas de sonnet non plus. Seulement une tentative de rendre hommage à ceux qui ont prêté leur main et leur âme à l'édification d'un « style pirate » aussi constitutif de leur réalité imaginée que ne le sont jambes de bois et perroquets sur l'épaule. C'est ainsi sous le signe du maître du roman de la piraterie, Robert Louis Stevenson, qu'est écrit le présent travail, fidèle au principe suivant :

> In such a case the poetry runs underground. The observer (poor soul, with his documents!) is all abroad. For to look at the man is but to court deception. We shall see the trunk from which he draws his nourishment; but he himself is above and abroad in the green dome of foliage, hummed through by winds and nested in by nightingales. And the true realism were that of the poets, to climb up after him like a squirrel, and catch some glimpse of the heaven for which he lives.

---

[1] Herman Melville, *D'où viens-tu Hawthorne, Lettres à Nathaniel Hawthorne et à d'autres correspondants*, Paris, Gallimard, 1986, p. 82.
[2] Arthur Rimbaud, « Lettre dite du Voyant à Paul Demeny », dans *Poésies. Une Saison en enfer. Illuminations*, Paris, Gallimard, 1999, p. 91.
[3] Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, dans *Écrits sur l'art*, Paris, Librairie Générale Française, 1999, p. 141.

> And, the true realism, always and everywhere, is that of the poets: to find out where joy resides, and give it a voice far beyond singing[1].

Le roman, premier objet de nos investigations, ne sera donc pas un miroir promené le long du chemin, mais porté au fond des eaux noires et troubles ; tout ne méritera sans doute pas d'être retenu, spéculations sur de spéculatifs personnages, abordages insensés de navires qui n'appartiennent pas au même monde. Mais à remuer les abysses nous espérons faire resurgir, pour un instant, des nefs englouties riches d'un bois dont nous sommes, de voiles dont nous allons. On a coutume de dire que tous les enfants rêvent de devenir pirates. Allez savoir. Mais il est certain que l'humanité ne cesse de nourrir, génération après génération, des rêves de piraterie, comme autant d'espérances inquiètes, autant d'aspirations vaines, à la construction d'un monde autre comme à la destruction du nôtre. Semant comme des stèles, cependant que nos désirs se noient, cependant que le chemin se perd, ces rêves éveillés que sont les livres. Le pirate ne parle pas : c'est à nous qu'il revient de ménager l'entretien permanent et d'enfermer, comme diable en la bouteille, nos secrets comme autant de pièces d'or dans le coffre au trésor. Il faut désirer boire, il faut aimer l'ivresse pour délivrer ce mal. Et ce n'est que sous le sceau de l'intime, dans l'enivrante nuit, dans l'inquiétante proximité que, tapis comme une souris dans le fond du tonneau de pommes, le pirate que nous sommes, le bandit que nous fîmes (et fûmes) dévoile à nos oreilles sa sombre confession : « Rêvons, c'est l'heure ».

---

[1] Robert Louis Stevenson, « The Lantern-Bearers », dans *Across the plains*, en ligne, http://www.gutenberg.org/files/614/614-h/614-h.htm#page138. Trad. fr. : « […] la poésie court, souterraine, et l'observateur (pauvre âme, avec ses documents !) est toujours au mauvais endroit. Car prétendre « observer » l'homme, c'est aller au-devant de bien des déconvenues. Nous voyons le tronc d'où il tire sa subsistance, mais lui-même est bien au-delà, déployé dans le dôme du feuillage, traversé par les murmures du vent, peuplé de nids de rossignols. Et le véritable réalisme est celui des poètes, qui grimpent après lui comme un écureuil et ainsi entrevoient un coin du ciel pour lequel il vit. Oui, le véritable réalisme, toujours et partout, est celui des poètes : découvrir où réside la joie, et lui donner une voix bien au-delà du chant » (trad. France-Marie Watkins, Michel Le Bris, « Les Porteurs de lanternes », dans Robert Louis Stevenson, *Essais sur l'art de la fiction*, Paris, Payot et Rivages, 2007, p. 58-59).

Présentation définitoire – historique et littéraire

En mai 2012, la cour d'assises de Paris acquittait trois pirates dans l'affaire du Ponant, et condamnait trois autres de sept à dix ans de réclusion. De la même manière que Markus Rediker – comme les autres historiens – s'est penché sur les écrits du juge Cotton Mather au XVIIIe siècle à Boston pour fonder une connaissance pirate, c'est la justice qui, aujourd'hui encore, enregistre la geste pirate, ses enclenchements et ses conséquences ; elle qui fait la preuve de l'existence renouvelée de ces hommes qui nous semblent appartenir aux livres plutôt qu'aux mers de notre monde. Mais si l'on se rappelle bien que le pirate historique connaît des avatars contemporains, le pirate littéraire, lui, n'appartient que peu à notre siècle : les auteurs du XIXe siècle comme du XXe et du XXIe privilégient largement les XVIIe et XVIIIe siècles, siècles de la course, de la flibuste et de la piraterie aux Caraïbes et à Madagascar. Une restriction à interroger puisque l'histoire mentionne une activité pirate depuis l'Antiquité, au sein de toutes les civilisations ayant possédé une marine, jusqu'à nos jours où l'actualité, dans le golfe d'Aden ou en mer de Chine, rappelle à notre souvenir l'existence de ces bandits des mers :

> En cette fin de XXe siècle, résume Gérard A. Jaeger, le brigandage maritime défraye la chronique comme au temps jadis, distillant la peur sur la carte des océans par le nombre et la diversité de ses déprédations. En moins de vingt-cinq ans, la piraterie a pris un tour auquel personne ne s'attendait vraiment[1].

L'étendue temporelle conférée à la piraterie, indiquée par le livre publié par Angus Konstam en 2008 intitulé *Piracy : the complete history*[2], signale une étrangeté : le pirate semble échapper à la complétude de son histoire pour se confiner en partie dans un espace temporel réduit et figé. Pourquoi, à l'heure où l'histoire investit la geste pirate, enfermons-nous le personnage dans un cadre spatio-temporel réduit, et réducteur ?

[1] Gérard A. Jaeger, « La piraterie maritime à la fin du XXe siècle : une aventure de toute éternité », dans Gérard A. Jaeger (dir.), *Vues sur la piraterie. Des origines à nos jours*, Paris, Tallandier, 1992, p. 217.
[2] Angus Konstam, *Piracy : the complete history*, Oxford, New York, Osprey Publishing, 2008.

Le pirate n'a certes pas attendu le siècle dernier pour être circonscrit au travers de traits définitoires. Étymologiquement, le pirate, *pirata*, désigne celui qui tente sa fortune, se hasarde sur mer. Il devient un « navigateur interceptant les navires pour les piller », puis désigne par extension un « individu sans scrupules qui s'enrichit aux dépends des autres », ainsi que le précise le Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, outil linguistique du Centre National de la Recherche Scientifique mis en ligne en 2005. Par ce glissement vers le général, *pirate* s'oriente peu à peu vers *piraterie* (« action, fait de s'emparer illégalement et par la force du bien d'autrui », Trésor de la Langue Française), mais aussi vers *piratage* (« S'accaparer une production intellectuelle ou artistique pour en faire son profit », TLF). Si, de la piraterie au piratage, la violence semble évacuée, l'idée de détournement demeure, tandis que c'est d'abord à l'aventure que l'étymologie fait référence s'agissant du pirate, confié par sa nature tout entier au hasard. Une propriété qui fait elle-même barrage au hasard en désignant d'office une part du destin littéraire du personnage de pirate, voué à trouver sa place dans le genre du roman d'aventures.

Cette définition demeure cependant très vaste et ne permet nullement de spécifier le pirate comme personnage particulier, distinct d'autres personnages d'aventuriers. Une première particularisation entraîne le pirate dans une topographie maritime de la mer à laquelle il livre son destin. Il s'agira donc d'interroger les motifs littérairement investis des relations de l'homme à la mer. Le personnage de pirate tel qu'il s'écrit au XIXe siècle s'accompagne ainsi de l'émergence d'un genre encore non défini : le roman d'aventures maritimes, dont Fenimore Cooper est considéré comme le père fondateur, suivi d'émules, tel Eugène Sue.

Mais le pirate n'est pas simple marin. Si ses aventures sont soumises au hasard, leur but n'est ni inconnu, ni même celé : alors que le marin incarne la reconduction en mer du modèle terrestre par le biais du commerce, l'action pirate est celle d'un brigand mû par le désir de la

rapine. Le pirate est ainsi doublement lié à l'histoire cynégétique : chasseur chassé, il engage par ses chasses matérielles à devenir objet d'une gigantesque chasse à l'homme. Par ailleurs, autre revers, si le marin connaît une existence plutôt misérable – la pauvreté constante des marins de Melville, d'Ismaël (*Moby Dick*, 1851) à Billy Budd (*Billy Budd, Sailor*, posthume) – le pirate est quant à lui soutenu par la possibilité de la fortune, par une misère continuellement orientée vers l'opportunité de l'or au coin de la vague. Le roman-charnière de Robert Louis Stevenson, *Treasure Island* (1883) opère à lui seul cette assimilation entre pirate et quête de fortune. Le personnage de pirate occupe donc le créneau d'un roman d'aventures maritimes guidées par l'instinct pécuniaire de la survie et, surtout, orientées vers le pôle négatif du brigandage qui en fait un héros-opposant plutôt qu'un héros-adjuvant.

C'est par la caractéristique de l'illégalité que le pirate se distingue enfin d'un personnage proche, le corsaire. L'établissement en France, par l'ordonnance de la Marine de 1681, des lettres de marques autorisant la course, légitime l'attaque, en temps de guerre, de tout navire battant pavillon ennemi. Cette nouvelle juridiction engage un processus à la fois de normalisation et de marginalisation, séparant corsaires et pirates par le sceau de la loi : « Ces corsaires, dont les expéditions furent rigoureusement contrôlées, s'opposaient alors à la dissidence rebelle des pirates devenus hors-la-loi »[1]. La différence est de taille puisqu'elle induit la survie ou le trépas des intéressés : capturé, le corsaire obtient les faveurs d'un prisonnier de guerre, quand le pirate, à la même place, est pendu « haut et court ». Néanmoins, si la théorie est fixée par la loi, la pratique, révèle le même historien, n'est jamais ni simple, ni univoque : « […] le pirate…c'est toujours l'autre ! »[2] Quel autre ? C'est ce qu'il importe de convenir. Car les définitions et les distinctions n'opèrent pas nécessairement,

[1] Gérard A. Jaeger, « La Piraterie dans tous ses états », dans Gérard A. Jaeger (dir.), *Vues sur la piraterie. Des origines à nos jours*, éd. cit., p. 15.

[2] Gérard A. Jaeger, « La piraterie maritime à la fin du XXe siècle : une aventure de toute éternité », dans Gérard A. Jaeger (dir.), *Vues sur la piraterie. Des origines à nos jours*, éd. cit., p. 230.

quoiqu'en disent les dictionnaires : […] pour le commun des mortels, les flibustiers et boucaniers ne sont finalement que des forbans, des pirates aventuriers, des brigands et des corsaires, belle famille de "synonymes" populaires […] »[1]. Quelle réalité le littéraire restitue-t-il ? Celle d'une histoire des définitions, ou celle, plutôt, d'un désir d'opacité et d'une fiction reflet des ambivalences et des ambiguïtés des usages ?

Ce dialogue entre un monde et son Autre commence dans l'étrangeté du destin pirate pris entre histoire et littérature. Les deux principales sources sur la piraterie sont L'*Histoire d'aventuriers qui se sont signalés dans les Indes* d'Alexandre Exquemelin (écrit autour de 1678) et *A General History of the Pyrates*, d'un certain capitaine Johnson et attribué à Daniel Defoe, écrit de 1724 à 1728. Si ces récits se veulent témoignages et contiennent certainement une forte part documentaire, ils n'en sont pas moins des œuvres de fabulateurs spécialistes du mentir-vrai qui n'ont pas hésité à modifier la réalité pour la mêler étroitement à la fiction. La piraterie a certes bel et bien existé : mais quelle piraterie ? Ou, encore : de piraterie voulons-nous croire l'existence à travers nos productions fictionnelles ? La source de la piraterie écrite est largement mise en cause, Exquemelin le premier :

> Si l'image flamboyante du flibustier hollywoodien et de la « flibuste facile » sortent quelque peu délavées de leur confrontation à la réalité, la source qui leur a donné naissance est elle-même l'objet de critiques. Peter Earle, qui a confronté le texte d'Oexmelin aux archives, se plaint du peu de fiabilité de certains passages. Il pense ainsi qu'Oexmelin n'a pu participer à toutes les campagnes qu'il décrit, mais en a entendu parler dans les tavernes, car il ne ferait pas d'erreurs aussi grossières, s'il en avait été témoin[2].

Erreurs, reprises, exagérations : ces récits hybrides ont servi de base documentaire, et si les historiens se sont montrés prudents, préférant pendant longtemps ignorer une histoire pirate trop confuse, les écrivains n'ont pas hésité à puiser dans ces textes comme dans une caverne aux merveilles afin de constituer une matière littéraire, ou plus largement fictionnelle qui,

[1] Isabelle Turcan, « Les Corsaires et flibustiers de la lexicographie française », dans Sylvie Requemora et Sophie Linon-Chipon (textes réunis par), *Les Tyrans de la mer. Pirates, corsaires et flibustiers*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 29.
[2] Jean-Pierre Moreau, *Une histoires des pirates, des mers du Sud à Hollywood*, Paris, Tallandier, 2006, p. 349.

suppléant à une histoire longtemps absente, a occupé le champ laissé libre de l'imaginaire collectif. Il n'est pas étonnant que se soit élaboré, à partir de deux seules sources, un cliché du personnage de pirate.

Désormais, le *Trésor de la Langue Française* définit le pirate comme *un aventurier qui court les mers pour piller les navires de commerce ou les côtes*. Fixé dans la langue par des définitions successives, fixé dans l'imaginaire par des textes qui font force de loi (le cas marquant de Stevenson), le pirate offre-t-il toujours à l'auteur qui s'en empare une forme de latitude ? Car force est de constater qu'il ne cesse d'alimenter de nouveaux récits, comme chargé d'une source inépuisable d'imaginaire. L'obscurité du pirate vient-elle de ce qu'il ne serait qu'un personnage sans fond, un vaste espace de projections abandonnées ? Au-delà des motifs qui le construisent en tant qu'être de papier, la littérature a investi une formule initiale, juridique : le pirate est l'*ennemi commun de tous*. Ainsi Cicéron propose-t-il de définir le pirate, dans une opposition fondamentale au Tout. Poussé dans la marginalité par la mer et par le brigandage, le pirate, précise toujours Gérard Jaeger, tend « à se réaliser dans le désaveu de la société »[1]. Le pirate figure-t-il l'envers du monde ? Gilles Lapouge semble aller dans ce sens :

> Leur sens est que la piraterie appartient à l'Histoire comme un parasite à sa branche, plus secrètement comme le mal concourt au bien, comme Satan accomplit Dieu. La piraterie se loge dans les fadings de l'histoire. Que le discours universel se repose ou balbutie, vite, le discours désaccordé du forban place ses trois incongruités, mêle les cartes, revient à son silence. La conséquence est que nous savons tout sur l'épopée pirate : une bibliothèque de manuscrits en signale la trace, raconte des exploits inavouables, les infortunes des marchands, les ruses des princes.
> Et pourtant, nous ne savons rien et la bibliothèque est vide. C'est que la piraterie, si elle reçoit vie de l'histoire, ne souhaite que s'en délivrer[2].

Le pirate, histoire dans l'histoire, s'inscrit en creux, se lit dans nos oppositions à ses exactions, et non dans ses propres gestes. Discours de l'échappée, de l'eau et du vent, le pirate, plus qu'un aventurier des mers, plus qu'un brigand maritime, plutôt qu'un personnage

[1] Gérard A. Jaeger, « La Piraterie dans tous ses états », dans Gérard A. Jaeger (dir.), *Vues sur la piraterie. Des origines à nos jours*, éd. cit., p. 15.
[2] Gilles Lapouge, *Les Pirates. Vers la terre promise*, Paris, Balland, 1976, p. 9.

même, constitue un non-lieu commun, espace communautaire dédié à l'exposition des gestes que nous effaçons par nos gestes, à l'expression de nos propres oppositions non actualisées.

Établir le cap

C'est à partir de cette image apparentée au négatif photographique que nous proposons d'élaborer une hypothèse globale propre à sous-tendre l'ensemble des pages qui suivront. Fidèles à un imaginaire collectif qui semble fixé, les définitions du pirate s'accordent toutes aujourd'hui autour de quelques termes récurrents : aventure, mer, pillage (qui engage violence et/ou peur), fortune, illégalité. L'emploi répété de ces mots et motifs permet de cerner ou de circonscrire le personnage de pirate mais aussi de convenir d'éléments considérés comme indispensables aux romans de piraterie : ils désignent, en quelque sorte, les attentes du lectorat face à un personnage particulier, mais également à un type spécifique de littérature – de roman. Parallèlement, ces propriétés constituent aussi une sorte de cahier des charges pour l'auteur. L'absence historique (l'exploration de l'histoire des marges ne s'est développée que récemment, notamment sous l'influence des *cultural studies*) a conduit à définir le personnage de pirate par la mise en accord de deux instances complémentaires : auteur et lecteur. L'appréhension pragmatique de cette élaboration impose cependant une part de scepticisme devant la possible fixité d'une telle définition : peut-elle véritablement représenter une constante ? Un personnage de pirate au XIXe siècle est-il semblable à un personnage de pirate au XXe siècle ? Un pirate de littérature dite adulte est-il le même qu'un pirate de littérature jeunesse ? Et un pirate dit par l'image est-il similaire à un pirate dit par le texte ? Notre postulat premier est que deux pirates ne se valent pas, que l'histoire et la représentation du pirate sont évolutives et se voient conditionnées par un ensemble de facteurs culturels, sociaux, spatio-temporels : « un jeu de combinaisons et d'options inépuisables, selon les

cultures, les époques, les genres, les écoles, les styles personnels »[1] fondant la logique des « possibles narratifs » dont fait état Claude Brémond. En somme, il n'existe pas de définition du pirate, mais un processus continuellement redéfinitoire et dépendant de nos propres évolutions. Une évolution en négatif, donc ? Sans doute, si l'on en croit la constante essentielle du personnage, *id est* sa dualité.

C'est dans cette optique que l'expression suivante est formulée au titre donné à ce travail : les revers de la fortune. « Depuis plusieurs décennies maintenant, la culture est en guerre : Culture contre cultures, art officiel contre underground, institutions contre squats… Sur les ruines de ces champs de bataille, un personnage émerge au milieu des décombres, les poches pleines : le pirate »[2]. *The Fame Monster*, le pirate figure dans ses succès populaires ce monstre de la célébrité qui fait écho à une récente icône de la musique pop, et fait état de la dualité introduite : de la fortune à ses revers, le pirate construit des ponts et des passerelles, engageant à interroger les conditions mêmes du succès comme élaboration culturelle et sociale – ainsi que son prix. Entre fortune et infortune, le personnage de pirate devient en ce sens non pas l'appel, mais davantage l'écho sauvage (ou moins, lorsque c'est notre tour de l'être) de notre existence. De même que le portrait littéraire (ou pictural) s'accomplit à partir d'un nombre de choix de traits et d'une multitude de retranchements des infinis possibles, nous posons comme hypothèse générale de lire le personnage de pirate comme la part retranchée de l'humanité, notre fiction en négatif / notre fortune en négatif.

> Parler, écrire ! Dire, raconter ! Inventer le passé ! Se souvenir la plume à la main, avec un souci avoué, évident de bien écrire, de composer, d'embellir pour être sûr qu'on dépasse l'autobiographie d'un réel advenu et qu'on retrouve l'autobiographie des possibilités perdues, c'est-à-dire les rêves mêmes, les vrais, les rêves réels, les rêves qui furent vécus avec complaisance et lenteur. L'esthétique spécifique de la littérature est là. La littérature est une fonction de suppléance. Elle redonne vie aux occasions manquées[3].

---

[1] Claude Brémond, « La logique des possibles narratifs », *Communications*, n°8, 1966, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1115.

[2] Razmig Keucheyan, Laurent Tessier, « Présentation. De la piraterie au piratage », dans *Critique*, n°733-734, *Pirates !*, juin-juillet 2008, p. 451.

[3] Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1948, p. 95.

Postulons donc que le pirate, dans la perfection de sa marginalité, est l'idéal révélateur de ces rêves réels, qu'il s'avance dans les siècles au fur et à mesure de nos frustrations, se nourrit du sang et de l'or de nos virtualités dans une interrelation combinatoire : sa fortune faisant notre infortune, son infortune faisant notre bonne fortune.

Flotte littéraire

D'où une première restriction à un corpus littéraire occidental : « Les pirates, quant à eux, n'ont jamais cessé d'exister, mais l'évolution du monde maritime et les volontés politiques les avaient déjà boutés loin des rivages de l'Occident policé »[1]. S'il appartient à notre histoire, le pirate n'en est pas moins écarté, fonctionnant à l'image d'un rebut comme révélateur de ce qu'une société cherche à évacuer, et donc, par opposition, à construire. La construction fictionnelle du pirate enregistre effectivement une spécificité occidentale et sa propension à élaborer un discours visant à singulariser le regard porté sur l'Occident : « Autre phénomène propre au pirate, vu par l'Europe occidentale : sa mutation de barbare sanguinaire en héros romantique, aux exceptions notoires des Barbaresques, des Pavillons noirs indochinois et autres forbans chinois ou malais »[2]. Le corpus de ce travail n'intégrera pas les fictions présentant des Barbaresques ou des pirates chinois, malais, ou autres, pour se concentrer sur les transformations spécifiques que l'Occident se fait vivre à lui-même pour changer la face de sa propre histoire au travers de la fiction. David Cordingly précise lui-même en introduction à Under the black flag :

> Although the Chinese pirates and the Barbary corsairs will appear in some of the ensuing chapters, this book concentrates on the pirates of the Western world, and particularly on the geat age of piracy, which began in the 1650s and was brought to an abrupt end around 1725, when naval patrols drove the pirates from their lairs and mass hangings eliminated many of their leaders. It is this period which has inspired

[1] Gérard A. Jaeger, *Les Amazones des Sept Mers*, Paris, Éditions du Félin, 2003, p. 15.
[2] Dominique Le Brun, *De la piraterie au piratage. La fascination de la transgression*, Paris, Libella, 2013, p. 178.

> most of the books, plays, and films about piracy, and has been largely reponsible for the popular image of the pirate in the West todays[1].

C'est bien cette image popularisée du personnage-pirate qui fait l'objet de notre étude, dans une perspective comparatiste.

« Agissant selon une double fonction d'intégration et de différenciation, la comparaison ouvre le domaine du compréhensible par un jeu d'analogies, de parallélismes et d'homologies entre le connu et l'inconnu »[2] : la méthode comparatiste implique de trouver des œuvres permettant de cerner certaines constantes ou traits définitoires, tout en y désignant des spécificités propres aux conditions intellectuelles, psychologiques, sociales de création.

> Quant au style, précise Umberto Eco relativement au roman populaire, il usera de solutions préconstituées, offrant au lecteur les joies de la reconnaissance du déjà connu. Puis il jouera d'itérations continuelles, afin de procurer au public le plaisir régressif du retour à l'attendu, et il dénaturera, en les réduisant à des clichés, les solutions autrement créatives de la littérature précédente[3].

Le corpus, bien qu'ouvert, cherche à restituer les réductions stéréotypes qu'offre l'écriture du pirate en Occident (Europe occidentale et États-Unis notamment), pour ne pas nier l'appartenance certaine du personnage de pirate à la littérature populaire qui fait une part de sa bonne fortune. Le but n'est cependant pas de dire que tous les pirates se valent, mais plutôt de mettre en avant les problèmes (Eco oppose le roman problématique au roman populaire consolatoire) singuliers que le pirate fictionnel peut apporter, ou révéler. Le choix d'un corpus ouvert s'impose d'abord pour souligner et restituer la richesse d'un personnage omniprésent dans la sphère culturelle, du roman au cinéma en passant par la bande dessinée : car le succès (commercial avant tout) fait partie intégrante de la problématique pirate. De la bande dessinée, du cinéma et du roman, c'est le troisième qui constitue notre objet principal, dans l'optique d'une thèse dont les enjeux, certes culturels, demeurent avant tout littéraires. Notons simplement qu'il est impossible aujourd'hui de passer à côté du pirate, et que manquer

---

[1] David Cordingly, *Under the black flag. The Romance and the reality of life among the pirates*, New York, Random House Trade Papaerback, 2006, p. XVI-XVII.
[2] Frédérique Toudoire-Surlapierre, *Notre besoin de comparaison*, Paris, Orizons, 2013, p. 40.
[3] Umberto Eco, *De Superman au Surhomme*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1993, p. 18.

d'évoquer une telle présence tiendrait du déni de réel, d'autant que les relations intermédiatiques s'accentuent par le truchement des études culturelles. Par ailleurs, l'ouverture ne nous fait pas oublier l'impossible exhaustivité d'une telle recherche. Dès lors, si certains romans seront au centre de l'étude, d'autres seront évoqués, d'autres mentionnés, et d'autres encore n'apparaîtront pas qui pourtant appartiennent à l'imaginaire de certains (de tous ?). Mais il s'agit là d'extraire certaines spécificités du personnage, et la seule approche de chacune des particularités culturelles possibles dépasserait le cadre fixé pour ce travail de doctorat. Il reste à présenter quelques unes des œuvres qui, plus que les autres, ont la fortune (ou le revers) de figurer au centre de la présente étude.

Au XIXe siècle, l'aire américaine est occupée par James Fenimore Cooper, 1789-1851, considéré par beaucoup comme le père du roman d'aventures maritimes. *The Red Rover*, publié en 1827, porte le thème de la dualité qui, dans l'ambiguïté entre fortune et infortune, entre l'endroit et l'envers, constitue le principal fil rouge de ce corpus :

> The éditors point out, too, the Red Rover's connections with The Tempest and a tradition of sea-change voyages. Themes of mysterious doubling – two vessels and two heroes emerge and proceed in parallel – indicte the book's affinities with the more esoteric manifestations of Romanticism and seem to anticipate the disintegrating personalities whose manic self-seeking dominates Poe's American tales[1].

Dualité chère aux romantiques, d'*Adolphe* (*le frère*, justement, en grec) au *William Wilson* de Poe. Cooper n'est pas loin d'ailleurs des romantiques et constitue un pont vers la France puisque c'est à Paris qu'il écrit puis publie d'abord son *Red Rover*, en 1827. Sur le terrain du roman d'aventures maritimes, il est bientôt suivi d'Eugène Sue, 1804-1857, qui tente de s'ériger en maître français de la mer, de *Kernok le pirate* en 1830 à *La Colère*, où le péché capital est représenté par un corsaire dont la violence le fait pencher du côté du pirate dans la série des *Sept Péchés Capitaux* (une belle manière de mettre le forban du côté du refoulé, de l'interdit), publiée de 1847 à 1852, en passant par son roman maritime *Atar-Gull* (1831), où le

[1] Susan Manning, « Review of The Red Rover and Notions of the Americans », dans *The Review of English Studies*, New Series, Vol. 44, n°175, Oxford, Oxford University Press, 1993, http://www.jstor.org/stable/517317.

capitaine Brulart figure un pirate si sombre qu'il n'en dévoile que mieux l'humour noir de l'auteur. Les deux auteurs avaient été précédés, entre autres, par Honoré de Balzac (1799-1850), qui en 1824 publiait *Annette et le Criminel*, réédité en 1840 sous le titre d'*Argow le pirate*, soutenant la puissance d'évocation (et de succès) de ce personnage. Argow, entre deux pôles contraires – l'amour d'Annette et l'appel du passé criminel par son acolyte Vernyct –, figure ici le tiraillement traditionnel de l'être devant deux destins opposés. Cette dualité est reprise plus tard par le même auteur dans *La Femme de trente ans* (dont la publication définitive n'a lieu qu'en 1842), où le destin d'Hélène auprès de son pirate de mari dessine les grands traits du roman manqué, le revers heureux (mais tragique) de la fortune matérielle (mais là aussi, tragique) de sa mère Julie. Au Royaume-Uni enfin, Frederick Marryat (1792-1848) fait comme Cooper et Sue usage de ses expériences de la mer pour nourrir ses romans. En 1836, la publication de *The Pirate* offre un nouvel aperçu des motifs de la dualité, marquée comme chez ses prédécesseurs par le dialogue du rachat et de la faute.

C'est un compatriote de Marryat qui assure le passage du personnage de pirate d'un siècle à l'autre : Robert Louis Stevenson (1850-1894), avec *Treasure Island* (1883), marque un tournant dans l'imaginaire collectif prêté à la piraterie. Un tournant marqué par le manque, puisque c'est en privant John Silver d'une jambe qu'il fixe à jamais le portrait du pirate dans l'esprit des lecteurs jusqu'à aujourd'hui. Cette focalisation physique par l'absence s'accompagne d'un resserrement psychologique : si la dualité pirate était jusque là marquée par l'extension de deux pôles distincts (le pôle négatif représenté par le pirate, le pôle positif concrétisé par un second personnage-porteur comme un frère, un fils, une fille, une femme…), Stevenson abandonne la double manifestation et concentre les deux pôles dans une dualité intérieure : l'inquiétude pirate naît d'un personnage tourné vers nulle autre chose, bien ou mal, que la victoire, le succès de son entreprise. La conservation de soi (ce ferment qu'est

la vie, dirait un Loup Larsen chez Jack London) passe alors par la nécessaire pluri-orientation du soi. Au tournant du siècle et des représentations, Stevenson s'accompagne de l'Anglais James Matthew Barrie (1860-1937), auteur du *Peter Pan* dont le personnage, commencé en 1902, fit en 1911 le roman aujourd'hui célèbre. À l'instar de Silver, Crochet est ici caractérisé par un manque auquel répond la substitution de l'objet devenu nom. Face au héros-enfant, le capitaine prend précisément place au sein d'un monde imaginaire et enfantin, évacué de la perception adulte : un monde en regard, encore une fois, et soumis à la condition d'un oubli perpétuellement répété. Plus au sud, c'est Emilio Salgari qui, en Italie, fait le succès du pirate et le fixe dans l'imaginaire européen (et au-delà), autant par sa propre postérité que par des adaptations réalisées en bande dessinée par Hugo Pratt. Mais pour rester fixé sur la zone caribéenne, c'est *Il Corsaro Nero* (1898) qui nous intéressera, notamment pour l'aboutissement donné par l'auteur à la figure romantique noire du pirate.

Ainsi entre-t-on dans le XXe siècle uni par les problématiques de deux guerres mondiales autant que divisé par des singularités nationales. Les représentants de la piraterie romanesque seront principalement tirés de John Steinbeck (1902-1968) pour les États-Unis, Pierre Mac Orlan (1882-1970) et Robert Margerit (1910-1988) pour la France, Björn Larsson (né en 1953) en Suède. Le XXe siècle porte avant tout les marques de la guerre qui sonne, après la disparition des inconnus géographiques, l'échec de l'aventure, ainsi enregistré par Pierre Mac Orlan en 1920 dans son *Petit manuel du parfait aventurier* :

> La guerre pouvait être considérée comme une aventure. Nous savons tous ce qu'elle a donné quand nous fûmes à même de la réaliser, sans qu'il nous fût nécessaire de faire intervenir les ressources propres aux vies imaginaires. Mais nous reviendrons sur cette question un peu plus loin. Il suffit, pour le présent, de savoir qu'il est dangereux de vivre l'aventure, même dans ses grandes lignes, les résultats n'étant pour l'ordinaire qu'une somme plus ou moins importante de déceptions et de regrets[1].

Ce constat d'échec, posté en France suite à la première guerre mondiale, peut-il constituer une spécificité, alors que la guerre elle-même a étendu le champ des problématiques à l'échelle

[1] Pierre Mac Orlan, *Petit manuel du parfait aventurier*, dans *Romans maritimes*, Paris, Omnibus, 2004, p. 672-673.

mondiale ? *Cup of Gold* de John Steinbeck et *L'Ancre de Miséricorde* de Pierre Mac Orlan, respectivement publiés en 1929 et 1941, portent le motif d'une aventure déceptive – quoique différemment déceptive, nous le verrons. Quelles spécificités ont permis l'émergence, chez ces deux auteurs, d'un tel modèle ? Ne pouvant prétendre que la guerre fut vécue pareillement d'un continent à l'autre, font-ils chacun écho à une disposition psychologique et historique particulière ? Par ailleurs, dans la somme de ses regrets et de ses déceptions, le XXe siècle continue pourtant d'offrir une place romanesque de choix au personnage de pirate, au sein d'aventures toujours renouvelées. Quelles particularités ce personnage possède-t-il pour que l'échec de l'aventure n'enraye pas son succès ? Le pirate offre-t-il une résistance à l'échec ? Le revers pirate est-il, précisément, plus intéressant que la fortune elle-même ? *Du Chant de l'équipage* de Mac Orlan, publié au sortir de la première guerre mondiale en 1918, à *L'Île des Perroquets* de Robert Margerit, publié au cœur de la seconde guerre mondiale, en 1942, le pirate survit à l'aventure dans une puissance d'opposition à la défaite. Une tendance poursuivie par Björn Larsson qui, dans *Long John Silver*, s'empare du héros stevensonien pour lui offrir, précisément, une porte de sortie, et confirmer une part de victoire esquissée à la fin de *Treasure Island*. C'est bien en termes de victoire que Jorge Luis Borges, cité par Dominique Fernandez, évoque Stevenson :

> […] dans la littérature contemporaine, depuis Cervantès peut-être, on sait que la quête se termine par une défaite. On sait que l'homme ne sera jamais vainqueur. On a ça dans Don Quichotte, on a ça – pas dans L'Île au trésor, dans L'Île au trésor, le trésor est découvert, bravo pour Stevenson ! mais dans Moby Dick on sait que toute l'aventure est vouée à l'échec. On sait qu'Achab ne trouvera pas la baleine ou que, s'il la trouve, évidemment, il sera vaincu par la baleine. Et je crois que c'est un signe de notre temps, nous sommes trop lâches pour penser en termes de victoire. Nous ne pensons qu'en termes d'échec, et nous ne pouvons qu'échouer, bien entendu[1].

Nous ne pouvons qu'échouer ? C'est ce que nous penserons également si nous fixons nos regards sur les gibets de Savannah ou d'*Execution Dock* où Larsson, Mac Orlan et bien d'autres nous font voir pendre les pirates, haut et court puisqu'ils ne méritent pas, selon la

[1] Jorge Luis Borges, cité dans Dominique Fernandez, *L'Art de raconter*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2006, p. 132.

formule consacrée, la corde pour les pendre. Mais quand George Merry est pendu à la fin d'*À bord de l'Étoile Matutine*, c'est pour être oublié aussitôt et porter le regard du lecteur sur ses anciens compagnons, partis vers des aventures nouvelles et indifférents à la défaite des uns qui n'engage pas nécessairement celle de tous. Sur le modèle du Silver de Stevenson, le pirate figure-t-il, à un certain moment, celui qui s'en sort ? Dans la multiplication des scènes de pendaison auxquelles répondent toujours de nouveaux départs, n'est-il pas initiateur d'un roman de l'optimisme ? Jusqu'à quel point, et quelles conditions de création autorisent cet optimisme d'impunité ?

Ajoutons que d'autres auteurs viendront compléter ce corpus en vue d'alimenter des problématiques spécifiques : le cas du personnage de femme-pirate – représenté notamment par *Lobas de mar*, roman de Zoé Valdés (née en 1959 à Cuba), publié en 2003 – ou le foisonnement du pirate en littérature jeunesse qui, précisément, « recourt de manière récurrente à des personnages déjà épaissis en quelque sorte, déjà constitués, déjà textualisés, participant à un imaginaire commun et traditionnel »[1] – et imposant alors de se pencher sur la forme des redites comme structure narrative.

Enfin, la problématique tend à s'ouvrir, suivie du corpus, au cas des pirates culturels qui inondent aujourd'hui le champ des médias. « Pirates culturels » ? Ainsi appelle-t-on la multitude de nouveaux-venus souvent auto-définis à travers les motifs propres à la piraterie classique. Pour en restreindre l'étendue, nous nous concentrerons sur le personnage de pirate du web, traversé par l'idée de piratage. La restriction au pirate du web se justifie en premier lieu par la représentation littéraire croisée dont il fait l'objet, le vocabulaire et les images employés insinuant une forme de continuité entre le pirate des mers et le pirate du web. Ces croisements soulèvent cependant un certain nombre d'interrogations : le pirate des mers est-il véritablement réactualisable au web ? Les conditions qui font du roman de piraterie un sous-

[1] Nathalie Prince, *La Littérature de jeunesse*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 92.

genre du roman d'aventures sont-elles déplaçables du côté du roman du piratage ? Par ailleurs, le pirate du web réactualise les problématiques d'illégalité, de peur, mais aussi celle qui fait office de fil rouge : la fortune et ses revers. Héros de l'informatique pour tous, le hacker se décline dans l'ambiguïté de deux pôles opposés, positif et négatif. De plus, il réengage la question du revers sous un angle physique : car ce corps de l'autre côté de l'écran nous pousse à penser notre identité virtuelle et nous confronte, une fois encore, aux possibles narratifs mis en œuvre par la capacité numérique. La figure du pirate du web apparaît d'abord aux États-Unis, représentés dans notre corpus par William Gibson, père de la culture cyberpunk dont les personnages de hackers, notamment le Néo de la trilogie *The Matrix*, sont représentants. *Neuromancer*, publié en 1984, et *Count Zero*, publié en 1986, ainsi que le célèbre film d'Andy et Lana Wachowski, sorti en 1999, assureront donc la part cyberpunk de ce travail. Plus tardivement, le roman *Nikolski* du Québécois Nicolas Dickner et le roman *Pavillon Noir* du Français Thibaut de Saint Pol, respectivement publiés en 2005 et 2007, investissent pleinement la piraterie comme langue propre à traduire le piratage. De cette double caractérisation naissent des personnages de pirates du web spécifiques, concrétisant un héritage littéraire et imaginaire entre piraterie et piratage. Enfin, puisque le hack est une histoire adolescente menée par des adolescents, le passage par la littérature de jeunesse s'impose, du *Web trap* de Michael Coleman (Angleterre, 1996) au *Infiltrés* de Laurent Queyssi (France, 2012) en passant par le *Hot pursuit* de Jordan Cray (États-Unis, 1997).

C'est dans ce corpus premier, enrichi de nombreuses autres références que nous proposons de saisir l'évolution de cette figure de l'alter ego, dans une acceptation perpétuellement mouvante au fil de nos rapports à la mer, à l'illégalité, et à tout ce qui se noue dans ses définitions.

Évolutions définitoires

Les critères définitoires dessinés plus haut, à la fois historiques et littéraires, ne peuvent certes pas demeurer intacts d'un siècle à l'autre.

> En somme, précise Roland le Huenen, tout se passe comme si le pirate/corsaire était une forme vide que chaque époque re-sémantiserait en fonction de sa sensibilité, de ses croyances, de ses hantises, de ses aspirations, de sa conception des configurations géopolitiques et du système de valeurs qui définit son horizon culturel[1].

Après avoir rappelé l'inefficacité relative de la distinction pirate/corsaire, d'abord circonstanciée, Roland Le Huenen propose d'observer le pirate, figure générique, comme une forme sans fond, ou plutôt sans fond stable mais perpétuellement actualisable. Plutôt que vide, le personnage de pirate propose une forme fixe qui donne l'occasion de se concentrer sur la sémantisation de fond. Les XIXe et XXe siècles ne portent-ils pas dans le personnage de pirate les marques de leur temps ? Longtemps évacué de l'histoire, la figure du pirate se nourrit d'un vide pour devenir un réceptacle de désirs, de besoins, de fantasmes propres non seulement à une époque, mais aussi à une ère, ainsi, dans une perspective littéraire, qu'à un public. Postulons donc que fouiller le pirate revient à nous fouiller nous-mêmes. Comment une époque agit-elle sur le pirate, et que révèle réciproquement le pirate de cette époque ? Quelles interactions génère la rencontre entre pirate et littérature ?

Cette élasticité sémantique n'est cependant pas une évidence et impose d'être testée en cherchant dans la lecture du pirate l'évolution de ses éléments définitoires, tout en conscientisant l'impossible exhaustivité d'un tel procédé. L'aventure en premier lieu, qui en elle portait le caractère de l'incroyable et de l'extraordinaire, a désormais gagné le quotidien en réaction à un certain désenchantement. La fin de l'aventure, en somme, a entraîné sa propre banalisation en écho à la désillusion. « C'est toute une aventure », a-t-on coutume de dire devant tout évènement minime. Alors que le XIXe siècle sent poindre l'impossibilité de

[1] Roland Le Huenen, « Réflexions dans la marge : le pirate, de l'histoire au discours », dans Sylvie Requemora et Sophie Linon-Chipon (Textes réunis par), *Les Tyrans de la mer. Pirates, corsaires et flibustiers*, éd. cit., p. 405.

l'aventure, le XXe siècle en a fait son miel et tente de la repenser, de l'aventure indésirable (la guerre) à l'aventure minime (du quotidien). Aurait-on achevé l'aventure ? Le temps serait-il venu de lui administrer un vocabulaire nouveau, distinguant l'aventure face à la réalité de ses possibles de l'aventure face à l'impossibilité de ses manifestations ? Et, dès lors, le pirate peut-il encore se définir et se construire comme un personnage qui tente le hasard, comme un personnage de l'aventure ? L'obsolescence aventureuse a-t-elle modifié ses représentations ? Le pirate de John Steinbeck, Henry Morgan, finit gouverneur de la Jamaïque ; celui de Björn Larsson dans *Long John Silver* vieillit sur une île en écrivant ses mémoires ; celui de Mac Orlan dans *L'Ancre de Miséricorde* est pendu avant qu'une véritable aventure ait bouleversé le quotidien du jeune héros, Yves-Marie Morgat. Représentant de l'aventure, le pirate enterre-t-il son propre modèle, en personnage profondément déceptif ? Ou vient-il, au contraire, pallier le manque d'aventure en forçant la brèche de ses possibilités, offrant au lecteur le visage d'une résistance au réel ?

L'imaginaire maritime n'est pas épargné par l'épreuve du temps faite au sens. Si la mer demeure au regard de la terre un espace de relative liberté et de possibilité de fuite devant les règles et devant le temps, cette liberté se mêle désormais au spectre des complexes relations intergouvernementales et des réseaux d'eaux territoriales. Ainsi que sur tout autre territoire administré, on ne s'y « lance plus à l'aventure », comme le voudrait la formule. Comment le personnage de pirate porte-t-il, dans ses transformations littéraires, les changements de notre rapport à l'espace maritime, mais également insulaire ? Le XIXe siècle et le XXe siècle sont-ils pris dans le même mouvement de recul de l'inconnu, dans la même perspective de disparition des espaces ? La perte de l'inconnu, déjà enregistrée par les romantiques au début du XIXe siècle et vérifiée à la fin du même siècle, n'engage-t-elle pas une réaction, au siècle suivant, visant à enrayer l'inéluctable ? Le pirate invite-t-il à relativiser cette idée d'un inconnu impossible ? Les géographies imaginaires, les géographies littéraires, puis les

géographies virtuelles du Net n'offrent-elles pas une suite de réponses nouvelles au désir des confins ? N'est-il pas significatif, enfin, que la majeure partie de *Cup of Gold*, de John Steinbeck, de *Long John Silver*, de Björn Larsson, ou de *L'Ancre de Miséricorde*, de Pierre Mac Orlan, se déroule à terre et non sur mer ? L'objectif est-il d'offrir au personnage de pirate l'occasion de fuir ses propres représentations, ou de porter à terre ses luttes et sa révolte ? La première hypothèse pouvant se mettre au service de la seconde.

Outre une existence de hasard et la prégnance de l'espace maritime, la définition du pirate l'inclut dans une sphère d'illégalité exprimée par le pillage et la rapine – le déni du droit de propriété. Eugène Sue, proche des romantiques et auteur des célèbres *Mystères de Paris* où se cristallise précisément l'image d'un Paris à la fois criminel et romantique, peut-il offrir la même vision d'un personnage de criminel que des auteurs contemporains, dans l'esprit desquels cette même figure a été transformée par l'expérience de la guerre ? Le crime gothique, sombre et excitant du siècle romantique, pris entre péché et rédemption, n'a pas les mêmes résonances que l'horreur vingtiémiste du crime de guerre, du crime contre l'humanité, et des nouvelles conceptions anticolonialistes. De quelle manière le pirate répond-il à la fascination pour les bas-fonds ? Et demeure-t-il seulement dans l'espace des bas-fonds, ou les abandonne-t-il au profit des lumières des projecteurs ? À l'instar du capitaine Crochet ridiculisé par la lecture qu'en fait Walt Disney, le pirate est-il devenu un ennemi « pas si terrible » ? Le grandissement du crime au réel n'entraîne-t-il pas une euphémisation du crime lointain du pirate ? S'agissant du crime, il convient de s'interroger sur sa nature : le crime est-il nécessairement meurtre ? Faut-il obligatoirement le considérer comme inhérent à sa définition ? S'il agit dans l'illégalité, le pirate est-il pour autant criminel ? D'autant que l'illégalité de son geste est remise en question par la réinterprétation de ses motivations. « Condamné par le droit, le pirate fut amnistié par la conscience collective dès la seconde

moitié du XVIIIe siècle », assure Gérard Jaeger, avant d'ajouter : « Le type du pirate a sa place dans l'étude des mentalités par le fait qu'il est un jalon permanent de l'histoire, permettant ainsi de nuancer la place tenue par les sociétés policées dans l'évolution des civilisations »[1]. Le personnage de pirate participe donc d'une l'histoire des mentalités, alors que l'amnistie affirmée par Gérard Jaeger vis-à-vis de son illégalité se vérifie dans un XXe siècle où l'avènement des expériences capitaliste et socialiste trouve des échos respectifs dans la geste pirate, prise, selon l'imagination, entre désir d'enrichissement et révolte révolutionnaire. Ajoutons encore que cette amnistie, avant même d'être idéologique, est tout d'abord littéraire. Ainsi Anne-Gaëlle Robineau-Weber écrit-elle au sujet de l'*Histoire Générale des plus fameux pyrates* de Johnson/Defoe :

> En composant une histoire générale de la piraterie, à la manière des histoires générales des grands voyages et des grands voyageurs, on risque surtout de consacrer d'emblée l'entrée des pirates dans l'Histoire des hommes en général, et de la géographie en particulier. Ne sous-entendra-t-on pas nécessairement alors que les pirates forment un groupe ou un peuple dont les actions contribuent au déroulement et au progrès de l'histoire des hommes ? La forme même de l'ouvrage, ici, définit son objet et contribue peut-être à la trahir, mais aussi à en créer le mythe[2].

Écrire le pirate, c'est déjà inclure le pirate dans un cadre social et trahir sa marginalité, c'est-à-dire sa nature définitoire. Le pirate deviendrait alors, à ce titre, un élément constitutif de l'histoire de l'humanité, ainsi que de son histoire culturelle. Quels sont les effets de ce passage à l'écrit du pirate ? Que devient un personnage marginal dès lors que s'en empare un geste culturel et institutionnel ?

Aux éléments définitoires précités s'ajoute la définition littéraire comme construction imaginaire issue de la rencontre des prescriptions et des actualisations lectoriales. Comment les évolutions et agencements du XIXe siècle ont-ils amené Robert Louis Stevenson à fixer,

---

[1] Gérard A. Jaeger, « La Piraterie dans tous ses états », dans Gérard A. Jaeger (sous la dir. de), *Vues sur la piraterie. Des origines à nos jours*, éd. cit., p. 16.

[2] Anne-Gaëlle Weber, « L'Histoire des grands pirates, des grands voyageurs, et des grands traîtres : autour de Defoe, Prévost et Verne », dans Jean-Jacques Pollet, Jacques Sys, *Figures du traître. Représentations de la trahison dans l'imaginaire des lettres européennes et des cultures occidentales*, éd. cit., p. 166.

dans *Treasure Island*, la figure archétypale du pirate ? *Treasure Island* fonctionne dans l'imaginaire de la représentation du pirate comme un roman-charnière, à la fois point d'arrivée du XIXe siècle et point de départ du XXe siècle. Comment fonctionne cet héritage, et comment le personnage parvient-il à une évolution après avoir été figé, telle une image d'Épinal ? Le travail conjoint de distance et d'hommage, donc d'évolution, est d'autant plus visible pour des textes qui affichent une intertextualité évidente avec un texte antérieur, à l'instar de *L'Ancre de Miséricorde* et de *Long John Silver* qui font expressément appel au souvenir de Stevenson. Support, repoussoir, assimilation, comment le pirate use-t-il de son propre portrait ? Le pirate doit-il être pirate de lui-même pour être reconduit, et trouver la possible alliance de la piraterie et du piratage ? Cette transfiguration laisse-t-elle entendre que la reconversion est essentielle pour un personnage qui, pour demeurer pirate, doit précisément, d'une certaine manière, cesser de l'être ? Pirate-gouverneur chez Steinbeck, pirate-mémorialiste chez Larsson, pirate du web enfin, le personnage de pirate pose le problème de sa présence générique : son appellation suffit-elle à catégoriser un livre dans la catégorie des romans de piraterie ? Les évolutions du personnage fondent-elles les bases d'une histoire, au sens progressif, du roman de piraterie comme genre, ou excluent-elles au contraire l'édification générique ? Le terme *pirate* vient-il au final désigner une catégorie générique ? Ajoutons que le caractère marginal du personnage interroge l'éventualité de sa marginalité littéraire. De quelle marginalité peut-on parler tout en acceptant le succès du personnage ? Le succès est-il cause de cette marginalité littéraire ? La relation étroite du pirate au roman d'aventure, au roman populaire, ainsi que sa présence dans les médias de masse (ou, plutôt, de succès : cinéma, bande dessinée), le désignent comme personnage paralittéraire ou paraculturel. Cette appréhension est-elle seulement fondée ? La particularisation paraculturelle du pirate n'est-elle qu'un fantasme, de reproche ou d'appui ? Car ni Robert Louis Stevenson, théoricien de la littérature dans ses *Essais sur l'art de la fiction*, ni Pierre

Mac Orlan, membre de l'Académie Goncourt dès 1950 et décoré de la Légion d'honneur par Georges Pompidou, ni John Steinbeck, prix Nobel de littérature, ni Björn Larsson, universitaire et lauréat de nombreux prix littéraires, ne sont classés parmi les romanciers de seconde ou de troisième zone. Quelle est donc la véritable valeur littéraire du personnage de pirate ? Son intérêt romanesque se double-t-il d'un intérêt critique, comme support à penser la littérature ? Plutôt que de prendre pied dans les problématiques paralittéraires, ne permet-il pas d'élaborer une spécificité conceptuelle, dans une perspective qui serait non plus para mais pira-littéraire ? Une telle conceptualisation permettrait-elle de révéler la véritable structure littéraire commune de la piraterie et du piratage ?

Ainsi l'approche des éléments traditionnellement attribués au pirate nous permettra d'appréhender la modernité d'un personnage dont l'imaginaire, rattrapé par le principe de réalité (une mer moins librement praticable, une illégalité banalisée, une aventure bâillonnée par le tout-administratif), se mesure désormais à l'aune de ses corollaires : *piraterie* et *piratage*. Le *Trésor de la Langue Française* définit le piratage comme l'action de « s'accaparer une production intellectuelle ou artistique pour en faire son profit » ; et la piraterie à la fois comme celle de « s'emparer illégalement et par la force du bien d'autrui » et de « s'accaparer le contenu des œuvres intellectuelles ou artistiques ». Il nous appartiendra de définir les contours possibles d'un pirate devenu, plus qu'un personnage et qu'un effet de littérature, un comportement littéraire et un principe générique élaboré non à partir d'un motif mais d'une condition de production.

Plan d'abordage

1. De ce prélude, où sont déjà formulées une multitude de questions, proposons quatre cheminements principaux au terme desquels nous espérons voir se dresser plus justement devant nous la nébuleuse pirate. Quatre moments (le troisième et le quatrième faisant l'objet

d'une même partie) pour explorer ce monstre de célébrité qu'est le pirate, au cœur de ses fortunes et de ses revers. Le premier, en accord avec les fondements définitoires posés plus haut, se consacre à la construction du personnage. Construction hybride, puisque l'histoire y côtoie la fiction. Dans le peu que nous avons (multiplié ces dernières décennies) et l'immensité de ce que nous avons imaginé, qui est le pirate ? Le présupposé de Gilles Lapouge d'un refus de se dire ne se transforme-t-il pas en façon de se dire ? Le pirate se dirait alors dans les formes du non-dit et du dédit. Il s'agit d'interroger les résultats de cette construction. À quoi donc ressemble un pirate ? Quels sont ses attributs, et que disent-ils de l'usage que nous souhaitons faire du personnage ? Enfin, le sentiment d'avoir affaire à un personnage géographique nous conduit à interroger les espaces investis et réinvestis par le pirate. Auprès de lui, le sentiment géographique devient a-sentiment, dans une atopie pirate où s'exerce une nécessaire redéfinition des espaces.

2. Après s'être saisi du personnage de pirate par le pôle de sa création, il s'agit d'en explorer le pôle de réception, et par là les différentes inscriptions que ses rapports au lecteur lui donnent au sein de l'extra-littéraire. Ces inscriptions sont avant tout d'ordre politique, et assurent au personnage de pirate une place de choix parmi les figures utopiques, confirmant son statut de personnage du revers. De l'écriture de ces contre-modèles naît une sympathie du lecteur pour le pirate, auquel il confie la spécificité de ses fantasmes : il faut ainsi admettre un pirate destiné à la jeunesse, un autre destiné à investir les problématiques de genre. Enfin, la distance inhérente à l'acte de lecture se double de la distance qu'implique le système de réception du récit de piraterie comme fiction du revers, ou fiction réversible : le lecteur, quoique aspirant pirate, est finalement laissé aux portes de ses propres aventures abandonnées dans un équilibre (cela est à définir) de déceptions et de compensations.

3.1. Le troisième temps de ce travail propose d'interroger la performativité fictionnelle du personnage de pirate. La fortune littéraire (économique) du personnage comme motif est

chose admise : il ne reste pas moins à en interroger la portée en tant que geste esthétique. La piraterie est-elle un acte littéraire ? Le truchement de l'intertexte et du plagiat (puisque le pirate nous mène sur les rivages de l'illégalité) n'est-il pas spécifié par l'intimité du pirate non pas avec l'emprunt, mais avec le pillage ? L'illégalité du personnage n'apporte-t-elle pas une dimension particulière aux configurations littéraires des textes qui le mettent en scène ? Le rapport définitoire au pillage ne l'introduit-il pas au cœur d'une impossibilité de « ne pas mettre en place » un circuit littéraire ? De ce fait, c'est l'acception même du pirate comme personnage qui serait à interroger : car la finalité de cette réflexion pourrait bien être de nier, dans la virtualité romanesque de sa constitution, l'existence du pirate comme personnage ; existence supplantée par une identité-concept, identité-comportement, par laquelle le pirate s'induirait comme constante (ou une particularité – il faut alors en définir les modalités) culturelle humaine dont l'expression littéraire ne serait qu'une manifestation, qu'un symptôme : qu'est-ce qu' « écrire pirate » ? Cette expression peut-elle seulement avoir un sens ? Le comparatisme relativise, précise Frédérique Toudoire-Surlapierre dans Notre besoin de comparaison :

> La théorie comparatiste est d'abord un moyen de validation d'hypothèses qu'on aurait trop facilement tendance à accepter (imposer) sans se demander suffisamment si elles sont si singulières et révolutionnaires qu'on le voudrait. Elle confère de la raison à nos enthousiasmes, au sens littéral du terme, elle donne des raisons à ce qui nous plaît et motive nos analyses. […] Toutes les déclarations à visée intensive et singulative […] sont tous simplement invalidées par une mise en perspective comparatiste apte sinon encline à mettre en cause ces commentaires subjectifs valorisants par une contextualisation internationale qui les relativise voire les contredit[1].

Acceptant ce principe relativisant inhérent à la méthode comparatiste, il s'agira non pas de présenter le roman de piraterie comme un modèle unique, ou le personnage de pirate comme fondateur d'un système littéraire propre, mais d'étudier les conditions littéraires du pirate. En termes d'écosystèmes, quel environnement littéraire donne naissance au pirate ? Comment celui-ci colonise-t-il son milieu ou s'y adapte-t-il ? La cynégétique nous apprend que le

[1] Frédérique Toudoire-Surlapierre, *Notre besoin de comparaison*, éd. cit., p. 61.

chasseur emprunte la démarche de sa proie, et se voit transformé par elle : la littérature est-elle à son tour changée par le pirate dont elle se saisit ? Cette relation bivalente va-t-elle dans le sens de cet « écrire pirate » ?

3.2. La seconde partie de ce troisième point propose d'explorer la dérivation médiatique et sémantique du personnage pour en observer les possibilités de relectures littéraires : que désigne-t-on, aujourd'hui, par « pirate » ? Quelle valeur attribuer désormais à ce mot-valise ? Un pirate en vaut-il un autre ? Pour nourrir cette approche, nous proposons de nous intéresser aux représentations croisées des pirates des mers et des pirates informatiques. Si l'on tient pour principe que le personnage de pirate ne peut être le même d'un siècle à l'autre, il ne saurait être question de prétendre une adéquation naturelle entre le pirate des mers et le pirate du web : puisque les nouveaux pirates sont appelés « culturels », proposons une descendance culturelle, pensée, construite. D'où le rôle dominant de la production littéraire dans ce cas de figure : une généalogie de traverse, procédant par filiation de motifs, fournit une identité sociale, culturelle et littéraire à un personnage nouveau-né à la société. La numérisation du monde et de l'être entraînent des redéfinitions spatiales et ontologiques dont ne peut qu'être modifié le personnage qui nous intéresse, désormais situé de l'autre côté d'un écran qui réalise le revers identitaire appelé plus haut. Dans une histoire évolutive ou évolutionniste, le pirate change de forme pour s'appliquer à remplir son rôle de modèle en creux, de l'inscription par l'absence de mondes qui auraient pu être, ou qui pourraient advenir, dans une perspective notamment science-fictive. Dans l'insaisissabilité de l'autre à l'écran, quelles évolutions du monde enregistre le passage de l'appel maritime vers l'appel à une aventure virtuelle du pirate ?

Mais laissons là les préliminaires. On ne progresse pas vers la piraterie, assure Razmig Keucheyan : on y bondit[1]. Eh bien, bondissons !

[1] Ramzig Keucheyan, « Philosophie politique du pirate », dans *Critique*, n°733-734, *Pirates !*, juin-juillet 2008, p. 465.

1. Romanesques pirates ! L'histoire d'un « faire livre »

Vivons heureux, vivons cachés, dit la formule. La piraterie, explique Gilles Lapouge dans une formule citée plus haut, « appartient à l'histoire comme un parasite à sa branche, plus secrètement comme le mal concourt au bien, comme Satan accomplit Dieu »[1]. Une manière de la désigner comme on désigne une histoire parallèle, logée selon le même auteur dans les fadings de l'histoire ; une manière aussi de la situer du côté des ombres contre celui de la lumière, du mal contre le bien, comme la deuxième face indispensable à l'établissement des contrastes appelés par Victor Hugo dans son appel à une esthétique romantique, contrastes dont jaillit le sens. Si le pirate connaît les revers de la fortune, de quelle fortune s'agit-il ? Si ce n'est la sienne, qui finit sa vie pendu, ne peut-elle être la nôtre, qui appartenons au modèle dominant, à ceux qui fabriquent les cordes, et y pendent les pirates ? Qu'est-ce que loger dans une histoire parallèle ? Entendons par là que si la civilisation fonctionne par systèmes d'impositions au détriment de formes abandonnées, le pirate s'inscrit là où la civilisation se dédit.

Est-ce à dire que l'Histoire de la piraterie n'existe pas ? Il serait mal avisé de prétendre cela, à l'heure même où prolifèrent les tentatives de récupération d'une histoire qui aurait pu, certes, tomber aux oubliettes. Mais l'histoire de la piraterie prend place dans le cadre d'une histoire de la radicalité et de l'exclusion :

> Durant la seconde moitié du XVIIe siècle, les îles Caraïbes constituent un melting-pot d'immigrants rebelles et paupérisés venant du monde entier. Il y a là des milliers de déportés Irlandais, des mendiants de Liverpool, des prisonniers royalistes écossais, des Huguenots français exilés, des dissidents religieux hors-la-loi, et des prisonniers capturés lors de divers soulèvements et complots contre le roi d'Angleterre. […] Ces hommes – marins et soldats, esclaves et domestiques – forment la base de la piraterie des Caraïbes qui émerge au XVIIe siècle, conservant même en mer leur structure tribale égalitaire[2].

[1] Gilles Lapouge, *Les Pirates. Vers la terre promise*, éd. cit., p. 9.
[2] Do or Die, *Bastions pirates. Une histoire libertaire de la piraterie*, Bruxelles, Aden, 2005, p. 12-14.

Radicaux, exclus en tous genres, c'est tout un pan du personnel romanesque traditionnel qui semble invoqué, de Moll Flanders à Manon Lescaut. **Exclu entre tous, le personnage de pirate fait-il littéralement roman ? C'est cette formule d'un personnage auto-performatif que cette première partie se propose d'interroger, ainsi que la puissance romanesque : la fiction constitue-t-elle une fabrique de l'histoire ? Si le pirate fait roman, et que la fiction fait histoire, le pirate fait-il indirectement l'histoire ?** C'est ce que semble indiquer l'actuel mouvement de réappropriation d'une histoire marginale, mouvement suffisamment développé pour écarter désormais l'hypothèse d'une histoire pirate inexistante, non-écrite. Il reste que le travail littéraire a participé de cette écriture – ne serait-ce que dans la recherche stylistique –, ne sachant si le personnage de pirate donne naissance à une fiction historique ou à une histoire fictionnelle.

1.1. Histoires pirates : un personnage livresque

Faire roman, qu'est-ce que c'est ? Le pirate est bien un groupe historique, nourri de représentants plus ou moins illustres, depuis que l'humanité s'est pourvue des moyens de faire usage habituel de l'espace maritime. C'était donc une personne avant d'être un personnage. Pourquoi a-t-on alors coutume de dire qu'il n'a pas d'histoire ? C'est qu'il a fallu que la fiction s'interpose et joue le rôle de filtre par lequel le pirate ne cesse d'être perçu, puis lu. Entre le pirate et son histoire se tient la distance d'un imaginaire qui se refuse à les laisser faire corps dans une relation d'immédiateté. **Faire roman : est-ce dire que la fiction est le média naturel du pirate ? En ce sens, le faire-roman ou le faire-livre n'est-il qu'un outil du pirate dans l'approche de la fiction comme univers fictionnel ?**

1.1.1. Si d'aventure…

Les pirates enterrent leur trésor. Vrai ou faux ? Ils ont le plus souvent un perroquet sur l'épaule. Histoire ? Légende ? Trancher la question n'est pas dans les habitudes de ces coupeurs de gorges, fiction et histoire étant irrémédiablement liées dans l'écriture de la piraterie. Il n'est pas question ici de séparer ces sœurs ennemies, mais d'interroger l'effet d'une interface fictionnelle sur la réception d'un personnage d'abord historique. Pirates littéraires et pirate historiques sont-ils un seul et même personnage ?

a. Au commencement était l'aventure

Dans un roman pour la jeunesse intitulé *La Jeune fille à la plume* publié en 2009, l'auteure, Katerine Sturtevant, rappelle à notre souvenir que le pirate constitue un point de départ idéal – et facile – à toute aventure. Quel opposant plus facile à faire apparaître sur mer qu'une bande de féroces pirates ? Nous sommes à Londres, 1681. Période faste pour le commerce triangulaire. Lorsque le frère de sa meilleure amie vient lui faire la cour avant de partir en voyage d'affaires, la jeune Meg, fille de libraire, férue de lecture et d'écriture, n'offre qu'un dédain amusé. Un présent de retour ? Meg n'a qu'une idée en tête : « Je n'ai besoin de rien, fis-je. À moins que… Je rêve de vendre un livre aussi passionnant que celui d'Okeley, que nous n'avons pas à l'enseigne de l'Étoile. Vous ne voulez pas vous faire capturer par des pirates et devenir esclave en Afrique du Nord ? »[1]. Las ! Le malheur étant ce qu'il est, Edward est effectivement enlevé par des pirates. Un cas isolé ? Certes, non. Au contraire, Edward n'est qu'un nouvel avatar dans la longue lignée des aventuriers pour qui tout commence par des pirates. Robinson Crusoé débute ses aventures lorsque le navire sur lequel il voyage est arraisonné par des pirates de Salé. Le troisième voyage de Gulliver est bouleversé lorsque son navire est pris par des pirates. Foin des exceptions ! Le pirate semble plutôt figurer le fortuit incontournable, expression paradoxale du non-nécessaire obligatoire au « digne d'être raconté » : l'excroissance obligatoire, enfin, à la constitution du roman d'aventure auquel en

[1] Katerine Sturtevant, *La Jeune fille à la plume*, Paris, Bayard, 2009, p. 32.

appelle Jacques Rivière[1]. De l'enlèvement d'Edward par les Barbaresques naît d'une part le roman de Katerine Sturtevant, qui en imagine les conséquences, mais également le roman de Meg, roman dans le roman, qui, au retour d'Edward, prend en charge l'écriture des aventures de celui-ci. **Dans ce cas de figure, le pirate n'apparaît nullement en tant que personnel romanesque. Plutôt qu'un personnage, il est un principe initiateur, à la fois origine du récit et mise en relation**. Relation de l'auteure à son personnage, toutes deux mises à l'écriture par l'entremise du pirate. Relation des personnages : Meg et Edward sont liés par cet appel au destin lancé par Meg, tandis que la fin du roman laisse entrevoir la possibilité proche de leur union. Relation des cultures enfin, puisque l'enlèvement d'Edward est l'occasion pour l'auteure et les lecteurs, par le biais des personnages, de mettre en regard la civilisation occidentale (Londres à la fin du XVIIe siècle) et la civilisation nord-africaine (Alger, au même moment). Personnage de l'*inter*, le pirate est intercepteur en même temps qu'il est interface et interférence. Logé comme l'écrit Gilles Lapouge dans les fadings de l'histoire, il y introduit une brèche dans laquelle le fictif joue effectivement le rôle d'interface entre une histoire officielle et ce qui pourrait être désigné comme une histoire *off*.

b. L'interface fictionnelle

En 67 avant notre ère, la piraterie est déjà suffisamment forte pour pousser le sénat romain à confier à Pompée les pleins pouvoirs. Sa mission : éradiquer la piraterie en Méditerranée. Pompée y parvient, et la piraterie semble, pour un temps, éteinte. Pour un temps seulement. Car bientôt la piraterie se relève et, insatisfaite de la seule réalité, emprunte les aspects mystérieux de la légende.

> Une vingtaine d'années plus tard, un bruit étrange courut parmi les marins. Des navires avaient été attaqués par des pirates. Rien n'indiquait encore que leur mouvement eût l'ampleur d'autrefois. Mais quand on affirma que ces pirates étaient commandés par Pompée, on haussa les épaules. En admettant que le triumvir fût ressuscité – il avait été assassiné en 48 – il eût été douteux qu'il se fût mis à la tête de

[1] Jacques Rivière, *Le Roman d'aventure*, Paris, Éditions des Syrtes, 2000, p. 59.

> ceux dont il avait détruit la puissance. La légende, pourtant, s'affirmait, et d'autant plus que le nombre de victimes augmentait[1].

Rumeur, légende : l'histoire de la piraterie se refuse à l'écriture directe et préfère situer, imposer, entre elle et le réel, un écran fictionnel. Le personnage de pirate réalise ainsi une poussée vers le fantastique, voire le surnaturel, que vérifie encore récemment la figure des pirates morts-vivants, depuis le film *Pirates of the Caribbean* (série commencée en 2003 sous la direction de Gore Verbinski) jusqu'aux romans de jeunesse *Vampirates* de Justin Somper (série commencée en 2005). À quel monde appartiennent les pirates ? Le principe d'hésitation, érigé au rang de règle définitoire du fantastique par Tzvetan Todorov, paraît applicable à un personnage à la fois existant et difficile à croire. « L'image du pirate, homme libre, héros sans moralité sinon sans morale, se forme […] comme un impossible absolu et pourtant réel »[2]. Impossible et pourtant réel, le pirate se situe au confluent du réel et du fictif, affirmant un caractère hybride de sa nature. L'hésitation devant l'existence pirate est indirectement formulée par Jim Hawkins dans le roman de Björn Larsson : « Je t'entends d'ici te demander : ce Flint était-il vraiment un être vivant ? »[3]. L'Histoire serait-elle insuffisante ? Il faudrait de l'inexplicable pour expliquer le pirate, personnage qui échappe autant à la logique qu'au bon sens : « Comment écrire l'histoire d'un délire ? »[4], demande Gilles Lapouge dans les premiers mots de son essai consacré aux pirates. La frontière entre histoire et fiction est réduite par une folie inhérente à la geste pirate, située hors du champ du commun.

---

[1] Robert De la Croix, *Histoire de la piraterie*, Louviers, L'Ancre de Marine, 2011, p. 18.
[2] François Moureau, « Abordage », dans Sylvie Requemora et Sophie Linon-Chipon (Textes réunis par), *Les Tyrans de la mer. Pirates, corsaires et flibustiers*, éd. cit., p. 7.
[3] Björn Larsson, *Long John Silver*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1998, p. 451. Notre niveau en langue suédoise étant limité, et l'auteur ayant validé lui-même la traduction française, nous faisons le choix de ne pas citer le texte original.
[4] Gilles Lapouge, *Les Pirates. Vers la terre promise*, éd. cit., p. 7.

c. L'histoire d'une notion

Que dire alors de ces deux textes fondateurs cités plus haut, l'*Histoire d'aventuriers qui se sont signalés dans les Indes* d'Alexandre-Olivier Exquemelin (1678), et la *General History of the most notorious pirates* de Johnson/Defoe (1724-1728) ? Assurent-ils à leur tour une interface fictionnelle ? Entre témoignage et invention, épuisent-ils un personnage par leur production en catalogue (notamment dans le cas de Johnson), ou bien ouvrent-ils le champ des délires et des fictions ? Jean-Pierre Moreau, cité plus haut, soutient avec Peter Earle qu'Exquemelin aurait puisé certaines de ses histoires dans les tavernes des Caraïbes. Est-ce vraiment étonnant ? Beaucoup plus récemment, George Steiner applique la même méthode dans *Une certaine idée de l'Europe* en déclarant que les cafés font l'Europe. L'objectif n'étant pas de fonder une histoire mais une notion de l'Europe. De la même manière, Exquemelin et Johnson, suivis de beaucoup d'autres, **n'ont nullement cherché à proposer une Histoire, mais bien plutôt une Notion de la piraterie, puisée dans sa capacité narrative plutôt (ou avant) que dans l'exactitude de ses dates et de ses événements.** Ainsi l'*Histoire Générale des plus fameux pirates* dessine-t-elle pour Michel Le Bris non pas l'histoire de la piraterie, mais sa mythologie : « La longue dérive des bateaux révoltés hante les nuits du monde depuis les premiers âges, mais il n'est pas exagéré de dire que c'est ici qu'elle a trouvé, pour la première fois, son expression mythologique ». Le pirate trouve sa place au revers de l'histoire, ainsi qu'il la trouve au revers de la création : « Le livre lui-même est une légende »[1], poursuit Michel Le Bris. Faut-il douter de l'existence du livre ? Certes non, mais il reste que bien des éléments convergent vers son insaisissabilité.

[1] Michel Le Bris, préface à Daniel Defoe, *Histoire générale des plus fameux pirates. Les Chemins de fortune*, Paris, Phébus, p. 9.

d. L'imagination des faits

En 1934, Robert John Moore soutient que le capitaine Johnson n'est autre que Daniel Defoe, dont Michel Le Bris rappelle la « solide réputation d'affabulateur, pour ne pas dire de menteur invétéré »[1]. **Le savoir-mentir ne peut-il constituer un certain savoir-écrire-l'histoire ?** C'est ce que prétend Dominique Fernandez, convaincu que « seuls les romanciers peuvent écrire l'histoire, car la vérité réside non pas dans les faits, mais dans l'imagination des faits »[2]. C'est en partie l'imagination des faits qui, précisément, fait le succès de l'*Histoire Générale des plus fameux pirates* de Johnson/Defoe. Le cas le plus éloquent est celui de Libertalia, cité fondée selon le récit de Johnson/Defoe sur Madagascar par un certain capitaine Misson, pirate de son état. Cette expérience d'une colonie pirate organisée autour de principes aujourd'hui connus – liberté et égalité de tous, notamment devant la race, forme réduite de propriété individuelle au profit d'une propriété collective – se solde par un échec lorsque les pirates sont décimés par une tribu autochtone. L'utopie fait cependant couler beaucoup d'encre, et ramène les tensions entre réel et fiction au plus simple questionnement : Libertalia a-t-elle jamais existé ? De preuve, nous n'en avons aucune, ni physique, ni littéraire. Une absence suffisante à toute la scène universitaire pour affirmer l'inexistence historique de Libertalia. Toute ? Non ! Car un noyau peuplé d'irréductibles résiste encore et toujours au scepticisme. Parmi eux, Markus Rediker, auteur d'un essai intitulé *Villains of all Nations* (2004), traduit en français par *Pirates de tous les pays*, référence transparente au prolétariat international communiste et à une idéologie collectiviste. Dans sa préface à l'édition française, Rediker se prononce sur le cas de Libertalia :

> Bien entendu, Libertalia est une fiction. C'est en tout cas ce que répètent de nombreux érudits depuis bien longtemps. Était-ce littéralement une « utopie », c'est-à-dire quelque chose d'irréel, un « non lieu » ? Était-ce un mythe, une invention ? Ce livre répond par un "non" de défi. C'est en réalité tout le contraire : Libertalia ne s'appuie pas seulement sur des faits historiques. Elle est l'expression littéraire

[1] *Ibid*., p. 11.
[2] Dominique Fernandez, *L'Art de raconter*, éd. cit., p. 70.

> de traditions, de pratiques et des rêves vivants du prolétariat de l'Atlantique au cours de « l'âge d'or de la piraterie »[1].

L'irréel ne s'oppose plus au fictif, mais offre la possibilité d'envisager un réel fictionnel littéraire. La pensée de Markus Rediker fait écho à celle de Sylvain Venayre qui, pour défendre son projet dans *La Gloire de l'aventure* (2002), affirme que « l'aventure est d'abord le fruit d'un regard posé sur l'évènement, une représentation du fait plutôt que le fait lui-même »[2]. La piraterie, à l'instar de Libertalia, est histoire de représentations des désirs avant d'être froide observation, pour reprendre les mots de Stevenson cités plus haut.

e. La fabrique des mensonges historiques

C'est à partir de cette attitude que la littérature joue un rôle de laboratoire historique, produisant de l'histoire tout en affirmant à la fois sa puissance et sa fiction, comme si l'alchimie était source de son pouvoir. En 1995, le Suédois Björn Larsson publie *Long John Silver, La relation véridique et mouvementée de ma vie et de mes aventures d'homme libre, de gentilhomme de fortune et d'ennemi de l'humanité*, hommage à Stevenson autant qu'au personnage-clef de *Treasure Island*. Au cours de ses aventures, Silver se rend à Londres afin d'assister à une pendaison. À la table d'une auberge, le pirate fait la connaissance d'un étrange individu qui, doté d'une curiosité sans limite, finit par révéler son identité : Daniel Defoe. Celui-ci confie rédiger actuellement une histoire de la piraterie, susdite *Histoire Générale* qu'on lui attribue depuis 1934. Non seulement Larsson fait le choix d'accréditer la thèse de Robert John Moore et d'en faire une force narrative, mais il poursuit dans cette voie en faisant se répondre réalité et fiction. Ainsi Defoe-personnage confesse-t-il à Silver avoir inventé de toutes pièces à la fois le capitaine Misson et l'histoire de Libertalia. Étrangement, là où l'historien se plaît à affirmer avec force ce que l'Histoire elle-même continue de nier, la

[1] Markus Rediker, *Pirates de tous les pays*, s.l., Libertalia, 2008, p. 21.
[2] Sylvain Venayre, *La Gloire de l'aventure. Genèse d'une mystique moderne 1850-1940*, Paris, Aubier, 2002, p. 14.

littérature, de son côté, dénonce sa propre fiction, révèle sa supercherie, sans doute peu encline à troquer contre le poids de l'histoire la puissance du mythe, le fait d'un seul contre l'aspiration d'une multitude. Dans un roman pour la jeunesse intitulé *Le Forban magnifique* (2005), Yves Heurté reprend à son tour l'histoire de Libertalia et intègre à son roman un court texte liminaire dans lequel il affirme l'existence effective de la cité pirate :

> Qui, le premier, écrivit une Déclaration des droits de l'homme un siècle avant les Américains ?
> Le pirate Misson, forban magnifique.
> Qui bâtit la cité idéale où doivent régner Liberté, Égalité, Fraternité ? La révolution française ?
> Non, encore ce forban magnifique.
> Qui tenta d'inventer une langue universelle pour que tous les hommes se comprennent, libéra des esclaves au nom de l'égalité des races, prôna une liberté des classes et la crut possible ?
> Ce même forban.
> Et son échec prophétique, sur lequel s'ouvre ce roman, fut à la mesure de l'utopie humaine universelle.
> D'où tenons-nous le récit des faits et forfaits de ce pirate révolutionnaire ? De l'auteur de Robinson Crusoé.
> À cette différence près qu'il n'inventa rien, notre Daniel Defoe. Car ce forban érudit a bel et bien existé au siècle de Louis XIV, et nous a laissé des écrits en français.
> Quelle mine pour les romans d'aventures !
> Merci donc, capitaine Misson, forban magnifique ![1]

Dans une telle assertion, la légende semble imposer soudain sa loi à l'histoire.

Pourtant, malgré la véhémence du ton, le récit se déroule sous les yeux du lecteur dans une impression d'impossibilité, d'effacement. Le roman débute dans l'annonce d'un néant, lorsque Libertalia est détruite et les pirates massacrés, à l'exception d'une poignée – Misson compris. Les survivants s'enfuient pour un périple peu à peu changé en errance. Les personnages s'effacent les uns après les autres, et le souvenir même de la cité s'éteint en eux pour devenir littéralement utopie, non-lieu. Il ne reste au lecteur que la sensation d'une grande rêverie dans laquelle le personnage de pirate se dissout. **Vérité ou mensonge, histoire ou fiction, le personnage de pirate prend le large, tandis que les auteurs de romans de piraterie s'appliquent à élaborer des mensonges historiques, réhabilitant les possibilités écartées par *ce qui est.*** L'écriture du pirate se présente ainsi comme un jeu d'enfant, exempt

[1] Yves Heurté, *Le Forban magnifique*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2005, p. 6.

d'autre règle que celle de faire « comme si » ; un jeu d'enfant, mais d'enfant terrible, qui refuse de transiger avec les règles de la fiction et du réel.

> *« […] les faits extérieurs ne sont pas tout, découvrent Bouvard et Pécuchet dans le roman posthume de Flaubert. Il faut les compléter par la psychologie. Sans l'imagination, l'Histoire est défectueuse »*[1]*. Le personnage de pirate, sorti de la cuisse de l'aventure, impose à l'Histoire le discours de l'imagination et s'impose lui-même comme un écran fictionnel posé devant l'évènement. Cette fabrique des non-faits historiques offre la possibilité d'une réhabilitation et d'une pérennisation romanesque des agencements marginaux. Le personnage de pirate s'affirme ainsi non pas comme purement historique ou purement fictionnel, mais davantage comme une archive d'imagination.*

[1] Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Gallimard, 1979, p. 200.

1.1.2. Jeux et enjeux

Du pirate, que croire ? La frontière n'en vient-elle pas à coloniser les espaces du réel et du fictif pour s'affirmer comme espace indépendant et vaste ? Ici la vie devient jeu, et le jeu prend vie. Quels sont les effets de ce personnage désormais défini comme archive d'imagination ? Notamment pour la jeunesse, dont la notion de jeu le rapproche, et auprès de laquelle son succès et sa fortune s'affirment actuellement ?

a. Eh bien : jouez, maintenant

Au début de *Roman des origines et origines du roman* (1972), Marthe Robert insiste sur les privilèges du roman dans ses transactions avec la littérature et avec le réel :

> La fortune historique du roman tient évidemment aux privilèges exorbitants que la littérature et la réalité lui ont concédés toutes deux avec la même générosité. De la littérature, le roman fait rigoureusement ce qu'il veut […]. Quant au monde réel avec lequel il entretient des relations plus étroites qu'aucune autre forme d'art, il lui est loisible de le peindre fidèlement, de le déformer, d'en conserver ou d'en fausser les proportions et les couleurs, de le juger ; il peut même prendre la parole en son nom et prétendre changer la vie par la seule évocation qu'il en fait à l'intérieur de son monde fictif[1].

Le personnage de pirate prête-t-il à l'auteur qui s'en empare le pouvoir de pirater le réel, de le détourner ? Dans son populaire *Captain Blood* (1922), le romancier italo-anglais Rafael Sabatini prétend rétablir certaines erreurs commises par Exquemelin dans son *Histoire d'aventuriers qui se sont signalés dans les Indes* : « I have a suspicion that Esquemeling – though how or where I can make no surmise – must have obtained access to these records, and that he plucked from them the brilliant feathers of several exploits to stick them into the tail of his own hero, Captain Morgan »[2]. Le jeu consiste à renverser une tendance en accusant le réel d'avoir pillé un document – le journal de bord d'un navire – dont l'existence intra-diégétique est propulsée hors-texte dans le monde réel, auquel il fait concurrence. La même concurrence au réel est exercée par les *Cahiers de Louis-Adhémar-Thimothée Le Golif, dit Borgnefesse, Capitaine de la flibuste*. Surpris de ne pas figurer dans la galerie des portraits dressée par le chirurgien Exquemelin dont il est le contemporain (et qu'il aurait, dit-il,

[1] Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1976, p. 15.
[2] Rafael Sabatini, *Captain Blood*, http://www.gutenberg.org/files/1965/1965-h/1965-h.htm. Trad. fr.: « Nous soupçonnons fort Esquemeling, qui a écrit l'histoire du flibustier Morgan, d'avoir tiré du journal de bord de l'*Arabella* le récit de plusieurs aventures qu'il a prêtées à son héros alors qu'elles appartiennent à l'histoire de Blood » (Trad. Edmond Michel-Tyl, Captain Blood, Paris, Phébus, 1994, p. 91).

rencontré), le pirate Le Golif, dit Borgnefesse, se targue de combler ce vide et de rectifier certaines erreurs de l'écrivain-chirurgien. Rien d'anormal ? Si ce n'est que l'existence même de ce flibustier n'a jamais pu être prouvée, comme l'authenticité de ces *Cahiers*. Documentaire ou œuvre de fiction ? Mémoires authentiques ou supercherie littéraire ? Dans une préface parfois (volontairement) confuse, Albert t'Serstevens, lui-même auteur de nombreux romans maritimes, raconte l'histoire du manuscrit, de sa découverte dans une vieille malle à sa publication chez Grasset en 1952. La démarche n'est pas sans rappeler la préface aux *Aventures d'Arthur Gordon Pym* d'Edgar Allan Poe où, rappelle Odile Gannier, « la fiction présente comme réelle l'histoire de l'édition »[1].

Malgré les précisions et le souci de confier au travail tout le caractère du sérieux et du professionnalisme, le doute subsiste ainsi que la tentation de voir dans ce texte une supercherie littéraire, d'autant que le jeu de la préface fictionnelle faisant serment de réel n'est pas un stratagème inédit. D'où le titre donné par Odile Gannier à l'article qu'elle consacre à ces *Cahiers* : *Les manuscrits retrouvés dans de vieilles malles peuvent-ils encore être authentiques ? Le cas des Cahiers de Le Golif, dit Borgnefesse, capitaine de la flibuste*, dans lequel elle analyse le jeu de piste littéraire proposé par la publication de ce texte.

> La maison Grasset, qui a publié le texte en 1952, dit maintenant ne disposer « d'aucun élément susceptible d'établir qu'il s'agit d'une supercherie littéraire ». Mais peut-on encore croire, aujourd'hui, après toutes les mises en scène de ce genre, à l'authenticité de manuscrits dont la seule garantie, affirmée dans la préface de l'éditeur, est d'avoir été retrouvés dans une vieille malle ? Peut-on négliger le fait que t'Serstevens lui-même avait entre autres publié, en 1930, un roman exactement dans la même veine, *Les Corsaires du Roi*, et en 1943, un *René Duguay-Trouin* ? On ne peut plus lui en demander de comptes puisqu'il est mort en 1974 sans, apparemment, s'en être expliqué. Peut-on considérer qu'avoir écrit des romans de flibuste prouve la supercherie, ou ne peut-on en inférer que ses compétences en la matière le rendaient naturellement destinataire d'un tel manuscrit ? Ne se serait-il modestement chargé de la relecture et de la préface qu'en tant qu'amateur éclairé, ou s'est-il réservé le rôle de l'écrivain ? La préface et le texte peuvent nous fournir des éléments de réponses contradictoires. L'accumulation de détails qui « font vrai » ne serait-elle pas précisément le signe de la fiction ?[2]

[1] Odile Gannier, « Les manuscrits retrouvés dans de vieilles malles peuvent-ils encore être authentiques ? Le cas des Cahiers de Le Golif, dit Borgnefesse, capitaine de la flibuste », http://www.fabula.org/effet/interventions/10.php.
[2] *Ibid*.

L'affirmation d'authenticité de la maison d'édition ne trouve en réponse qu'une succession d'interrogations qui visent à établir les différents scénarios de réalités possibles qu'offre une telle publication. Réalité historique ? Réalité littéraire de la supercherie ? Si c'est la réalité du pirate qui pose problème, davantage que sa fiction, n'est-ce pas que c'est précisément sa réalité qui fait à la fois sa force et sa spécificité devant les autres créatures fictionnelles ? La piraterie, disait-on avec Gilles Lapouge, c'est l'histoire d'un délire : quelque chose qui nous dépasse. Auprès du pirate, l'incroyable paraît toujours croyable, comme s'il offrait la possibilité soudaine d'aller au-delà des contingences du réel.

C'est au jeu de cet incroyable-croyable que se frotte Samuel Eliasar dans *Le Chant de l'équipage*, roman de Pierre Mac Orlan publié en 1918. Dans sa rencontre avec Joseph Krühl, riche Hollandais passionné de récits de pirates, Samuel Eliasar, désargenté, voit une opportunité à saisir : « […] je lance une supercherie littéraire. Ça sera très rigolo… »[1]. Le pirate *homo ludens* offre une opportunité au jeu pluriel : jeu de piste, jeu de guerre, mais aussi jeu littéraire. Eliasar produit un faux vieux document contenant une carte, devant elle-même mener au trésor du pirate Edward Low. Une vraie-fausse carte au trésor ! Incroyable ? Justement, non. Au contact du pirate, la supercherie paraît aussi incroyable que l'histoire de la piraterie elle-même, c'est-à-dire croyable. **Le jeu, principe du « comme si », est par conséquent aboli par la piraterie, et le joueur pris au piège de sa propre tentative** (de la même manière que le jeu enfantin de la chasse au trésor tourne au massacre dans *Treasure Island*). Le plan de Samuel Eliasar est simple : investir l'horizon d'attente du lecteur Joseph Krühl et le matérialiser dans une véritable chasse au trésor. Une fois sur l'île, il devra assassiner le lecteur trop crédule et s'emparer de sa fortune. *Le Chant de l'équipage* présente ainsi une figure d'auteur dans Samuel Eliasar et une figure de lecteur dans Joseph Krühl, tous

[1] Pierre Mac Orlan, *Le Chant de l'équipage*, dans *Romans Maritimes*, éd. cit., p. 43.

deux pris au jeu de la piraterie. Mais la piraterie dépasse le jeu, et le réel tient au piège les deux protagonistes. Eliasar ne parvient pas à accomplir son meurtre, et lorsque les deux personnages tentent de rejoindre leur navire, le capitaine Heresa, seul vrai pirate, les trahit tous deux et s'enfuit, emportant avec lui la fortune dérobée à Krühl. Les deux hommes, défaits au jeu, restent sur l'île, tandis qu'au large se fait cyniquement entendre le chant de l'équipage.

b. Course au trésor

C'est précisément par l'image de la chasse au trésor que le pirate se rapproche d'une dimension ludique, et par le motif du trésor toujours que se constitue une part de sa mythologie : entendons alors que l'imaginaire du pirate se construit par l'invérifiable, par l'enfoui, par ce dont on ne peut que douter jusqu'à l'avoir trouvé. Les historiens eux-mêmes se plaisent à rappeler que les pirates dilapidaient plus volontiers leurs richesses (quand richesses il y avait), et que l'efouissement du coffre au trésor est une invention d'abord fictionnelle. Et c'est, précisément, la fiction que cette image nourrit. Du *Gold-Bug* (1843) d'Edgar Allan Poe au *Treasure Island* de Stevenson, jusqu'au *Goonies* (1985) de Richard Donner (d'après une histoire de Steven Spielberg), la possibilité du trésor engage l'aventure. Le trésor répond d'abord au modèle de la quête : il est un objectif à atteindre, à l'aide d'adjuvants, tandis que font face des opposants. Assez proche du conte de fée, il en capte la structure tout en refondant économiquement son modèle : la princesse à sauver est par exemple évacuée au profit d'une découverte proprement pécuniaire et bien moins romantique. Ainsi le trésor n'a-t-il pas nécessairement d'autre fin que lui-même. Dans *The Gold-Bug*, une première partie du récit st consacrée à la découverte du trésor, tandis que la seconde ne va pas plus loin mais prend la forme d'une enquête rétrospective reprenant le développement ayant mené à la découverte. Le trésor et la piraterie ne forment qu'un décor propre à supporter le

mystère et, partant, la raison de l'enquête et son caractère inquiétant, sinon folklorique. Stevenson reprend le motif du trésor pirate dans *Treasure Island* et le hisse au rang de roman, en lui appliquant les développements nécessaires. Les pirates-décor de Poe prennent vie et surgissent dans le quotidien de Jim Hawkins comme autant de fantômes imaginaires au son de chants marins et d'une canne sur le chemin. Le surgissement de ces figures répond à l'invocation que constitue la carte au trésor, qui donne naissance à une nouvelle compétition : entre pirates, mais également entre l'équipe qui entoure Jim et ces mêmes pirates. Le trésor, cependant, s'il est présent à l'esprit des pirates et guide chacune de leurs actions, n'est que peu mentionné par les compagnons de Jim et encore moins par Jim lui-même, qui fait s'effacer les doublons au profit de l'aventure vécue et de son avancée vers le statut d'homme. La quête, -t-on coutume de dire, représente alors le véritable trésor en engageant la transformation du personnage. D'autant qu'une fois le trésor matériel découvert, l'aventure s'achève, et le livre avec lui : la matérialisation du trésor constitue, chez Stevenson, un moment déceptif qui annonce la clôture du roman et de l'aventure. C'est en tout cas à partir de la concurrence qui s'installe que le jeu devient enjeu de survie. C'est comme un jeu que commence l'entreprise des Gonnies, groupe de jeunes garçons qui s'apprêtent à être séparés par le déménagement de l'un d'entre eux. Alors qu'ils préparent le déménagement dans le grenier, les garçons découvrent une vieille carte devant mener au trésor de Willy le Borgne : la dernière aventure des Goonies se profile. D'autant que le trésor permettrait à la famille d'éviter la saisie de la maison, qui sert d'ailleurs de centre de ralliement aux jeunes Gonnies. La recherche s'engage et connaît de belles premières avancées. Mais il faut l'intervention d'opposants pour que la simple recherche (voire l'enquête), telle qu'elle se présente chez Poe, devienne aventure : le chemin conduit les enfants dans une maison abandonnée, repaire d'une famille de brigands en cavale. Le trésor pirate attire les forbans et crée des tensions

nécessaires à l'existence de l'aventure qui dépasse le simple jeu. Mais pour que tout commence, il faut d'abord, et avant tout, croire en la possibilité du trésor.

c. Lire, acte de foi ?

Dans *L'Ère du soupçon* (1956), Nathalie Sarraute évoque la nouvelle absence de foi accordée au personnage à la fois par le romancier et par le lecteur :

> […] non seulement le romancier ne croit plus guère à ses personnages, mais le lecteur, de son côté, n'arrive plus à y croire. Aussi voit-on le personnage de roman, privé de ce double soutien, la foi en lui du romancier et du lecteur, qui le faisait tenir debout, solidement d'aplomb, portant sur ses larges épaules tout le poids de l'histoire, vaciller et se défaire[1].

Ainsi « privé de ce double soutien », le récit du *Chant de l'Équipage* aurait-il été envisageable ? Le roman est certes publié presque quarante ans avant l'essai de Nathalie Sarraute, mais qu'en est-il des écrits ultérieurs ? Le personnage de pirate réactualise-t-il une foi indispensable à cet art de raconter défendu par Dominique Fernandez ? Revenons aux *Cahiers* de Le Golif, publiés quant à eux quatre ans seulement avant *L'Ère du soupçon*. Le processus même de la préface porte en lui la défense de l'authenticité du livre et sa mise en doute tout à la fois. Ce doute n'est pas, prétend Odile Gannier, sans conséquence : « À mettre en cause la véridicité du récit, on offense à la fois le héros, le découvreur, le transcripteur, le préfacier et la majesté historique »[2]. Accepter le texte et sa préface, c'est donc contenter tout le monde ? On s'en doute, rien n'est aussi simple. Le choix d'admettre le texte n'abolit pas les questionnements d'authenticité et ne se fait qu'au prix d'une nouvelle offense : contredisant Exquemelin, l'auteur-personnage Le Golif oblige celui qui le croit à faire plier l'histoire devant ce qui, peut-être, n'est que fiction. L'offense est d'autant plus vive qu'une fois encore, la piraterie fait appel au fantastique dans un épisode des *Cahiers* qui engage l'intervention

[1] Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon. Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1956, p. 56-57.
[2] Odile Gannier, « Les manuscrits retrouvés dans de vieilles malles peuvent-ils encore être authentiques ? Le cas des Cahiers de Le Golif, dit Borgnefesse, capitaine de la flibuste », http://www.fabula.org/effet/interventions/10.php.

d'un spectre. L'écriture de la piraterie implique-t-elle d'attenter à l'histoire ? Si oui, pourquoi ?

Le mouvement de l'historien est tourné vers une tentative continue de clarification portée par des effets de datation et d'analyse lexicologique. Fidèle à cette volonté descriptive, Jean-Pierre Moreau débute son *Histoire des pirates, des mers du Sud à Hollywood* (2006) par une introduction intitulée *Pirates, Corsaires ou Flibustiers ?* et destinée à clarifier toutes choses. La littérature, quant à elle, évacue cette recherche, fidèle à son propre objectif : restituer non pas un fait, mais l'imagination d'un fait, « the rady-made, bare-faced, transpontine picturesque, a thing not one with cold reality, but how much dearer to the mind !»[1] Pittoresque, cliché, folklore : **la littérature restitue une manière de rêver la piraterie.** D'où une distinction établie par Hans Turley[2] entre *pirates* et *piratical subject* : le premier désigne la personne historique, le second désigne le personnage, construction dans laquelle se mélangent perpétuellement et indistinctement histoire et réalité. L'indifférenciation littéraire se confirme dans son refus devant la spécialisation du vocabulaire : pirate, corsaire ou flibustier, « les trois aspects étant le plus souvent réunis en un seul et même héros »[3], précise Robert Bonaccorsi dans un article consacré au rôle du pirate dans la littérature populaire. Avant d'ajouter :

> Alternativement et simultanément, il est brigand et justicier, assassin et protecteur, mercenaire et patriote, victime et bourreau… Il hante les mers et les océans mais également les forêts, les neiges, les airs et les espaces interstellaires. Cette dualité permanente et fondamentale constitue certes l'un des aspects les plus communs de la littérature populaire. Mais la plasticité référentielle, la multiplicité géographique du mythe, sa vocation analogique assurent la singularité, la force et la pérennité du mythe de l'aventurier de la mer, à tel point que l'on peut être tenté de deviner sa présence partout, au risque d'en perdre la substance et l'identité. De fait, le pirate est souvent présent là où l'attend le moins,

[1] Robert Louis Stevenson, « A Penny plain and twopence coloured », dans *Memories and portraits*, en ligne, http://www.gutenberg.org/files/381/381-h/381-h.htm. Trad. fr.: « pittoresque effronté, tout en clichés, qui n'a certes rien à voir avec la froide réalité, mais qui nous est combien plus cher à l'esprit ! » (trad. France-Marie Watkins et Michel Le Bris, « Un simple à un sou, et un autre en couleurs, à deux sous », dans Robert Louis Stevenson, *Essais sur l'art de la fiction*, éd. cit., p. 70).

[2] Hans Turley, *Rum, Sodomy and the lash. Piracy, sexuality and masculine identity*, New York et Londres, New York University Press, 1999, p. 36.

[3] Robert Bonaccorsi, « Les rêveries du lecteur populaire. Esquisse d'une approche des rôles tenus par les aventuriers de la mer dans la littérature populaire », dans Gérard A. Jaeger (dir.), *Vues sur la piraterie. Des origines à nos jours*, éd. cit., p. 340.

> comme une image récurrente, symbole d'une anarchie rêveuse et barbare qui habite toujours les rivages les plus secrets de l'imaginaire populaire et de l'inconscient collectif[1].

Dans cette multiplicité identitaire, comment distinguer la spécificité du pirate ? Car là où l'histoire tente de dévoiler une identité, la littérature s'applique à la masquer, opposant à l'histoire l'anarchie rêveuse et à la civilisation la barbarie de l'informe (et du succès populaire).

d. Utilité de cette dés-identité : le cas de la littérature jeunesse

La dés-identité du pirate, liée à sa désinscription historique, trouve un écho dans les problématiques du roman historique pour la jeunesse, dont l'objectif serait de « faciliter l'intégration de l'enfant dans une société spécifique, dans une histoire nationale »[2]. Le public de jeunesse a la particularité d'être saisi comme lecteur et individu en construction, dont l'identité demeure tiraillée par une étendue de possibles plus vaste que l'identité adulte. La formulation d'une problématique spécifique au roman historique pour la jeunesse est relativement récente et découle du constat suivant : l'histoire s'inscrit, en évènements, indépendamment d'une jeunesse exclue de la construction historique et des manuels auxquels elle est confrontée.

Lorsqu'Alain Surget, dans son roman pour la jeunesse *Mary Tempête* publié en 2007, illustre le lien entretenu entre personnage et histoire, c'est pour le traduire en rapport de force. L'histoire de Mary Read, apparue dans l'*Histoire Générale* de Johnson/Defoe, est ici romancée pour mettre en avant les motifs de la lutte entre un personnage et le destin social et historique. Dans son désir de gloire et de liberté, Mary endosse des vêtements d'homme pour prendre les armes. Soldat, puis marin, soumise aux influences des temps de guerre et de paix, Mary devient finalement pirate dans un mouvement de marginalisation toujours plus poussé

[1] *Ibid*., p. 347.
[2] Alain Jean-Bart, Danielle Thaler, *Les Enjeux du roman pour adolescents. Roman historique, roman-miroir, roman d'aventures*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 34.

vis-à-vis de l'histoire. Un éloignement qui, dans la fuite, constitue tout à la fois une parade : « Fuir, mais en fuyant, chercher une arme »[1]. Sur le modèle de cette formule empruntée par Gilles Deleuze au *Black Panther* George Jackson, la piraterie introduit une bilatéralité dans le rapport de force du personnage à l'histoire. Mary Read illustre ainsi la manière dont le personnage de pirate engage vis-à-vis de l'histoire non pas un rapport de servitude mais, selon l'expression de Markus Rediker, « le choc de deux terreurs contraires »[2]. Pas tout à fait dans l'histoire sans être complètement dans l'imaginaire, la littérature de jeunesse installe son lecteur dans un espace de l'*out standing* et du transitoire où elle distille, par le biais du personnage de pirate, une autre manière d'être au monde. Héros marginal, personnage de la périphérie ou de la bordure, le pirate agit sur la base d'un rapport de défection au pouvoir au profit d'un agir hors-cadre. Le personnage laboratoire d'identité se double alors d'un laboratoire social, occasion d'établir et de tester des règles nouvelles.

Markus Rediker souligne l'efficacité des pirates à résoudre les principaux problèmes de leur temps. Race, religion, égalité politique et économique, notion de propriété, invention d'une forme d'assurance santé et question du féminin, le pirate inaugure une enclave sociale qui, quoique marginale, établit un pont avec l'imaginaire social du lecteur contemporain. Cette marginalité créatrice et inclusive transforme l'anarchie rêveuse en expérience d'un ordre différent. De là à parler de modèle alternatif dans une histoire *off* du XVIIe siècle, il n'y a qu'un pas, tandis que **le développement conjoint de ces motifs et du pirate *outsider* indique au jeune lecteur que les avancées de l'histoire se profilent dans les ombres du monde avant de se réaliser sous la forme d'événements jalonnant les manuels scolaires.** Les entreprises marginales n'apparaissent donc plus vides mais porteuses de sens et l'enfant, ayant le pirate pour compagnon d'aventure, apprend que son absence à l'histoire ne le fait pas

[1] Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977, p. 164.
[2] Markus Rediker, *Pirates de tous les pays*, éd. cit., p. 29.

sombrer dans un néant pour autant ; car il y a bien des histoires à côté de l'Histoire et, peut-être même, structures préalables au réel objectif, avant l'Histoire. Enfants et adolescents se voient soudain (sans le conscientiser pour autant), à plusieurs encablures de leur rôle d'apprenant, précéder l'histoire. Une perception qui, loin de désinscrire la jeunesse, lui accorde une véritable implication comme force active de proposition.

> *Le jeu d'enfant devient un jeu d'enfant terrible par l'abolition, au contact du pirate, de la frontière entre fiction et réalité. Cette abolition d'un espace mental permet de donner sens au jeu au travers de réalisations et d'implications concrètes. De ce flottement naît une distinction possible entre* pirate *et* piratical subject*, la littérature imposant ses lois au réel en présentant une manière de rêver la piraterie.*

1.1.3. Extrémités pirates

Qu'est-ce que rêver la piraterie ? Que cherche-t-on dans le pirate qui nous encourage à l'explorer sans cesse ? A-t-il effectivement quelque chose d'exceptionnel ? Ou est-il, plus encore, une figure même de l'exceptionnel ?

a. Explorer l'exceptionnel

Il y aurait donc quelque chose à apprendre du pirate ? Sans doute, suggère François Moureau, rappelant que certains pirates (il cite Jean Bart et Surcouf, qui sont pourtant des corsaires – ainsi l'acceptation d'une terminologie différenciée est-elle circonstancielle) furent érigés au rang d'exemple pour les écoliers :

> Belle réussite pour le rebut de la société civilisée qui n'en demandait pas tant ! Est-ce à dire que celle-ci a besoin de soupapes fonctionnelles qui permettent d'évacuer la tentation criminelle et d'en magnifier, sans risque social, les dérivations morales ? Peut-être. Est-ce par goût du paradoxe que l'ancien corsaire Laffite finança la publication du Manifeste du parti communiste de Marx ?[1]

Un modèle, le pirate ? Une soupape fonctionnelle (ne pourrait-on pas dire « fictionnelle ») de sécurité ? Un mécène pour l'expérimentation ? Le pirate comme modèle se dessine avant tout par son caractère exceptionnel, sans distinguer les faits des fables. Hans Turley désigne précisément les pirates comme des « larger-than-life personalities »[2]. Les pages de l'*Histoire Générale* de Johnson/Defoe consacrées aux aventures de Barbe Noire ou de Mary Read et Anne Bonney n'ont pas connu de postérité moins éclatante que celles consacrées à l'imaginaire capitaine Misson et son utopie Libertalia. L'auteur lui-même, dans la préface à son livre, remarque que « As to the lives of our two females pyrates, we must confess they may appear a little extravagant, yet they are nevertheless true for seeming so »[3]. L'extravagance est inhérente au pirate, et l'affabulation non nécessaire : la matière pirate suffit au livre, rappelant comme Corneille dans ses *Discours sur l'art dramatique* que

---

[1] François Moureau, « Abordage », dans Sylvie Requemora et Sophie Linon-Chipon (Textes réunis par), *Les Tyrans de la mer. Pirates, corsaires et flibustiers*, éd. cit., p. 7.

[2] Hans Turley, *Rum, Sodomy and the lash. Piracy, sexuality and masculine identity*, éd. cit., p. 36.

[3] Daniel Defoe (attribué à), *A General history of the pyrates*, en ligne, http://www.gutenberg.org/files/40580/40580-h/40580-h.htm. Trad. fr.: « Pour ce qui est des vies de nos deux pirates femelles, il faut reconnaître qu'elles pourront sembler un peu extravagantes sans être moins vraies pour cela » (trad. Henri Thiès, Guillaume Villeneuve, *Histoire générale des plus fameux pirates. Les Chemins de fortune*, Paris, Phébus, 1990, p. 41-42).

l'histoire elle-même n'est pas toujours vraisemblable. Ainsi l'existence de pirates réels peut-elle côtoyer sans problème celle de pirates imaginaires.

C'est d'ailleurs sous le titre de ses *Vies imaginaires* (1896), construites sur l'image des *Vies* de Plutarque, que Marcel Schwob réunit plusieurs existences de pirates, après avoir précisé dans sa préface : « L'art est à l'opposé des idées générales, ne décrit que l'individuel, ne désire que l'unique. Il ne classe pas, il déclasse. […] Le biographe, comme une divinité inférieure, sait choisir parmi les possibles humains celui qui est unique »[1]. Trois des vies imaginaires de Marcel Schwob sont consacrées à des pirates : c'est que l'expression d' « aventure pirate » au singulier n'est elle-même pas porteuse de sens ou de valeur générique. Pierre Mac Orlan, dans sa préface à l'édition de 1921 de la *General history of pyrates* de Johnson/Defoe relève le même principe d'exception et d'unicité :

> Des hommes comme Davis, Stede Bonnet, Teach, Anstis ou Roberts ne sont pas intéressants par leurs aventures (la guerre a permis à tout le monde de se rendre compte du peu de valeur des aventures), mais uniquement par leur qualité d'homme d'exception, la perfection de leurs vices et ce naturel dans l'horrible dont, par une perversion d'esprit assez commune chez les honnêtes gens, on finit par s'éprendre[2].

L'exceptionnel du pirate ne tient donc pas en ses aventures, si l'on en croit Pierre Mac Orlan, mais à la perfection de son caractère, *id est* une forme d'entièreté, de complétude dans le vice et dans l'horrible. **Si les aventures du pirate font le romanesque (plutôt que le fictionnel, ici), c'est son caractère qui fait roman** et « désigne une expérience ou des évènements pour quoi la réalité n'a pas de nom, mais qui la surpassent de beaucoup en émotion et en beauté »[3]. Le littérateur tient-il là un discours semblable à celui de l'historien ? Certes, selon Gilles Lapouge pour qui le pirate occupe l'espace de la révolte, espace dans lequel « Le pirate nous

[1] Marcel Schwob, *Vies imaginaires*, Paris, Union générale d'éditions, s. d., p. 171-178.
[2] Pierre Mac Orlan, « Capitaine Johnson. Histoire des pirates anglais », dans *Œuvres complètes. Masques sur mesure III*, Genève, Edito-Service S. A., 1971, p. 253.
[3] Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, éd. cit., p. 34.

paraît plus radical et sa révolte plus désespérée »[1]. Il reste que Lapouge vient après Mac Orlan et que la manière dont la littérature rêve la piraterie pourrait avoir influencé la manière d'orienter son histoire.

Le XIXe siècle français naît de la Révolution de 1789 et des révolutions successives qui voient se multiplier les révoltes populaires et les changements de régime. Dans cet état d'esprit social et politique, une bataille culturelle, voire civilisationnelle, se dessine entre les représentants de la culture d'Ancien Régime et les Romantiques qui privilégient une exploration de la vie intérieure et de la complexité des contrastes de l'identité humaine, passant par la colère et la révolte, ainsi que par la passion. Un contraste dont se nourrissent certains des pirates qui nous intéressent, à commencer par ceux d'Eugène Sue. Dans *Kernok le pirate*, publié en 1830, Eugène Sue emploie de manière indifférenciée les termes corsaire et pirate, utilisant le mot « corsaire » tout en affirmant avoir voulu proposer un archétype à la figure du pirate. C'est que l'aventure elle-même, ainsi que le suggère Pierre Mac Orlan, n'est pas première. Avant tout, Eugène Sue propose de mêler dans son personnage la cruauté et la passion les plus extrêmes. Comment formuler l'extrémité de ce caractère double ? Par la légèreté et la combinaison. C'est l'humour noir et le cynisme qui permettent à Sue d'assurer le caractère exceptionnel de Kernok, capitaine à « l'âme de feu »[2] :

> Et quelle âme ! Combien de fois, lorsque les nègres que l'on transportait d'Afrique aux Antilles, engourdis par le froid humide et pénétrant de la cale, ne pouvaient se traîner jusque sur le pont pour humer l'air pendant le quart d'heure qu'on leur accordait à cet effet, combien de fois, dis-je, le jeune Kernok ne rappela-t-il pas la moiteur et la transpiration sur leur peau glacée en hâtant la marche à coups de corde ! […]
> Il découvrit surtout une manière de caser les nègres dans le faux pont tellement avantageuse que le brick, qui jusque là n'en pouvait contenir que deux cents, put en porter trois cents, à la vérité en les serrant un peu, – et en les priant de se mettre sur le côté, au lieu de se goberger sur le dos comme des pachas –, ainsi disait Kernok.
> De ce jour, le négrier prédit à son protégé la plus haute destinée. Dieu sait s'il accomplit cette prédiction ![3]

[1] Gilles Lapouge, *Les Pirates. Vers la terre promise*, éd. cit., p. 18.
[2] Eugène Sue, *Kernok le pirate*, Paris, Mille et une nuits, 1997, p. 123.
[3] *Ibid*., p. 14-15.

Insensible, impitoyable, Kernok ne fait pas de quartier et terrasse toute forme de résistance à ses projets et à sa personne, tandis que le traitement humoristique du style grandit par euphémisation la noirceur du personnage. La passion amoureuse elle-même ne se dit que par le truchement de cette dureté d'âme et de ce cynisme forcené, imposant les contrastes dans un double discours permanent. Ainsi Eugène Sue dépeint-il la passion de Kernok pour Mélie :

> Il l'aimait aussi, lui, oh ! il l'aimait avec passion, car il avait baptisé du nom de Mélie une longue couleuvrine de dix-huit, placée sur le gaillard d'avant de son brick ; et il n'envoyait pas un boulet à l'ennemi qu'il ne se souvînt de sa maîtresse. […] Mais ce qui prouvait plus que tout l'amour de Kernok, c'était une large et profonde cicatrice que Mélie portait au col. Cela provenait d'un coup de couteau que le pirate lui avait donné dans un mouvement de jalousie. Or, comme il faut toujours juger de la force de l'amour par la violence de la jalousie, on voit que Mélie devait passer des jours filés d'or et de soie auprès de son doux maître[1].

Ici, la passion se dit à travers la fureur, mêlant les plus hauts et les plus bas penchants de l'homme en un mouvement et en un caractère uniques.

b. Romantiques et extrême instabilité

C'est un semblable motif tissé de passion et de fureur qu'Eugène Sue réinvestit plus tard dans l'écriture de *La Colère*, volume issu de la série des *Sept péchés capitaux*. Dans *La Colère*, plus encore que dans Kernok, l'action navale disparaît au profit de l'action d'un caractère en lutte avec lui-même, fidèle en ceci aux héros romantiques – Hernani ne s'écrie-t-il pas, dans un mouvement de rage face au destin : « Qu'on m'ait fait pour haïr, moi qui n'ai su qu'aimer ! » C'est cette même dualité de nature que Sue fait porter à Yvon Cloarek. Dominé par une colère inextinguible, le personnage fait mourir son épouse et, pour exprimer ses penchants, devient célèbre sous l'identité du capitaine l'Endurci, capitaine du corsaire le *Tison d'Enfer*. Une activité dont sa fille, Sabine, qu'il aime passionnément, n'a nullement connaissance. Tiraillé entre un « caractère de fer »[2] qui affirme se sentir plus à son aise après

[1] *Ibid*., p. 38-39.
[2] Eugène Sue, *Les Sept péchés capitaux. La Colère*, Paris, J. Girard et Cie Éditeurs, s.d., p. 18.

une explosion de colère et de rage et son amour pour sa fille, le personnage représentant de la Colère s'affirme dans une lutte permanente pour permettre l'épanchement de deux passions tenues secrètes l'une pour l'autre : Sabine ne sait rien de sa vie d'écumeur des mers, et aucun de ses hommes d'équipage ne sait son identité terrestre. Eugène Sue reste cependant fort sombre, et il faut se tourner vers d'autres auteurs pour voir se dessiner d'une part le motif de la rédemption, d'autre part celui de la « raison politique ».

Honoré de Balzac, dans *Argow le pirate* (publié d'abord en 1824 sous le titre *Annette et le criminel*), distingue deux temps dans l'existence de son personnage de pirate. Le passé tourné vers le crime, qui appartient au temps d'avant le récit, et le temps présent de la rédemption, que le pirate tente d'obtenir auprès d'Annette, dont il tombe amoureux. Un amour suffisant pour donner un éclairage nouveau au présent :

> Nous sommes des monstres !... Le regard de cette jeune fille m'a fait voir cela mieux que je ne l'avais jamais vu : or, quand deux capitaines forbans, pirates, corsaires et féroces comme nous l'avons été, se trouvent avoir atteint un port de salut, se voient au milieu de dix millions, considérés ou prêts à l'être, c'est folie de ne pas rester tranquilles, de ne pas croiser les mains derrière le dos en contemplant le présent, sans regarder l'avenir, ni surtout le passé[1].

Là encore, l'indifférenciation des termes est de mise, et se met au service d'une seule distinction bien/mal selon laquelle le forban des mers, dans une acception généralisante, s'opposerait aux projets positifs du personnage. « Il y a des héros en mal comme en bien », écrit La Rochefoucauld : **le pirate du XIXe siècle, emprunt de ce romantisme des contrastes, est héros en bien et en mal, tout en vivant l'impossible conciliation de ces deux pôles.** Le surhomme qui naîtra du roman feuilleton (notamment chez Sue) trouve dans ce roman de Balzac une forme inversée : le pirate surhomme accède à une fortune qu'il met au service de sa rédemption et non plus de sa puissance et de son désir de vengeance. En plein cœur de la Restauration, Balzac écrit donc un roman sur l'impossible retour en arrière, et

[1] Honoré de Balzac, *Argow le pirate*, Paris, Michel Lévy Frères Éditeurs, 1876, p. 79.

conclut le travail de rédemption sur un demi-échec : le pirate, pardonné par celle qu'il aime mais non pas la société, meurt. Le pirate dix-neuvièmiste s'enquiert des possibilités de passage d'un état à l'autre, de transition entre le bien et le mal, et interroge ce faisant les conditions de son siècle et les ambiguïtés dont elles relèvent. Balzac met en scène l'impossibilité d'un retour en arrière, mais aussi la nécessité encore de voir triompher un ordre moral selon lequel le malfaiteur doit être puni, malgré son désir de rédemption.

Kernok le pirate est publié en 1830, au terme de la Restauration. Le constat fait par Sue n'est cependant pas le même : plutôt que de mettre en avant un désir profond d'ordre, Eugène Sue enregistre la réalité d'une société de façade qui tente artificiellement de se moraliser. Ainsi Kernok finit-il béni de ses pairs dans une messe dithyrambique, quand seuls ses anciens compagnons de fortune – et le lecteur – en saisissent l'ironie. Dans ce cas, la rédemption est possible, mais elle fait écho au cynisme et à l'humour noir dont use Sue à travers le roman. Eugène Sue et Honoré de Balzac romancent l'instabilité du personnage, et par tant romancent l'instabilité d'un temps et ses ambivalences ; instabilité qui deviendra sous l'égide d'Alain Robbe-Grillet et Nathalie Sarraute non plus un motif romanesque mais une inhérence humaine. L'instabilité chez les personnages de pirates au XIXe siècle est transparente. Cette dualité, portée par le regard amoureux dans le cas de Balzac ou de Sue (l'amour filial dans La Colère), et que l'on retrouve dans *The Pirate* de Frederick Marryat (1836), prend avec Fenimore Cooper un tour plus idéologique.

c. Duplicité et idéologie

Le thème de la duplicité, déjà souligné auparavant chez lui, indique une première connivence avec les romantiques français de la première moitié du XIXe siècle. À cela, il faut ajouter que *The Red Rover* a été écrit par Cooper à Paris dans les années 1830, où il puise l'énergie révolutionnaire de son héros, fidèle à l'énergie romantique du moment :

> There is also a case for the Red Rover being a Revolutionary (or perhaps more properly pre-Revolutionary) novel: set in 1759 at the end of the French and English Wars, it was written as Cooper was in Paris in the gathering atmosphere of the July 1830 Revolution. The Red Rover himself, a mysterious and romantic character, expresses darkly proto-revolutionary sentiments at crucial points in the novel[1].

Révolutionnaire ou proto-révolutionnaire, le personnage du Corsaire Rouge est poursuivi comme ennemi tandis qu'il lutte au nom d'un idéal : l'indépendance américaine. Finalement défait, le Corsaire Rouge disparaît sans laisser de trace. C'est au seuil de la mort qu'il reparaît, bien des années plus tard, alors que l'indépendance est sur le point d'être acquise. Sur son lit de mort, un dernier geste exprime la ferveur de ce pirate révolutionnaire, rendu ambigu par le jeu de la guerre et des intérêts coloniaux :

> His hand was holding a roll on which he had been reposing as on a pillow. With a supernatural effort, his form arose on the litter; and, with both hands elevated above his head, he let fall before him that blazonry of intermingled stripes, with its blue field of rising stars, a glow of high exultation illumining each feature of his face, as in his former day of pride[2].

La négativité du personnage est ici contrebalancée par un impératif idéologique qui, finalement, alliant l'aventure à la raison d'État, le réhabilite à la fois auprès du lecteur, des autres personnages, et de l'histoire : car le pirate, hier ennemi, prend dans l'écriture historique de l'indépendance une tonalité avant-gardiste ou, pour reprendre les termes de Susan Manning, proto-révolutionnaire. Ce rachat rétrospectif souligne la double nature d'un personnage pris, dans ses perceptions historiques et littéraires, entre un statut interchangeable de héros et d'antihéros ou, plutôt d'allié et d'ennemi. Par ailleurs, la prégnance des motifs romantiques puis des implications politiques annoncent le progressif glissement du personnage vers le champ idéologique, confirmé quelques décennies après Fenimore Cooper

---

[1] Susan Manning, « Review of The Red Rover and Notions of the Americans », dans *The Review of English Studies*, éd. cit., http://www.jstor.org/stable/517317.

[2] Fenimore Cooper, *The Red Rover*, en ligne, http://www.gutenberg.org/files/11409/11409-h/11409-h.htm. Trad. fr.: « Sa main tenait un rouleau qui lui avait servi comme d'oreiller. Faisant un effort surnaturel et se soulevant sur la litière, il le déploya tout à coup, et l'on vit flotter ce pavillon de l'indépendance où brillaient les couleurs nationales sur un champ bleu parsemé d'étoiles, tandis qu'un rayon de triomphe éclairait jusqu'aux moindres traits de sa figure comme aux plus beaux jours de son orgueil ! » (trad. M. Defauconpret, *Le Corsaire Rouge*, Genève, De Crémille, 1969, p. 321).

par un admirateur du maître et un passionné des États-Unis (deux indices qui permettent de rapprocher son œuvre de celle de Cooper), Jules Verne.

Dans *Vingt mille lieues sous les mers* (1869-70), Le capitaine Némo, pour de mystérieuses raisons, déclare une guerre sourde à l'humanité dont il se sépare, figure extrême du retrait dans une tour d'ivoire devenue sous-marine. Pourquoi le personnage de pirate se trouve-t-il une fois encore mis, sous l'impulsion du romancier, à l'écart du monde ? La réponse, d'abord livrée par Jules Verne, est finalement rendue secrète par son éditeur Jules Hetzel. « Dieu et patrie ! » sont les derniers mots prononcés par le capitaine avant de mourir. Ce sont pourtant les mots d'Hetzel qui font face au regard du lecteur. Car dans une lecture palimpsestique, sous la rature d'Hetzel, on peut lire le seul mot proposé par Jules Verne : « Indépendance ! ». Indépendance ? Roman de l'extrême instabilité, le pirate est-il nécessairement là où on l'attend le moins, comme le suggère Robert Bonaccorsi cité plus haut ? Ou faut-il regarder à l'inverse de nous pour avoir une chance de l'apercevoir ? Sa seule stabilité est-elle d'être notre éternel ennemi, malgré toutes les possibles réhabilitations rétrospectives ?

> *Si les actes du pirate mettent en forme les possibilités narratives du roman, la force de ce dernier est assurée par le caractère du personnage, dépassant les cadres habituels de l'existence humaine. C'est dans cette alliance des actes et du caractère qu'est scellé le couple histoire-littérature. Ainsi le héros romanesque, particulièrement représenté au XIXe siècle – celui de l'individu – trouve-t-il dans le personnage de pirate l'occasion d'explorer les marges de l'humain, les extrêmes de l'individu. Mais l'implication romantique des auteurs impose au pirate un glissement narratif qui le conduit de l'exploration de soi et des hommes à un discours plus idéologique, préfiguration d'une politisation du personnage au siècle suivant.*

1.1.4. Le pirate, ennemi commun de l'humanité ?

Comment s'affirme la marginalité du pirate ? Les textes laissent-ils une place à l'expression linguistique de ce statut ? Les emplois du mot pirate *méritent à ce titre d'être interrogés, dans leurs absences ainsi que dans leur diversité : l'idéologie d'un pirate marginal est-elle marquée par les usages linguistiques du mot ? Si certains historiens refuseraient la désignation de pirate à tel ou tel personnage, la littérature s'autorise quant à elle à en user librement, sans pour autant manquer ses effets : car pirate serait un mot à sensations ; peut-être même un mot à fortune, si l'on suit le mouvement de Balzac qui, en 1840, republie* Annette et le criminel *sous le titre* Argow le pirate.

a. Dire : *pirate*

Que veut le pirate ? Peter Leeson apporte à cette question une réponse univoque : « Peglegs and parrots aside, in the end, piracy was a business. It was a criminal business, but a business nonetheless, and deserves to be examined in this light »[1]. La piraterie, une affaire d'argent : un commerce inextinguible, si l'on en juge par sa pérennité. Il reste que si la quête pécuniaire s'affirme, la piraterie peine à se dire ; et si le pirate existe bel et bien, il ne se dit pas et se lit, parfois, entre les lignes.

Eugène Sue, dans *La Colère* (1847-1852, série des *Sept péchés capitaux*), n'utilise jamais le mot *pirate*, alors même qu'il l'utilise de manière indifférenciée avec *corsaire* et *flibustier* dans *Kernok le pirate* (1830) ou dans *Atar-Gull* (1831). Dans *La Colère*, le pirate ne se dit ni ne se lit, mais se distingue seulement dans les réactions de Sabine, fille d'Yvon Cloarek, qui ne voit dans le capitaine l'Endurci qu'un monstre, quand les autres y voient un héros national, fléau des Anglais. Le refus de l'indifférenciation lexicale fait ici ressortir l'absence du mot *pirate*, lu en filigrane derrière les émotions de Sabine : « Ah ! ce n'est pas de l'admiration que m'inspirent ceux qu'on appelle les héros, c'est de l'épouvante, c'est de l'horreur ! »[2] Épouvante, horreur, Sabine associe finalement ce personnage à l'homme noir de son enfance, souvenir de celui qui aurait provoqué la mort de sa mère : « Cet homme ! oh ! cet homme vêtu

[1] Peter T. Leeson, *The Invisible Hook. The Hidden Economics of Pirates*, Princeton, Princeton University Press, 2009, p. 6.
[2] Eugène Sue, *Les Sept péchés capitaux. La Colère*, éd. cit., p. 59.

de noir, ce sinistre souvenir de mon enfance, le voilà encore, le voilà ! »[1] À travers la mention de la couleur noire, répétée maintes fois et associée au corsaire l'Endurci, Sue donne à deviner, par l'intermédiaire de Sabine, le pavillon noir du pirate et une résurgence du romantisme noir dont participe la figure du pirate. Pirate, un mot-accusation ? C'est ce que suggère Fenimore Cooper dans *The Red Rover*, où pirate apparaît comme une injure, une violence verbale :

> - And I call them pirates!
> - Pirates! Echoed Joram, fastening his eye, with marked distrust, on the countenance of the attentive Wilder. Pirate' is a harsh word, mister Robert, and should not be thrown in any gentleman's face without testimony enough to clear one in an action of defamation […][2].

L'accusation est donc grave, et *pirate* n'est pas un vain mot. D'où une certaine difficulté à dire *pirate*, comme un mot qui peine à franchir le seuil de la conscience. Conscience rejetée de cette identité paternelle assassine dans le cas de Sabine dans *La Colère*.

C'est avec une semblable difficulté (mais dans une dimension plus fantastique, plus onirique) que *pirate* peine à affleurer la conscience dans *Treasure Island*. À bord de l'*Hispaniola*, en route pour la mystérieuse île, tout semble se passer pour le mieux jusqu'au soir où Jim est pris, dit-il, d'une soudaine envie de pomme. Il plonge alors dans le tonneau devenu tonneau du péché par association au fruit de la genèse. C'est depuis cette cachette inattendue que le jeune héros entend la conversation des membres d'équipage, et que pour la première fois Stevenson fait entendre à Jim le mot qui lui semble si grave et vulgaire : « By this time I had begun to understand the meaning of their terms. By a 'gentleman of fortune' they plainly

[1] *Ibid*., p. 65.
[2] Fenimore Cooper, *The Red Rover*, en ligne, http://www.gutenberg.org/files/11409/11409-h/11409-h.htm. Trad. fr.: « - Et moi je dis que ce sont des pirates. - Des pirates ! répéta Joram les yeux attachés avec une méfiance marquée sur la physionomie de Wilder, qui était tout attention. Pirate est un mot bien dur, maître Bob, et l'on ne doit jamais se permettre une telle imputation contre qui que ce soit, sans avoir de bonnes preuves à alléguer pour se justifier […] » (trad. M. Defauconpret, *Le Corsaire Rouge*, Genève, De Crémille, 1969, p. 121).

meant neither more nor less than a common pirate […] »[1]. Le mot, ici, n'est pas encore prononcé, mais seulement pensé, arrivé à la conscience du jeune garçon qui ne peut le formuler. La scène est d'ailleurs d'importance, ainsi que la résume Dominique Fernandez :

> Jim entre « innocent » dans le tonneau, encore enfant, encore ignorant du mal ; ce qu'il entend à l'intérieur du tonneau, la découverte du noir complot des pirates, le projette dans le monde du péché. Le voilà déchu du paradis originel, le voilà né à l'amère vérité des hommes[2].

Le mot *pirate* est donc un mot actif qui actualise le personnage et fait jaillir la violence du fond de l'inconscient, balayant l'innocence du jeune homme qui, dans ce tonneau substitut de ventre maternel, devient homme. Arrivé à la conscience, *pirate* ne franchit cependant pas encore la frontière des lèvres. Il faut attendre le chapitre XX pour qu'il soit prononcé, prenant alors le sens d'une accusation et d'une dégradation de l'homme :

> 'Why, Silver,' said the captain, 'if you had pleased to be an honest man, you might have been sitting in your galley. It's your own doing. You're either my ship's cook – and then you were treated handsome – or Cap'n Silver, a common mutineer and pirate, and then you can go hang!'[3]

Pirate doit donc être dit avec précaution, car désignant une spécificité deshumanisante. Odile Gannier insiste d'ailleurs sur la manière dont l'apparence de piraterie est contournée dans *L'Or du Cristobal* (Albert t'Serstevens, 1936) : « La couverture de cet acte de pure piraterie consistait précisément à faire passer la capture d'un navire ennemi, chargé d'or, lingots et pièces, pour un exploit de corsaire »[4]. **Cette mise à l'écart linguistique double le statut social occupé par le pirate : dans le fait ou dans le verbe, le pirate est ennemi.**

---

[1] Robert Louis Stevenson, *Treasure Island*, Oxford, Oxford University Press, 1985, p. 59. Trad. fr. : « Je commençais à comprendre le sens de leurs expressions. Par "gentilhomme de fortune", ils n'entendaient ni plus ni moins qu'un vulgaire pirate […] » (trad. Marc Porée, *L'Île au trésor*, Paris, Gallimard, 2001, p. 549).

[2] Dominique Fernandez, *L'Art de raconter*, éd. cit., p. 128.

[3] Robert Louis Stevenson, *Treasure Island*, éd. cit., p. 106. Trad. fr. : « Voyons, Silver, dit le capitaine, s'il vous avait plu d'être honnête homme, vous seriez assis dans votre cambuse. C'est votre propre ouvrage. Vous êtes ou bien le coq de mon navire – et on vous y traiterait convenablement – ou bien le capitaine Silver, un vulgaire mutin et un pirate, et alors allez vous faire pendre ! » (trad. Marc Porée, *L'Île au trésor*, éd. cit., p. 594).

[4] Odile Gannier, « Les manuscrits retrouvés dans de vieilles malles peuvent-ils encore être authentiques ? Le cas des Cahiers de Le Golif, dit Borgnefesse, capitaine de la flibuste », en ligne, http://www.fabula.org/effet/interventions/10.php.

b. Un ennemi de bon ton ?

La multiplication des actes de piraterie, dans l'Égypte ancienne ou en Grèce, invite les civilisations terrestres à créer des polices maritimes. La vie sur terre s'organise peu à peu selon ce qui lui impose le développement d'une vie humaine en mer : le pirate nous oblige. L'embryon d'acte juridique que représente cette police présage du statut législatif du pirate, défini par Cicéron en ces termes : « Nam pirata non est ex perduellium numero definitus, sed communis hostis omnium », « Car le pirate n'est pas compté au nombre des belligérants, mais c'est l'ennemi commun à tous »[1]. C'est ce statut d'ennemi du genre humain qui hante les propos de John Silver et tout le roman du Suédois Björn Larsson, au point que l'expression figure dans le sous-titre de l'œuvre : « La relation véridique et mouvementée de ma vie et de mes aventures d'homme libre, de gentilhomme de fortune et d'ennemi de l'humanité ».

La formule cicéronienne a fait suffisamment de chemin pour figurer parmi les éléments définitoires du pirate et fonder une pensée de l'idée de pirate, ce que se propose de faire Daniel Heller-Roazen dans son essai *The Enemy of All* (2009) : « Notre enquête, dit-il, à visée philosophique et généalogique, part d'un seul et unique fait juridique dans l'histoire de l'Occident : le pirate est le prototype de l'"ennemi de l'humanité" ». Il conclut ainsi sa préface : « Ce projet a été d'emblée motivé par une hypothèse : le paradigme du pirate a pris aujourd'hui une importance considérable, extrême. Comment et pourquoi l'"ennemi de tous" est-il devenu une figure contemporaine cruciale ? »[2]. Pour le théoricien, l'expression de Cicéron est à la source de représentations qui sont toujours les nôtres et qui cristallisent un ensemble de problématiques à la fois sociales, juridiques et économiques. Mais surtout, elle fonde le glissement du pirate du statut de personnage vers celui de concept, d'idée. Polymorphe, le pirate doit d'abord répondre à la condition d'ennemi, d'éternel opposant. Ce

[1] Cicéron, *De officiis*, Livre III, Chapitre XXIX, Paris, Les Belles Lettres, 1970, p. 129.
[2] Daniel Heller-Roazen, *L'Ennemi commun de tous. Le pirate contre les nations*, Paris, Seuil, 2010, p. 7-10.

statut n'emprunte cependant pas nécessairement la voie de la dégradation : il n'est pas que de « vulgaires pirates ».

Dans ses *Vies*, Plutarque dresse un portrait étonnant de ceux qui s'engagent dans la piraterie : « Déjà les hommes puissants par leur richesse, de naissance illustre et d'une intelligence estimée supérieure s'engageaient dans la piraterie et prenaient part à ce genre d'expéditions, comme si elles devaient leur apporter honneur et gloire »[1]. Illustre naissance, intelligence supérieure, honneur et gloire, le pirate laisse entendre une nouvelle appellation, euphémisation entendue par Jim dans le tonneau de pommes : gentilhomme de fortune. Sans être une constante historique, la noblesse du pirate liée à son cynisme et à sa violence devient cependant une habitude littéraire qui aime à donner aux dehors de la cruauté les fondements de la noblesse ou de l'aristocratie. Quoique d'aspect terrible, cruel et définitivement vulgaire, le capitaine Brulart, dans *Atar-Gull* (1831) d'Eugène Sue, laisse deviner une histoire plus illustre :

> Seulement ses mains, toutes malpropres, toutes noires qu'elles étaient, témoignaient, par leur forme longue et effilée, par la délicatesse de leurs contours, témoignaient, dis-je, d'une certaine distinction de race…
> Le commandant Brulart (car il avait un nom et s'appelait Brulart), même d'aucuns disent un nom ancien, un nom historique qui, déjà illustre sous François Ier, fit pâlir plus d'une fois les généraux de Charles Quint […][2].

Cette haute naissance permet à Sue d'exprimer par contraste l'exponentielle cruauté du pirate, ainsi que de développer, dans l'écart entre l'origine et la situation du personnage, cette tonalité d'humour noir déjà évoqué. Le passage par le motif de noblesse fait ainsi renouer le personnage de pirate avec ce que Gérard Jaeger appelle « une part de vérité » de l'histoire pirate : « le cynisme et la cruauté »[3]. Brulart n'est certes pas seul à activer ce contraste. Soixante-dix ans plus tard, le capitaine Crochet, pirate du célèbre *Peter Pan* (1911) de James

[1] Plutarque, *Vies*, Tomes VIII, Vie de Pompée, Paris, Les Belles Lettres, 1973, p. 192.
[2] Eugène Sue, *Atar-Gull*, dans *Romans de mort et d'aventures*, Paris, Robert Laffont, 1993, p. 183-184.
[3] Gérard A. Jaeger, *Les Amazones des Sept Mers*, éd. cit., p. 15.

Matthew Barrie, est à son tour saisi du motif du gentilhomme de fortune. À sa violence et à sa cruauté s'ajoute un féroce attachement à une haute éducation : « But above all he retained the passion for good form. Good form ! However much he may have degenerated, he still knew that this is all that really matters »[1]. Crochet et Brulart sont deux modèles de pirates cruels et féroces. Or, leur point commun réside précisément dans cette particularité d'être des « ennemis de bon ton ». **Comme si la noblesse, ou plus généralement la hauteur, était créatrice d'horreur.** La noblesse de naissance se double d'une certaine noblesse d'action : Brulart s'empare d'un négrier et le punit sauvagement pour l'exercice de cette activité. Mais ce que le lecteur pouvait trouver d'héroïque à cet acte n'est qu'illusion et ne tarde pas à voler en éclat. La punition du négrier ne vise nullement à la libération de sa cargaison de bois d'ébène, mais à s'en emparer à moindres frais pour n'en tirer que les bénéfices commerciaux : vendre, sans avoir eu à acheter la marchandise auparavant. Ici, le partage d'un code culturel ou intellectuel n'autorise donc aucun rapprochement du lecteur avec le personnage de pirate. La distanciation, brechtienne avant l'heure, tient à l'usage : le pirate ne pose pas de problème au lecteur par sa cruauté, mais par la direction donnée à cette cruauté. Mise au service de la libération des Noirs transportés par le capitaine négrier Benoit, la cruauté de Brulart l'eût fait passer pour un héros aux yeux de l'histoire littéraire, ainsi que son créateur, Eugène Sue. Mais la cruauté tromperait sa propre définition en se mettant au service de nos désirs et de notre satisfaction.

Violemment injuste, le pirate ne nous arrange pas, et se montre impitoyable pour tous ceux qui se trouvent sur sa route, à l'instar des impitoyables Brulart et Kernok chez Eugène Sue. Il

[1] James Matthew Barrie, *Peter Pan*, en ligne, http://www.gutenberg.org/files/16/16-h/16-h.htm. Trad. fr.: « Mais, par-dessus tout, était restée vivace en lui la passion du savoir-vivre. Le savoir-vivre, si bas fût-il tombé, il en reconnaissait encore toute l'importance » (trad. Henri Robillot, *Peter Pan*, Paris, Gallimard Jeunesse, 1997, p. 184).

est pourtant des différences essentielles entre les pirates d'Eugène Sue : si Brulart meurt pendu comme un pirate, Kernok est enterré comme un gentilhomme après un service religieux aussi élogieux qu'ironique pour ceux qui, dans l'assistance, ont servi sous ses ordres. C'est que si Eugène Sue choisit d'user de manière indifférenciée des mots *pirate* et *corsaire*, il ne peut qu'en connaître l'histoire et les subtilités, en auteur d'une *Histoire de la marine française* (1835), pour laquelle il reçoit en 1839 une Légion d'honneur. Or, s'il est désigné comme pirate, Kernok est cependant en possession d'une lettre de marque qui rend ses prises légitimes aux yeux de la législation française. Revenu à terre après une vie de rapine, riche comme il l'espérait, Kernok mène une vie calme jusqu'à sa mort, sans que l'horreur de ses gestes puisse jamais l'inquiéter. S'il ne meurt comme un pirate, Kernok en est-il quand même un ? Qui est pirate, qui ne l'est pas ?

c. « Mais on est tout de même pas des pirates ? »[1]

L'étendue des ambiguïtés identitaires empêche d'affirmer qui est pirate et qui ne l'est pas. Il n'est qu'à voir les furieux Vikings qui, dans leurs aventures des mers du Nord, ont longtemps été considérés eux-mêmes comme des pirates. Dans sa célèbre *Histoire de la piraterie*, Philippe Gosse consacre un chapitre à ces marins nordiques en indiquant : « Le mot Viking en lui-même signifie écumeur de mer ou pirate […] »[2]. Cette assimilation est cependant récusée aujourd'hui par les historiens, parmi lesquels Régis Boyer. Björn Larsson, auteur suédois du corpus, n'a d'ailleurs nullement usé de ce bagage historique (en tout cas consciemment) pour caractériser son personnage de pirate. En ce cas, pourquoi cette confusion a-t-elle été réalisée, et qu'apporte-t-elle au personnage dans l'horizon du lecteur, et éventuellement des auteurs ? L'avis de Régis Boyer est sans appel :

[1] Björn Larsson, *Long John Silver*, éd. cit., p. 306.
[2] Philippe Gosse, *Histoire de la piraterie*, Paris, Payot, 1978, p. 115.

> Pirates, en définitive, ils ne le furent guère, et tant pis si je bats en brèche, de la sorte, un de nos clichés les plus tenaces. Ils surent admirablement exploiter les circonstances, mais on voit bien qu'ils avaient des qualités d'organisateurs et de politiques trop affirmées pour qu'on les réduise à de vulgaires forbans[1].

Un de nos clichés les plus tenaces ? Sans doute, si l'on en croit l'étendue de sa popularisation, mesurable à l'aune d'un média aussi populaire que la bande dessinée *Astérix le Gaulois*, d'Albert Uderzo et René Goscinny.

Publié en 1967, *Astérix et les Normands* met en scène des personnages de Vikings, auxquels seront confrontés les célèbres Gaulois. En promenade sur la plage, Astérix, Obélix et Goudurix (neveu d'Abraracourcix) aperçoivent au large un drakkar viking. La réputation des féroces hommes du Nord les ont précédés auprès du peureux Goudurix qui s'exclame, en caractères gras et en lettres capitales – mise en avant du discours permise par le genre : « Mais c'est un drakkar normand ! Les Normands sont terribles ! Des pirates assoiffés de sang !!! »[2] L'amalgame est ainsi réalisé au premier aperçu, dans le naturel qu'impose la peur au jeune homme. Pourtant, les pirates sont eux-mêmes présents dans ce volume des aventures gauloises : cette présence ne suffit-elle pas alors à établir une distinction nette entre Vikings et pirates ? Pas exactement. Au fil des aventures, le petit groupe des pirates apparaît régulièrement et sert un comique de répétition extrêmement simple : les pirates, toujours plus féroces, toujours remis à flot, sont coulés à chacune de leurs apparitions, inéluctablement, en assez peu de vignettes pour résumer la brièveté de leur nouvel échec. À la neuvième page d'*Astérix et les Normands*, les auteurs

http://lencyclopedix.free.fr/citj.php

[1] Régis Boyer, « L'épopée normande », dans Gérard A. Jaeger (dir.), *Vues sur la piraterie. Des origines à nos jours*, éd. cit., p. 49.
[2] René Goscinny, Albert Uderzo, *Astérix et les Normands*, Paris, Dargaud, 1967, p. 12.

s'apprêtent à introduire les personnages de Vikings : « D'une race fière et redoutable, ce sont de merveilleux marins et de hardis guerriers »[1]. À droite de ces mots, dans les eaux gelées du Nord, nul Viking, mais le capitaine des pirates, entouré des débris de son navire coulé une fois encore ; mais coulé, cette fois, par les Vikings ! La distinction est donc bien effective, mais se réalise de telle manière : mis en échec continuel, les pirates ne sont pas des pirates. Les vrais pirates, ici, sont ces terribles Normands qui ne connaissent pas la peur et n'hésitent pas à braver la mort.

La facilité de cet amalgame se vérifie dans *The Star Rover* (1915), de l'Américain Jack London. Le professeur Darrell Standing a été condamné à perpétuité, puis à mort. Il est mis, maintes fois, en camisole de force, enserré plusieurs jours de suite. Pour survivre physiquement et psychologiquement, le prisonnier parvient à échapper son esprit de sa cage corporelle et à voyager dans l'étendue de ses existences antérieures. Parmi ces existences, le personnage se découvre matelot à bord d'un vaisseau viking. Si Jack London n'emploie jamais le mot *pirate*, les instances de la réception se chargent de réaliser l'amalgame, confirmé dans la quatrième de couverture des éditions Phébus :

> Un condamné à mort attend son heure derrière les barreaux, et s'évade par la pensée en revivant ses "vies antérieures". Légionnaire romain dans la Palestine de Jésus, pirate à bord d'un vaisseau viking, bourgeois de Paris sous Louis XIII, époux d'une princesse coréenne, gamin assistant au massacre d'une caravane de pionniers, naufragé sur une île déserte…[2]

Le raccourci emprunté par la quatrième de couverture interroge notre représentation amalgamée du pirate et Viking. Sur quels motifs cette confusion est-elle fondée ? **La distinction pirate/Viking serait-elle historique mais non littéraire, illustrant une définition distincte d'un côté, conjointe de l'autre ?** Par opposition aux pirates en échec d'*Astérix*, comment se présente le pirate-Viking ? Dans la bande dessinée comme dans le

[1] *Ibid*., p. 9.
[2] Quatrième de couverture à Jack London, *Le Vagabond des étoiles*, Paris, Phébus/Libella, 2000.

roman de Jack London, l'amalgame est basé sur un motif de violence et de cruauté extrême et, surtout, gratuite. Les Vikings d'Uderzo et Goscinny sont, selon le cri apeuré de Goudurix (qui n'a bien entendu aucun goût du risque), « assoiffés de sang ». Celui de London n'est pas moins impitoyable : « Tostig Lodborg was also called Muspell, meaning "The Burning"; for he was ever aflame with wrath. Brave he was, and cruel he was, with no heart of mercy in that great chest of his »[1]. Un Kernok du nord ? La violence, avant tout, sert à élaborer une identité commune à ces deux personnages d'abord portés par les motifs de la mer et du navire.

L'étymologie même du mot *Viking* pose problème, l'association faite par Philippe Gosse entre viking et pirate ayant été balayée. Certains y trouvent le sens d' « homme des baies » : celui qui, dissimulé dans quelque baie, attend le moment propice pour fondre sur sa proie. D'autres se rassemblent autour du sens de commerçant qui se déplace de comptoir en comptoir pour y exercer son commerce. Prédateur sans merci ? Commerçant ? Le vide étymologique peut bien laisser place à une interprétation littéraire libre du personnage. La question des origines est d'ailleurs elle-même présentée sous le signe de la confusion dans *The Mutiny of the Elsinore* (1914) de Jack London où le commandant West aurait, selon les dires de sa propre fille, des origines à la fois vikings et pirates, induisant une fusion initiale des identités. Dans les faits pourtant, si le pirate est pillard avant d'être commerçant, le Viking quant à lui est commerçant avant tout, et ce n'est, comme l'observe Régis Boyer, qu'à l'effondrement de l'Empire Carolingien que les opportunistes Vikings se lancent dans une campagne de pillages :

> […] il ne se trouve nulle part de pouvoir fort, capable d'opposer une résistance efficace à des aventuriers énergiques et entreprenants. Il n'y a donc aucun effort d'imagination à faire pour concevoir que des navigateurs résolus, partis exercer une activité pacifique, découvrent rapidement qu'un bon

[1] Jack London, *The Jacket (The Star-Rover)*, en ligne, http://www.gutenberg.org/files/1162/1162-h/1162-h.htm. Trad. fr.: « Tostig Lodborg était surnommé "Muspell", qui veut dire le "feu brûlant" : la flamme de la colère ne cessait de brûler en lui. Il était brave et cruel, et dans sa large poitrine il n'y avait pas trace de miséricorde ni de pitié » (trad. Paul Gruyer, Louis Postif, François Postif, *Le Vagabond des étoiles*, Paris, Phébus/Libella, 2000, p. 268).

> coup d'épée à tranchant double permet de conclure plus fructueusement une transaction que de longues palabres[1].

Entre commerce légitime et commerce criminel, le Viking rejoint l'ambiguïté du pirate, capable (obligé) d'osciller entre différents statuts. Dans un schéma des possibilités commerciales maritimes, Hans Turley constate la polyvalence du pirate : « Finally, the pirate can occupy *any* position in the economic square model at any time »[2]. Cette multi-caractérisation permet à la littérature d'assurer une continuité entre deux personnages que l'histoire cherche à dissocier, distinguant ainsi personne et personnage dans deux définitions différentes. Björn Larsson, auteur suédois contemporain, confirme la présence d'un imaginaire commun dans sa réécriture du personnage de Long John Silver dans un roman du même nom, publié en 1995. Silver, qui met le feu à une mission catholique (rappelant à l'esprit la prière inspirée par les Vikings au cours du VIIIe siècle, *A furore Normanorum, libera nos Domine*[3]), porte successivement ces différents rôles : matelot, commerçant, contrebandier, boucanier, puis pirate. Une progression qui semble rendre toujours plus infimes les frontières existant entre les différents rôles du personnage, dans une existence de plus en plus ouverte et polymorphe.

Une nébuleuse qui accentue encore le processus d'identification du pirate et sa propension à appartenir au domaine du non-dit. Car être désigné pirate, c'est prendre un risque que ne recouvrent pas les autres identités. Le pirate, mis à part, possède un statut particulier, ainsi que le formule Cicéron, repris ici par Daniel Heller-Roazen dans un essai intitulé *L'Ennemi de tous* (2009) : « Tel que le présente Cicéron, [le pirate] se meut dans une région où le devoir n'existe plus. Il ne peut s'ensuivre qu'une seule conséquence : si le bien consiste à s'acquitter

---

[1] Régis Boyer, « L'épopée normande », dans Gérard A. Jaeger (dir.), *Vues sur la piraterie. Des origines à nos jours*, éd. cit.,, p. 45.
[2] Hans Turley, *Rum, sodomy and the lash. Piracy, sexuality, and masculine identity*, éd. cit., p. 42.
[3] « De la fureur des Normands, délivre-nous Seigneur ! »

de ses devoirs et le mal à les négliger, force est de constater que le pirate se trouve au-delà – ou en deçà – du bien et du mal »[1]. Au-delà ou en deçà du devoir, qu'importe : au pirate nous ne devons rien, pas même la reconnaissance d'appartenir lui aussi à l'immensité du genre humain. Tout pirate capturé est un pirate potentiellement pendu, sans obligation de procès. Mieux vaut, alors, multiplier les masques, pour multiplier les chances. Il reste que *pirate*, dissimulé derrière sa polysémie, est de plus en plus difficile à porter. D'où la question craintivement posée par Deval à John Silver dans le roman de Björn Larsson : « Mais on est tout de même pas des pirates ? »[2].

> *La marginalité du personnage de pirate se double d'une marginalité énonciative qui retarde et/ou empêche le moment de dire* pirate*, mot interdit par mauvaise réputation. Mais son expression se réalise particulièrement dans la formule de Cicéron qui en fait l'ennemi commun de l'humanité et engage la survie de celui qui le porte. Les voies de cet ennemi sont cependant nombreuses et trouvent une identité particulière dans un mélange d'ignominie et de haute naissance. Cette hybridation identitaire rend difficile d'idée même d'un usage « correct » de la désignation de pirate. Finalement, le cas du mélange pirate/Viking illustre la manière dont histoire et littérature restituent une offre sémantique et un usage différent du vocabulaire comme pensée : quand l'une dit ce que nous pouvons savoir, l'autre murmure ce que nous pouvons et voulons imaginer.*

[1] Daniel Heller-Roazen, *L'Ennemi commun de tous. Le Pirate contre les nations*, éd. cit., p. 15.
[2] Björn Larsson, *Long John Silver*, éd. cit., p. 306.

1.1.5. Pirate, corsaire

Pirate, corsaire, flibustier : qui est qui ? Qui fait quoi ? Les ouvrages d'historiens établissent pour la plupart des distinctions théoriques précises entre les différents statuts, tout en admettant les confusions que ces statuts recèlent. Comment ces distinctions sont-elles littérairement ménagées ? Qu'apportent-elles à la narration et que révèlent-elles du sens que nous donnons à ces personnages de forbans ?

a. Entre chien et loup

Dans un livre intitulé *Pirates et corsaires dans la bande dessinée* (2011), Philippe Tomblaine interroge plusieurs auteurs de bande dessinée sur différentes questions. À la question « Si vous aviez pu vivre à l'Âge d'or de la piraterie, devenir corsaire ou flibustier aurait-il pu être votre choix ? », Frédéric Brrémaud répond, non sans humour : « Le corsaire, c'est un peu un collabo, non ? »[1] Dans cette blague se dévoile une nouvelle réinterprétation du personnage, et un découpage sémantique propre à une époque, résultat d'un effet historique, et se fait surtout le reflet d'un jeu étatique conscientisé par Janice Thompson, citée par Daniel Heller-Roazen :

> En temps de guerre, l'État autoriserait les agissements des corsaires, qui étaient de la piraterie légalisée. Lorsque le conflit prenait fin, des milliers de marins se retrouvaient sans autre option attrayante que la piraterie. L'État faisait quelques efforts incohérents pour réprimer les pirates, lesquels se contentaient d'aller voir ailleurs. Quand éclatait la guerre suivante, il offrait l'amnistie générale aux pirates qui acceptaient de servir comme corsaires, et tout recommençait[2].

Le corsaire est ainsi perçu comme répondant à un jeu de soumission à l'État, jeu dont il s'agit de comprendre la teneur et l'implication.

S'il est une distinction à laquelle tiennent les historiens, c'est celle qui sépare le pirate du corsaire. Dans une conférence déjà citée plus haut, Gérard Jaeger explique de quelle façon l'esprit manichéiste en est venu à scinder l'identité pirate, faisant du pirate la part illégale du personnage, et du corsaire sa part légitime. La marque de cette légitimité ? Une lettre de marque, décernée par un gouverneur, autorisant l'exercice de la course à un capitaine. Le

[1] Philippe Tomblaine, *Pirates et corsaires dans la bande dessinée*, s.l., L'àpart éditions, 2011, p. 31.
[2] Janice Thompson, citée dans Daniel Heller-Roazen, *L'Ennemi commun de tous. Le Pirate contre les nations*, éd. cit., p. 98.

discours juridique ne porte cependant pas dans le discours de l'opinion, pour laquelle la distinction n'est pas aussi aisée :

> […] si les notions de "corsaire" et de "pirate" avaient perdu toute ambiguïté juridique, si le crime de piraterie était punissable de mort à l'inverse de l'action de course, l'opinion continuait de les confondre ; non sans raison d'ailleurs, si l'on en croit les mémoires de Jurien de La Gravière : « Les habitudes de pillage que les matelots contractaient au métier de corsaire, le butin qu'ils s'occupaient d'amasser, le soin d'éviter la rencontre des bâtiments de guerre et de ne rechercher que celle des bâtiments de commerce les disposaient mal à des luttes honorables ». Et le vieil amiral de conclure à la barbe des historiens : « Tout corsaire devenait à la longue, et dans une certaine mesure, un pirate ! »[1].

À l'inverse d'une juridiction précise, l'opinion irait dans le sens d'une porosité effective, même inévitable, du pirate et du corsaire. Il est certain en tout cas que, punie de mort, la piraterie soit plus difficile à assumer que la course. C'est cependant le pirate qui aujourd'hui remporte les suffrages dans les succès littéraires et cinématographiques. Les corsaires tels que Drake ont certes été héroïcisés par la rétrospection historique, exaltant l'honneur national et la ferveur patriotique.

Dans *The Red Rover* de Fenimore Cooper, le pirate se fait appeler corsaire en raison de l'objet de sa lutte. Cette auto-proclamation ne suffit pourtant pas à faire le corsaire, et c'est en pirate que le personnage sera combattu. La différence, d'abord ténue, s'éclaire lorsqu'un capitaine ennemi s'écrie, au sujet du Corsaire Rouge :

« Had he but the commission of the King in his pocket, one might call him a hero! »[2] C'est bien l'accord institutionnel qui fait le héros, le camp choisi, avant l'admiration que suscite ses actes. Aux yeux de l'histoire, le pirate, qui ne prête allégeance à aucun pays ni aucune puissance, ne saurait donc accéder au rang de héros, qui demeure précisément un statut fictionnel. C'est la littérature qui investit naturellement le champ de ce concept littéraire, par lequel le marginal, mis seul face aux puissances du monde dans un fantasme du seul contre tous, s'attire aisément la sympathie du lecteur. Le système de sympathie participant de l'effet

---

[1] Gérard Jaeger, *Les Amazones des sept mers*, éd. cit., p. 13.

[2] Fenimore Cooper, *The Red Rover*, en ligne, http://www.gutenberg.org/files/11409/11409-h/11409-h.htm. Trad. fr.: « S'il avait dans sa poche une commission du roi, on pourrait le nommer un héros » (trad. M. Defauconpret, *Le Corsaire Rouge*, éd. cit., p. 297).

de vie, théorisé par Vincent Jouve dans *L'Effet-personnage dans le roman* (1992), fait primer le textuel sur l'idéologique, et nous fait aimer ceux pour qui nous n'aurions, dans notre existence réelle, qu'une profonde aversion.

Pourtant, la guerre déclarée par le pirate contre l'État le rejette, au-delà des marges de l'humanité, dans le champ de l'animal, voire du bestial. La guerre du pirate, si tant est que ce nom puisse lui être donné, se soumet à la distinction kantienne, et rappelée par Derrida dans *L'Animal que donc je suis*, entre « la guerre animale, celle qui maintient dans la bestialité sauvage, [et la] guerre humaine, qui, au contraire, ferait sortir de l'état sauvage, ouvrant alors sur la culture et la conscience sociale »[1]. Cette distinction humain/animal coïncide avec l'ambiguïté qui touche les termes de *corsaire* et *pirate*. Dans *The Light at the edge of the world* (1971) adaptation cinématographique très libre du roman *Le Phare du bout du monde* (posthume) de Jules Verne, Kevin Billington établit entre pirates et bêtes une analogie physique et sonore évidente. Poursuivant l'intuition de Verne qui voyait en ses personnages une « bande d'oiseaux rapaces »[2], les pirates, tantôt loups tantôt charognards, se déclinent tout au long du film dans une succession de grognements, de hurlements, de crocs et de griffes. C'est en loups que sont également perçus les forbans attaquant Maracaibo dans *The Cup of Gold* de John Steinbeck (« Who are these wolves ? »[3]), et en louves que Zoé Valdés désigne les deux femmes pirates Mary Read et Anne Bonny dans son roman *Lobas de mar*.

En revanche, les corsaires de la reine Mary d'Angleterre sont symptomatiquement appelés *seadogs*, chiens des mers. **Au contraire de la meute de loups des pirates, la meute canine des corsaires exerce une violence muselée, activité de prédation maintenue sous l'égide**

[1] Jacques Derrida, *L'Animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006, p.135.
[2] Jules Verne, *Le Phare du bout du monde*, Paris, Gallimard, s. d., p. 188.
[3] John Steinbeck, *Cup of Gold*, New York, Bentam Books, 1953, p. 99. Trad. Fr.: « Qui sont ces loups ? » (trad. Jacques Papy, La Coupe d'Or, Paris, Gallimard, 1952, p. 157).

d'un commandement extérieur humain. Dans *Le Marin des Sables* (1987) de l'écrivain français Michel Ragon, l'Olonnois, qui sera célèbre corsaire, est d'abord vendu à des boucaniers à son arrivée dans les îles. Ceux-ci le traitent littéralement comme un chien : il dort, mange parmi les bêtes et fait partie de la meute de chasse. « Quand on ne vaut pas plus cher qu'un chien, on ferme sa gueule »[1], s'entend-il dire pour assurer sa soumission. Plus tard, L'Olonnois devenu corsaire, le gouverneur d'Ogeron décide sous l'influence métropolitaine de Colbert de ne plus favoriser la course et de domestiquer les forbans. « Des chaînes ! Je vous donnerai des chaînes ! »[2], s'écrie-t-il, hilare. Ces chaînes, ce seront des femmes amenées d'Europe, grâce à l'influence desquelles le pouvoir espère sédentariser et maîtriser les corsaires. Par la course, l'État développe un pouvoir cynégétique à la fois prédateur et sédentaire. Les prédateurs auxquels il commande reviennent sans cesse à lui, polarisés par sa puissance attractive. « Le politique suppose le bétail »[3], écrit Jacques Derrida. Meute-bétail : c'est dans cette dialectique que se joue l'identité corsaire, meute de chiens à la solde d'un État organisateur, seul détenteur du fameux « monopole de la violence légitime dont fait état Max Weber dans *Politik als Beruf* (1919). Le corsaire manifeste ainsi à travers l'image du chien la face domestiquée de la piraterie, et plus encore, si l'on s'accorde à suivre le titre d'un essai d'Evelyne Teroni et Jennifer Cattet sur la gent canine, *Le Chien, un loup civilisé*. **À l'instar du chien, la domestication confère au corsaire un apparat de civilisation refusé au pirate.**

b. L'appel sauvage

Pirates et corsaires perçus comme groupes, la problématique se resserre autour du terme de *meute*, défini par le *Littré* comme un groupe de canidés dressés pour la chasse. Cette

[1] Michel Ragon, *Le Marin des sables*, Paris, Albin Michel, 1987, p. 40.
[2] *Ibid*., p. 177.
[3] Jacques Derrida, *L'Animal que donc je suis*, éd. cit., p. 134.

définition n'intègre cependant pas l'étymologie latine *motus*, *mouvement*, dont fait état Elias Canetti dans *Masse et puissance* (1960) et qui a engendré des sens tels que mutinerie, émeute ou sédition. Le sens de meute comme harde de chasse a été ainsi positivé pour favoriser et récompenser, à travers la figure du chien à laquelle le corsaire est assimilé, la soumission à l'homme. Il est possible d'être meute, si la meute est également bétail. *A contrario*, le pirate demeure ce loup hors de la civilisation, usant d'une force que l'État ne justifie pas. La sanction d'ennemi commun de l'humanité proférée par Cicéron et reprise depuis contient toute la charge déshumanisante dirigée vers le pirate et vers le second sens de *meute*, séditieux. **Si la meute de chiens est acceptée comme objet de civilisation, le pirate, à l'instar de la meute féroce filmée par Kevin Billington, est saisi dans sa sauvagerie.** L'ennemi de bon ton décrit plus doit-il trouver son propre double dans cette sauvagerie ?

La dualité des personnages demeure relativement transparente au XIXe siècle. Dans *Atar-Gull* (1831) d'Eugène Sue, Brulart, capitaine du pirate *La Hyène*, connaît la richesse illusoire et artificielle de deux existences et de deux identités. Personnage de pirate parmi les plus cruels et les plus sanguinaires, Brulart se retire chaque soir dans sa cabine sans que nul n'ait le droit de l'y déranger. Dans cette retraite, le pirate prend sa dose quotidienne d'opium, dont l'effet n'est autre que la matérialisation de ce monde à revers de sa fortune de pirate ou, autrement pris, comme la fortune-revers à l'horreur de sa vie de forban :

> Or, par une bizarrerie que l'effet et l'habitude constante de cet exalirant peuvent facilement expliquer, il avait fini par prendre l'existence factice qu'il se procurait au moyen de l'opium, ses créations si poétiques, si merveilleuses, ses délirants prestiges, ses ravissantes visions, pour sa vie vraie, réelle, dont le souvenir vague et confus venait étinceler par moments à son esprit, dans le jour, parmi des scènes affreuses, comme la conscience d'une journée de bonheur vient quelque fois dilater notre cœur même au milieu d'un songe horrible.
> Tandis qu'il considérait sa vie vraie, sa vie qu'il menait au milieu de ses brigands, du meurtre et du vol, à peu près comme un songe, un cauchemar pénible auquel il se laissait entraîner avec insouciance, et qu'il poussait machinalement à l'horrible, selon le besoin, le désir du moment, sans réflexion, sans remords, et même avec une secrète jouissance, comme ces gens qui se disent vaguement au milieu d'un rêve affreux : « Que m'importe… je me réveillerai toujours bien ! »
> C'était en un mot la vie renversée[1].

[1] Eugène Sue, *Atar-Gull*, éd. cit., p. 215-216.

La sauvagerie du pirate est ici renvoyée au statut de songe, dans les marges de l'existence, impliquant la mise en réel de ce qui appartient au songe. Dans cette vie à l'opium, Brulart renoue avec ses origines de noblesse : le pirate est comte, et ses songes le conduisent même à se voir en fils d'une divinité. Cette dualité du sauvage-civilisé se retrouve chez Balzac dans *Argow le pirate* de 1824 (où le pirate devient marquis de Durantal, et découvre finalement être le fils de Mademoiselle Sophie, qui passe à Durantal pour « la personne de la plus haute dignité » et qui, « passant pour noble, […] tenait le haut bout »[1]), chez Fenimore Cooper dans *The Red Rover* de 1827 (le pirate racé se révèle finalement être le frère de Mrs. De Lacey), chez Frederick Marryat dans *The Pirate* de 1836 (s'agissant du pirate Caïn, « It was undoubted that he had received an excellent education, and i twas said that he was of an ancient border family on the banks of the Tweed »[2]), chez Emilio Salgari dans *Il Corsaro Nero* de 1898 (où « le sue mani aristocratiche, lo faceva conoscere, anche a prima vista, pe un uomo d'alta condizione sociale »[3]), puis encore chez James Matthew Barrie avec le Capitaine Crochet au début du XXe siècle. Pourtant, cette constante du dix-neuvième siècle d'une dualité manifeste s'efface au siècle suivant au profit d'une complexité moins transparente et d'une sauvagerie plus barbare, exempte du motif de civilisation, et davantage intériorisée, fidèle non seulement à la théorie freudienne de l'existence d'un inconscient mais aussi à des motifs littéraires déjà proposés par nul autre que Robert Louis Stevenson dans *The Strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), dans *The Master of Ballantrae* (1889), et bien sûr auparavant dans *Treasure Island* (1883).

---

[1] Honoré de Balzac, *Argow le pirate*, éd. cit., p. 163.

[2] Frederick Marryat, *The Pirate*, éd. cit. Trad. fr. : « reçu une excellente éducation, et on disait qu'il était d'une ancienne famille des bords de la Tweed » (trad. La Bédollière, *Le Pirate*, Paris, Éditions La Bruyère, 1952, p. 41).

[3] Emilio Salgari, *Il Corsaro Nero*, en ligne, http://www.liberliber.it/mediateca/libri/s/salgari/il_corsaro_nero/pdf/il_cor_p.pdf, p. 5. Trad. fr. : « les mains fines du pirate le faisaient reconnaître à première vue comme un homme de haute condition » (trad. Jean Fargeau, *Le Corsaire Noir*, dans *Le Corsaire Noir et autres romans exotiques*, Paris, Robert Laffont, 2002, p. 422).

L'héroïsation progressive du personnage de pirate tient-elle à son abandon progressif du motif de civilisation, lequel entraîne parallèlement un discours sur l'impossibilité de l'aventure ? Le pirate porte-t-il le fantasme du *going native* ou la crainte que soulève l'appel sauvage de la meute ? Si l'assimilation corsaire-animal est entendue comme une construction culturelle forte d'un substrat civilisationnel, elle s'oppose à l'assimilation pirate-animal, entendue comme substrat naturel, sauvage. Dès lors, tandis que l'animalité soumise du corsaire est encouragée, **il s'agit de briser l'instinct pirate de la meute-émeute en faisant du mutin un animal au sens le plus péjoratif de bête sans dignité, primitive.** Deleuze et Guattari affirment dans *Mille Plateaux* que l'originalité du guerrier, du point de vue de l'État, apparaît toujours sous forme négative[1]. C'est ainsi qu'apparaissent les rebelles de *The Mutiny of the Eslinore* (1914) de Jack London, qui ne sont pas à proprement parler des pirates mais plutôt des pirates potentiels, en puissance, dans lesquels s'initie le retour du personnage de pirate à une barbarie primitive. Embarqué à bord de l'*Elseneur*, le narrateur se plaît à décrire un équipage « of fools and lunatics »[2], de « poor sea-worm men »[3]. En regard, l'admiration portée par le même narrateur aux deux seconds du navire est éloquente : « He and Mr. Mellaire were masters over the wretched creatures of sailors […]. Truly, they were more widely differentiated from the men under them than were the men under them differentiated from Hottentots – ay, and from monkeys »[4]. Le narrateur poursuit, à propos d'un membre de l'équipage qui voulut se jeter à la mer : « He was a loathsome, non-human thing. I have seen a

[1] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 437.
[2] Jack London, *The Mutiny of the Elsinore*, en ligne, http://www.gutenberg.org/files/2415/2415-h/2415-h.htm. Trad. fr.: « d'abrutis et de fous » (trad. Charles-Noël Martin, Robert Sctrick, *Les Mutinés de l'Elseneur*, Paris, Phébus, 2004, p. 91).
[3] *Ibid*. Trad. fr. : « vers de terre humains » (*ibid*., p. 104).
[4] *Ibid*. Trad. fr. : « Ils étaient les vrais maîtres de ces misérables créatures […]. Oui ! En vérité, ils étaient bien plus différents de ces hommes d'un niveau inférieur que ces derniers ne se distinguaient des Hottentots et – pourquoi pas ? – des singes » (*ibid*., p. 37-38).

scared orang in a zoo, and for all the world this bestial-faced, mowing, gibbering thing reminded me of the orang »[1].

C'est dans le personnage de Mulligan Jacobs que se cristallise le lien entre bestialité et mutinerie. Présenté comme « un rouge » pour qui l'action directe et le piratage sont les seules voies à explorer, Pathurst souligne son « ton venimeux » et demeure longtemps à le contempler :

> The malignancy of the creature was blood curdling ; nor did it require words to convey it: it poured from him, out of his red-rimmed, blazing eyes, out of his withered, twisted, tortured face, out of his broken-nailed, crooked talons of hands. And yet, in that very moment of instinctive startle and repulsion, the thought was in my mind that with one hand I could take the throat of the weazened wisp of a crippled thing and throttle the malformed life out of it.
> But there was little encouragement in such thought – no more than a man might feel in a cave of rattlesnakes or a pit of centipedes, for, crush them with his very bulk, nevertheless they would first sink their poison into him[2].

La bestialisation tend peu à peu à la fois à la démonisation et à l'entomologisation, repoussant les personnages aux limites du vivant et du regardable. À bord de ce navire, entouré d'hommes dont il nie l'humanité pour en faire des bêtes sans dignité, Pathurst réalise un « détour par le non-humain », selon l'expression de Michel Granger[3], voire une plongée dans un non-humain qui l'écœure et au-dessus duquel il n'aura de cesse de vouloir s'élever. À travers son regard, le discrédit de la meute-émeute est finalement complet et seule demeure la horde de chasse des corsaires, tandis que le pirate, rendu moins qu'animal, doit assumer le néant de son statut aux yeux de l'institution. Hurlant comme les loups de London, le loup-pirate cherche-t-il, dans un appel sauvage, à réveiller la meute-émeute, séditieuse, en nous ?

---

[1] *Ibid*. Trad. fr. : « Il était devenu une véritable bête, répugnante à voir. J'avais eu l'occasion, une fois, de contempler dans un zoo un orang-outang terrifié : cette face humaine à l'expression bestiale, qui grimaçait et poussait des cris inarticulés, me rappela tout à fait l'animal en question » (*ibid*., p. 39).

[2] *Ibid*. Trad. fr. : « Ses yeux flamboyants, aux paupières rouges, s'exprimaient sur son visage torturé, flétri, tordu par un rictus ; la méchanceté se traduisait jusque dans la crispation de ses mains, avec leurs doigts aux ongles cassés semblables à des griffes. À ce moment de frayeur instinctive et de répulsion, la pensée me vint que je pouvais prendre à la gorge cette espèce d'avorton estropié à la peau parcheminée et l'étrangler en en faisant sortir la vie toute tordue qui se cachait en lui. Mais cette idée ne trouva guère d'aliment en moi, pas plus que chez un homme dans une grotte pleine de serpents ou dans une fosse de scolopendres : car, avant de pouvoir les écraser en totalité, il sait que ces bêtes déverseront leur poison en lui » (*ibid*., p. 119-120).

[3] Michel Granger, « Le détour par le non-humain », dans *Henry David Thoreau*, Paris, Cahier de l'Herne, 1994, p. 232-274.

Le discrédit attaché à certains pirates à partir du XXe siècle particulièrement ne contient-il pas un enregistrement des peurs dix-neuviémistes de soulèvements populaires ? Il n'est pas anodin sans doute que le pirate ait trouvé en France un souffle idéologique nouveau à partir de la fin des années 1960 et des bouleversements sociaux et culturels ayant pris, précisément, la forme d'une émeute.

c. La piraterie selon le profit

Marginalisés, les pirates hors-la-loi français, anglais et hollandais se rassemblent tour à tour à Saint-Domingue et à la Tortue au nom du *Mare Liberum* (1609) d'Hugo Grotius. Le but de ce ralliement ? Empêcher l'hégémonie espagnole sur le nouveau continent et nier tout droit de propriété sur l'espace maritime :

> […] l'élément des mers est commun à tous, trop immense pour être possédé par personne, et disposé d'ailleurs merveilleusement pour l'usage de tous […] La mer, étant insaisissable comme l'air, ne peut être ajoutée au domaine d'un peuple […] personne n'ignore qu'un navire qui traverse la mer n'y prend pas plus de droit qu'il n'y laisse de trace[1].

Lorsque les Anglais prennent la Jamaïque en 1655, l'âge d'or de la flibuste commence. En ces temps confus où la paix même demeure belliqueuse, les flibustiers sont alors à la fois soutenus et utilisés par les gouvernements français et anglais. Le gouverneur français de Saint-Domingue délivre sans difficulté et avec une certaine largesse des commissions en course : de 1650 à 1680, la mer des Caraïbes connaît ainsi une période de grande violence et de relative anarchie dont la prise de Panama en 1670 par Morgan est une illustration suffisamment puissante pour que John Steinbeck en fasse le sujet de son premier roman. La biographie fictionnelle proposée par l'auteur américain n'a pas vocation à rétablir l'histoire, comme l'indique son titre complet : *Cup of Gold : a life of Sir Henry Morgan, Buccaneer, With Occasional Reference to History*. Si le titre désigne le héros comme boucanier, le héros

[1] Hugo de Grotius, *La Liberté des mers*, en ligne, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55486122.r=grotius+libert%C3%A9+mers.langFR, p. 38-48.

lui-même ne songe pas à définir son état, disposé à mêler ce que l'histoire et les définitions tentent de dissocier. Face à son oncle vice-gouverneur de la Jamaïque, Morgan affirme : « I want to go a-buccaneering, Uncle – on the sea, in a great ship with guns. […] The buccaneers have never been the force I mean to make them. […] In time I would lead the whole Free Brotherhood of the Coast […] »[1]. L'ambition du jeune homme ne trouve pas d'écho favorable dans son oncle qui n'y voit qu'une entreprise de pillage et de maraudage, traduit dans la version française par *piraterie* : « And I must inform you that there is peace between Spain and England; not very good feeling, it is true, but still, peace. If you go marauding it will be my duty to see you punished, sorry for it though I may be[2]». En employant piraterie, la traduction française restitue l'illégalité dans laquelle l'oncle situe le projet de son neveu. Mais l'oncle meurt, la menace est abandonnée. Et lorsque, plus tard, Morgan rejoint la Jamaïque avec à bord de son navire le trésor de Panama, le gouverneur le reçoit en ces termes : « Of course, there is peace between Spain and England – but no good feeling, none at all. The King is angry with us, but I think a few thousand pounds distributed in the right quarters might placate him were he mad with rage. The English people is filled with joy over the conquest[3]». La question essentielle du profit est ainsi résumée par Anne-Gaëlle Robineau-Weber : « Ainsi le vol et le pillage qui ne profitent qu'au seul voleur sont piraterie. S'ils profitent à la Nation,

[1] John Steinbeck, *Cup of Gold*, éd. cit., p. 76-77. Trad. fr. : « Je veux courir les mers en tant que flibustier, sur un grand navire armé de canons. […] J'ai l'intention de donner aux boucaniers une puissance qu'ils n'ont jamais connue. […] En temps voulu, je serai le chef de la Libre Confrérie de la Côte […] » (trad. Jacques Papy, *La Coupe d'Or*, éd. cit., p. 125).

[2] *Ibid*., p. 77. Trad. fr. : « Par ailleurs, je dois vous informer que la paix règne entre l'Espagne et l'Angleterre ; les deux pays ne sont pas en très bonne intelligence, je l'avoue, mais la paix règne entre eux. Si vous vous livrez à la piraterie, il sera de mon devoir de vous faire châtier, tout en le déplorant vivement » (*ibid*., p. 126).

[3] *Ibid*., p. 173. Trad. fr. : « La paix règne entre l'Espagne et l'Angleterre, mais les deux nations ne sont pas en très bons termes. Le roi est fort irrité contre nous, c'est entendu ; néanmoins, je crois que quelques milliers de livres judicieusement distribuées pourraient calmer son courroux, fut-il des plus violents. Votre conquête a rempli de joie le peuple anglais » (*ibid*., p. 266).

ils deviennent transaction commerciale »[1]. L'existence même du pirate, tel qu'il est désigné, est donc circonstanciée par le regard qui se porte sur le profit généré.

De forban, Morgan est transformé en héros par le montant du trésor et, surtout, par la virtualité de son usage. Ce motif du rachat de la rapine par le don sous-tend déjà, chez Daniel Defoe, le caractère du capitaine Singleton (*Captain Singleton*, 1720) : après avoir abandonné, avec le quaker William, sa vie de brigandage, Singleton sent sa fortune peser sur son âme comme le plus lourd des fardeaux, et choisit d'en faire bon usage. La fortune déshonorable est ainsi rendue à l'honneur par un simulacre de restitution.

Le pirate John Rackham ne connaît pas la même fortune. Ses pillages, partiellement tolérés par l'apport qu'ils offrent aux îles des Caraïbes, sont rendus à l'état le plus condamnable de la piraterie par l'acte de rébellion et d'émancipation qu'il réalise en ouvrant le feu sur Port-Royal dans le roman *Mary Tempête* (2007) du Français Alain Surget :

> Que les îles prennent peur désormais ! Ce que j'ai accompli aujourd'hui, c'est un acte de rébellion contre le roi. Je veux que la flibuste cesse d'être la pourvoyeuse des marchands, et qu'elle œuvre pour elle seule ! À nous l'or des Incas, les pierreries des Aztèques et les brocarts d'Europe ! Ce sont nos coffres que nous allons remplir ![2]

La déclaration de Rackham, désir d'une piraterie à son propre profit, sonne comme une déclaration de guerre. Un acte d'indépendance qui, contraire au mouvement opéré par Singleton, entraînera sa perte. Finalement pendu comme le sont les pirates quand Morgan finit gouverneur de la Jamaïque, **Rackham met en avant la spécificité d'un pirate acteur d'une rapine exercée dans son intérêt propre, entendue condamnable par l'immense communauté de ceux qui n'en profitent pas.**

---

[1] Anne-Gaëlle Weber, « L'Histoire des grands pirates, des grands voyageurs, et des grands traîtres : autour de Defoe, Prévost et Verne », dans Jean-Jacques Pollet, Jacques Sys, *Figures du traître. Représentations de la trahison dans l'imaginaire des lettres européennes et des cultures occidentales*, Arras, Artois Presses Université, 2007, p. 172.

[2] Alain Surget, *Mary tempête*, Paris, Flammarion, 2007, p. 260.

La distinction corsaire/pirate est restituée par la distinction chien/loup qui met en valeur le premier au détriment du second. Par le truchement du motif de la course ou de la chasse, la violence muselée du corsaire conserve un caractère civilisationnel, à l'inverse du pirate qui est présenté comme un animal sauvage. Dès lors, le pirate apparaît comme une force libératrice, notamment par la réactualisation du motif de la meute comme puissance de soulèvement. Ce mouvement d'indépendance est d'abord condamné pour son caractère auto-profitable : car si le corsaire pille au profit d'un pouvoir auquel il s'assujettit, le pirate ne dérobe que dans son propre intérêt.

1.1.6. Fuir l'histoire : pour une actualité du pirate

Dans la problématique historique qui nous intéresse dans cette partie, la libération du pirate ne constitue-t-elle pas pour la littérature un soutien à sa propre libération vis-à-vis de l'histoire ? Les ouvrages consacrés à l'histoire de la piraterie se font de plus en plus nombreux dans une redécouverte de sources notamment juridiques. Comment la fiction peut-elle conjuguer cet intérêt de l'histoire et cependant conserver sa main mise sur un sujet dont elle a jusque là dicté les formes et les possibilités, le réalisme ? Les (re)découvertes historiques vont-elles à l'encontre de la fiction ?

a. Syncopes numéraires

En 1684, la France fait suite à l'Angleterre en signant l'interdiction de la course : la paix, désormais, est plus rentable pour le commerce des grandes Nations que l'état de guerre perpétuelle. Pour les flibustiers, c'est la fin d'une époque. La guerre de Succession d'Espagne leur donne l'occasion de se manifester une dernière fois, intégrés aux marines royales. Mais à la signature du traité de Rastatt en 1714, beaucoup n'ayant – eu égard aux conflits successifs – connu d'autre existence que la pratique des armes, se trouvent dans la situation d'une reconversion illusoire, et s'orientent vers la piraterie dont l'âge d'or s'étend de 1714 à 1722, simultanément dans l'espace caraïbe et dans l'océan Indien. Dans les Antilles, les propositions d'amnistie et la chasse aux pirates incitent les forbans à migrer vers les mers du sud ; incitation renforcée par les possibilités de prises lucratives, l'étendue des contrées, la multitude des îles désertes, et, surtout, l'absence d'un pouvoir suffisamment présent pour imposer sa loi. Le pirate fuit ainsi l'établissement progressif de l'histoire officielle au profit de territoires délaissés. Hors-la-loi, il se situe là où la loi n'est pas encore en mesure de l'atteindre. C'est ainsi que le récit de piraterie évite le plus souvent la datation, fondant une histoire anhistorique de la piraterie.

Dans *The Red Rover*, Fenimore Cooper se contente de mentionner à deux reprises l'année 1759. Aucune autre date n'apparaît. Dans *The Pirate*, Frederick Marryat va plus loin dans l'effacement historique en supprimant les unités de la datation. Cet effacement est d'ailleurs mis en avant puisqu'il apparaît dans la première phrase du roman : « It was in the latter part of

the month of June, of the year seventeen hundred and ninety something »[1]. Le mouvement se poursuit chez Eugène Sue qui, dans *Atar-Gull*, ne délivre qu'une seule date privée cette fois des unités et des dizaines. La mise en valeur de l'effacement se manifeste par le contraste que réalise la précision superflue de l'heure exacte : « Ce fut, je crois, un vendredi du mois de juillet 18… à sept heures vingt-neuf minutes du matin »[2]. La privation est similaire dans *Treasure Island*. Dans les premières lignes du roman, Jim Hawkins, ayant survécu au périple, se prête à l'écriture rétrospective de l'aventure. Nulle raison ne l'empêche donc de fournir une date précise. C'est cette situation de non-empêchement qui, précisément, met en valeur l'apocope numéraire proposée par l'auteur : « […] I take up my pen in the year of grace 17– »[3]. La fiction du XIXe siècle profite d'un personnage rendu intéressant en partie par son statut d'apatride historique qui double celui, déjà acquis, d'apatride géographique. **L'absence de dates alimente le fantasme pirate et facilite sa construction en tant que antihéros, tout en le généralisant : répondant au modèle industriel en développement, le pirate est banalisé, produit en masse et dé-spécifié.** En même temps, il engage la problématique romantique d'un temps mythique de l'aventure, d'un avant qui impose sa distance tout en exerçant sa fascination nostalgique. Effacer l'histoire fait ainsi partie de l'histoire, et alimente non pas la fiction mais plutôt les effets de la fiction.

b. Plaisirs de la disparition

Cet effacement se confirme plus tard, notamment dans la présence du capitaine Hook dans le pays de *Neverland*, assurant une appartenance au jamais, au non-lieu comme au non-temps. Cette volonté de s'échapper du discours historique révèle un certain plaisir de la

[1] Frederick Marryat, *The Pirate*, éd. cit. Trad. fr. : « C'était dans la dernière partie du moins de juin de l'année 179… » (trad. La Bédollière, *Le Pirate*, éd. cit., p. 7).
[2] Eugène Sue, *Atar-Gull*, éd. cit., p. 179.
[3] Robert Louis Stevenson, *Treasure Island*, éd. cit., p. 1. Trad. fr. : « […] je prends la plume en l'an de grâce 17… » (trad. Marc Porée, *L'Île au trésor*, éd. cit., p. 493).

disparition rendu possible par ces personnages de pirates qui « nous abandonnent au noir »[1], selon la formule de Gilles Lapouge. Dans *Capt. Hook : The Adventures of a notorious youth* (James V. Hart, 2005), James, futur Hook, est renvoyé de la prestigieuse école d'Eton et prend la mer. Auparavant, il prend soin de mettre le feu aux archives de l'école :

> Le feu attaquait le registre de l'année en cours, détruisant les noms l'un après l'autre. Enfin, il arriva au nom de James Matthew…et ce fut le dernier nom oblitéré par les flammes, qui réduisirent à néant l'encre et le parchemin. Le roi Jas n'existait plus dans l'histoire officielle d'Eton[2].

La disparition du jeune homme par l'identité accompagne son cheminement physique et l'engage à quitter l'histoire pour gagner le Pays de Nulle Part auquel il aspire. Comme Markus Rediker insiste sur la tension pirate à se faire sauter lui-même, la néantisation des dates se fait suivre ici de la néantisation du soi. Le geste prêté au jeune James ne manque pas de faire songer aux journées de la Commune française de 1871. Quelle ne fut pas la première attitude des communards, si ce n'est de mettre le feu aux archives parisiennes, faisant disparaître la possibilité même d'établir une identité individuelle ? Le pirate, dans un geste proche de la révolutionnaire communarde, tente d'échapper à l'historicisme en progression : si l'histoire nous détermine, il suffit de faire sauter l'histoire, comme les auteurs sus-cités font sauter les dates dans le roman de piraterie, pour échapper à la détermination. L'indépendance du personnage se double ainsi d'une prise d'indépendance de la littérature vis-à-vis de l'histoire. S'offrir une *désexistence* dans le brasier des dates et des archives, c'est s'offrir l'opportunité de faire s'imposer la légende face à l'histoire. **À contre-courant du processus d'archivage du monde, les pirates « fuient l'histoire à toutes voiles »[3]. Ainsi se présente alors l'hésitation devant le personnage : le réel abandonne-t-il le pirate, ou le pirate abandonne-t-il le réel ?**

[1] Gilles Lapouge, *Les Pirates. Vers la terre promise*, éd. cit., p. 10.
[2] James V. Hart, *Les Terribles aventures du futur capitaine Crochet*, Paris, Flammarion, 2011, p. 277.
[3] Gilles Lapouge, *Les Pirates. Vers la terre promise*, éd. cit., p. 9.

Le cas du capitaine Brulart dans *Atar-Gull* d'Eugène Sue permet deux regards inverses sur un même mouvement. Sous l'emprise de l'opium, Brulart finit par saisir sa vie de pirate comme un songe, un cauchemar qu'il s'amuse à pousser à son paroxysme de son horreur : quelle importance, puisqu'il n'est qu'un songe effacé par la beauté de ce qu'il voit comme sa vie réelle, faite de douceur et de plaisirs. Ses opposants seraient bien en peine de saisir les atrocités de Brulart comme un simple songe à chasser au réveil. Les deux attitudes se croisent finalement à la mort du pirate. En songe, Brulart meurt étranglé par son amante, qu'il appelle une ultime fois « mon ange ». Parallèlement, la réalité voit le capitaine puni pour ses crimes :

> C'est qu'à ce moment de son rêve on pendait réellement Brulart à bord du Cambrian, et que le poids de son corps, pesant sur la corde qu'on avait passée au bout-dehors de la frégate, avait opéré la strangulation.
> […] Alors qu'on pendait le corps, l'esprit était ailleurs. Somme toute, il mourut dans une ravissante extase de plaisir.
> Et le docteur remarqua comme un phénomène physiologique que la physionomie du patient, jusque là froide et immobile, prit au moment de la strangulation, une inconcevable expression de bonheur.
> Cette particularité repose sur la nature du songe de Brulart, et sur des effets propres à la pendaison[1].

Le réel gagne le pirate en lui infligeant la punition attendue du public. Cependant, dans un ultime plaisir charnel, le pirate fuit dans le songe d'une création fictive et indépendante : la narration, qui se présente comme l'état de nature du personnage et révèle une incompatibilité entre fiction et réel qui se divisent même au moment de la mort.

c. Surpasser l'accident

Fidèle à Jacques Monod qui affirme dans *Le Hasard et la nécessité* (1970) que l'homme n'est qu'un accident, la définition proprement étymologique du pirate installe celui-ci non pas dans les sphères du savoir et de la certitude, mais celles qui nous paraissent être de l'inconnu, du hasard, du contingent, quand il s'apparaît à lui-même comme celui qui ne doit pas laisser de traces. Le pirate pourrait tout aussi bien *ne pas arriver*. La littérature trouve dans l'aventure la

[1] Eugène Sue, *Atar-Gull*, éd. cit., p. 274.

forme romanesque correspondant à l'esthétique du personnage, offrant dans une succession d'imprévus une lecture du suspens.

> Il y a, en effet, dans l'Aventure, un élément de vertige, et comme une part d'inconscient capables d'égarer les natures mal ajustées. C'est que l'Aventure est, avant tout, régie par ce Dieu indolent qui se plaît à dérouter les calculs, brouiller les cartes, fausser les compas et que, faute d'un meilleur terme, nous appelons Hasard[1].

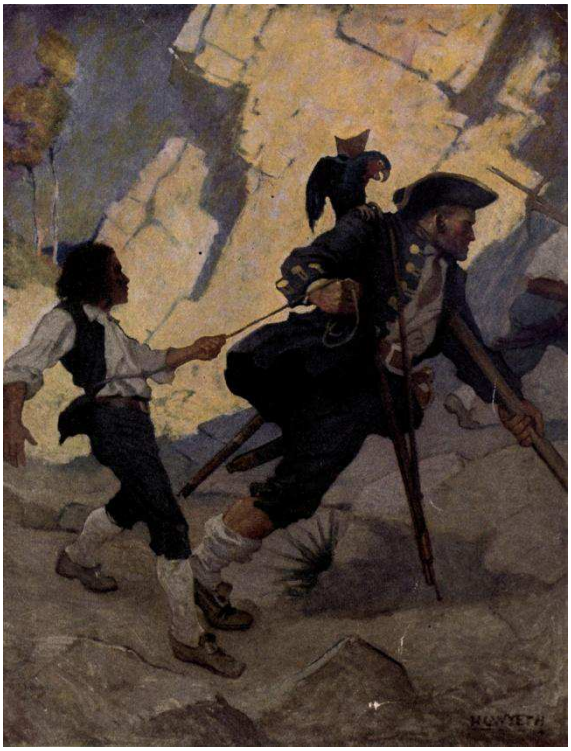
En regard de la marche du monde tournée vers l'établissement de choix systémiques, organisationnels ou institutionnels, le pirate introduit la part accidentelle de l'histoire : celle qui ne vise pas à l'établissement d'un projet, qui ne pense ni à durer ni à demeurer, pas même à s'inscrire. Le potentiel de cette désinscription se déploie au cours du XXe siècle, qui voit décliner (ou réinterpréter) le motif de l'aventure.

Rendue d'abord impossible, puis obsolète par la marche technique et civilisationnelle, l'aventure décline jusqu'à devenir non-souhaitable par l'expérience guerrière mentionnée précédemment par Pierre Mac Orlan. Cette sorte d'aventure collective aurait, selon Walter Benjamin en 1933, brisé la potentialité communicative de l'expérience : « Non, une chose est claire : le cours de l'expérience a chuté, et ce dans une génération qui fit en 1914-1918 l'une des expériences les plus effroyables de l'histoire universelle »[2]. Pourtant, le pirate ne cesse de jalonner le siècle dans une réaffirmation continuelle des possibilités de l'aventure, et **semble dans son aventure fortuite réhabiliter l'idée même d'aventure face à l'horreur programmée ou institutionnalisée de la guerre.**

L'aventure littéraire du pirate est attachante quand l'événement historique fait horreur. C'est ainsi que se modifie au contact du personnage le rapport à la mutilation. Loin de l'effroi suscité par les gueules cassées et de toute la violence de l'imaginaire de la mutilation, le pirate offre le visage d'une mutilation rutilante. James Matthew Barrie pressent tout le ridicule de

[1] Antonin Artaud, « Pierre Mac Orlan et le roman d'aventures », dans *Œuvres Complètes*, Tome II, Paris, Gallimard, 1964, p. 247.
[2] Walter Benjamin, *Expérience et pauvreté*, dans *Œuvres*, tome II, Paris, Gallimard, 2000, p. 364.

cette fascination pour le mutilé et pour le contrefait. Après une bataille, Peter et les enfants perdus passent une soirée à « jouer aux mutilés ». La main tranchée de Hook, quant à elle, laisse sa place à un crochet lustré. La violence de la mutilation ne paraît pas mais complète le



personnage de pirate par le manque et laisse place à la force surhumaine de celui-ci. L'illustration de *Treasure Island* par Wyeth[1] montre un Long John Silver unijambiste mais nullement diminué. Sa jambe unique particulièrement musclée est aidée d'une jambe de bois qui le soutient dans son avancée. Le pirate n'est aucunement gêné dans son ascension par les obstacles rocheux qui jonchent son chemin. Solidement campé, il traîne littéralement derrière lui le jeune Jim Hawkins dont la visible résistance ne semble produire aucun effet sur celui qui l'entraîne. Le pirate autorise, ainsi qu'on l'a vu précédemment, de penser en termes de victoire. Avec lui, l'aventure apparaît comme l'occasion pour l'humanité de dépasser ses mutilations, traînant derrière elle ses réticences.

De la même manière, la littérature, résistance à la résistance, porte sous son impulsion l'histoire vers l'avant, en force de propulsion qui se défait des possibles freins historiques. C'est dans ce sens que Pierre Pelot restitue le motif de la jambe manquante de Silver dans sa réécriture de *Treasure Island*, intitulée *L'Île au trésor* et publiée en 2008, renouvelant à l'aube du XXIe siècle et à l'aune des technologies nouvelles l'appétit pour la victoire, après un siècle pensé en défaite. Dans ce récit projeté dans un futur science-fictif,

[1] http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/73/TI-parrot.jpg.

Silver, en pirate du corps, a substitué à sa jambe une prothèse de haute technologie qui lui offre de réaliser des prouesses physiques. Son nom, adapté en Johnny Jump Silver, porte comme une inhérence la force de propulsion du pirate, balayant mutilation et histoire dans un même bond vers l'avant, comme si l'histoire nouvelle pouvait non pas effacer mais faire sa force des marques du passé.

> *Terroriste de l'histoire, le pirate engage la littérature à faire sauter les dates en elles pour dé-spécifier le personnage et doubler son statut d'apatride géographique par celui d'apatride historique, faisant de lui un modèle du antihéros. Une échappatoire narrative consiste alors dans une forme de disparition ou de travail de* désexistence *du personnage de pirate, qui s'inscrit en ce sens en porte-à-faux du mouvement d'individuation et d'affirmation de soi qui fait le héros littéraire. Cette mutilation historique, doublée d'une mutilation physique, révèle du pirate une essence positive d'action et d'avancée devant les freins de l'histoire.*

1.2. Attributs du personnage : mais à quoi ressemble un pirate ?

Chez Mark Twain, le jeune héros Tom Sawyer (*The Adventures of Tom Sawyer*, 1876) a une idée précise de ce dont il aurait l'air s'il devenait pirate :

> He would be a pirate! That was it! *Now* his future lay plain before him, and glowing with unimaginable splendor. How his name would fill the world, and make people shudder! How gloriously he would go ploughing the dancing seas, in his long, low, black racer, the *Spirit of the Storm*, with his grisly flag flying at the fore! And, at the zenith of his fame, how he would suddenly appear at the old village and stalk into church all brown and weather-beaten, in his black velvet doublet and trunks, his horse-pistols, his crime-rusted cutlass at his side, his slouch and crossbones on it, and hear with swelling ecstasy the whisperings: 'It's Tom Sawyer the Pirate! The Black Avenger of the Spanish Main!'[1]

Vêtu de noir à bord d'un vaisseau noir arborant pavillon noir, tel se présente le pirate par l'imaginaire du jeune homme, bronzé du soleil des Caraïbes et armé jusqu'aux dents. La limite de cet imaginaire confirme-t-elle l'assertion de Gérard Jaeger selon laquelle le pirate est à jamais amputée d'une part de vérité dans son passage de l'histoire vers la littérature[2] ? Cette amputation semble se réaliser dans l'esprit de Tom Sawyer par un passage au noir, éteignant la lumière sur tout ce qui peut faire l'histoire de la piraterie. Le pirate nous fait-il voir tout en noir ? Pour aborder la représentation du personnage de pirate, nous proposons d'entrer par la porte de l'image, qui s'est imposée au fil du XXe siècle comme un pan essentiel de la présence culturelle du pirate. Les pirates ont-ils tous une jambe de bois, un bandeau sur l'œil et un perroquet sur l'épaule ? Des habits noirs, un air féroce et des pistolets plein la ceinture ? Peu à peu l'imaginaire semble devenir système et commander à la pensée. Entre micro-fascismes et désir de détruire les images[3], l'avènement du cliché impose aux auteurs de

---

[1] Mark Twain, *The Adventures of Tom Sawyer*, London, Penguin Books, 1986, p. 58-59. Trad. fr. : « Être pirate ! Oui, c'est cela ! Voilà l'avenir qui s'offrait à lui dans toute sa splendeur. Sa renommée s'étendrait sur le monde entier et les bonnes gens se signeraient à la seule évocation de son nom ! Quelle ivresse n'éprouverait-il pas à parcourir les mers sur son vaisseau rapide et léger, le Génie des Tempêtes, arborant au mât de misaine son lugubre drapeau ! À l'apogée de sa gloire il apparaîtrait soudain dans son village natal ; il entrerait dans le temple, le visage hâlé par les intempéries, vêtu d'un justaucorps de velours noir, de chausses noires, de bottes noires, portant une écharpe rouge, les pistolets d'arçon à la ceinture, le poignard au côté, le chapeau à plumes sur la tête, son lugubre drapeau flottant au vent. Avec quelles délices n'entendrait-il pas les gens chuchoter sur son passage : "C'est Tom Sawyer le pirate, le Vengeur Noir de la Mer des Antilles !" » (trad. François de Gaïl, *Les Aventures de Tom Sawyer*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2008, p. 90).

[2] Gérard Jaeger, *Amazones des Sept mers*, éd. cit., p. 15.

[3] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*, éd. cit., p. 467.

questionner leurs modes de représentation et d'implication. Qu'allons-nous donner à voir à travers le travail visuel du pirate ?

1.2.1. Portraits pirates, ce que disent les images

Le personnage de pirate n'a pas tardé à se décliner en images. Son succès visuel se vérifie aujourd'hui dans la profusion de ses apparitions au sein des médias imagés : littérature de jeunesse, bande dessinée, cinéma, dessin animé. Il serait infructueux de chercher à détailler chaque figure de pirate dans la nébuleuse de ces productions. On peut cependant en détacher quelques représentations constantes. Quelles sont les figures centrales dans la constitution imaginaire et collective du pirate ? Sans proposer une typologie exhaustive impossible, il s'agit de mettre en avant un petit nombre de pirates-types qui jalonnent l'histoire culturelle du personnage et d'en interpréter les motifs.

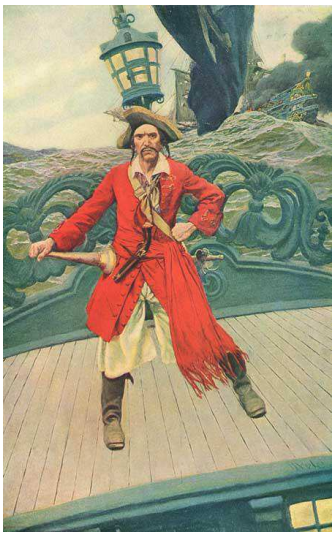
a. Pirate en majesté : le personnage acquis

L'image devient aisément le point d'ancrage de la représentation du pirate, stéréotypée ou non. Le pirate historique ne nous a pas laissé de portrait : l'image littéraire ou culturelle du personnage n'a donc aucun compte à rendre, si ce n'est à la pression d'un horizon d'attente débarrassé du fait. **La majesté que Tom Sawyer prête en imaginaire au pirate qu'il se voit incarner figure un premier type de pirate**, que restitue l'approche illustrative américaine du début du XXe siècle sous l'effort de Howard Pyle et N.C. Wyeth. Dans une posture du surplomb qui rappelle l'approche graphique du romantique allemand Caspar Friedrich, le

pirate Billy Bones[1] (N.C. Wyeth, *Treasure Island*, édition de 1911), campé sur deux jambes solides au sommet d'un rocher, domine une mer que le spectateur n'aperçoit que partiellement. Ce pirate-colosse à la silhouette dominée par les ombres se situe dans la tradition romanesque du XIXe siècle du héros presque surhumain (chez Balzac, Hugo, Sue ou Dumas), du héros capable de braver les éléments. Cette lignée est également celle de Howard Pyle, maître de N.C. Wyeth.

[1] http://www.awyethgallery.com/billy_bones_wyeth.jpg.

Le portrait en pied du capitaine Keitt[1] (Howard Pyle, *Book of Pirates*, 1902) offre au spectateur une image du forban rendue classique par ses réutilisations (notamment par les



éditions Folio pour l'édition française en poche de *La Coupe d'Or* de John Steinbeck). Le capitaine tient solidement sur ses larges appuis, malgré les vagues puissantes qui laissent apparaître, au fond, un navire vaincu laissé en proie aux flammes. Victorieux et insensible aux déséquilibres de sa dure existence, tel nous apparaît ce pirate en majesté. La veste rouge vif du capitaine répond au drapeau noir qui pend au dessus de sa tête, et où se devinent les os entrecroisés et la tête de mort. Au centre, un pistolet brunâtre se découpe sur le rouge du vêtement et concentre en un seul point toute la violence qui se déchaîne autour du personnage. Dans l'usage de la pose, figé, et du portrait en pied, les illustrateurs livrent un personnage saisissable, entier, inscrit dans un réalisme qui le situe dans le champ du connu, de l'acquis collectif, ainsi que dans la tradition dix-neuviémiste d'un personnage-individu saisi dans son entièreté et dans celle d'un surhomme mis face aux éléments.

b. Pirate-ogre : le personnage échappé

Cet aboutissement du XIXe siècle se joue précisément en parallèle à une échappée du personnage vis-à-vis des codes de sa représentation. La destinée figurative du *Peter Pan* de James Matthew Barrie est inscrite dans la genèse même de l'œuvre qui a d'abord pris la forme d'une pièce de théâtre : il était attendu que le roman, publié en 1911 sous le titre *Peter and Wendy*, soit enrichi d'illustrations. Celles-ci, réalisées par le Britannique Francis Donkin Bedford, s'écartent du modèle classique proposé par Howard Pyle et N.C. Wyeth pour

[1] http://upload.wikimedia.org/wikisource/en/b/b2/Captain_keitt_(Pyle).jpg.

introduire un élément fantastique et renouer avec l'effroi quelque peu insaisissable que porte en potentiel le personnage de pirate, ainsi qu'avec une tradition anglaise du roman gothique ou du roman noir.

Ce retour à la peur se réalise d'autant mieux qu'il prend source, au sein de l'œuvre de Barrie, dans le discours des craintes enfantines. Le capitaine Hook de Francis Donkin Bedford[1] augmente la stature des pirates de Pyle et Wyeth par la confrontation au personnage enfant Peter Pan. Démesurément grand, le pirate est à la mesure du mât auquel il tourne le dos plutôt qu'à l'enfant qui lui fait face. À la fois **ogre dévoreur** au crochet de boucher et méduse pétrifiante à la chevelure tentaculaire, son aspect devient terrifiant devant l'enfant qu'il tente de terrasser. L'arme blanche n'est pas à la ceinture, comme chez Pyle, mais brandie dans un geste de fureur accentué par le mouvement des sourcils et l'ardeur du regard. Proche de l'univers des contes de fées, le récit de Barrie donne, sous la lecture en image de Bedford, le rôle de l'ogre au personnage de pirate. Cette identité inquiétante et dévoratrice reparaît plus tard sous les traits de Robert Newton, incarnant le pirate Barbe-Noire dans le film du réalisateur américain Raoul Walsh *Blackbeard the Pirate* (1952). Le film de Raoul Walsh, écrit Gérard Jaeger,

> […] souffrirait des défauts de son originalité s'il n'apportait au pirate sa véritable stature cinématographique, faite d'un subtil mélange de cruauté et de naïveté dans lequel fermente toute la légende et le caractère psychologiquement ambigu de l'aventurier de la mer ; c'est ainsi qu'il apparaît aujourd'hui à l'historien, séduisant et maléfique, homme et enfant tout à la fois : capable de toutes les surprises, insaisissable et par là-même incompréhensible[2].

[1] http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0a/Captain_Hook.PNG

[2] Gérard A. Jaeger, *Pirates à l'affiche. Les aventuriers de la mer dans le cinéma occidental des origines à nos* jours, Saint-Sébastien, ACL-Crocus, 1989, p. 154.

Entre adulte et enfance, l'ambiguïté du pirate le fait renouer avec le conte et avec l'identité *ogresque*, monstrueuse et naïve, grotesque tout à la fois, dans une performance « expressionniste », selon Gérard Jaeger.

http://www.blackbeardlives.com/day2/imag 1

À la dimension corporelle du personnage-ogre s'ajoute une sur-expressivité du visage pour celui qui affirme, détaché et amusé devant son trésor : « Eh oui, je fais mon métier, je coule les navires, j'incendie, j'enlève, je massacre, pour l'argent ou pour le plaisir ; mais je continue, c'est ma nature »[1]. Ce naturel déconcertant est contrebalancé (ou enrichi) par l'angoisse que suscitent certaines scènes où se précise l'assimilation à l'ogre du conte. À la dix-huitième minute du film, le médecin de bord, Ménard (un espion au double-jeu) fouille la chambre du capitaine et accède par une trappe à la pièce qui se situe juste sous celle-ci. L'arrivée de Barbe-Noire engage un suspens attisé par l'obscurité ambiante. La silhouette imposante porte une lanterne qui, source unique de clarté, projette des ombres dans la pièce. Barbe-Noire ouvre la trappe et y fait descendre la lanterne attachée à une corde, tout en entonnant une comptine de sa voix terrible. L'ogre annonce ainsi sa venue, sa plongée dans les ténèbres : Ménard, heureusement aidé d'un matelot, parvient à s'enfuir par une porte dérobée. Le jeu d'ombre et de lumière, la dimension statuaire du personnage, le décalage offert par la comptine : tous ces éléments achèvent de classer ce pirate dans la **catégorie des ogres, désormais composante à part entière de la typologie du pirate.** Incontrôlable dans la dualité de son allure, celui-ci échappe à une représentation classique par une reprise des codes mis en lien avec l'imaginaire enfantin. Il prend, dans ce cas, les dimensions que le « monstre célébrité » lui confère.

[1] Raoul Walsh, *Blackbeard the Pirate*, 1952.

c. Pirate folklorique : le personnage stylisé

L'ambiguïté de la tension du pirate vers l'ogre trouve un dépassement en même temps qu'un contre-point dans la reprise du sujet par les studios Disney qui modifient clairement la conception du personnage et tournent le portrait en caricature. La stature colossale du Hook de Bedford est abandonnée au profit d'un chapeau à plume démesurée. La coiffure médusaire est quant à elle remplacée par une mise en pli soignée, et l'attitude furibonde par un port délicat et un index noblement dressé. L'œil, exagérément fourbe et accentué par un ostentatoire lever de sourcil, révèle un changement profond dans la manière de présenter le personnage qui se prête non plus à la crainte mais, éventuellement, au rire. Précieux et distingué à friser le ridicule, ce pirate sort momentanément du champ du sérieux pour occuper celui du loisir ou du divertissement. **L'appel à l'univers enfantin, notamment dans le mode de production du dessin animé, n'est plus ici l'occasion de la peur retrouvée, mais d'une popularisation stylisée et décomplexante du personnage devenu phénomène de foire.** Un mouvement complété et finalisé par le passage du personnage au parc d'attraction.

Dans les parcs Disney, le pirate est traité en véritable paysage, vivant, intégrant et inaccessible tout à la fois : « Au cours du voyage chez les pirates des Caraïbes, la bataille fait vraiment rage : les boulets de canon pleuvent autour des barques et les incendies dévorent les fortins conquis ; ici on vend aux enchères de jeunes captives et là les boucaniers comptent leurs butins somptueux »[1]. La forme de l'attraction rend possible la visite du paysage, non sa pénétration : entendons qu'aucune interaction n'est possible, et que l'espace du personnage se traverse comme un tableau animé, une gigantesque hypotypose. La popularité de cette réification, sorte d'entrée chez *Madame Tussauds*, signe la forme archétypale d'un pirate plus

[1] Pierre Donadieu, « Disneyland Paris est-il un paysage ? », dans *Courrier de l'environnement de l'INRA*, n°29, décembre 1996, en ligne, http://www7.inra.fr/lecourrier/wp-content/uploads/2012/01/C29Donadieu.pdf.

folklorique, dont les motifs tendent à l'amusement et à la distraction, répondant par un excès de forme à l'ère du vide théorisée par Gilles Lipovetsky.

d. Pirate trash : le personnage dérangé

C'est en réaction à cet affadissement ou assagissement édulcoré que se sont développées des images plus extrêmes du pirate, quittant les rivages enfantins pour gagner des les champs du non-enfant. Le capitaine Hook est encore une fois l'occasion d'un renouveau pour le jalonnement des représentations du personnage de pirate. En 1990, Régis Loisel publie chez

Vents d'Ouest le premier volume de la bande dessinée *Peter Pan*. Le cinquième volume, publié en 2001, a pour titre *Crochet*, personnage auquel la couverture est dédiée[1]. Régis Loisel renoue quelque peu avec le style de Bedford, mais le furieux pirate dont ne se dégageait que la colère a cédé la place à un personnage hautement plus inquiétant. La chevelure médusaire est remplacée par des mèches éparses aussi désordonnées que le reste de la mise. Vêtements froissés, front et nez froncés, visage creusé et mangé par une barbe naissante, le capitaine au regard fuyant tient de sa main valide le crochet de la deuxième, comme pour lui donner plus d'importance. La violence n'est pas celle de la brute, pas plus que celle de l'ogre, mais plutôt celle du fou qui, incontrôlé, incontrôlable, invite à plus d'angoisse que de peur franche. Véritablement dérangé, le personnage tient ici du psychopathe né des imageries hitchcockiennes et des films à suspens ou du thriller.

Mais le personnage dérangé, c'est aussi celui placé en marge de ses catégories habituelles. Le passage par le *trash* réalise alors une nouvelle imagerie du pirate. Le modèle de l'attraction

[1] http://www.bdnet.com/img/couvpage/76/9910000027765_cg.jpg.

proposé par les parcs Disney et d'un pirate-paysage édulcoré est réinvesti par Paul McCarthy dans une série intitulée *Caribbean Pirates*, suivie de 2001 à 2005. Jesper Rasmussen décrit ainsi l'œuvre de McCarthy :

> Les projections se fondent sur plusieurs centaines d'heures de film, mettant en scène le travail de vingt-cinq acteurs, dont McCarthy lui-même ; le tout est filmé au moyen de deux caméras par McCarthy fils. Le spectateur assiste à la mise à sac d'un village par une petite bande de pirates. Torture, masturbation, viol, cannibalisme, prostitution, excrétion, miction et démembrements sont les composantes principales de ce cocktail visuel, filmé dans le décor qui occupe par ailleurs la salle d'exposition. L'action a lieu sur une île que l'Occidental moyen associe à des projets de vacances. Le style est cru et les acteurs font preuve d'un talent semblable à celui des praticiens du bad painting. Une grande partie des personnages exhibent des traits exagérés, comme un nez ou des oreilles surdimensionnés, qui leur confèrent une laideur indiscutable. Les pirates, à la recherche des richesses du village conquis, commettent les pires atrocités comme s'ils participaient à un jeu d'enfant, sans conséquence[1].

Entre esthétique gore et porno soft, Paul McCarthy saisit le modèle du jeu enfantin tel qu'il se présente dans les parcs Disney pour en formuler toute l'ambiguïté à travers les motifs de violence et de pornographie qui forment l'envers du paysage Disney. La dimension spectaculaire n'est, quant à elle, nullement évacuée : surabondance maniériste, grotesque des formes, utilisation quantitative de ketchup et de chocolat, tout souligne ici l'excès de fiction derrière lequel le héros disparaît. Jesper Rasmussen rappelle que les pirates ont été portés, aux États-Unis, au rang de héros par leur participation intense à la guerre d'indépendance.

http://moussemagazine.it/img/30/562/562_ 1

Cette héroïsation, nettoyée dans le cas Disney pour faire coïncider l'image de la Nation à celle d'un corps sain, est rendue par McCarthy à la complexité de ses modalisateurs : « […] la barbarie des pirates est en contradiction avec le mythe du héros sauveur de la nation. Pour McCarthy, la dialectique entre netteté/civilisation et saleté/barbarie est un fait incontournable de notre

[1] Jesper Rasmussen, « Plus de ketchup, moins de peur ? Paul McCarthy expose *Pirates des Caraïbes* », in *Critique*, *Pirates !*, n°733-734, juin-juillet 2008, p. 550-551.

culture, qu'il cherche à faire éclater par son art »[1]. La réponse adressée par McCarthy à la production Disney souligne l'importance que revêt le discours actuel sur le personnage de pirate, qui est un discours civilisationnel. Le paysage rangé et organisé est balayé par McCarthy qui injecte l'informe dans l'excès de forme, et dérange la mise en scène. **Sous des impulsions contraires, le personnage de pirate restitue donc un questionnement sur la constitution imaginative de la civilisation**, réalisée dans ses dialogues avec le motif de barbarie : désir d'évacuation d'un côté, de correspondance de l'autre ; chez Paul McCarthy, la société-ketchup est propre à restituer, avec les déformations propres, la figure spécifique du pirate, point focal de deux attitudes de restitution du monde. Par cet usage parodique et non discursif (McCarthy n'offre aucun discours de condamnation culturelle) de l'imagerie pirate, le plasticien oppose à la popularisation de l'*american dream* celle des *american freaks*.

> *L'image accompagne le processus de collectivisation du pirate, ainsi que celui de sa transition vers le* piratical subject*. Constamment pris dans un entrelacs de stéréotypes et de renouvellements, le pirate répond à divers publics ainsi qu'à diverses époques. Finalement, la constance de sa mise en image révèle le besoin de fixer comme en un miroir les réponses que le pirate offre à nos choix de société et, plus encore, de civilisation. Plus que l'image n'accompagne le personnage de pirate, c'est le personnage de pirate qui, par le truchement de l'image, nous accompagne et sème le long du chemin les miroirs de visions abandonnées.*

[1] *Ibid*., p. 553.

1.2.2. Personnage-stigmate

Perroquet sur l'épaule, sabre dans la main, bandeau sur l'œil et jambe de bois : les éléments constitutifs de l'imagerie pirate fonctionnent comme un ensemble de marques qui caractérisent le personnage comme autant de cicatrices qui le désignent et semblent le mettre, en même temps, sous notre pouvoir. Quelle est la valeur de ces marques ? Faut-il les appréhender comme des stigmates qui donneraient au pirate à porter, comme un emblème, sa soumission à la société qui le désigne ? N'offre-t-il pas au pirate une occasion plus valorisante que sa seule reconnaissance ?

a. Le personnage empêché

Le brave, le courageux, n'a, dit-on, pas froid aux yeux, et ne prend jamais ses jambes à son cou. En réaction à des formules communes, le pirate, pensé comme modèle de bravoure, est largement mutilé dans sa transition vers l'état de personnage : œil bandé et jambe de bois, il est ironiquement privé des proverbes sus-cités. Le pirate porterait-il ainsi les marques de ce que la société cherche à lui faire payer ? Suivant l'intuition de Deleuze et Guattari sur les rapports du guerrier à l'institution[1], il est attendu que le pirate, ennemi de tous, porte les stigmates de son audace rebelle.

Dans *Treasure Island*, Stevenson dresse l'inventaire en règle des manques, difformités et autres signes de l'aventure pirate. Billy Bones est balafré, Pew aveugle, et John Silver unijambiste. Dès lors, bandeaux sur l'œil et perroquets sur l'épaule se multiplient dans les récits pirates : sur le modèle de la panoplie, habiller en pirate revient à faire le pirate. Par extrapolation, le stigmate devient un élément non plus constitutif mais définitoire du personnage pirate. Le stigmate, discréditant, fait du pirate un monstre bizarre, protéiforme, effrayant. Dans la folie de sa croisière, Pathurst, héros de *The Mutiny of the Elsinore*, ne se méfie pas du second, Mellaire, jusqu'à découvrir sous sa casquette une prodigieuse cicatrice, éveillant une méfiance immédiate :

> […] in the pause that ensued, while he licked his dry lips with his tongue, the thing ambushed in his skull peered at me trough his eyes and seemed almost on the verge of leaping out and pouncing upon

[1] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie. Mille plateaux*, éd. cit., p. 437.

> me. […] I could almost see fangs, bared and menacing, sprouting in the jaws of that thing I fancied dwelt behind his eyes[1].

La monstruosité de la marque est validée par l'effort que produit le marqué pour se défaire du stigmate, échapper au passage du discréditable au discrédité, et de là à l'ascendant de l'autre. Car le stigmate, symbolisant d'abord « l'aliénation à l'autre »[2], porte avant tout un discours de passivité et de mise en danger devant l'autre.

Dans *L'Ancre de Miséricorde* de Pierre Mac Orlan, le visage du pirate Petit-Radet est inconnu des habitants de Brest. Un avantage qui lui permet de se présenter sous le nom de Jérôme Burns, chirurgien de marine. Seul Jean de la Sorgue, ancien pirate désormais bagnard, connaît Petit-Radet, dont il cherche à se venger. Pour aider Yves-Marie dans ses recherches, Jean promet de sculpter une statuette de bois à l'effigie de Petit-Radet. Il est cependant poignardé avant d'avoir pu remettre la précieuse statuette au héros. Cet assassinat signe l'importance que revêt la statuette dans le récit en tant que pouvoir stigmatisant du pirate : **figé, immobilisé par sa rencontre avec la matière et rendu reconnaissable, le pirate est mis en danger de perdre toute possibilité d'action**.

b. Le personnage amélioré

La force du pirate n'est cependant pas d'assassiner celui qui stigmatise, mais **d'orienter la modification corporelle vers une amélioration, inversant le processus dégradant du stigmate pour en faire une force**. La violence inhérente au stigmate est d'abord contrecarrée par une banalisation narrative qu'autorise l'univers de la piraterie.

---

[1] Jack London, *The Mutiny of the Elsinore*, éd. cit. Trad. fr.: « […] pendant le court silence qui suivit – tandis qu'il se passait la langue sur les lèvres –, la "chose" embusquée au fond de son crâne m'observait à travers ses yeux et semblait sur le point de sauter et de me fondre dessus. […] je pouvais presque voir les dents découvertes et menaçantes qui pointaient dans la mâchoire de cette "chose" que je devinais cachée derrière son regard » (trad. Charles-Noël Martin, Robert Sctrick, *Les Mutinés de l'Elseneur*, éd. cit., p. 190-191).

[2] David Le Breton, *Signes d'identité. Tatouages, piercings et autres marques corporelles*, Paris, Métaillié, 2002, p. 20.

Chez Stevenson, l'amputation de la jambe de Silver ne fait guère l'objet d'un long développement, évacuant l'horreur et le sang au profit d'une narration de l'économie : « The same broadside I lost my leg, old Pew lost his deadlights. It was a master surgeon, him that ampytated me […] »[1]. Nulle victimisation, nulle mise en scène de la violence : l'acte de marquage est passé sous silence – d'autant que la révélation est faite dans le secret d'une scène nocturne. En revanche, le stigmate est compensé. Silver porte une béquille qui le soutient mais ne le complète pas : la compensation du stigmate fonctionne davantage comme une transformation que comme un remplacement ou un ersatz, le pirate devenant un personnage prothésique. La violence du stigmate, ensuite, est balayée par une forme de surenchère : fidèle à l'esprit guerrier du pirate, la prothèse prend la valeur d'une arme. Ainsi, sous les yeux de Jim Hawkins, Silver lance sa béquille vers un compagnon qui lui tourne le dos et l'assomme avant de le poignarder. Dès lors, la privation n'invite plus à la pitié mais à la crainte et à la fascination devant une performance surhumaine.

Dans sa réécriture de *Treasure Island*, Pierre Pelot fait de Silver un personnage véritablement augmenté, faisant écho aux body hackers contemporains qui font de la transformation corporelle un gage d'extension des fonctions humaines naturelles. La jambe qu'il a perdue est remplacée par une prothèse high-tech qui lui permet de réaliser des performances physiques hors du commun et lui vaut le surnom de Johnny Jump Silver. D'abord réduit (sa jambe est dévorée par des alligators, ce qui n'est pas sans rappeler J.M. Barrie), le pirate devient une nouvelle version du surhomme, jouant du stigmate comme d'un ressort abstrait et figuré. Le lecteur ne rencontre donc pas un personnage diminué mais augmenté, *tuné* par le stigmate ; non pas rendu inefficace par le retranchement, mais recréé, performativement et agressivement amélioré. Dans cette lutte corporelle, la passivité du stigmate-victime est

[1] Robert Louis Stevenson, *Treasure Island*, éd. cit., p. 57. Trad. fr. : « Ma jambe, je l'ai perdue en même temps qu' l'vieux Pew perdait ses mirettes, dans la même bordée. C'était un fameux chirurgien, çui qui m'a amputé […] » (trad. Marc Porée, *L'Île au trésor*, éd. cit., p. 547).

contrecarrée, empêchée pour laisser place à un stigmate actif. Le stigmate, moteur corporel, devient une plus-value, une puissance vive retournée contre une société qui en faisait un signe de soumission : **le personnage de pirate marque l'entrée en guerre, en révolte, du stigmate dont le rôle toujours offensif est désormais mis au service du stigmatisé.**

c. Stigmates sur tous les fronts : un pacte asocial

Lorsqu'il perd un membre, le personnage paie une sorte de tribut par lequel il accède à son identité de pirate. En échange de ce tribut, il obtient une possibilité de transformation corporelle, de supplément de corps qui en fait un personnage hybride. Cette hybridation en forme de mécanisation de l'homme enregistre une mutation du personnage et constitue un abandon d'une part de la peau et du sensible au profit d'une zone frontière d'inaccessibilité au corps : une zone de résistance. Résistance au toucher, à la vue, à l'odorat ; résistance à l'autre et au monde, à la société. Le corps, lien par lequel nous sommes au monde, est modifié par le pirate, créant des interférences, limitant ou renouvelant le rapport au monde dans une violence dont les voies de communication tendent davantage à désocialiser qu'à socialiser. C'est sur ce modèle de résistance et sur le système d'amputation et de greffe que le personnage de pirate est intégré à une forme sociétale alternative.

Le processus de mutilation et de gain ne se réalise pas uniquement dans la corporalité du personnage, et la stigmatisation se joue également sur les zones géographiques et rôles sociaux accordés. **Le retranchement corporel du pirate se double ainsi d'un retranchement social qui reprend à rebours les enjeux du contrat social.** Si l'homme abandonne une forme de liberté pour une autre par laquelle il acquiert la sécurité, le pirate se stigmatise en abandonnant la sécurité pour une forme de liberté semblable à celle de ce fameux *état de nature*. Loi du plus fort, danger permanent, bouleversement de la notion de propriété, le pirate oblige la société qu'il rencontre à un rapport nouveau matérialisé par la

distinction entre mer et terre et entre nature et culture, la mer représentant l'espace incontrôlé de la sauvagerie. La connivence pirate/mer relève dans l'imaginaire d'une adéquation presque animale et d'un rapport non-environnemental à l'autour : le faire-corps. L'hybridation est donc double pour ce personnage : fabrication artisanale d'un corps-résistance d'un côté, faire-corps avec un élément qui le retranche de la communauté sociale de l'autre.

Dans son abandon du contrat communautaire, le personnage de pirate signe une sorte de pacte asocial, acte de marginalisation par lequel il perd un membre tandis que le corps social lui-même est diminué de l'un de ses membres. En 1886, Lacassagne et Magitot publient un ouvrage dédié au tatouage. Le Breton cite leurs conclusions concernant les criminels : « le séjour à la prison leur offre l'occasion de nouveaux tatouages et, après tout, de nouveaux signes d'identité pour la justice »[1]. Le retrait de la société se paie d'un marquage non pas semblable à celui évoqué par Lacassagne et Magitot (un marquage d'ajout) mais, à l'instar de la jambe tranchée ou de l'œil manquant, d'une marque-absence non choisie mais subie, signe de reconnaissance dont la violence se manifeste par *ce qui ne se voit pas*. Celui qui s'exile doit être repérable, c'est-à-dire chassable ; ainsi la société se protège-t-elle du pirate qui la défie en lui faisant subir cette épreuve du retranchement physique. Fuyant la communauté, le pirate s'organise quant à lui au sein d'une meute de l'informe qui, s'il prend concrètement la forme d'une reconnaissance, devient en littérature un stéréotype d'indifférenciation, un masque qui identifie le personnage non par sa personnalité mais par un élément physique qui va cacher le reste. Cette indifférenciation par partage de la marque entraîne une identification de groupe, répondant au principe de fonctionnement de la fiction

[1] Alexandre Lacassagne, Emile Magitot, cités dans David Le Breton, *Signes d'identité. Tatouages, piercings et autres marques corporelles*, éd. cit., p. 32.

populaire qui reprend les mêmes motifs et fonde pour le collectif un imaginaire partagé du pirate.

> *Le marquage du personnage de pirate reprend les codes du stigmate. Par voie de retranchement, il vise à désigner le pirate comme tel et à le rendre reconnaissable. En termes fictionnels, le stigmate devient stéréotype qui, par le truchement de la littérature populaire, réitère les motifs et donne lieu à une identification de groupe. Cependant, le stigmate n'est pas seulement à saisir comme une faiblesse mais aussi somme une opportunité par laquelle le personnage de pirate s'augmente, se renforce selon un principe de piratage corporel. Cette ambiguïté de désignation et de masque joue un rôle essentiel dans son acceptation sociétale, par un contrat asocial, rupture dont il se diminue et s'augmente tout à la fois.*

1.2.3. Personnage-marque

En anglais, brand *désigne à la fois le marquage du bétail et la marque commerciale qui valorise un produit. Le stigmate, dont l'apport a été souligné précédemment, ne traduit-il pas ce double sens ? Le personnage de pirate est-il l'occasion de mettre en avant les ambivalences d'un terme largement décrié et senti comme péjoratif ? Quelle valeur littéraire ce personnage accorde-t-il à la notion de stigmate ?*

a. L'image de marque

« La marque masque le produit, non pas en le dissimulant mais en lui apportant de la valeur ajoutée. Comme le loup du danseur, qui ne cherche pas à le dissimuler, mais ajoute un brin de mystère à son pouvoir de séduction »[1]. Le masque introduit dans l'approche du stigmate une idée d'ajout, de sublimation, dépassant l'aspect négatif pour basculer vers un cadre de sympathie et de satisfaction : le stigmate devient marque, au sens publicitaire, et se vend, se décline tel un produit marketing. **Stigmate et marque : si le premier réifie l'individu dans une *image qui le marque*, la seconde, *a contrario*, le subjectivise selon un principe positif d'*image de marque*** ; si le premier fait l'objet, la seconde est « un sujet au-dessus de l'objet », interpelant « non seulement le désir d'avoir, mais aussi le désir d'être »[2]. Désir d'avoir, désir d'être : le pirate fait l'objet d'une soudaine convoitise.

Images, figures, accessoires, il se développe dans un commerce de proximité qui le rend intime, l'engage dans un processus de familiarisation. La formule cicéronienne *pirata est hostis humani* fonctionne elle-même comme un slogan, inexorablement repris dans la nécessité de « faire pirate ». Le Suédois Björn Larsson en fait son miel dans le sous-titre à son roman *Long John Silver* : *La relation véridique et mouvementée de ma vie et de mes aventures d'homme libre, de gentilhomme de fortune et d'ennemi de l'humanité*[3]. *Ennemi commun de l'humanité* devient une marque déposée qui atteste de la validité d'un exercice et du bon droit

[1] Yves Créhalet, *Le Masque et la marque*, Paris, Autrement, 1999, p. 13.
[2] *Ibid*., p. 15.
[3] Titre original *Den ävenlyrliga och sannfärdiga berâttelsen om mitt fria liv och leverne som lyckoriddare och mänsklighetens fiende*

à qualifier un personnage de pirate : auparavant récusé, le nom de pirate se mérite désormais comme un titre fièrement porté. La marque, devenue valeur ajoutée, réhabilite le stigmate.

Dans les dernières pages de *L'Ancre de Miséricorde*, le pirate Petit-Radet est pendu : une fois son identité de pirate mise à jour, la sentence relative à son statut découvert est appliquée. Mais peu avant, le jeune Yves-Marie Morgat, dont il s'était fait l'ami, avait obtenu de son père de faire modifier l'enseigne de leur boutique : de *L'Ancre*, elle devint *L'Ancre de Miséricorde*. Hommage à Jérôme Burns (alias Petit-Radet), dont le navire s'appelait *La Miséricorde*. Après la pendaison du forban, le père Morgat choisit de laisser l'enseigne en guise d'hommage et de pardon tout à la fois :

> « Pourquoi nous faudrait-il changer ce titre ? L'homme qui est venu chez nous a jeté sa dernière ancre au seuil de ce qu'il pensait être son dernier abri. L'ancre de miséricorde a cédé à la tempête. Celui que nous avons connu ne ressemblait en rien à la pauvre dépouille que tu as vue se balancer au bout d'une corde. Il faut lui laisser son ancre de sauvetage, Yves-Marie. Nous n'avons pas le droit de le priver de cette dernière chance ». C'est ainsi que l'Ancre de Miséricorde resta accrochée au-dessus de notre porte[1].

Réifié en enseigne de boutique, **le pirate devient véritablement marque, à laquelle se lie une forme de réhabilitation sociale, voire économique** : après avoir été un personnage voleur, il devient, sous l'effet du stigmate-marque, un personnage vendeur. Mais surtout, sorte de prémunition contre le danger ou la tentation, l'enseigne suspendue double le pirate pendu et signe la mort des espoirs d'aventures du jeune Yves-Marie.

Il reste que le stigmate-marque devient indispensable : sans lui, l'identité du personnage de pirate ne tient plus debout. Dans son étude sur le stigmate (*Stigma : Notes on the Management of Spoiled Identity*, 1963), Erving Goffman n'oublie pas d'exposer le cas spécifique de son utilité :

> C'est le crochet auquel le patient suspend toutes les insuffisances, toutes les insatisfactions, tous les atermoiements et toutes les tâches désagréables que comporte la vie sociale, et il en est venu à en

[1] Pierre Mac Orlan, *L'Ancre de Miséricorde*, dans *Romans maritimes*, éd. cit., p. 549.

> dépendre, non seulement en tant que moyen raisonnable de fuir la compétition, mais en tant que protection contre la responsabilité sociale[1].

Nous vivons en quelque sorte, au crochet du stigmate, à l'instar du capitaine Hook vivant au crochet de son crochet. Le pirate porte jusqu'au nom de son attribut, soulignant une assimilation du stigmate au personnage. Si l'attribut venait à disparaître, la valeur du nom disparaîtrait avec lui, suivie de l'identité elle-même, rendue inefficace. **Amputé, mutilé, estropié ou défiguré, le personnage de pirate appelle à la re-modalisation du stigmate qui, s'il demeure marginalisant, constitue également une marque de fabrique du pirate fictionnel.** Observons cependant que le pirate au XXe siècle est transformé notamment par son passage à l'image ou, plus exactement, à l'image hollywoodienne qui, pour les besoins du succès, alimente largement le motif du pirate séduisant, objet de fantasme. Le succès du *Captain Blood* de Michael Curtiz (1935) tient en partie à la prestation (et au choix) d'Errol Flynn dans le rôle du pirate héros. Pareillement, dans la récente série des *Pirates of the Caribbean*, le rôle principal est tenu par Johnny Depp, qui fait office de sex-symbol stylisé à l'extrême quand les mutilations sont portées par les pirates ennemis, commandés par le capitaine Hector Barbossa. L'esthétique hollywoodienne requiert un héros désirable qui ne saurait répondre à l'identité d'estropié du pirate : le contrepoint est donné par des pirates ennemis qui, en leur qualité de « méchants », portent ostensiblement leur statut dans ce manque.

b. Stigmates textuels et formes du déjà-dit : les structures invisibles du fictif

« Le cliché intervient comme un modèle d'engendrement du texte littéraire »[2] : à ce titre, l'auteur vivrait lui aussi au crochet du stigmate littéraire qu'est le cliché, ce dernier introduisant une dimension créatrice dans le processus de production du fictif. Dans un essai

[1] W.Y. Baker et L.H. Smith, cités dans Erving Goffman, *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*, Paris, Minuit, 1975, p. 21.
[2] Ruth Amossy, Anne Herschberg-Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 59.

déjà cité plus haut, Stevenson insiste sur la puissance évocatrice du folklore et du pittoresque. *Treasure Island* fonctionne ainsi sur le mode de l'évocation, c'est-à-dire de l'incomplétude d'images suffisamment partagées pour porter avec elles un vaste réseau imaginaire. Stevenson lui-même défend cette écriture par *déjà-lu* dans une esthétique de la surface :

> There is nothing more disenchanting to man than to be shown the springs and mechanism of any art. All our arts and occupations lie wholly on the surface; it is on the surface that we perceive their beauty, fitness, and significance; and to pry below is to be appalled by their emptiness and shocked by the coarseness of the strings and pulleys[1].

Tandis que *tout dire* reste un projet inconcevable, Stevenson en fait également un projet indésirable : l'existence du texte repose sur le déjà-dit ainsi que sur les sens et images qui résident dans certains mots. Le déjà-dit offre au texte une valeur que l'on qualifierait, suivant l'essai de Gérard Genette, de palimpsestique, où le texte source demeure en filigrane, derrière le texte neuf. À ce titre, le stigmate devient porteur d'une valeur de capacité plutôt que d'empêchement.

Le stigmate textuel appartient au domaine de la connaissance et se présente comme une plus-value textuelle ainsi qu'une plus-value lectoriale : repérer le stigmate, c'est affirmer la maîtrise d'un réseau de représentations et le sens qui en découle. Si le sens immédiat des pirates d'*Astérix* – la défaite annoncée et répétée – figure lui-même une stigmatisation du personnage dans un rôle et une scène donnés, la valeur parodique du stigmate ne se complète et ne se révèle qu'à la lecture de la série antérieure des *Barbe Rouge* de Charlier et Hubinon. Dès lors, le stigmate, gratifiant, devient une mesure de la compétence lectoriale, mais également de l'originalité qui ne se joue que selon un préambule de convenances. Le stigmate correspond ainsi à une zone de passage, de transition. Plus que de vide ou de plein, il

[1] Robert Louis Stevenson, « Of some technical elements of style in literature », en ligne, http://www.gutenberg.org/files/492/492-h/492-h.htm#page3. Trad. fr. : « Rien n'est plus décevant que de voir mis à nu les ressorts et les rouages d'un art. Toutes nos créations, toutes nos activités ne s'apprécient qu'en surface. C'est à leur surface que nous percevons leur beauté, leur pertinence, leur signification, et à trop fureter sous elle nous risquons fort d'être désespérés de n'y trouver que le vide, ou choqués par la grossièreté des ficelles et des poulies » (trad. France-Marie Watkins et Michel Le Bris, « De quelques considérations techniques sur le style en littérature », dans Robert Louis Stevenson, *Essais sur l'art de la fiction*, éd. cit., p. 255).

représente une zone interstitielle qui tendrait à se définir non comme la greffe ajoutée à l'individu pour le pointer mais davantage comme le point de départ à partir duquel se découpent des zones nouvelles d'appropriation, de recouvrement. Zones qui laissent au final apparaître, ou non, une part du stigmate constructeur initial, sorte de matrice de texte non-dit au fonctionnement de litote à partir de laquelle se développent des images autres.

Dans *Jonathamour* (1968), roman de Michel Chaillou, le héros affirme : « J'ai trop de voyages dans les veines pour accepter une naissance à Auxerre »[1]. Cette phrase se lit en regard du préambule au roman :

> Ceci est, lecteur, une histoire vraisemblable. Je fus trouvé à quelques heures de ma naissance sous un porche d'Auxerre. Un capitaine m'emporta. Il possédait un navire, plusieurs équipages et jurait pour tout l'océan. Bien entendu, il avait aussi un trésor et des domestiques indiens. Depuis, il ne m'est plus possible de fréquenter une rue sans entendre des chants cadencés. Chaque voile me hisse sur l'horizon. J'ai la mer dans les oreilles. Voilà[2].

Héros rebelle à sa structure primordiale – sa naissance à Auxerre – le personnage superpose à son stigmate premier la marque de la piraterie, le roman ne cessant de glisser d'une zone à l'autre, de manœuvrer entre les espaces de transition, de passage, de recouvrement, mêlant tantôt les tissus avant de les distinguer de nouveau. Loin de représenter un frein à l'individu, le stigmate fonctionnerait davantage comme une offre identitaire, matière à travailler, à modeler, à cacher partiellement ou entièrement pour s'y retrouver ou non : une structure initiale sans laquelle une autre structure ne serait pas superposable. La création *ex nihilo* serait alors un artifice ou, plus précisément, un artefact, objet artificiel : car ce *rien* n'est pas un vide réel mais une structure préalable invisible, une pré-fiction abstraite et présente sous la forme d'un non-dit constructif qui servirait de support à la structure visible. Le stigmate n'est plus le poids mais le soutient sur lequel pèsent ou reposent les ajouts de notre travail de développement. Plus que la cicatrice visible, il constitue le fil cicatriciel, la suture qui se

[1] Michel Chaillou, *Jonathamour*, Paris, Gallimard, 1991, p. 48.
[2] *Ibid*., p. 10.

résorbe dans la chair de cette identité que nous ne cessons de faire grossir. La valeur positive du stéréotype se dit dans la distinction entre produit et procès :

> Nous insistons sur la distinction entre les stéréotypes – le contenu social – et la stéréotypisation – le processus individuel qui prend place dans un contexte social et qui est modelé par lui. Les gens peuvent se passer de certains contenus spécifiques mais pas du processus[1].

Le pirate prend place parmi les personnages-schémas. Mais **plus qu'être lui-même schématique ou schématisé, il métaphorise le processus de schématisation ainsi que celui de production de la fiction littéraire, les structures physiques du personnage résumant les structures narratives d'un genre particulier que serait le roman de piraterie.**

Devenu **marque déposée de la fiction**, le pirate se réalise en une juxtaposition d'éléments imposés, tandis que le fil narratif du roman de piraterie devient ce fil à suture, dans un principe de collage où le travail consiste à aplanir ou non les zones de recouvrement : le choix de la marque, de la frontière, de la cicatrice ou de l'aplanissement de la surface pour ne plus distinguer la fiction préalable, constitue la structure seconde de l'œuvre, le discours porté sur un réel littéraire ou social premier. Le stigmate n'est plus tant ce qui est nécessairement vu, dit ou à dire, mais plutôt, précisément, ce qui n'a pas besoin d'être dit, ce qui peut être passé sous silence et tout de même exister, ce que l'on peut choisir d'ignorer mais de tacitement conserver.

> *Le travail culturel du personnage de pirate est l'occasion de faire transiter le stigmate d'une acception négative vers une acception positive, valorisée par le motif de l'image de marque : pirate, désormais, est un mot – un statut – à défendre. Il est surtout l'occasion de donner au stigmate une application littéraire en tant qu'effet de structure au récit et à l'écriture. Finalement, le stigmate n'est plus à effacer ou à cacher, mais à employer pour en restituer les clefs du succès.*

[1] Jean-Philippe Leyens, Vincent Yzerbyt, Georges Schadron, cités dans Ruth Amossy, Anne Herschberg-Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, éd. cit., p. 49.

1.2.4. Fantastique maître pirate

La représentation du pirate implique de s'interroger sur ses accointances avec la tonalité fantastique des récits de piraterie. Car malgré une forme de surreprésentation par l'image et une multiplication des éléments de visualisation, le pirate est facilement présenté comme un personnage-fantôme dont l'existence est elle-même mise en doute. Quelle place le personnage de pirate accorde-t-il au doute sur lui-même ? Qu'est-ce qui, dans une production fantastique, s'efface du pirate ? La profusion culturelle du personnage peut-elle seulement aller de pair avec un effacement narratif ? De quelle nature serait cet effacement ?

a. Une main pour agir ? Le personnage fantôme

Dans le roman *Cup of Gold* (1929) de l'Américain John Steinbeck, le capitaine Henry Morgan, armé d'un pistolet, tue froidement deux de ses compagnons : d'abord Jones, puis Cœur de Gris, dont il voulait faire son unique ami. Associé à son arme aussi ostensiblement que le capitaine Keitt dans l'illustration de Howard Pyle, Henry Morgan ne reconnaît toutefois pas cette appartenance : « Captain Morgan stared stupidly at the pistol in his hand. He seemed surprised to discover it there, starled at its presence »[1]. Sans refuser l'actualité du meurtre, Morgan en réfute la logique et affirme ne pas savoir ce qui a motivé son acte. Une manière pour l'auteur d'évacuer radicalement la question de la violence pirate en balayant tout sens donné pour ne proposer qu'un acte gratuit : la geste pirate est-elle en réalité vide de sens ? Appartient-elle à une réalité elle-même réfutée, un envers mis en marge de nos propres possibilités ?

Entre action et désengagement, la focalisation sur la main comme agent engage le pirate dans une perspective d'action tout en effaçant l'entièreté du personnage qui, dans le cas de Steinbeck, dissocie la main du reste du corps. Dans *The Mutiny of the Elsinore*, Pathurst connaît une véritable fascination – qui se transforme presque en attraction – pour les mains de Pike dans lesquelles il voit l'insigne d'une puissance supérieure, quasi surnaturelle. Pike

[1] John Steinbeck, *Cup of Gold*, éd. cit., p. 152-153. Trad. fr. : « Le capitaine Morgan regardait d'un air stupide le pistolet qu'il tenait en main. Il avait l'air surpris de sa présence » (trad. Jacques Papy, *La Coupe d'Or*, éd. cit., p. 237).

devient pour Pathurst le symbole de l'action et du contrôle par l'homme de son environnement humain et naturel. Mais une différence fondamentale s'insinue entre le simple marin et un pirate.

Dans *Long John Silver* du Suédois Björn Larsson, Silver, soucieux de ne dévoiler ni son identité ni même son existence, voit la main comme un motif de trahison de soi par soi, un indice d'auto-dénonciation. Il décide donc d'en faire, à l'opposé, un gage de sauvegarde :

> […] j'ai décidé que mes mains ne me trahiraient jamais […]. J'ai donc pris la mer avec des gants de cuir bien graissés. J'ai été un objet de ridicule, avant d'être craint, mais, quand je descendais à terre, c'était moi qui étais à envier. Alors que tous les autres étaient en butte aux assiduités, aux poursuites et aux ruses des agents recruteurs, des racoleurs et de la presse, moi je restais tranquillement dans mon coin à boire ma bière[1].

Dans le cas de Keitt ou de Morgan, la focalisation sur la main induit une focalisation sur l'arme. Le cas de Silver propose d'oublier cette focalisation et donne à la main l'occasion de se « faire oublier » et de brouiller les pistes. S'il tue deux hommes de ses seules mains, il va jusqu'à de faire aimer d'une femme pour la beauté et la douceur de ces mêmes mains.

Cette ambivalence se retrouve dans le personnage de Jérôme Burns (Pierre Mac Orlan, *L'Ancre de Miséricorde*), soulignant ainsi sa dualité identitaire. Pirate assassin sous les traits de Petit-Radet, c'est en chirurgien salvateur qu'il apparaît à Yves-Marie pour le sauver des eaux : « Une main se tendit vers la mienne : c'était celle de M. Burns »[2]. Cette dualité s'étend bientôt aux objets manipulés par le personnage de pirate. Jérôme Burns achète un couteau au père Morgat, dont il s'est fait l'ami. Peu de temps après, Jean de la Sorgue est assassiné dans une ruelle. Le témoignage d'un badaud révèle que la victime a été poignardée, laissant le lecteur soupçonner Jérôme Burns : « Détruit ? Pour cela oui, mais avec l'aide d'un camarade qui lui a planté son couteau entre les deux épaules, dame oui »[3]. Plus tard, alors que le

[1] Björn Larsson, *Long John Silver*, éd. cit., p. 62.
[2] Pierre Mac Orlan, *L'Ancre de Miséricorde*, éd. cit., p. 421.
[3] *Ibid*., p. 474.

commissaire Duglois croise M. Burns pour la première fois et s'enquiert de son nom, il est à son tour assassiné : « Ma parole, dit M. de Pinville à mon père, ce pauvre Duglois a reçu un maître coup de couteau entre les deux épaules… »[1]. Le lecteur n'assiste cependant à aucun crime. **L'espace concret du mystère demeure ainsi préservé entre le pirate et ses actes et se double d'un espace narratif du mystère** notamment sous forme d'ellipse. Yves-Marie ne fait donc qu'entendre le cri de l'assassiné, au loin dans une ruelle, le soir où Jean de la Sorgue est poignardé. L'enquête meenée par Yves-Marie prend alors un tour nouveau, et le genre policier effleuré par l'auteur évacué au profit d'une appréhension plus fantastique. « Dans le roman policier, le cri est l'expression d'une actionn concrète : agression, crime, découverte du cadavre ou face à face avec le criminel. Il entraîne généralement à son tour des actions concrètes, on se précipite sur le lieu et on constate des faits »[2]. L'hésitation générique de Mac Orlan, qui mêle volontairement éventure et fantastique, se signale dans cette scène de cri : car si le meurtre a bien lieu, on le devine, Yves-Marie arrive trop tard pour constater quoi que ce soit. Sa poussée en avant dans les ruelles brestoises ne donne lieu à aucune perception supplémentaire que le cri entendu : « Essaie-t-on de pénétrer l'ombre, que les éléments mystérieux qui la peuplent disparaissent », précise Mac Orlan[3]. Les mystères nocturnes ont disparu au regard d'Yves-Marie qui ne reçoit que le vide de la ruelle, quand le cri disait « la menace inconnue et meurtriére »[4]. **Arme et pirate appartiennent ainsi à une scène fantôme, sans spectateur.** À l'inverse, Jérôme Burns, double positif du pirate, s'augmente d'une canne qui devient, de la même manière, double positif du couteau.

Des structures visibles répondent ainsi aux structures invisibles du pirate. Pris dans ce double discours, le lecteur est chargé d'occuper deux places distinctes. Sa position de voyant ne

[1] *Ibid*., p. 496.
[2] Hélène Machinal, *Conan Doyle. De Sherlock Holmes au professeur Challenger*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 194.
[3] Pierre Mac Orlan, *Le Fantastique*, dans *Œuvres complètes*, Genève, Edito-Service S. A., 1970, p. 329.
[4] Hélène Machinal, *Conan Doyle. De Sherlock Holmes au professeur Challenger*, éd. cit., p. 195.

l'autorise à voir que ce que voit le héros, et à accepter Jérôme Burns pour ce qu'il semble être. Le pirate Petit-Radet l'oblige en revanche à investir une place de lectant, selon la terminologie de Vincent Jouve (*L'Effet-personnage dans le roman*, 1992) comme pour doubler d'une activité fantôme le spectre du pirate caché sous le masque de Burns. Le lecteur, à qui le pirate ne se livre pas comme une présence manifeste, se voit offrir la possibilité de douter de l'existence même du personnage, dont la nature oscille vers le fantastique.

b. Fantastiques pirates

La sortie en 2003 du premier volet de la série cinématographique des *Pirates of the Caribbean* confirme le renouvellement de l'imaginaire pirate par l'intrusion d'un autre genre : le genre fantastique. Dès le premier volet, *The Curse of the Black Pearl*, les pirates ne sont plus véritablement humains. Maudits par un trésor aztèque et condamnés à ne plus rien sentir, ils deviennent zombies morts-vivants et terrorisent, comme à leur habitude, les eaux des Caraïbes. La montée à bord du *Black Pearl* d'Elisabeth Swann, prisonnière des pirates, constitue une scène d'épouvante dans laquelle le pirate affirme une nature monstrueuse. Après un court repas en tête à tête dans la cabine du capitaine Barbossa, ce dernier explique à Elisabeth la malédiction dont lui et son équipage sont victimes. Elle n'y croit pas et poignarde Barbossa. Ce coup de poignard révèle la violente réalité ainsi que le coût de la malédiction : Barbossa ne sent rien et ne succombe pas à l'assaut. C'est par cet assassinat manqué, dans cette mort échouée que se livre la nature surnaturelle du pirate. Alors qu'elle tente de fuir, Elisabeth, horrifiée, se retrouve sur le pont du navire où l'éclat de la lune, dit-on, révèle les traits sous-jacents et véritables des pirates maudits : sous forme de squelettes, l'équipage de demi-morts s'active insensiblement dans une chorégraphie cinématographique, entraîné par le rythme de la musique. « Nous ne faisons pas partie des vivants donc nous ne pouvons pas mourir, mais nous ne sommes pas morts pour autant », s'entend dire Elisabeth par Barbossa.

Le vin coulant au travers des entrailles de Barbossa et le rire général de l'équipage clôt cette scène d'horreur où une nouvelle dimension du pirate a été apportée. La porte refermée sur Elisabeth, un *traveling* avant s'approche sinueusement du visage de l'héroïne dont les yeux cherchent la présence éventuelle de ceux qui sont désormais perçus comme des fantômes et non plus comme de simples hommes.

La plongée dans le surnaturel est poussée à son acception littérale par l'emploi peu à peu transformé de la légende du Hollandais Volant. Dans le second volet de *Pirates of the Caribbean* intitulé *Dead Man's Chest* (2006), Jack Sparrow implique William Turner dans sa recherche du vaisseau légendaire. Le navire finit par apparaître à William : dans une scène de nuit, **le Hollandais Volant sort littéralement du fond des flots pour gagner la surface, faisant du passage du dessous au dessus le passage du monde des damnés au monde des vivants** – là encore, un monde et son envers.

http://www.google.fr/url?source=imglandi 1

Une fois le navire émergé, l'équipage qui fait corps avec lui s'en détache et présente au spectateur des visages et des corps hybrides, humanoïdes au corps possédé par la mer. Hommes-poissons, hommes-requins, hommes-poulpes, créatures mélangées dont le corps se déverse en sardines, les habitants du Hollandais Volant affichent l'immersion complète du pirate dans un en-deçà qui n'est pas la mort et qui reste en contact avec le vivant – et le fait ainsi trembler.

c. Succès fantastiques

Nullement privé de ses caractérisations traditionnelles (dans *Dead Man's Chest*, la démarche de Davy Jones, homme-poulpe, fait entendre le son d'une jambe de bois), le pirate voit

cependant sa silhouette progressivement modifiée et adaptée, empruntant les formes du succès plutôt que du besoin. **Les hybridations de figures révèlent avec évidence le piratage des *success stories*.** Le retour du mort-vivant dans l'imaginaire contemporain n'échappe par exemple pas au pirate : des zombies-pirates apparaissent dans le jeu vidéo *Warhammer* (jeu de figurines apparu en 1983 et décliné en jeu de rôle et en divers jeux vidéo) comme dans la série cinématographique des *Pirates of the Caribbean*. La récente vague des vampires donne elle aussi l'occasion d'un réinvestissement dans la série de romans pour la jeunesse *Vampirates* (2005-2011) de l'Anglais Justin Somper, où des vampires écument nuitamment les mers du monde.

Ces actualisations ne prennent pas seulement les personnages pour cibles : le pirate s'attaque également aux formes du succès. Le cas de *Pirates of the Caribbean* est à ce titre éloquent : franchise complète de la *Walt Disney Company*, l'attraction des parcs Disney a donné naissance à la forme sérielle cinématographique ainsi qu'à des jeux vidéo, tous du même nom générique. Le succès d'une forme initiale est pillé pour reparaître sous des aspects nouveaux. Cette transition est d'autant plus parlante qu'elle réalise un passage de la forme figée de l'attraction, sorte de musée de cire pour un personnage réifié, vers l'image sur-animée du cinéma hollywoodien. Après l'avènement du pirate comme personnage-objet dans l'imaginaire collectif du divertissement, le passage à l'image animée constitue un rebours, l'animation faisant chemin inverse de la mise en objet. Dans l'un comme dans l'autre, le personnage de pirate devient une figure de commercialisation. **Depuis Stevenson chez qui Silver disparaît mystérieusement sans laisser de trace, le pirate a quitté ses limbes secrets pour rejoindre la lumière des projecteurs, accumulant les succès populaires.**

> *Le récit de piraterie offre effectivement au lecteur la possibilité de douter de l'existence du pirate, dans un désengagement narratif du personnage qui, pour réussir, doit conserver une part de mystère, voire de magie. Ce désengagement prend ainsi, dans une teinte fantastique, la valeur traditionnelle d'une dichotomie entre monde des vivants et monde des morts ; le pirate occuperait le second. Parallèlement,*

ces hybridations aux motifs fantastiques visent avant tout au succès du personnage, mêlant les ombres génériques du morbide et les lumières de la popularisation commerciale.

1.2.5. **Tissus d'identité**

Si le succès fait partie intégrante du cheminement pirate – sa quête est celle de la fortune –, quelle forme ce succès peut-il prendre dans la fiction ? Comment le pirate porte-il le succès ? Comment se présente-t-il à nous ? S'il faut effectivement s'en tenir aux effets de la surface et non aux mécanismes sous-jacents comme le suggère Stevenson, peut-on par exemple tirer une lecture problématisée de la caractérisation vestimentaire du pirate ? Quelle importance cette caractérisation peut-elle prendre dans la constitution même de la fiction pirate ?

a. Le *dressing* du pirate

Fidèle à ses succès, il enfile ses plus belles tenues et, d'une certaine manière, se fait beau. Ann Bonny, dans *Lobas de mar* (Zoé Valdés, 2003), est invitée par Charles Vane à assister à un banquet donné à Nouvelle Providence où se côtoient, le temps d'une soirée ou plus, amiraux et pirates, huiles et délinquants. C'est dans cette scène colorée qu'elle fait la rencontre de Jack Rackham, célèbre capitaine pirate :

> Alli, amparado por una algodonosa nube, apareció un elegante Jack Rackham, la cabeza cubierta con un tricorno, engalanado con una espléndida pluma de avestruz teñida de amarillo, trajeado con una suerte de aljuba ceñida de terciopelo azul oscuro, pero de mangas largas orladas de plateado en los anchos puños, camisa de seda blanca y azules, ligeros y abombados poco más debajo de la rodilla, medias blancas, zapatillas a juego con la chaqueta, hebillas bordadas de zafiros, dos enjoyados de sortijas cuyos brillantes cegaban de sólo fijarse en ellos, d las orejas colgaban sendas perlas negras [1].

L'usage en préambule de l'article indéfini pour précéder le nom propre (c'est « un » Jack Rackham qui se présente) indique un écart entre personnage observé et personnage attendu. Mondain, le pirate arbore un certain faste. Seule la « burlesque révérence » qu'il adresse à Ann révèle la supercherie de la mise : **manipulateur de la réalité, le pirate s'affirme comme illusionniste piratant les apparences.**

L'ambivalence du fond et de la forme fait déjà la richesse du personnage de Hook dans le *Peter Pan* de James Matthew Barrie. Si l'auteur écossais présente son personnage comme le

[1] Zoé Valdés, *Lobas de mar*, en ligne, http://docelibros.files.wordpress.com/2012/01/zoecc81-valdecc81s-lobas-de-mar1.pdf, p. 26. Trad. fr. : « Là, en effet, sous un nuage cotonneux, apparut un Jack Rackham élégant, la tête couverte d'un tricorne, orné d'une splendide plume d'autruche teinte en jaune, vêtu d'un pourpoint de velours bleu sombre, mais à longues manches ourlées d'argent aux larges poignets, chemise de soie blanche, col de fine dentelle de Bruges, pantalon de calicot à rayures blanc et bleu, léger et bouffant sous le genou, bas blancs, escarpins assortis à la jaquette, boucles incrustées de saphirs, doigts ornés de bagues aux brillants aveuglants et boucles d'oreilles de perles noires » (trad. Albert Bensoussan, *Louves de mer*, Paris, Gallimard, 2005, p. 92-93).

plus cruel et le plus terrible des pirates, le capitaine demeure cependant fort élégant de mise et de langage. C'est pourtant cette distinction qui le rend effrayant, la civile cruauté surpassant en effet de crainte la simple bestialité.

Le succès du discours vestimentaire s'affirme dans la reprise du pirate comme thème par le couturier John Galliano. Dès 2001 la collection automne-hiver de la maison Dior présente sous l'impulsion de Galliano la veste pirate, dont naîtra une collection devenue célèbre. Rappelons par ailleurs qu'en 1981, Vivienne Westwood avait elle aussi réalisé une collection pirate. Une manière d'affirmer que les pirates lancent littéralement un « défi à la mode »[1] qui leur fait prendre pied dans la sphère de la starification et du luxe en même temps qu'il est « une affirmation voyante de leur refus d'appartenance à la société qui les entoure, un signe affiché de ce qu'ils croyaient être leur liberté »[2]. Une partie de la dualité pirate se cristallise dans le rapport du personnage à la mode : car le défi vestimentaire recouvre un défi plus intrinsèquement civilisationnel.

Dans *Cup of Gold*, John Steinbeck décrit Henry comme un homme solide. Mais bientôt sa stature s'efface derrière la richesse du costume : « Coldly he walked about, clad in a purple coat and gray silk stockings and gray shoes with bows. At his side hung a long rapier no thicker than a pencil, in a scabbard of gray silk »[3]. La tenue de Morgan est ici similaire à celle que portait son oncle, vice-gouverneur de la Jamaïque, personnage caractérisé par sa dimension ridicule. À l'instar de Morgan, de Rackham ou de Hook, **le pirate s'accroche littéralement la civilisation à la peau par le biais du vêtement et s'écrit à l'envers de la barbarie qu'on lui attend, entraînant avec lui dans ses crimes comme dans ses succès ce**

[1] Marie-Ève Sténuit, « La piraterie, une affaire de femmes », dans Gérard A. Jaeger (dir.), *Vues sur la piraterie. Des origines à nos jours*, Paris, Tallandier, 1992, p. 156.
[2] *Ibid*., p. 156.
[3] John Steinbeck, *Cup of Gold*, éd. cit., p. 90. Trad. fr. : « Henry Morgan parcourait la ville d'un air froid et distant, vêtu d'un habit violet, les jambes gainées de soie grise, chaussé de souliers gris ornés d'un nœud de ruban. À sa ceinture pendait une longue et mince rapière dans un fourreau de soie grise » (trad. Jacques Papy, éd. cit., p. 143).

qui ne reste qu'un attribut, masque de prétention civilisationnelle sur un fond d'animalité. Dans le sur-jeu vestimentaire, le personnage de pirate pointe un comportement culturel général par lequel la forme l'emporte sur le fond, et en ironise.

b. L'impuissance du ridicule

La reprise vestimentaire prend l'allure d'une parodie, le ridicule du pirate trop richement vêtu révélant la vanité de l'habit lui-même et de ses codifications. Le pirate propose un discours burlesque pris dans l'association d'une existence d'aventure et d'une parure outrageusement colorée ou édifiante. Or, jouer avec les frontières du ridicule, c'est s'attaquer à l'un des fondements du pirate historique : la peur qu'il inspire.

Le capitaine Hook est sans doute l'un des modèles les plus célèbres du terrible pirate tourné en ridicule. Navire, canons, équipage, toute la panoplie du pirate est confiée au capitaine Hook. Il est pourtant loin d'être un pirate comme les autres. Au lieu d'écumer les mers du monde en quête de butin, cet étrange pirate raté semble avoir mis en panne pour l'éternité dans une baie de l'île de *Neverland* où il s'acharne, tel un ogre, à combattre un groupe d'enfants. Malheureusement pour le personnage, son entreprise est un échec, à l'instar de chacune des tentatives des pirates d'Uderzo et Goscinny dans *Les Aventures d'Astérix*. Dans un article intitulé *Astérix et les pirates ou l'obsession que le pire rate : la conjuration d'un naufrage de l'histoire*[1], Nicolas Rouvière analyse l'incessant naufrage pirate comme un désir de rattraper l'histoire et de faire échouer les catastrophes en faisant naufrager l'événement dans une tempête de rires. Le cas du capitaine Hook est sensiblement similaire : malgré sa tentative de s'en prendre aux enfants, jamais le pirate ne retrouve son aura d'horreur. Bien au contraire : le travail des studios Disney entérine définitivement ce destin de cruauté. **Le**

[1] Nicolas Rouvière, « Astérix et les pirates ou l'obsession que le pire rate : la conjuration d'un naufrage de l'histoire », dans Annelise Schulte Nordholt (éd.), *Témoignages de l'après-Auschwitz dans la littérature juive-française d'aujourd'hui. Enfants de survivants et survivants-enfants*, Amsterdam, Rodopi, 2008, p. 151-168.

comique du personnage, chez Disney où Crochet est littéralement dévoré par le temps comme chez Uderzo et Goscinny où les pirates en viennent à saborder leur propre navire, finit par ressembler à une forme de castration du pirate rendu impuissant ou de la fiction pirate empêchée d'advenir.

Alors qu'il retient prisonnière l'Indienne Lys Tigré, Smee entend la voix de Hook lui ordonner de libérer cette dernière : c'est le facétieux Peter qui imite le capitaine pour l'impressionner. À son retour, le capitaine, surpris de ne pas trouver Lys Tigré, s'indigne et interroge la voix :

> - Who are you, stranger? Speak! Hook demanded.
> - I am James Hook, replied the voice, captain of the Jolly Roger.
> - You are not; you are not, Hook cried hoarsely.
> - Brimstone and gall, the voice retorted, say that again, and I'll cast anchor in you.
> Hook tried a more ingratiating manner.
> - If you are Hook, he said almost humbly, come tell me, who am I?
> - A codfish, replied the voice, only a codfish.
> - A codfish! Hook echoed blankly, and it was then, but not till then, that his proud spirit broke. He saw his men draw back from him.
> - Have we been captained all this time by a codfish! They muttered. It is lowering to our pride.
> They were his dogs snapping at him, but, tragic figure though he had become, he scarcely heeded them. Against such fearful evidence it was not their belief in him that he needed, it was his own. He felt his ego slipping from him. "Don't desert me, bully," he whispered hoarsely to it[1].

Rendu poisson presque cent ans avant l'équipage du *Hollandais Volant* dans le second volet de *Pirates of the Caribbean*, Hook est animalisé de sorte qu'il se vide simultanément de toute bestialité. La crainte de la bête est évincée, la féroce créature des mers devenant poisson commun. Cette infantilisation entraîne pour le personnage un sentiment de réduction de soi, tandis que **le rire, remplaçant la crainte, fonctionne comme un désaveu du danger**. Le mouvement est conclu lorsque Hook est finalement dévoré par le crocodile : croqué par la

[1] James Matthew Barrie, *Peter Pan*, éd. cit. Trad. fr.: « - Qui es-tu, étranger ? demanda Crochet. - Je suis Jack Crochet, répondit la voix, capitaine du Jolly Roger. - Non, tu mens, cria Crochet d'une voix cassée. - Enfer et damnation, rétorqua la voix, ose répéter ça et je te crochète la couenne ! Crochet tenta une diversion plus cauteleuse : - Si tu es Crochet, dit-il presque humblement, dis-moi qui je suis, moi ? - Un cabillaud, répondit la voix. Un simple cabillaud. - Un cabillaud ! s'exclama Crochet en écho. Et ce fut alors, mais alors seulement, que sa superbe s'effrita. Il vit ses hommes qui se détournaient de lui. - Alors on a été commandés tout ce temps-là par un cabillaud ? murmurèrent-ils. Quelle honte. Ses propres chiens lui aboyaient aux grègues mais, dans sa tragique déconfiture, il n'y prit pas garde. Contre des preuves aussi écrasantes, il avait besoin, non pas tant qu'on crût en lui, mais de croire en lui-même ; et il sentit tout son être se désagréger » (trad. Henri Robillot, *Peter Pan*, éd. cit., p. 123-124).

bête, le pirate paie un tribut à l'animalité et cesse lui-même d'être bête prédatrice pour devenir animal victime, comique et pitoyable.

c. Auto-prédation : le pirate s'en prend au pirate

Le destin pirate entre prédation et échec est largement réinvesti par Roman Polanski dans sa fresque cinématographique *Pirates* (1986). Le capitaine Thomas Bartholomew Red, campé par un Walter Matthau aussi sur-expressif que le film entier, apparaît lors du générique d'introduction sur un radeau en piteux état, accompagné de son mousse surnommé La Grenouille. Si le capitaine a tout du pirate – jambe de bois, sabre à la main, tricorne sur le chef –, sa position – étendu endormi sur le radeau – trahit une inanité du personnage. Affamé, il se lève et tente une première fois de pourfendre son compagnon pour s'en repaître. Celui-ci le calme en lui offrant le poisson qu'il a péché. Mais le capitaine coince l'hameçon dans la bouche, et devient par glissement poisson à son tour. C'est en avalant le gênant ustensile qu'il s'en sort finalement. Nullement rassasié, il croit entendre grogner un cochon et mord le jeune amphibien qu'il prend pour un porcelet. Redevenu prédateur, il fend à coups de sabre le mât en haut duquel La Grenouille s'est réfugié, se faisant acteur principal de sa pauvre situation. L'effet est immédiat : le mât s'effondre, La Grenouille tombe à l'eau, et un requin rappelle soudain qui est prédateur, qui est proie. Devant la bête, le pirate redevient animal. La totalité du film fonctionne sur ce mouvement : un pirate essaie de rester un terrible pirate, porteur de tout ce qui fait son imaginaire, mais n'y parvient pas et fait se succéder les échecs dans des mises en scène

http://www.quizz.biz/uploads/quizz/31813 1

toujours plus grotesques. Le pirate est définitivement avili lorsqu'il se voit contraint, par le capitaine du navire qui l'a recueilli, à avaler un rat mort.

L'ambiguïté de la construction du personnage est conservée jusqu'à la fin. La cinquantième minute du film s'autorise une teinte fantastique qui ne surprend plus dans l'univers du pirate. Red accoste par une nuit d'orage sur l'île dans laquelle ses anciens compagnons pirates sont installés. C'est dans un éclair et sous une pluie battante que le capitaine apparaît, riant comme un démon, à l'un des insulaires. Cette apparition fantomatique n'est cependant pas à classer parmi les scènes d'horreur ou d'épouvante : la mise et la posture exubérantes du capitaine, ainsi que la réaction exagérée de l'homme effrayé (il prend ses jambes à son coup et fuit, bras en l'air) en font une scène d'un fantastique plus comique que véritablement sombre ou angoissant. Enfin, si Red parvient finalement à s'emparer du trône d'or massif convoité, c'est en pleine mer que le spectateur le retrouve dans une situation outrageusement similaire à celle dans laquelle il l'a trouvé en introduction : le pirate fait route à bord d'une frêle embarcation, accompagné de La Grenouille, et se tient misérablement endormi sur son inutile trône d'or.

Le film lui-même prend une valeur similaire à celle du trône. Après un tournage difficile, *Pirates* subit un échec et fait office d'exemple dans l'histoire du fiasco commercial cinématographique : au budget de quarante millions de dollars ne répond qu'une recette de cinq millions de dollars. Le gouffre financier que représente le film signe l'échec du pirate, si bien que le réalisateur décide de quitter un temps le cinéma. **Fidèle aux superstitions maritimes, le personnage de pirate semble être devenu son propre Jonas dans une tension auto-prédatrice, en même temps que le Jonas des autres.** Red est contraint de trancher sa jambe de bois pour être sauvé des eaux et échapper à un requin : le pirate s'en prend à ses propres attributs dans une autodestruction volontaire et salvatrice. Plus tard, alors que son équipage s'apprête à passer à l'abordage, Red fait pivoter le canon et fait feu sur son propre navire dans l'idée de contraindre ses hommes à la victoire et d'accéder, enfin, à la

richesse convoitée. De quoi rappeler les pirates des *Aventures d'Astérix le Gaulois* qui après une énième destruction de leur navire reparaissent au cri victorieux de leur capitaine : « Nous allons nous refaire ! »[1]. Juste avant de sombrer, encore.

> *Le tissu identitaire, pris au pied de la lettre, se joue d'abord, d'un point de vue visuel, par rapport aux investissements vestimentaires du personnage. Par ce biais, le pirate s'affirme en singeant la société à laquelle il s'oppose. Pourtant, la dimension de panoplie ou d'accoutrement tend peu à peu vers le ridicule, désavouant la puissance d'effroi du pirate. Au final, le pirate introduit les motifs de son propre sabordage identitaire et littéraire, empêchant toute fixité, et ainsi toute identité.*

[1] René Goscinny, Albert Uderzo, *Astérix et Cléopâtre*, Paris, Dargaud, 1965, p. 9.

1.3. L'a-sentiment géographique : le pirate, génie des lieux

« […] c'est dans la seconde moitié du XIXe, tandis que leur image avait perdu de son prestige en mer, qu'ils ont acquis leur dimension littéraire »[1]. Mauvais génies des mers, les pirates ont peu à peu glissé de l'espace physique à l'espace littéraire. De l'océan à l'océan littéraire, le pirate se définit par une occupation d'espaces marginaux à la fois non maîtrisés et non cartographiés. « De tous les traits distinctifs qui qualifient le personnage, celui de la territorialisation semble bien être celui qui domine hiérarchiquement les autres »[2] : le personnage est toujours en un lieu qui l'exprime, le définit : espace où il vit, espace où il est accepté, refusé, espace politique, social, familial. S'agissant du pirate, on acquiescerait volontiers à cette proposition de Philippe Hamon, n'était que, dans un premier temps, **le pirate se définit par une forme de négation du territoire**.

Marcus Rediker rappelle que « les pirates ne se considèrent pas comme de "vulgaires voleurs", mais comme des hommes sans patrie »[3]. Si la patrie se définit juridiquement avant tout par le sol, le pirate se dit par l'absence d'appartenance à un sol : il n'est chez lui nulle part, aucun territoire ne le reconnaît comme membre. Le pirate revendique cependant ce statut d'apatride :

> Pourquoi notre drapeau est-il noir ? Le noir, c'est l'ombre de la négation. Le drapeau noir est la négation de tous les drapeaux. C'est la négation de toute nationalité qui dresse la race humaine contre elle-même et nie l'unité de l'humanité. Le noir exprime la colère et l'indignation face à tous les crimes perpétrés contre l'humanité au nom de l'allégeance à un État ou à un autre[4].

En-dehors des États, en-dehors des sociétés plurielles, le pirate ne se situe pas en-dehors de la société au singulier, qui est d'abord celle qu'il se constitue lui-même. Les flibustiers de Gustave Aimard dans *Les Bohèmes de la mer* se pensent en-dehors de toute nationalité, mais se voient en revanche comme appartenant à un groupe bien défini par leur libre-association :

---

[1] Gérard Jaeger, *Les Amazones des sept mers*, éd. cit., p. 14-15.
[2] Philippe Hamon, *Le personnel du roman*, Genève, Droz, 1998, p. 205.
[3] Marcus Rediker, *Pirates de tous les pays*, éd. cit., p. 33.
[4] Howard J. Ehrlich, cité dans Do or Die, *Bastions pirates*, éd. cit., p. 52.

> Qui sait quelle nationalité est la nôtre, monsieur, répondit-il avec une ironie triste, puisque notre pays natal nous a reniés ; regardez autour de vous ; nous sommes dix, n'est-ce pas ? voici Drack qui est Anglais, Michel qui est Basque, Martial qui est probablement Espagnol, et ainsi des autres. Non, monsieur, nous ne sommes pas Français et, par conséquent, nullement sujets du roi Louis ; nous sommes des oiseaux de proie, nous autres, que la fatalité a fait échouer sur un écueil, les Frères de la Côte, les flibustiers, en un mot, les rois de l'Atlantique ; nous ne reconnaissons d'autre loi que celle que nous faisons nous-mêmes, d'autre maître que notre volonté[1].

Contre le commerce des Nations qui l'ont désigné comme ennemi, le pirate affirme son absence de sol dans une occupation d'un non-sol, l'espace maritime, et développe une colère contre les États comme représentations territoriales. Quand les enfants perdus de James Matthew Barrie sont faits prisonniers par le capitaine Hook dans *Peter Pan*, la tentation de devenir pirates à leur tour est grande, jusqu'à une certaine demande du capitaine :

> - Shall we still be respectful subjects of the King ? John inquired.
> Through Hook's teeth came the answer:
> - You would have to swear, "Down with the King".
> Perhaps John had not behaved very well so far, but he shone out now.
> - Then I refuse, he cried, banging the barrel in front of Hook.
> - And I refuse, cried Michael.
> - Rule Britannia! Squeaked Curly.
> The infuriated pirates buffeted them in the mouth; and Hook roared out:
> - That seals your doom. Bring up their mother. Get the plank ready[2].

Le pirate reptilien enrage au seul nom de la nation et se prépare en représailles à faire subir à son prisonnier le supplice de la planche : la victime avance sur une planche au bout de laquelle l'attend le vide et, plus bas, la mer. Pour punir l'insolent qui ose en appeler à son pays et à sa terre, le pirate s'amuse à faire le sol se dérober sous ses pieds pour le précipiter dans la mort, renvoyant à la mer ceux qui lui interdisent l'accès au sol. L'image de la pendaison elle-même contient un refus de voir le pirate accéder au sol. À la fin d'*À bord de l'Étoile Matutine*, le capitaine George Merry finit pendu au gibet de Savannah. Riff Reb's propose une adaptation en bande dessinée du roman de Mac Orlan[3]. Sur la dernière planche[1],

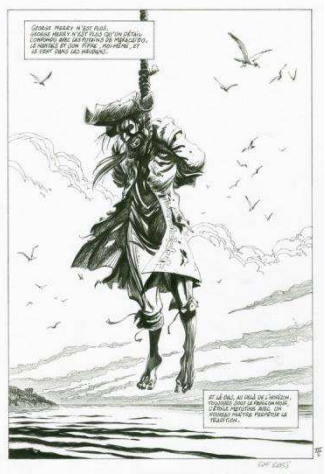
---

[1] Gustave Aimard, *Les Bohèmes de la mer*, Paris, Arthème Fayard, s. d. p. 128.

[2] James Matthew Barrie, *Peter Pan*, éd. cit. Trad. fr.: « - Est-ce qu'on restera des fidèles sujets du roi ? demanda John. Crochet siffla la réponse entre ses dents : - Vous devrez jurer : « À bas le roi ! ». John ne s'était peut-être pas très bien conduit jusque là mais il brilla, cette fois, par sa vaillance. - Alors je refuse ! s'écria-t-il en frappant du poing sur le tonneau devant Crochet. - Moi aussi, je refuse, dit Michael. - Vive l'Angleterre ! couina Frisson. Les pirates, furieux, le frappèrent au visage et Crochet poussa un rugissement : - Tu as signé ton arrêt de mort. Amenez leur mère. Préparez la planche ! » (trad. Henri Robillot, *Peter Pan*, éd. cit., p. 188-189).

[3] Riff Reb's, *À bord de l'Étoile Matutine*, Paris, Gallimard, s. d., 120 p.

George Merry pend au bout d'une corde, le corps décharné déjà. Seul un minuscule bout de terre apparaît au fond à gauche, comme pour appuyer le refus de la terre opposé au pirate. Derrière lui, un ciel rouge voit passer oiseaux et nuages, tandis que ses pieds se balancent au-dessus de l'océan, sans jamais toucher terre. Toute la tension verticale dit ici l'impossibilité d'accéder à l'horizontalité terrestre. Markus Rediker, dans *Villains of All Nations*, cite Cotton Mather, ministre du culte puritain à Boston, lequel s'adresse en ces termes aux pirates qui se tiennent devant lui sur l'échafaud : « Toutes les nations s'accordent à traiter votre tribu comme ennemie commune de l'humanité et à l'extirper du monde »[2]. Le pirate n'est pas assimilé à une civilisation mais à une tribu, au même titre que celles qui, en cette période de colonisation et d'expansion impérialiste des nations, se voient retirer leurs terres au profit des envahisseurs européens. Extirpés du monde, les pirates apatrides se réfugient au sein d'espaces délaissés où la subsistance demeure possible, des zones parallèles propices au développement d'un contre-modèle.



C'est bien comme espace de parenthèse qu'apparaît la piraterie dans *Watchmen*, roman graphique d'Alan Moore et Dave Gibbons (1986-87), ainsi que dans *La mia vita disegnata male*, bande dessinée de l'auteur Italien Gipi (2008). Dans les rues de New York, théâtre du destin des super-héros de *Watchmen*, Moore ajoute de courtes séries de vignettes dans lesquelles un jeune homme lit une bande dessinée où se déroulent des histoires de pirates. Quant à Gipi, sa *Vie mal dessinée* est entrecoupée d'une histoire de pirates où un terrible capitaine prend en otage un écrivain raté et lâche. Le personnage de pirate occupe dans ces

[1] http://www.danielmaghen.com/images/planches/48017-1.jpg
[2] Cité dans Marcus Rediker, *Pirates de tous les pays*, éd. cit., p. 203.

cas une zone de parenthèse, un hors-champ vis-à-vis du récit principal. Le cas est plus accentué encore par Gipi qui colorise ses planches dédiées aux pirates mais pas celles du récit premier. Dans les deux cas, le pirate n'apparaît que comme une mise en abîme : chez Moore, la mise en abîme du lecteur voyant un lecteur de bandes dessinées ne vient pas entrecroiser la trame majeure du roman graphique.

Chez Gipi, l'écrivain raté fait un double médiocre du héros autobiographique. Les scènes de piraterie forment une sorte de rêve dont la forme et la mise en couleur soulignent à la fois la mise en marge et l'attention particulière. Dans l'épilogue,

http://www.bodoi.info/wp-content/0901ima 1

l'auteur assure : « Malheureusement (merci, homme dans le noir !) ce sont en majorité les méchants qui continuent de m'intéresser. Les bons me sauvent le cul et je ne leur fais même pas un dessin »[1]. L'espace occupé par les cruels pirates, bien que secondaire, confirme les propos de l'auteur : car si la vie de celui-ci est, selon ses dires, « mal dessinée », les planches consacrées aux pirates sont esthétiquement privilégiées. **Quoique apatride et héros marginal, le pirate n'est donc pas nécessairement lésé, et la production littéraire ou imagée se plaît à lui prêter des beautés qu'elle n'accorde qu'à ces zones marginales.**

Porteur d'utopies, le personnage de pirate ne connaît-il pas un glissement sémantique qui voit les espaces qu'il occupe esthétisés, voire idéalisés ? Par ailleurs, en se retrouvant en marge même au sein de la disposition de l'espace littéraire, ne voit-il l'idée d'utopie renouer avec l'un de ses sens premiers, le non-lieu ? Enfin, dans son association à la mer, aux navires et

[1] Gipi, *Ma Vie mal dessinée*, s. l., Futuropolis, 2009, p. 141.

aux îles, ainsi qu'à des zones littéraires stéréotypées où se joue l'imaginaire collectif, ne génère-t-il pas une confusion entre topos géographique et topos littéraire, dans une vaste acceptation du *lieu commun* ? Dans *Le personnage de théâtre*, Zaragoza appelle *espace ludique* « cet espace plus ou moins étendu suivant le personnage, qui lui est nécessaire pour se donner à voir et à entendre »[1]. La dénomination d'espace ludique, qui s'applique chez Zaragoza au théâtre, permet précisément de souligner le caractère théâtral de la mise en scène pirate et, surtout, notre mise en scène du monde à travers lui : exclu de la cité, le personnage de pirate est contraint de s'exprimer à travers des espaces qui ne sont pas les nôtres et à travers lesquels nous ne sommes pas habitués à nous dire. Et si un territoire appelle une façon de se dire, les territoires pirates engagent à comprendre un discours nouveau, aboutissement d'une autre manière d'être au monde. À l'instar de l'île au trésor qui figure chez Stevenson cet espace ludique dont fait état Zaragoza, le pirate entraîne dans un espace parallèle où doivent se redéfinir les êtres, les choses, et, de même que les lignes spatiales, celles qui établissent les relations entre les personnages. La mer, le navire et l'île constituent les trois espaces principaux travers lesquels le personnage se donne « à voir et à entendre », et à travers lesquels il nous oblige à nous voir et à nous entendre autrement.

[1] Georges Zaragoza, *Le personnage de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 144.

1.3.1. Fuir la terre, devenir l'autre

On concède aisément que la mer est l'espace privilégié du pirate. Il reste cependant à en théoriser les usages. Car de même qu'on ne naît pas pirate, la mer constitue un cheminement et un franchissement plutôt qu'une évidence. Comment gagne-t-on la mer ? Quelle valeur particulière la mer prend-elle dans les récits de piraterie ? Comment s'articule le départ en mer et l'au revoir (ou l'adieu) à la terre ?

a. Dépasser la terre

On ne naît pas pirate. L'existence des personnages ne s'engage d'ailleurs pas en mer mais sur la terre ferme. Pour beaucoup d'entre eux cependant, l'histoire demeure liée aux territoires hybrides de villes portuaires, où la frontière en terre et mer est mince. Les insulaires, parmi lesquels les Anglais Henry Morgan et John Silver ou Mary Read, sont par ailleurs légion dans une histoire de la piraterie où le Royaume Uni joue un rôle central. La France n'est pas en reste et transforme ses grands ports en viviers de narrations potentielles, riches d'histoires de mer et de marins. Ainsi Petit-Radet (*L'Ancre de Miséricorde*) « était natif de Méen, un petit village sur la côte »[1] ; ainsi bien des récits de Pierre Mac Orlan prennent pour théâtre les côtes bretonnes ; ainsi *Le Marin des Sables* (1987) de Michel Ragon prend-il sa source sur la côte des Sables d'Olonne.

La terre, quant à elle, sans être absente, peut constituer un modèle à dépasser. Ainsi John Steinbeck reporte-t-il l'imaginaire américain de la poussée vers l'Ouest dans son traitement de l'espace au début de *Cup of Gold*. Le roman s'ouvre sur une description du Pays de Galles, avant de se focaliser sur la famille des Morgan. En plein hiver s'étend un paysage rude et froid auquel certains des personnages ne s'assimilent guère. « It was strange to Old Robert that he, who knew so much more than his neighbours, who had pondered so endlessly, should be not even a good farmer »[2]. La méditation du père ne s'accorde pas à la pratique

[1] Pierre Mac Orlan, *L'Ancre de Miséricorde*, éd. cit., p. 399.
[2] John Steinbeck, *Cup of Gold*, éd. cit., p. 2. Trad. fr. : « Il trouvait extrêmement bizarre que lui, qui en savait tellement plus que ses voisins, qui avait médité si longuement, ne parvînt même pas à être un bon fermier » (trad. Jacques Papy, *La Coupe d'Or*, éd. cit., p. 11).

terrestre ; le fils laisse bientôt transparaître l'héritage paternel : « He lay propped on one elbow and stared past the fire into his thoughts »[1]. Ses pensées portent le jeune Henry au-delà des flammes jusqu'à la mer dont il rêve. Comme son père, il voit la vallée « grow smaller and smaller »[2]. Annihilant en esprit les monts et les vallées, Morgan renonce à tout relief au profit d'un océan linéaire. La terre, un horizon à dépasser ? C'est ce qu'intime Jonathan, héros du *Jonathamour* (1968) de Michel Chaillou, qui assure ne pas pouvoir accepter une naissance à Auxerre et inonde les rues de son enfance et de son présent de récits de pirates et de voyages en mer qu'il s'invente. Dans *Le Capitaine écarlate* (2000) encore, bande dessinée de David B. et Emmanuel Guibert, la mer entre véritablement à Paris, portant sur son dos le navire du cruel équipage et de son capitaine. Le pirate en appelle à la mer jusqu'à la faire envahir la terre.

Le motif de la fuite devient quant à lui récurrent dans les histoires de piraterie, face à une terre hostile. John Silver, dans *Long John Silver*, naît à Bristol. Son père meurt et ses relations avec son beau-père sont conflictuelles. Une bravade le fait finalement chasser de l'école, marquant par une fuite le début de son indépendance : il quitte Bristol pour Glasgow. Une phrase suffit à l'auteur pour tracer le chemin du personnage de Bristol à Glasgow : « Mais ce n'est qu'au cours de la même nuit, alors que je me frayais un chemin vers Glasgow à travers buissons et fourrés, que j'ai compris ce que j'avais fait et que je m'étais joué un bien mauvais tour à moi-même »[3]. Une phrase unique pour les quelques cinq cents kilomètres qui séparent les deux villes, comme pour signifier dans l'espace même du texte l'abandon de l'espace terrestre. Un abandon littéraire et thématique puisque si la forêt au Moyen Âge introduit l'ailleurs et

[1] *Ibid*., p. 4. Trad. fr. : « Couché sur le ventre, appuyé sur les coudes, il contemplait ses pensées au-delà du feu » (*ibid*., p. 14).
[2] *Ibid*., p. 11. Trad. fr. : « se rétrécir de plus en plus » (*ibid.*, p. 23).
[3] Björn Larsson, *Long John Silver*, éd. cit., p. 44.

constitue le lieu de l'initiation, désormais « la mer est au héros moderne ce qu'est la forêt au chevalier »[1]. Silver n'envisage à aucun moment le retour en arrière, souvent rendu impossible.

b. Au quai des départs

Dans *L'Île des perroquets* (1942) de Robert Margerit, Antoine est accusé d'un meurtre qu'il n'a pas commis. Sous la torture, il finit par avouer malgré tout et endosse une responsabilité qui n'est pas la sienne. Il parvient à s'évader la veille de sa pendaison et s'enfuit à travers le pays, poursuivi par la maréchaussée :

> Je m'évadai la nuit qui précéda le jour que l'on devait me pendre. Traînant la jambe, je parvins à gagner les bois. Traqué par la maréchaussée, marchant la nuit, dormant le jour dans des retraites précaires, me nourrissant de carottes crues, de fruits, d'œufs, je tirai lentement vers l'ouest, en évitant villes et bourgs. […] il n'y avait plus de vivace en moi que la haine. Je haïssais la cruauté et l'injustice d'un monde qui m'avait réduit à cette condition misérable. Je me haïssais moi-même d'avoir, devant la douleur, trahi mon amour. […] À la fin de l'automne, un soir, au coucher du soleil, en montant dans un arbre, je vis à l'horizon un mince miroitement : la mer[2].

Tandis que la terre conduit le personnage à un état physique et psychologique misérable, vivant comme une bête et rempli de haine pour les autres et pour soi, l'usage du double point introduit l'effet d'une espérance et d'une échappatoire. Laissant la terre derrière lui, Antoine prend donc le chemin de ce miroitement où paraît l'espoir d'un renouveau, et réactivant l'association de la mer comme espace de naissance et de vie.

Le cas d'Antoine n'est pas isolé et trouve un antécédent notamment dans le *Captain Blood* (1922) de Rafael Sabatini. Médecin dans l'Angleterre de Jacques II, Peter Blood est arrêté pour avoir soigné un rebelle blessé au cours d'une révolte. Reconnu coupable de trahison, il est envoyé en Jamaïque pour être vendu comme esclave dans une plantation. Là, il réussit à fuir et s'empare d'un navire à bord duquel il entame, loin des terres, avec ses compagnons, une carrière de pirate. La rupture avec la terre est violente et concrétise celle qui sépare désormais le personnage d'une société qui l'a rejeté et qu'il rejette.

---

[1] Yves Ansel, « Mer(s) à l'horizon! », dans Marie Blain, Pierre Masson (sous la dir. de), *Rêveries marines et formes littéraires*, Nantes, Pleins feux, 2001, p. 14.
[2] Robert Margerit, *L'Île des Perroquets*, Paris, Phébus, 1984, p. 33-34.

Cette scission, politique chez Sabatini, prend naissance chez d'autres dans l'abandon de la cellule familiale qui figure la première des structures sociales. Contre l'avis de sa mère mais sans complète désapprobation paternelle, Henry Morgan, dans *Cup of Gold*, quitte le domicile familial, persuadé de trouver au-delà des montagnes, sur l'océan, la satisfaction de ses désirs. De la même manière, John Silver tourne le dos à ce qu'il reste de sa famille ainsi qu'à la structure scolaire dont il refuse le poids. « En mer, on est hors de portée des terriens, je le savais bien, ou plutôt je le croyais »[1]. Convaincu, en échappant à la terre, d'échapper aux formes de coercition et de violence que sont règlements, punitions et commandements, Silver pense trouver en mer la liberté à laquelle il aspire : « En mer, personne ne prend les commandements très au sérieux. On y est à l'abri des directeurs en fureur et des beaux-pères ayant recours au martinet pour la moindre peccadille »[2].

Ann Bonny, quant à elle, assassine sauvagement, à l'âge de treize ans, la servante dont elle apprend qu'elle souhaite la tuer et dérober la fortune de ses parents. Alors que le père est absent, la mère, hagarde, s'enferme dans sa chambre et n'en sort plus. Le cadavre demeure jusqu'au retour du père, sept jours plus tard. Sept jours qui ont suffi à la jeune fille pour devenir femme, accompagnant le processus de rupture de celui d'une maturation. C'est pleine d'une sauvage assurance qu'elle explique à son père, malade à la vue soudaine du corps pourrissant de la bonne :

> - No, ningún accidente, yo la maté. Nos robaba, tenía la intención de asesinamos. La hice mierda como una rata que amenaza de hundir el barco.
> Dicho esto, introdujo una daga de puño de oro en el cuerpo tumefacto, y desapareció por la puerta en dirección del barrio malo[3].

[1] Björn Larsson, *Long John Silver*, éd. cit., p. 45.
[2] *Ibid*., p. 45.
[3] Zoé Valdés, *Lobas de mar*, éd. cit. p. 7. Trad. fr. : « - Ce n'était pas un accident, je l'ai tuée. Elle nous volait, elle voulait nous assassiner. Je l'ai écrabouillée comme un rat qui menace de faire couler le navire. Sur ce, elle planta une dague à poignée d'or dans le corps tuméfié et disparut en direction des mauvais quartiers » (trad. Albert Bensoussan, *Louves de mer*, éd. cit., p. 28).

L'évocation du navire réalise la transition entre le naufrage familial et la prise du large du personnage. Le lendemain, Ann apprend que son père l'a définitivement déshéritée et prend une première fois la mer :

> Más pronto que de costumbre, los negociantes del pueblo pusieron a la joven al corriente de los comentarios relacionados con la decisión de su padre, y sin pensarlo dos veces Ann reunió una módica cantidad de dinero conseguido a base de trabajos sucios, o sea, robando, golpeando e hiriendo a traición a enemigos de ciertos amigos, haciendo trampa en las garitas; y en cuanto pudo se largó disfrazada de grumete en un barco de comercio en dirección a la isla de La Nouvelle Providence[1].

À l'issue de cette première traversée dont rien de plus n'est précisé, Ann prend refuge dans un bordel où elle fait bientôt la rencontre de James Bonny, un pirate qui, le lendemain déjà de leur rencontre, la prend pour épouse dans l'espoir de la voir un jour réconciliée avec son père et accéder ainsi à son héritage. Finalement, c'est travestie en homme qu'Ann accompagne son mari en mer.

Meurtres, refus d'une autorité hyperbolique, dépassement d'un horizon restreint, le personnage de pirate se construit préalablement par une déception terrestre qui l'encourage à occuper un espace alternatif. Cette échappée spatiale se double d'une échappée identitaire : **il faudrait abandonner quelque chose, et s'abandonner soi pour accéder à une identité pirate.** Échappant à leur existence pour se diriger vers l'inconnu, les personnages endossent donc à leur tour, par appropriation, le visage de l'inconnu. Le jeune Henry Morgan est fasciné par la figure de l'autre qu'incarne Daffyd, valet de ferme de ses parents devenu pirate. Sur le chemin de la mer, le jeune garçon se plaît à devenir, à son tour, l'autre, l'étranger :

> Always he had stared at others who were strangers, dreaming their destinations and the delicious mystery that sent them from. The name of Stranger made them grand beings with mighty purposes. And now he was a stranger to be thought about and stared with a certain reverence[2].

---

[1] *Ibid*., p. 8. Trad. fr. : « Les boutiquiers du bourg se chargèrent vite de mettre la jeune fille au courant de la décision de son père et des commentaires qu'elle suscitait, si bien qu'Ann, sans y regarder à deux fois, ramassa le peu d'argent qu'elle s'était fait en basses besognes – volant, jouant des poings ou du couteau, trichant dans les tripots – et, dès qu'elle le put, prit la poudre d'escampette en se faisant engager comme mousse sur un cargo qui faisait route vers l'île de Nouvelle-Providence, aux Bahamas » (*ibid*. p. 30-31).

[2] John Steinbeck, *Cup of Gold*, éd. cit., p. 30. Trad. fr. : « […] jusqu'ici, c'était lui qui avait regardé passer des voyageurs, des étrangers, en se livrant à maintes conjectures sur leur destination et le but mystérieux qu'ils poursuivaient. Ce nom d'« étranger » les transformait en êtres magnifiques et puissants. Or, maintenant, il était

Mouvement devant les montagnes immobiles, Morgan connaît dans l'anonymat du nomadisme les premières marques de respect qui siéent à la gloire recherchée. La continuelle partance du pirate se fait ainsi forte, contre les terres, de recueillir perpétuellement le regard et le désir des autres. C'est ainsi dans la figure de l'autre que se profile l'aventure et que se décide le genre même du roman. Dans *The Master of Ballantrae* de Robert Louis Stevenson (1889), l'auteur s'empare de la figure du frère pour signifier l'autre et y ajouter une tension supplémentaire. Henry est alors balayé au profit de John dont l'absence même « est un des moteurs de l'intrigue et qu'elle en vient à informer l'ensemble du récit en un roman d'aventures »[1]. De fait, la présence d'Henry reste une ombre, tandis que l'ombre de John est sur-présente et remporte les suffrages de la narration par le truchement de motifs aventureux classiques : la révolte, la piraterie, la chasse au trésor :

> Si, comme l'affirme Stevenson dans sa dédicace du *Maître de Ballantrae* à Sir Percy Florence, l'histoire « emmène le lecteur dans bien des pays », ce n'est pas pour suivre Henry Durrisdeer, c'est-à-dire celui qui *a priori* se posait en personnage principal, mais John, son frère : c'est John qui participe à la rébellion du prince Charles, c'est lui qui devient pirate, lui encore qui provoque son frère en duel, lui enfin qui entreprend le voyage final en Amérique à la recherche d'un trésor enterré. Il est l'instigateur des voyages et des aventures […][2].

Réaliser l'amalgame entre le frère et l'autre constitue, écrit Anne-Gaëlle Robineau-Weber, «une « mise en scène critique » et qu'un dédoublement poétique du texte »[3] : la fraternité induit un regard double et une mise à distance critique de l'aventure au sein même du récit dans l'affrontement entre les deux frères. Elle rend, par ailleurs, la figure de l'autre plus inquiétante alors même que le frère entretient normalement le rapport familial de la confiance : devenu aventurier-pirate, le frère réactualise l'image d'un aventurier-intrus impossible à éloigner. C'est de cette inquiétude que se saisit Walter Scoot dans *The Pirate*

---

l'un d'eux : on le contemplait et on penserait à lui avec un certain respect » (trad. Jacques Papy, *La Coupe d'Or*, éd. cit., p. 56).

[1] Anne-Gaëlle Robineau-Weber, « Le Seing du frère ou les aventures silencieuses des romans de Robert Louis Stevenson, de Jules Verne et de Joseph Conrad », dans Florence Godeau, Wladimir Troubetzkoy (dir.), *Fratries. Frères et sœurs dans la littérature et les arts de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Kimé, 2003, p. 417.

[2] *Ibid*., p. 417.

[3] *Ibid*., p. 421.

(1821). Mordaunt sauve la vie d'un mystérieux marin avec lequel se développe ensuite une grande rivalité. Le rival prétend s'appeler Cleveland et avoue à celle qu'il aime être un pirate. Les deux adversaires en viennent au duel dans une confrontation qui reprend une fois encore le conflit biblique entre Abel et Caïn. L'intertexte se vérifie finalement lorsque Cleveland et Mordaunt découvrent être nés du même père, et que l'intrusion se légitimise en même temps qu'elle dévoile ses inquiétants ressorts et violences.

Mais l'usage du frère permet surtout, enfin, d'écarter « la dérive didactique du roman d'aventures »[1] et de concéder ou de mettre en lumière le regard critique de l'auteur sur son propre travail. Car l'inquiétude est littéraire : le frère fascinant à éloigner, c'est aussi pour l'auteur la tentation de l'aventure. Il faut alors, pour lui faire face, un frère dont il n'y a nulle narration aventureuse à retirer ; alors fonctionne la mise en abyme du geste critique. C'est, dans ce sens, une véritable prise de distance que propose Roger Judenne dans un récit pour la jeunesse intitulé *Deux pirates pour un trésor* (1994-2012). L'auteur reprend à son compte le motif du trésor et de la compétition à laquelle il donne naissance. Par ailleurs, il inscrit cette concurrence dans une perspective fraternelle puisque les pirates qu'il met en scène, Main-de-fer et La Lorgnette, sont demi-frères. Une distanciation discrète se met en place : s'il est interdit de trahir et d'assassiner un frère, est-ce pareil avec un demi-frère ? C'est évidemment avec second degré que la question de pose chez Judenne, répondant au projet humoristique de la série (« Huit récits d'aventure et d'humour », précise Rageot). L'issue remplit le contrat passé par l'auteur. Les demi-frères se chargent de déterrer les coffres qu'ils ont cachés. L'un cherchant à trahir l'autre, les deux pirates en viennent aux mains et se précipitent tous deux dans le trou qu'ils on creusé. Sur la plage, seul restent le mousse qui les accompagnait et les six coffres déterrés : « Le mousse entendit des braillements et des jurons. Il contempla l'île déserte puis les six coffres remplis d'or qu'il n'avait même pas eu à transporter. Tout en

[1] *Ibid.*, p. 421.

sifflotant, il hissa la voile et rentra au port »[1]. L'île est forcément déserte : le mousse n'a à craindre le regard d'aucun indésirable. Il reste au jeune lecteur d'imaginer ce que le marin fera du trésor (pas si mal) acquis.

> *La mise en mer du personnage de pirate s'appuie d'abord sur l'illustration de l'existence terrestre comme modèle à dépasser et à fuir. Le devenir-pirate est une élaboration bâtie sur un abandon préalable, sorte de table rase matérialisée par l'espace engloutissant de la mer. De cet engloutissement identitaire naît la possibilité de devenir autre.*

[1] Roger Judenne, *Deux pirates pour un trésor*, Paris, Rageot, 1994-2012, p. 19.

1.3.2. Désinscriptions actives

Dans cet engloutissement, quel rapport le personnage de pirate entretient-il avec son espace ? Le territoire, traditionnellement constitué en littérature comme un outil d'affirmation du personnage et du héros, peut-il déjouer son propre rôle ? Quelle élaboration identitaire le personnage de pirate engage-t-il dans son occupation des espaces ?

a. Grand large : silences et trajets sans trajectoire

Un lieu commun veut appréhender la mer comme un espace de liberté, d'épanouissement ; un lieu où il est possible d'agir sans contrainte ou, au moins, sans contrôle. Ovide, dans *Les Métamorphoses*, assumait déjà un stéréotype qui demeure aujourd'hui : « Quid prohibetis aquis ? usus communis aquarum est. Nec solem proprium natura, nec aera fecit, nec tenues undas ; ad publica munea ueni »[1]. Dès lors, le large reste solidement attaché, comme une association devenue naturelle, à un idéal de liberté.

En dépit de toutes les tentatives de contrôle et de juridiction, l'océan conserve l'image d'un espace trop vaste pour être soumis à la surveillance continue de quelque puissance. Cette absence de frontière physique illustre la distinction établie par Gilles Deleuze et Félix Guattari entre espace *lisse* et espace *strié* :

> L'espace sédentaire est strié, par des murs, des clôtures et des chemins entre les clôtures, tandis que l'espace nomade est lisse […]. Le nomade est celui qui s'accroche à cet espace lisse où la forêt recule, où la steppe et le désert croissent, et invente le nomadisme comme réponse à ce défi[2].

À l'inverse du défi qui constitue une affirmation de soi, le nomadisme réalise une contre-performance sous forme d'effacement. La mer, espace ouvert nourri des notions d'horizon et de large par opposition au strié terrestre, autorise une performance anti-identitaire dont le capitaine Flint, dans *Long John Silver*, tâche de faire un avantage :

> […] Combien de fois faudra-t-il que je vous répète qu'aucun nom ne doit être prononcé en présence d'étrangers ! Est-il si difficile de faire pénétrer dans vos crânes d'abrutis que ce navire et son équipage ne doivent pas porter de noms, pour le reste du monde, si nous voulons survivre ?[1]

---

[1] Ovide, *Les Métamorphoses*, Tome II, Livre VI, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 14-15. Trad. fr. : « Pourquoi m'interdire cette eau ? L'usage de l'au est permis à tout le monde. La nature n'a pas voulu que le soleil, l'air et l'onde fluide fussent la propriété d'un seul ; je suis venue jouir d'un bien commun à tous » (trad. Georges Lafaye, édition bilingue).

[2] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, éd. cit., p. 472.

L'investissement de l'espace par le pirate ne se traduit pas par une affirmation de soi qui viserait à se dire à travers le dit géographique, mais plutôt par la possibilité de se taire en l'espace. Le lieu qu'il occupe constitue une *atopie*, un non-lieu au sein duquel il peut user d'un anonymat indispensable à sa survie. **Contre l'idée du lieu-culture, du lieu-histoire, le pirate entreprend de s'établir dans un espace d'engloutissement et de disparition où la mémoire est empêchée et la culture avalée par la nature.** Pour la marine traditionnelle, la mer n'est qu'une voie commerciale reliant deux points pour satisfaire aux échanges nécessaires. Les ports fonctionnent comme autant de points fixes vers lesquels sont tournés les efforts et les pensées d'un équipage qui se sait attendu. Le pirate en revanche privilégie le trajet, la ligne tracée entre les points : la mer devenant espace intermédiaire de parenthèse et de développement. Contrairement à la croisière commerciale dont l'objectif est une forme de stase (le navire part chargé d'un port et doit arriver intact si possible et pareillement chargé à son point d'arrivée), la croisière pirate vise à la transformation.

Dans *The Cruise of the Dazzler*, l'un des premiers romans de Jack London publié en 1902, la croisière commence et finit à terre, dans un San Francisco imaginaire. Entre les deux moments du départ et de l'arrivée se joue, sur le modèle du roman d'aventures, la destinée du jeune Joe ; entre ces deux moments surtout apparaît **le pirate, figure du trajet** pour un héros en construction. À l'instar du nomadisme théorisé par Deleuze et Guattari, le personnage de pirate offre à l'intermède sa consistance : « Un trajet est toujours entre deux points, mais l'entre-deux a pris toute la consistance, et jouit d'une autonomie comme d'une direction propre. La vie du nomade est intermezzo »[2]. John Silver, personnage intermezzo de *Treasure Island*, apparaît lorsque commence le voyage et disparaît lorsqu'il s'achève, comme pour

[1] Björn Larsson, *Long John Silver*, éd. cit., p. 457.
[2] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, éd. cit., p. 471.

accompagner les changements qui surviennent chez Jim Hawkins au cours de cette aventure-parenthèse que constitue l'épisode de la recherche du trésor. Ainsi l'approche territoriale par l'effacement du pirate trouve une réponse dans l'approche identitaire du héros qui lui fait face.

b. Cartographies souterraines

La carte fixe l'image collective d'un monde figé. Représentant d'abord un monde fini pour les appétits aventureux, elle devient un symbole du contrôle de l'espace par l'État et la science. Mais si la carte est effectivement science pour le marin, elle se double de mystère pour le personnage de pirate qui lui adjoint le motif d'effacement précédemment évoqué. En prenant ses crayons pour dessiner les contours d'une île au trésor, Samuel Lloyd Osbourne, alors enfant, affirme l'aspect ludique de l'objet. Mais lorsqu'il voit son beau-père, Robert Louis Stevenson, s'en emparer, le jeu prend l'allure plus sérieuse d'une entreprise. Convoqué plus tard dans le bureau de son beau-père, il devient évident que sa carte d'enfant recèle quelque chose de plus sérieux qu'il ne l'aurait cru. L'objet qu'il retrouve contient une inquiétante étrangeté : ce qui était encore sien il y a peu de temps a été largement scarifié du tracé de l'autre, dans un geste aussi violent que fascinant. L'histoire connaît plusieurs versions. Stevenson raconte dans *My first book, Treasure Island* (1893) passer ses après-midi pluvieux à réaliser, en compagnie du jeune garçon, des dessins coloriés :

> On one of these occasions, I made the map of an island; it was elaborately and (I thought) beautifully coloured; the shape of it took my fancy beyond expression; it contained harbours that pleased me like sonnets; and with the unconsciousness of the predestined, I ticketed my performance 'Treasure Island'[1].

[1] Robert Louis Stevenson, « My first book: Treasure Island », en ligne, http://www.gutenberg.org/files/492/492-h/492-h.htm#page111. Trad. fr. : « À l'occasion d'une de ces séances, je dessinai la carte d'une île. Elle était très soigneusement et (du moins le pensais-je) très joliment coloriée. Sa forme, en particulier, accapara mon imagination au-delà de toute expression. Il y avait là des criques, des ports, qui m'enchantaient autant que des sonnets, et avec l'inconscience des prédestinés je baptisai mon œuvre Treasure Island » (trad. France-Marie Watkins, Michel Le Bris, « Mon premier livre : L'Île au trésor », dans Robert Louis Stevenson, *Essais sur l'art de la fiction*, éd. cit., p. 335-336).

Dans un cas comme dans l'autre, le jeu d'enfant tourne sous la plume de Stevenson en règlement de compte sanglant dont la carte et la course effrénée qu'elle entraîne constituent le point de départ. Objet de civilisation, la carte est détournée par le motif de la piraterie au profit de la carte au trésor, objet quant à elle de sauvagerie et de violence.

La cartographie du trésor n'est pas, pour reprendre les termes de Hakim Bey, une cartographie du contrôle, opposée à la Zone Autonome Temporaire : « Mais si la carte est fermée, la zone autonome reste ouverte. Métaphoriquement, elle émerge de la dimension fractale invisible pour la cartographie du Contrôle »[1]. Écriture parcellaire issue d'une expérience personnelle du monde et de la vie, nourrie de vides et de symboles, la carte au trésor n'aspire qu'à laisser un chemin vers le trésor et, loin de se mettre au service du réel, s'applique au contraire à mettre le réel au service d'un invisible enfoui dans un espace la plupart du temps sauvage ou abandonné. L'île indiquée par la carte de Stevenson est inhabitée, au même titre que celle où se situe le trésor du pirate Henry Ratcliffe dans *Le Trésor de Brion*. **La carte au trésor constitue avant tout un appel à l'aventure, revers du réel cédant le pas à l'expérience subjective du monde.** Mise en danger, prise de risque, elle incite au dévoilement d'un secret en même temps qu'à celui d'une part instinctive et primale de nous-mêmes. Alors que la carte cherche à reproduire les tracés du monde, **la carte au trésor se présente comme un négatif qui, voué à signaler l'existence d'un trésor enterré, double cette quête d'une géographie souterraine des êtres.** Contrairement à sa vertu salvatrice de guide, la carte au trésor est enjeu de mort pour accéder aux précieuses informations.

Dans *Treasure Island*, Silver suit les indications laissées par Flint pour accéder au trésor enfoui. « There are three "tall trees", said he, about in the right line from Skeleton Island. "Spy-glass Shoulder," I take it, means that lower p'int there. It's child's play to find the stuff

[1] Hakim Bey, *T.A.Z.*, Paris, L'Éclat, 1997, p. 17.

now »[1]. La toponymie est soumise au cartographe qui s'improvise à la fois découvreur et démiurge, recréant l'espace à l'aune de ses habitudes : ainsi l'île dite *du Squelette* et le contrefort *de la Longue-Vue* sont-ils une entrée vers le mystérieux personnage de Flint. La carte au trésor fonctionne comme une intrigue où l'espace traduit l'identité, comme une géographie souterraine où l'extérieur ne s'impose pas au personnage mais le personnage se dit à l'extérieur.

Dans *Le Trésor de Brion*, roman du Québécois Jean Lemieux publié en 1995, la carte de l'île de Brion se lit en regard d'un poème et d'autres indices laissés par le pirate Henry Ratcliffe, qui transforme l'objet cartographique par sa subjectivation de l'espace. Pour accéder au trésor, les héros n'ont d'autre choix que de faire renaître, à travers leurs efforts, la mémoire du pirate. La carte au trésor fonctionne ainsi comme un ensemble d'incertitudes que ne compense, pour les personnages comme pour les lecteurs, que la certitude de vouloir savoir. Entre énigmes et enquêtes, le voyage physique sur les traces de l'autre devient, par l'entremise de la carte au trésor, un voyage *en* l'autre. Guillaume, Aude et Jean-Denis, trio héros du roman, parvenus sur l'île de Brion, parviennent à décoder les messages laissés par le pirate, sans comprendre encore ni qui était ce curieux forban, ni le rôle d'un certain abbé Donnegan dans l'affaire. Quand ils découvrent enfin un coffre, les trois amis l'ouvrent et découvrent, au bout de cette course au trésor sous forme de lecture géographique, la vérité sur l'histoire des personnages dont la carte traçait imperceptiblement la destinée. Le coffre recèle notamment un paquet de lettres. À la lecture de l'une d'entre elles, l'étrange passé s'impose aux héros :

[1] Robert Louis Stevenson, *Treasure Island*, éd. cit., p. 175. Trad. fr. : « Y a trois "grands arbres" à peu près dans l'axe de l'île du Squelette, dit-il. Pour moi, "l'épaulement de la Longue-Vue" doit désigner c'te partie inférieure là-bas. Ce sera un jeu d'enfants de trouver l'trésor, maint'nant » (trad. Marc Porée, *L'Île au trésor*, éd. cit., p. 662).

> - Une vraie lettre d'amour ! s'exclama Jean-Denis. L'abbé Donnegan devait avoir une blonde. Ratcliffe a mis la main sur ses lettres pour le faire chanter.
> - Tu n'as rien compris, dit Aude, les larmes aux yeux. La blonde, c'était Ratcliffe. Quand Donnegan l'a quitté, le pirate a voulu se venger, ou le retenir, en lui volant le calice et le registre.
> Elle leur passa d'autres feuillets, des lettres, des poèmes. Au fil des années s'étalaient, balisées par de longues lettres tourmentées, toutes les étapes d'une relation platonique puis infernale.
> - Tout s'explique, dit Guillaume. Tu te souviens du journal de Geneviève Boudreau ? Elle m'a dit que ce capitaine vivait dans le péché et que le calice était bien là où il était. Les gens de Havre-Aubert, au moins la famille de Louis Boudreau, savaient ce qui se passait. À cette époque, l'homosexualité devait être un sujet tabou. Encore plus entre un pirate et un missionnaire. Ça explique pourquoi toute l'histoire du calice et du registre a été si bien enfouie dans les mémoires. Pour nos ancêtres, le trésor de Brion était maudit.
> […]
> Isolés dans la paix sauvage de Brion, les trois amis, émus, se laissèrent envahir par les images du passé. Henry Ratcliffe, le pirate de Boston, ne leur apparaissait plus sous un jour si sombre. Ils pouvaient imaginer que cet homme si étrange, bandit, poète et astronome, était une âme écorchée qui avait cherché sur la mer la liberté que lui refusait la société puritaine de la Nouvelle-Angleterre. Ils pouvaient imaginer que William Donnegan, le jeune abbé irlandais qui lisait du Shakespeare, avait trouvé plaisir, isolé au milieu de ses pêcheurs, à converser avec un homme cultivé. Le reste était une cruauté du destin, semblable à celles qu'ils observaient avec de moins en moins de détachement chez les adultes[1].

Ce beau retour au passé clôt un cycle d'aventures placé sous le signe d'un acte de lecture devenu ici « non pas l'objet d'un savoir faire, mais plutôt proposition d'un jeu sans règles du jeu »[2]. *Le Trésor de Brion*, affirme Jacques La Mothe, c'est « l'aventure d'une lecture »[3]. La lecture du roman se double dans l'espace de la diégèse de la lecture de la carte au trésor et de l'énigme, qui elles-mêmes constituent une forme de lecture du personnage à la fois cartographe et cartographié. La jonction entre lecteur du roman et personnage-lecteur intradiégétique se réalise lorsque les héros font lecture des lettres : la mise en abyme de la l'acte de lecture est alors avouée, « l'œuvre ne produisant que la dramatisation de son propre fonctionnement »[4].

Cette quête du souterrain ne se résume cependant pas par une découverte de l'autre enfoui, mais également de ce qui est enfoui en soi. Outre les propriétés humaines les plus profondes – l'animalité de John Silver, le courage de Jim Hawkins – le suivi du tracé de l'autre aboutit à une découverte de soi. Pour Aude et Guillaume, la découverte de l'amour qui lie Ratcliffe et

---

[1] Jean Lemieux, *Le Trésor de Brion*, Boucherville, Québec/amérique, 1995, p. 359-361.
[2] Jacques La Mothe, « Le jeu de l'intertexte dans Le trésor de Brion », en ligne, http://www.erudit.org/revue/vi/2000/v25/n2/201482ar.pdf, p. 4.
[3] *Ibid*., p. 6.
[4] *Ibid*., p. 6.

l'abbé signe la certitude de leur propre amour. Alors que Bourque, le méchant de l'histoire, a enfermé Aude seule avec un squelette dans la crypte au trésor, celle-ci est directement assimilée au trésor. Lorsqu'il la sauve, Guillaume accède à un double trésor : l'amour, auquel s'ajoute un coffre caché sous le squelette et oublié par Bourque. Le pirate invite, dans une forme de réinvention du quotidien chère à Michel de Certeau, à dévoyer l'espace au profit de chemins de traverse. Le dévoiement cartographique se double alors d'un dévoiement identitaire.

c. Exportations spatiale et narrative : un personnage-turbulence

En quittant la terre, les personnages de pirates expédient l'identité nominative, abandonnant leur nom au rivage. Barbe-Noire, Calicot Jack, Read, Bonn, Petit-Radet, Barberouge, Chien Noir, Barbecue, Crochet : le pirate noie son identité au profit d'un surnom, d'une identité fantasmatique pesant sur l'esprit craintif des habitants des terres. Petit-Radet (*L'Ancre de Miséricorde*), sous l'identité de Jérôme Burns, voit dans cette pression du non-être la base de la puissance pirate : « […] la force de ces hommes maudits réside surtout dans la terreur qu'ils inspirent »[1]. À l'instar de Flint qui souhaite devenir un fléau des mers, le pirate apparaît davantage comme une monstrueuse créature maritime, Léviathan ou Kraken. La rencontre du pirate, comme celle de ces monstres mythologiques, confine au cataclysme. Le pirate poursuit sa quête de *devenir autre* dans cette assimilation au monstre légendaire et à la porte des Enfers.

Dans *Long John Silver*, Silver s'adresse par écrit à Jim Hawkins : « Je t'entends d'ici te demander : ce Flint était-il vraiment un être vivant ? »[2]. Dans *L'Ancre de Miséricorde*, Petit-Radet est appelé tantôt *démon*, tantôt *damné chien* ou *mangeur de navires* : « le diable le

[1] Pierre Mac Orlan, *L'Ancre de Miséricorde*, éd. cit., p. 400.
[2] Björn Larsson, *Long John Silver*, éd. cit., p. 451.

protégeait »[1], finit-on par assurer. Dans *Cup of Gold*, Panama attend une prochaine attaque des pirates. Les rumeurs vont bon train dans la population : « […] Morgan could fire bullets from his finger-tips – that he breathed out sulphurous flames »[2]. Chaque pirate est le plus craint de tous les pirates, les superlatifs ne manquent pas pour faire de chacun le plus effrayant d'entre tous. Flint, dit-on, est le plus redouté des pirates. On apprend cependant qu'il redoute Silver, dit Barbecue, lequel devient à son tour le plus redouté de tous. C'était sans compter le terrible capitaine Hook : « He is the only man of whom Barbecue was afraid »[3]. *Barbecue* constitue ici une référence intertextuelle à Silver, qui sur l'*Hispaniola* occupe la position de coq, cuisinier du bord. Plus tard, la référence est soulignée : « It was his grimmest ded since the days when he had brought Barbecue to heel »[4]. Cependant, Barrie lui-même révèle la supercherie pirate à travers le destin de Smee, survivant à la défaite des pirates et du capitaine Hook : « […] and Smee, who henceforth wandered about the world in his spectacles, making a precarious living by saying he was the only man that Jas. Hook had feared »[5]. La facticité de la légende pirate est dévoilée par l'auteur lui-même, jouant de la fiction comme motif narratif. **L'exportation maritime du personnage se double d'une exportation narrative dans le conte, la légende ; le mirage, plutôt : non-lieu spatial et identitaire, investissement du lieu par une affirmation de l'atopie, du non-lieu comblé d'actes légendaires.**

[1] Pierre Mac Orlan, *L'Ancre de Miséricorde*, éd. cit., p. 399.
[2] John Steinbeck, *Cup of Gold*, éd. cit., p. 116. Trad. fr. : « Morgan peut tirer des balles du bout de ses doigts, et des flammes sulfureuses sortent de sa bouche ». (trad. Jacques Papy, *La Coupe d'Or*, éd. cit., p. 183).
[3] James Matthew Barrie, *Peter Pan*, éd. cit. Trad. fr.: « le seul homme, disait-on, que craignit le coq » (trad. Henri Robillot, *Peter Pan*, éd. cit., 1997, p. 74).
[4] *Ibid*. Trad. fr. : « [Crochet] venait de commettre son acte le plus cruel depuis l'époque où il avait asservi et dompté Barbecue » (ibid., p. 182).
[5] *Ibid*. Trad. Fr.: « Quant à Smee, il erra depuis lors à travers le monde avec ses lunettes, menant la vie la plus précaire en se faisant passer un peu partout pour le seul homme redouté du capitaine Crochet » (*ibid*., p. 208).

Jules Vallès ne montre pas une sensibilité particulière pour la mer lorsqu'il écrit les lignes suivantes :

> Que signifie la largeur de l'étendue, si sur l'horizon, là-bas, je ne vois pas se dessiner le geste d'un animal vivant, si l'humanité ne crie pas sur le dos de l'Océan qui bouillonne, si le ciel n'est pas crevé par la foudre, supplié par le lâche, insulté par l'impie ! […] Jetez sur cette eau stupide une barque en détresse ; montrez-moi, collé contre le grand mât, un matelot ou un déporté que le capitaine a donné l'ordre de flageller : alors l'espace s'emplit d'emblée, et c'est mon cœur d'homme qui battra au-dessus de cette immensité tout d'un coup muée en champ de bataille[1].

L'auteur souligne ici une lacune inhérente à l'espace maritime, impropre à la nouveauté thématique ou narrative. Dans le roman maritime, avoue initialement Odile Gannier, « Le nombre potentiel d'épisodes différents est généralement moindre que dans un roman d'aventures, un roman historique ou encore une relation de voyage […] »[2]. Le personnage de pirate, opposant maritime par excellence, vient habiter cet horizon inerte et lui prêter sens. Faisant de la mer le champ de bataille attendu, il l'emplit des orages désirés et, brisant le calme du voyage du rien, porte celui qui croise sa route dans l'espace de la narration. L'intérêt du romancier est ainsi directement engagé dans l'existence du pirate qui réalise la potentialité de l'œuvre : l'océan vide et la page blanche sont conjointement comblés par la geste pirate.

Personnage-type du schéma actantiel, le pirate-perturbateur change le cours des choses et entraîne ceux qui le rencontrent dans des aventures inattendues. Ainsi l'intrusion soudaine de Billy Bones dans la vie de Jim Hawkins entraîne pour celui-ci toute l'aventure de *Treasure Island*, et l'île de *Neverland* serait bien paisible, n'étaient les terribles pirates du capitaine Hook. **Plutôt qu'un personnage, le pirate apparaît comme un principe d'action, un « agissant », selon le vocabulaire aristotélicien, restituant le mécanisme même de la narration.** Ressort contre l'apathie et l'inactivité, créateur et génie des lieux là où n'était, sans lui, que « la largeur de l'étendue » qui ennuie tant Jules Vallès, le pirate comme force de destruction et de disparition constitue par là même une force de réactivité et de mise en branle

[1] Jules Vallès, cité dans Yves Ansel, « Mer(s) à l'horizon! », dans Marie Blain, Pierre Masson (sous la dir. de), *Rêveries marines et formes littéraires*, éd. cit., p. 24.
[2] Odile Gannier, *Le Roman maritime. Émergence d'un genre en Occident*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2011, p. 12.

du monde. C'est dans cet esprit que le critique Hubert Juin, en 1984, écrit au sujet de *L'Île des Perroquets* de Robert Margerit : « On ne résume pas *L'Île des Perroquets* : c'est un livre porté par la turbulence même… Une merveilleuse réponse à l'ennui, c'est-à-dire à la mort »[1].

> *Désaffirmation, désidentité, le personnage de pirate trouve dans le grand large l'occasion de* ne pas être dit *quand le travail littéraire classique constitue une force d'affirmation dans l'élaboration du personnage. Conformément à l'idée du revers ou de l'envers, le pirate réalise une contre-performance territoriale en dessinant un espace en négatif, un non-lieu qui se joue à la fois dans l'absence et dans la turbulence.*

[1] Quatrième de couverture de Robert Margerit, *L'Île des Perroquets*, Paris, Phébus, 1984.

1.3.3. Attractions terrestres et fascinations marines.

Absence et turbulence : n'est-ce pas ainsi que se jouent les tensions entre terre et mer ? Ces deux espaces en regard se répondent-ils dans une égale fascination ? Le stéréotype de la fascination maritime fonctionne-t-il comme une constante dans les récits de piraterie, ou peut-on le catégoriser – le spécifier ?

a. Fascinations, régression

« La vie sur des navires successifs rend d'ailleurs assez indifférent à ce qui se passe ailleurs que sur l'eau. Si les terriens redoutent la mer et y voient le « territoire du vide », les marins vivent sur leur bateau et considèrent la terre avec une certaine méfiance »[1]. Regards croisés, terre et mer vivent en vis-à-vis dans un rapport de méfiance avant tout. Dans *Lobas de mar* (2003) de Zoé Valdés, Ann Bonny formule cette méfiance face à la terre :

> Allá cunde el terror, domina el caos, más que aquí… - Hizo como si indicara a la tierra -. Nadie que tenga dos dedos de frente deseará vivir en el caos, muriendo de miedo, asediados por el asesinato y el robo en permanencia. Qué se vive allá? Como única ley: impuestos, traiciones políticas, odio, desamor, y todo el mal regodeándose en salones hipócritas[2].

La méfiance de la femme pirate prend ici la forme du bon sens, résumant l'existence terrestre à la fausseté politique et sociale. Par opposition, la vie maritime devient en revanche une existence réelle, franche. Cette inversion de réalité répond à un imaginaire maritime de fascination et de rêverie, mais aussi de trompe l'œil. Les héros pris à contempler la mer ne manquent pas dans le roman d'aventures, de John Trenchard dans *Moonfleet* (John Meade Falkner, 1898) à Yves-Marie dans *L'Ancre de Miséricorde*, renouvelant sans cesse le motif classique de l'appel du large.

Daniel Vaxelaire le reprend à son tour dans *Supplique pour ne pas être pendu avec les autres pirates* (2003), où le jeune héros est pris d'une « étrange aspiration : celle de la mer, de la houle, du large, de cet infini mystérieux dont on parlait, au village, avec des mots aigris. Car

---

[1] Odile Gannier, *Le Roman maritime, Émergence d'un genre en Occident*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2011, p. 156.

[2] Zoé Valdés, *Lobas de mar*, éd. cit., p. 67. Trad. fr. : « Là-bas règnent la terreur et le chaos, plus qu'ici…, fit-elle comme si elle désignait la terre. Quiconque ayant deux sous de bon sens ne voudrait vivre dans ce chaos, mourant de peur, à la merci du crime et du vol en permanence. Quelle vie là-bas ? Sous la seule loi des impôts, des trahisons politiques, de la haine et du mal qui se pavane dans les salons hypocrites » (trad. Albert Bensoussan, *Louves de mer*, éd. cit., p. 220).

le sédentaire, ancré à sa masure, à ses voisins, à son clocher, à sa fosse à purin et à son troupeau de gorets, envie et honnit le nomade »[1]. Cette étrange aspiration sera contentée par un garçon rencontré par hasard et qui se révélera être un pirate. En entraînant le jeune héros vers la mer et, sans le lui dire, vers la piraterie, le pirate subvertit l'appel du large en devenant figure de tentation mais aussi de passeur et de transgresseur. Une ambiguïté transparaît dans le discours du héros, qui rappelle que la mer, conjointement à l'appel du large l'idée d'une méfiance et d'une tromperie. Le discours terrestre se plaît en effet à faire de l'espace maritime une promesse mensongère. L'ambiguïté tient en ce que la rêverie maritime se double d'une forme de régression par laquelle le personnage concerné est contraint de passer. Cette régression peut notamment être assimilée à l'échec scolaire, qui s'adresse plus particulièrement à un public jeune.

C'est dans sa fuite du système scolaire que prend naissance la carrière de Silver (*Long John Silver*) dans la marine puis dans la piraterie, comme pour signer une rupture entre le personnage et la voie d'apprentissage traditionnelle. Dans *La Croisière du Dazzler* de Jack London, Joe (qui préfigure quelque peu le Holden Caulfield de Salinger) abandonne toute lutte devant sa feuille d'examen : « There was nothing to be done but flunk. And when, after an age of waiting, the papers were collected, his went in a blank, save for his name, the name of the examination, and the date, which were written across the top »[2]. Persuadé de son incapacité à étudier, le jeune garçon choisit de quitter sa famille et de tenter l'aventure. C'est le pirate qui comblera indirectement le vide laissé sur sa copie blanche d'examen, tandis que l'espace maritime accueille en elle l'abandon intellectuel.

---

[1] Daniel Vaxelaire, *Supplique pour ne pas être pendu avec les autres pirates*, s.l., Orphie, 2003, p. 28.
[2] Jack London, *The Cruise of the Dazzler*, en ligne, http://www.gutenberg.org/files/11051/11051-h/11051-h.htm. Trad. fr.: « Il ne lui restait plus qu'à accepter de se planter. Et quand, après un siècle d'attente, les devoirs furent ramassés, il remit copie blanche – mis à part son nom, le titre et la date inscrits en haut de la page » (trad. Louis Postif, Frédéric Klein, *La Croisière du Dazzler*, Paris, Libella, 2010, p. 59).

Dans *L'Île au trésor* (2008) de Pierre Pelot, Sally-Sea et Trelaway échafaudent un scénario afin de masquer leur identité et le but de leur voyage aux yeux de leur équipage. Jim Hawkins a son rôle à jouer s'il veut pouvoir voyager sans éveiller de soupçons auprès de ses nouveaux parents factices : « Pour ma part, Juan Valdez, j'étais un enfant…non pas franchement attardé, ni même retardé, mais sans doute pas tout à fait à l'heure quand même »[1]. À sa première rencontre avec Silver, Jim incarne son rôle : « Je n'ai rien changé à mon air vague, émettant un léger bruit, une purée de mots qui pouvait être le résultat d'une salutation enrayée. […] Il était bien entendu au courant de mon mental à la ramasse, savait tout, probablement plus que moi-même, de mon déplorable handicap… »[2]. **L'espace maritime est appréhendé comme la matrice d'une vie inévitablement primitive, espace des ratés ou de ceux qui pensent avoir échoué sur terre, tout en étant un espace de soutien : la mer, qui porte ces « échoués de la terre », est un espace qui en porte d'autres.** La régression n'est finalement pas achevée pour Joe et Jim qui finissent tous deux par regagner la terre après avoir positivement transformé leur expérience maritime. Mais le rachat ne serait possible que lorsque l'expérience maritime demeure transitoire. Rester à la mer, au contraire, affirme une régression irréversible et situe le pirate, pour les gens de la terre, dans la zone inférieure d'une humanité limitée. Terre et mer se regardent ainsi l'une l'autre tantôt dans le rejet, tantôt dans un jeu de séduction qui n'exclue pas, loin sans faut, eu égard aux sirènes et autres créatures ensorceleuses de notre imaginaire, un motif dominant de dangerosité.

Yves-Marie exprime avec chaleur sa fascination pour la mer et pour l'aventure qu'elle porte pour lui de manière inhérente. Celui qui arrive de la mer devient rapidement le réceptacle de ses fantasmes. Ainsi le jeune héros est-il envoûté par M. Burns, chirurgien de marine le jour et

[1] Pierre Pelot, *L'Île au trésor*, Paris, Calmann-Lévy, 2008, p. 118.
[2] *Ibid*., p. 121-122.

pirate la nuit, mais aussi par Jean de la Sorgue, ancien pirate désormais forçat : « Cet homme, lui aussi, me paraissait un messager de l'aventure. […] C'était pour moi un être surnaturel, né des livres. Je crois savoir qu'il avait été condamné à vie pour avoir servi sur une barque qui battait le pavillon noir […] »[1]. **Par l'association au livre, le personnage sorti des flots joint la nature maritime à la nature fictionnelle.** La séduction qui anime Henry Morgan (*Cup of Gold*) devant Henry Daffyd, ancien valet de ferme de la famille, n'est pas moindre que celle que connaît Yves-Marie. Revenu d'un long périple aux Antilles, Daffyd, devenu pirate dans les îles, apparaît soudainement démiurge, génie de l'espace aux yeux de son interlocuteur : « […] Henry, kneeling on the floor, gazed with awe at this mortal who held the very distances in his palm »[2]. Mortel, le pirate n'en est pas moins doué d'un pouvoir particulier de maîtrise spatiale.

b. Rêves de retour

Mais si ceux qui reviennent de mer incarnent la tentation du large chez ceux de la terre, le pirate lui-même ne se caractérise pas tant par la séduction maritime que par sa réaction à la « tentation du rivage »[3]. Pour le marin, le motif du départ en mer ne va pas sans quelque peine concrétisée par « ceux qui, pour des raisons diverses, sont condamnés à attendre à terre le retour des nefs »[4]. « La mer est déchirement »[5], résume Odile Gannier. Le pirate, dans sa fuite, n'est quant à lui pas attendu. Le Kernok d'Eugène Sue emmène celle qu'il aime à bord de son navire, tout comme le pirate de Balzac dans *La Femme de trente ans* emmène Hélène

[1] Pierre Mac Orlan, *L'Ancre de Miséricorde*, éd. cit., p. 375.
[2] John Steinbeck, *Cup of Gold*, éd. cit., p. 6. Trad. fr. : « […] Henry, à genoux sur le plancher, le visage empreint d'une crainte respectueuse, ne quittait pas des yeux ce mortel qui tenait l'espace entre ses mains » (trad. Jacques Papy, *La Coupe d'Or*, éd. cit., p. 18).
[3] Alain-Michel Boyer, « Pour une typologie du roman d'aventures maritimes », dans Marie Blain, Pierre Masson (sous la dir. de), *Rêveries marines et formes littéraires*, éd. cit., p. 67.
[4] Saulo Neiva, « Le motif du départ en mer dans la poésie portugaise du XVIe siècle », dans Marie Blain, Pierre Masson (sous la dir. de), *Rêveries marines et formes littéraires*, éd. cit., p. 76.
[5] Odile Gannier, *Le Roman maritime. Émergence d'un genre en Occident*, éd. cit., p. 142.

avec lui sur la mer où leurs enfants sont élevés. De la même manière, le Corsaire Rouge de Cooper disparaît d'abord en mer (il reparaît plus tard pour mourir à terre), et Silver, chez Stevenson, s'évanouit quand Jim et les autres membres de l'équipage s'apprêtent à regagner la terre. Cette tendance des romans du dix-neuvième siècle à séparer définitivement espace terrestre et espace maritime trouve un amenuisement au siècle suivant dans une tension vers le rivage.

Tension des origines pour Henry Morgan dans *Cup of Gold* qui, une fois ses exploits accomplis, découvre l'ennui de l'aventure et la nostalgie de sa terre natale : « I am filled with a nostalgia for my own black mountains and for the speech of my own people. I am drawn to sit in a deep veranda and to hear the talk of an old man I used to know »[1]. Le retour à la terre se double d'un retour au foyer et d'une réparation de la rupture initiale, par laquelle le personnage enterre définitivement sa carrière de pirate. Dans *La Croisière du Dazzler*, le jeune Frisco Kid, dont le nom même se définit par l'espace, a grandi parmi les pirates de la baie de San Francisco. Mais le romanesque de son existence, si visible aux regards extérieurs, ne l'en fait pas moins désirer les plaisirs de la vie à terre :

> 'Frisco Kid was discontented – discontented and disgusted. This would have seemed impossible to the boys who fished from the dock above and envied him greatly. True, they wore cleaner and better clothes, and were blessed with fathers and mothers; but this was the free floating life of the bay, the domain of moving adventure, and the companionship of men – theirs the rigid discipline and dreary sameness of home life. They did not dream that 'Frisco Kid ever looked up at them from the cockpit of the Dazzler and in turn envied them just those things which sometimes were the most distasteful to them and from which they suffered to repletion. Just as the romance of adventure sang its siren song in their ears and whispered vague messages of strange lands and lusty deeds, so the delicious mysteries of home enticed 'Frisco Kid's roving fancies, and his brightest daydreams were of the things he knew not – brothers, sisters, a father's counsel, a mother's kiss[2].

[1] John Steinbeck, *Cup of Gold*, éd. cit., p. 162. Trad. fr. : « Je suis en proie à une violente nostalgie de mes noires montagnes et du parler des gens de ma race. Je me sens poussé à aller m'asseoir dans une profonde véranda pour écouter la conversation d'un vieillard que j'ai connu jadis » (trad. Jacques Papy, *La Coupe d'Or*, éd. cit., p. 251).

[2] Jack London, *The Cruise of the Dazzler*, éd. cit. Trad. fr.: « Frisco Kid était mécontent – mécontent et découragé. Son état d'esprit actuel aurait semblé incroyable aux jeunes garçons qui pêchaient dans le bassin situé un peu plus loin et jalousaient tant son sort. Certes, ils portaient des habits plus propres et plus élégants, ils avaient le bonheur de posséder encore leur père et mère, mais Frisco Kid, lui, connaissait l'existence libre et flottante de la baie, le domaine de l'aventure et la compagnie des hommes – alors que les autres restaient soumis à une discipline rigide et à la triste monotonie de la vie familiale. Ils ne s'imaginaient guère que Frisco Kid, posté dans le cockpit du Dazzler, jetait vers eux des regards d'envie en songeant justement à ce qui leur était parfois le plus désagréable et dont ils souffraient jusqu'à satiété. Si le romanesque de l'aventure déversait son

Quand Joe gagne le bord, il s'en fait un ami et révèle son désir impossible de regagner la terre. Joe finit par réaliser ce souhait lorsqu'il l'emmène dans sa famille, doublant son propre retour du retour du pirate à la vie civile. **La rupture sociale de Frisco Kid et la rupture scolaire de Joe sont toutes deux rachetées par ce qui est présenté comme un retour à la raison et à l'honneur.**

C'est ce motif de l'honneur que réinvestit Pierre Mac Orlan dans le retour à la terre de Louis-Marie à la fin des *Clients du Bon Chien Jaune* (1926). Engagé parmi les pirates, Louis-Marie tient en horreur les pratiques de ces forbans sans foi et développe une culpabilité à partager leur destin. Décidé à fuir, il s'empare une nuit de la chaloupe pour tenter de prendre refuge sur une petite île au large de la Bretagne. Il échoue malheureusement dans sa quête terrestre et se voit contraint de regagner le large auprès des pirates. Finalement, les pirates sont capturés et ramenés à terre pour être condamnés. Louis-Marie est épargné et trouve dans le retour à la terre la rédemption attendue. La rupture terre/mer cesse d'être définitive dans cette possibilité de retour qui voit dans le pirate une potentialité temporaire de l'adolescent. Le désir familial de Frisco Kid est proposé comme contre-valeur au désir d'aventure et de marginalité, et comme valeur refuge du XXe siècle. Erik Christian Haugaard, dans Under the black flag (1993), affirme à la fin du XXe siècle une dépréciation de l'aventure pirate : William, envoyé par son père en Angleterre, n'a aucune envie de quitter ni la Jamaïque, ni le nid familial. Pris par des pirates, l'aventure ne le tente guère et n'y prend nullement part en refusant de participer aux actions des forbans. « En effet, dès la première minute de mon enlèvement, je n'avais eu qu'une idée : m'évader. Et chaque nuit, avant de m'endormir, je réfléchissais au

chant de sirène dans leurs oreilles et leur laissait vaguement entrevoir de magnifiques prouesses dans des pays étranges, les délicieux mystères du foyer séduisaient l'imagination vagabonde de Frisco Kid, dont le plus grand bonheur eût été de connaître ce qu'il ignorait – des frères, des sœurs, les conseils d'un père et le baiser d'une mère » (trad. Louis Postif, Frédéric Klein, *La Croisière du Dazzler*, éd. cit., p. 73).

moyen de recouvrer ma liberté »[1]. L'existence du pirate n'a pas aux yeux du personnage la gloire auréolée d'une vie libre en mer, et l'enfant ne cherche guère à goûter l'aventure, contrevenant à l'idée selon laquelle chaque enfant rêverait d'être pirate un jour.

La tentation du rivage est souvent concrétisée dans la présence d'un personnage féminin. Silver, dans *Long John Silver*, s'éprend d'une femme noire esclave qu'il affranchit et installe à terre, se créant un espace de retour, une parcelle de terre en attente de lui. De la même manière agit Rackham, dans *Lobas de mar*, qui insiste auprès d'Ann Bonny pour qu'elle garde son enfant. Il l'installe également, organisant la possibilité de son retour en créant l'attente de soi par l'autre. Antoine, héros de *L'Île des Perroquets* (Robert Margerit, 1942), n'a qu'un désir : abandonner son existence de pirate et regagner son pays accompagné de sa compagne pour filer le parfait amour. Le retour à la terre s'associe donc à un retour à la vie à travers les motifs de l'enfance et de la famille. Le cas de Margerit est singulièrement révélateur par l'année de publication. En plein cœur de la seconde guerre mondiale, Margerit publie un roman de piraterie, dans lequel un jeune homme devient pirate par erreur, sorte de malgré lui. Margerit formule alors la question posée à chaque départ : reviendra-t-il ? Exorcisant la crainte du non retour, le personnage de Margerit s'en sort et retrouve son pays, heureux. **Si le départ vers la mer et la piraterie se fait dans la colère et la haine, le retour à la terre se joue quant à lui dans l'amour, la réconciliation et le désir de paix, établissant un contraste saisissant entre espace doux, social et viable, et espace salin, asocial où la vie ne saurait s'installer.** Et comme la mer a permis à Antoine de se défaire de son histoire terrestre, le retour à la terre lui permet de se défaire de son histoire maritime, laissée, comme celle de Joe et Frisco Kid, au rang de parenthèse. C'est que le récit double la leçon faite au lecteur adolescent. Dans *La Littérature de jeunesse*, Nathalie Prince précise que

[1] Erik Christian Hauggard, *Sous le pavillon noir*, Paris, Flammarion, 1997, p. 36.

« […] le lecteur de cette littérature se conçoit toujours, de près ou de loin, comme un individu inchoatif, en progression, en apprentissage, le livre – comme d'ailleurs n'importe quelle expérience – s'accompagne de nombreuses leçons »[1]. Leçons de mer et d'action, dans le cas de Joe, qui veillent à le ramener à terre.

c. Entreprise de contre-séduction

L'Ancre de miséricorde est tout entier saisi dans une double séduction terre/mer. Séduction portée non par un couple homme/femme mais homme/enfant, l'un tirant profit et plaisir de l'espace de l'autre par son entremise. L'action du roman se déploie dans la ville de Brest et ses proches alentours, tandis que les regards ne cessent de se tourner vers le large dans une tension continue : désirs d'Yves-Marie, exactions du pirate Petit-Radet, crainte de la population de reprendre la mer dans une ville portuaire.

Le père d'Yves-marie, Jean-Sébastien Morgat, exerce la profession de *shipchandler*, et « l'aventure à elle seule parfumait pour moi toute la boutique paternelle »[2]. Lorsqu'apparaît Jérôme Burns, présumé chirurgien de navire, Yves-Marie saute sur l'occasion d'en faire un objet investi de ses fantasmes de mer et d'aventure. Jérôme Burns devient bientôt le mentor du garçon et le pousse dans deux directions opposées qui soulignent le caractère double de son identité. Il ne cesse dans un premier temps, en contexte social, de réfréner les désirs d'Yves-Marie. Lorsque Jean-Sébastien Morgat présente son fils à M. Burns comme « un bon garçon qui s'émerveille trop des choses de la mer », le nouvel arrivant répond : « Ah Catherine ! Catherine ! (C'était son juron favori, comme je pus souvent le constater.) Il ne faut pas. Croyez-en l'expérience amère d'un vieux marin »[3]. Mais l'homme avisé, de bon sens et de bon conseil, devient autrement plus précieux à Yves-Marie lorsque, seul avec lui, il ne

[1] Nathalie Prince, *La Littérature de jeunesse*, éd. cit., p. 25.
[2] Pierre Mac Orlan, *L'Ancre de Miséricorde*, éd. cit., p. 374.
[3] *Ibid*., p. 386.

manque pas de satisfaire son goût pour l'aventure et les récits de mer : « Depuis que le chirurgien de marine fréquentait assidûment notre toit, l'aventure me harcelait comme une fille coquette un jeune niais de belle figure »[1]. Tout en bridant dans son discours les désirs d'Yves-Marie, Burns demeure pour lui un réceptacle de songes qui l'incite à souhaiter la mer, sa seule personne incitant au large.

C'est toutefois dans l'aventure que vit Yves-Marie auprès de Jean de la Sorgue qu'intervient véritablement la mer dans le récit. Jean, lancé à la recherche de Petit-Radet, s'évade de prison à l'aide d'un autre forçat, La Framboise. Par un enchaînement d'épisodes, Yves-Marie est entraîné dans leur fuite et se voit contraint, auprès d'eux, de quitter Brest pour la campagne environnante. Leur course les conduit en mer, par laquelle Jean et son complice espèrent fuir et se venger de Petit-Radet. Les contours de l'aventure tant attendue semblent se dessiner enfin. Arrivés sur la plage, les fuyards montent dans une barque et prennent le large, entraînant toujours Yves-Marie avec eux, qui ne songe qu'à rentrer chez lui : l'aventure, sortie soudain du seul domaine du rêve, n'est plus souhaitée, et n'a finalement pas lieu. Sur les conseils de Jean, le garçon se laisse discrètement glisser dans l'eau pour regagner à la nage la rive où il parvient sain et sauf. Dans ce récit, la tentation du rivage est suffisamment puissante pour faire échouer les départs vers le large. Jean de la Sorgue est assassiné quelques temps après son échappée, sans s'être fait justice. Quant à Petit-Radet, il prend la mer à la fin du roman mais tombe au large de Brest dans le piège des soldats de la marine royale et est fait prisonnier au terme de la bataille. Ramené à terre, il est pendu et définitivement privé de la mer.

L'Ancre de Miséricorde est publié en 1941, une année avant *L'Île des Perroquets* de Robert Margerit. Si le genre romanesque semble éloigner l'auteur des préoccupations de son temps, **le motif de l'aventure avortée apparaît comme un empêchement fantasmé de la guerre**

[1] *Ibid*., p. 395.

en cours. Mac Orlan ne fait d'ailleurs que réinvestir dans la situation les propos déjà tenus dans son *Petit manuel du parfait aventurier* (1920) : « Les voyages, comme la guerre, ne valent rien à être pratiqués »[1]. Voyage et guerre allant de pair dans la répression du désir d'aventure, Mac Orlan empêche métaphoriquement la guerre en empêchant son héros de vivre l'aventure dans les cadres du roman. Les pirates, anges tentateurs, sont tous deux éliminés du récit, comme pour effacer du récit les marques du conflit.

> *L'espace maritime permet d'établir deux discours parallèles : celui de la fascination qu'exerce la mer sur l'imagination, mais également celui d'une perspective régressive que cet espace engagerait. Ainsi la tentation du départ en mer trouve-t-il sa réponse dans une tentation du rivage vu comme un retour à la vie et à la possibilité d'être. À cela, on ajoute que la mer offre des discours à la fois d'échappée du réel (prendre la mer) et de désir de contrecarrer un réel (empêcher la mer).*

[1] Pierre Mac Orlan, *Petit manuel du parfait aventurier*, éd. cit., p. 686.

1.3.4. Pirates, les voies de la pénétration

Frontières, passages, limites, seuils, l'espace organise la narration selon des principes de droits, de possibilités, de hiérarchies des personnages. Personnage hors-la-loi, le pirate est-il un transgresseur d'espaces ? Est-il soumis aux mêmes impossibilités et aux mêmes lois spatiales que les autres personnages ?

a. Frontières et porosités

En faisant son apparition sur les côtes brestoises, le personnage de Petit-Radet modifie l'usage et la perception de l'espace, inoculant par sa présence la fièvre de l'aventure – et de la crainte – à l'espace citadin. Le sens apporté par Mac Orlan à son découpage de l'espace provient des rencontres et relations qu'il tisse entre les personnages et entre les personnages et les espaces, selon un rapport d'inclusion, d'exclusion et de transgression :

> Toute action d'un personnage est, soit instauration d'une clôture, soit effraction ou effacement d'une clôture. Toute victoire, tout sentiment d'un personnage […] est occupation d'un lieu désiré précis, et toute défaite est souvent expulsion vers un ailleurs, ou mise en réclusion dans un lieu imposé[1].

De colonisations en défections, l'espace mac orlanien se découpe dès l'incipit, comme le remarque Isabelle Guillaume, en une tripartition distincte :

> Dans *L'Ancre de miséricorde*, le récit d'Yves-Marie Morgat s'ouvre sur un repérage des lieux. Son premier épisode, le trajet effectué par l'élève du collège des Jésuites pour regagner le domicile paternel après la classe, fait apparaître la présence de trois zones distinctes. La première, celle du bagne donne lieu à une ellipse descriptive car l'adolescent l'évite. Elle apparaît comme une sorte de superlatif du quartier suivant puisque c'est sa « proximité », à en croire le narrateur, qui « donnait » à Kéravel « un caractère assez dangereux ». Kéravel, « quartier pauvre qui s'étendait entre le bagne et la rue de Siam où nous logions », se définit, par sa position intermédiaire, comme un espace frontière ou un territoire tampon.
> Sa description fait l'économie du pittoresque, son lexique est pauvre, la répétition et la redondance constituent les faits de style les plus remarquables : « petites ruelles obscures et malodorantes », « ruelles pavées d'immondices et bordées de cabarets mal famés », « tas d'ordures qui encombraient l'étroite chaussée pavée de galets dangereux ». Elle signale d'autant plus efficacement la consubstantialité entre saleté, vice et danger. La valeur du quartier bourgeois et commerçant, opposée aux deux précédentes, est clairement établie par la phrase qui clôt à la narration du parcours : « la route du bonheur chaud et doux aboutissait là, devant la table ronde où la soupière blanche en terre de pipe fumait délicieusement ». Adjectifs évaluatifs ou seulement objectifs s'associent pour définir un univers de la quiétude et de l'honnêteté ; « rond » et « blanche » renvoient au confort, à la satiété d'une part, à la propreté, indice de qualités morales, d'autre part[2].

Tripartition faite de modalisateurs positifs et négatifs, l'espace se définit finalement par des formes de permissions et d'interdictions : « Kéravel était le quartier pauvre qui s'étendait

[1] Philippe Hamon, *Le personnel du roman*, éd. cit., p. 229.
[2] Isabelle Guillaume, *Le roman d'aventures depuis L'Île au trésor*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 19-20.

entre le bagne et la rue de Siam où nous logions. En empruntant, pour revenir, ces petites ruelles obscures et malodorantes, je désobéissais à mon père et à Marianne »[1]. La transgression est avant tout spatiale, le corps trahissant le premier les aspirations de l'esprit. Yves-Marie dévoile ainsi un appétit pour les transgressions et, tenant compte de l'interdit paternel de prendre un jour la mer, le magnétisme subi face aux personnages de Jérôme Burns/Petit-Radet et Jean de la Sorgue est très attendu. **Le visage des deux pirates se fond irrémédiablement avec celui du franchissement.** La topographie mac orlanienne a donc une fonction narrative :

> Si le fantastique met en place un cadre dans la fiction, c'est pour mieux le subvertir. Ce cadre implique que l'on marque une limite, un seuil. En fait, ce seuil est indispensable au fonctionnement du fantastique : la limite de la normalité doit être clairement tracée pour que l'anormal vienne envahir l'espace quotidien et familier délimité par le cadre[2].

La mise en place d'une scène brestoir permet à l'auteur d'instaurer des seuils et ds frontières, des zones et des territoires connotés qui font sens dans le cadre de la narration. Ainsi c'est dans sa chambre, lieu de la normalité, lieu-cadre, qu'Yves-Marie entend à sa fenêtre les caillous lancés pour attirer son attention, dans une irruption concrète de l'anormal dans le normal. C'est également sur le seuil de la boutique, sorte de zone franche, qu'il peut rencontrer son ami Jean de la Sorgue.

Par ailleurs, le recouvrement spatial des deux hommes restitue leur rivalité. Les déplacements de Jean de la Sorgue, forçat, sont limités et parfois même proscrits. La présence d'Yves-Marie comme substitut oculaire lui est nécessaire à l'observation de places inaccessibles : « Tu n'auras qu'à surveiller le port près du château. C'est un endroit où je n'ai pas le droit de me montrer »[3]. C'est là précisément que, peu de temps après, la *Rose-de-Savannah* – navire de Petit-Radet, mais l'histoire ne le dit pas encore – vient jeter l'ancre. Petit-Radet, son ennemi de pirate, tire avantage des interdits auxquels est soumis le bagnard.

---

[1] Pierre Mac Orlan, *L'Ancre de miséricorde*, éd. cit., p. 369.
[2] Hélène Machinal, *Conan Doyle. De Sherlock Holmes au professeur Challenger*, éd. cit., p. 201.
[3] *Ibid*., p. 408.

De même qu'il n'a pas accès au port du château, Jean ne peut pas pénétrer dans l'auberge du *Brûlot Fournier* où se retrouvent habituellement les autres personnages, y compris Jérôme Burns. Il s'associe en revanche à une seconde auberge, le *Bosquet de Neptune*, repaire de malfrats où il entraîne Yves-Marie pour lui parler de Petit-Radet. La présence d'Yves-Marie dans cette auberge introduit pour lui un premier degré de transgression. Un second degré est atteint lorsque l'arrivée des soldats contraint Jean et Yves-Marie à la fuite. Dès lors le statut du héros se modifie, le personnage de pirate l'ayant conduit à une transgression fondamentale. Yves-Marie dépasse les frontières de son espace autorisé et se trouve dans une situation de culpabilité en même temps que de danger : à cet instant où un seuil est franchi, point l'aventure dont on sait qu'elle sera avortée. Jérôme Burns, quant à lui, ne pousse pas directement Yves-Marie à braver un quelconque interdit spatial. La nécessité de conserver son secret tend davantage à lui conférer une attitude protectrice, freinant les instincts du jeune curieux. Mais si le pirate décourage les percées du jeune garçon, lui-même est en revanche transgresseur d'espaces.

b. Pirateries, pénétrations

Mais il y a différentes transgressions, et ce qui tient pour Yves-Marie de l'aventure cache des infiltrations plus silencieuses et, surtout, plus inquiétantes.

> L'attitude des personages devant le seuil permet souvent de définir la nature du récit, selon que le pas qui permet de passer le seuil est franchi ou non : est-ce le personnage qui s'aventure dans l'inconnu ou au contraire l'inconnu qui envahit l'espace familier ? […] L'envahissement du sujet par l'inconnu est beaucoup plus inquiétant que le contraire[1].

La percée d'Yves-Marie en-dehors de ses espaces reprent les motifs aventureux de l'éloignement vis-à-vis de la sphère du connu. Au contraire, l'irruption de l'inconnu dans la sphère du personnage fait finalement pencher le roman de Mac Orlan du côté du fantastique. Sous sa double identité, Petit-Radet profite de la multiplicité des mondes qui lui sont ouverts,

[1] *Ibid*., p. 202.

Mac Orlan redoublant ainsi l'offre spatiale du personnage. Son apparition dans la boutique des Morgat au début du roman, naturelle sous le nom de Jérôme Burns, est infraction pour le pirate qu'il ne cesse simultanément d'être. Cette duplicité lui ouvre les portes du *Brûlot Fournier*, « cabaret qui réunissait l'élite de la bourgeoisie »[1], celui-là même dont la porte est fermée à Jean de la Sorgue. Très vite, Burns trouve sa place dans l'univers des Morgat : « […] M. Burns fut dès ce jour admis dans le groupe du *Brûlot Fournier* et dans l'arrière-boutique de l'*Ancre de Corail* »[2], la boutique des Morgat. Le pirate s'insinue dans l'espace légal, où son admission, signifiant une admission sociale, prend le double sens d'une réhabilitation et du loup dans la bergerie. La réhabilitation est tronquée par la non-identification par les autres personnages de l'identité de Petit-Radet, ainsi que par la connaissance du lecteur des activités du pirate : à la solde momentanée de l'Angleterre, assure le commissaire, celui-ci « préparerait la ruine de l'escadre qui achève ici son armement »[3]. Logé dans le quartier de Recouvrance, le personnage de Burns/Petit-Radet est impliqué au sein d'une toponymie où les images d'un quartier populaire s'ajoutent à une problématique simultanément spatiale et identitaire. Yves-Marie emprunte le bac pour se rendre la première fois chez son nouvel ami, et la seconde fois le pont : espaces de passage sous l'influence desquels Burns, bien qu'établi dans la famille des Morgat et parmi le cercle des habitués du *Brûlot Fournier*, n'en reste pas moins *l'autre*, celui d'un autre monde que la traversée d'une frontière seule peut permettre de rejoindre. Vincent Jouve voit précisément la lecture comme un instant de rêve éveillé où l'imaginaire est soudain libre de passer ses frontières habituelles :

> […] Rêveur éveillé et lecteur ont une même perméabilité aux productions fantasmatiques. Se situant tous deux entre la vigilance extrême de l'individu actif et la vigilance minimale du dormeur, ils sont dans un état contemplatif […] qui favorise l'émergence de l'imaginaire[4].

---

[1] *Ibid*., p. 392.
[2] *Ibid*., p. 394.
[3] *Ibid*., p. 490.
[4] Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presse Universitaire de France, 1992, p. 80.

Les traversées spatiales sont concomitantes d'une traversée de l'esprit. **Piraterie des espaces et piratage des esprits, le personnage de pirate entraîne à violer les frontières physiques de même qu'à outrepasser et à déjouer les barrières psychologiques et sociales.** Sous l'effet de cette double pénétration, les espaces se trouvent, peu à peu, réinvestis, modifiés, transformés, entraînés dans une réinvention sociale, psychologique et politique.

> *Personnage de franchissement, le pirate tente de pirater les espaces et entraîne ceux qui l'entourent à faire l'expérience de la transgression, selon un modèle classique du roman initiatique. De plus, les franchissements spatiaux s'accompagnent de franchissements spirituels qui conduisent à réorganiser les catégories mentales : pirate des espaces, le personnage est également pirate des esprits en suscitant chez l'autre l'esprit de transgression.*

1.3.5. L'indispensable redéfinition des espaces – I : LE BATEAU-PIRATE

Certains espaces constituent des éléments définitoires du personnage du pirate. La mer constitue avant tout un support pour d'autres espaces, au premier rang desquels s'impose le navire. Est-il cet instrument de liberté, réceptacle des rêves pour les badauds du port ? Par ailleurs, le navire pour les pirates est-il le même que pour les simples marins ? Quelles sont les implications particulières de l'espace-navire au contact du personnage de pirate ? Comment se joue la transformation du bateau en bateau-pirate ?

a. Rêver, tromper

Dans les romans d'aventures, la mer est rarement cette « eau stupide » dénigrée par Vallès, cet espace vide et morne de la contemplation passive. Ce qui n'empêche pas Antoine, dans *L'Île des Perroquets* de Robert Margerit (1942) d'écouter par moments, double du lecteur, le secret monologue du navire :

> Le Walrus était un beau brick-franc dont la quille avait dû s'élever sur quelque cale bretonne, entre Paimpol et Saint-Nazaire, avant de labourer sous un nouveau nom les mers qui portaient maintenant son aventureux destin. Accoudé au bastingage, sous le ciel écrasant, j'ai souvent écouté ses virures, gémissant au choc des lames, me conter quelque histoire grise de chez nous[1].

Dans cette contemplation en forme d'écoute, l'auteur invite à interroger le ou les sens du territoire pirate, certain que le navire, au même titre que le personnage qui l'habite, a quelque chose à raconter et à dévoiler. La simple présentation du navire – « Le *Walrus* était un beau bric-franc dont la quille avait dû s'élever sur quelque cale bretonne » ou « La *Queen Mary* était un fin voilier bien armé pour la course »[2] – est aisément accentuée par l'enthousiasme de celui qui regarde. À l'instar de Jim Hawkins devant l'*Hispaniola*, Yves-Marie laisse sa pensée vagabonder à la vue de la *Rose-de-Savannah* :

> Je reçus un choc au cœur, car devant moi, immobile sur l'eau calme, sa voilure soigneusement roulée, apparut la Rose-de-Savannah sous la garde de sa dame noire. Je m'assis derrière un petit rocher et je demeurai là, longtemps, devant le beau navire, la tête entre mes mains, la pensée errante, très loin, au-delà de mes horizons bretons, au-delà des limites raisonnables de mon avenir[3].

---

[1] Robert Margerit, *L'Île des Perroquets*, éd. cit., p. 41.
[2] Pierre Mac Orlan, *Les Clients du Bon Chien Jaune*, dans *Œuvres complètes*, Genève, Edito-Service S. A., 1970, p. 317.
[3] Pierre Mac Orlan, *L'Ancre de Miséricorde*, éd. cit., p. 445.

Le stade de la seule fascination est bientôt dépassé : entre navires et personnages se développe un attachement réellement sentimental.

Dans *Pirates of the Caribbean*, Jack Sparrow est prêt à tout pour récupérer le *Black Pearl* auquel il est définitivement attaché. Il s'en présente d'ailleurs comme le capitaine, même après avoir été déposé par son équipage mutiné. La fusion est consommée avec le capitaine Némo qui, dans *Vingt mille lieues sous les mers*, affirme de son *Nautilus* qu'il est la chair de sa chair, signant un pacte de sang et de métal avec son territoire sous-marin. Par cette assimilation métonymique, l'auteur assure que lecture du personnage et lecture de l'espace conduisent à un résultat croisé. Pourtant l'expérience de Némo n'est pas celle du nouvel arrivant qui, d'Antoine (*L'Île des Perroquets*) à Louis-Marie (*Les Clients du Bon Chien Jaune*), embarque dans un espace à découvrir et à dompter. Comme Louis-Marie, Antoine doit apprendre à tenir son rôle au sein du navire :

> Bill m'enseigna à bâtons rompus la technique du métier. Brice Coquelle m'en apprit les principes : je sus relever la hauteur d'une étoile avec le quart de cercle, porter sur la carte le point de la route. Le reste, je l'acquis moi-même en regardant faire les autres et en faisant comme eux[1].

Le motif de l'enseignement fonde une double appréciation du texte : la formation du personnage se double d'une formation de l'espace. Le navire pirate ne se distingue cependant pas tout d'abord du navire classique :

> Chaque homme de l'équipage, qui se composait de cinquante matelots, d'un cuisinier, d'un charpentier, d'un quartier-maître et d'un capitaine, était armé d'un long coutelas espagnol, d'un mousquet de cavalerie de ligne et d'une paire de pistolets. Ces armes, à l'exception du coutelas, qui était la propriété de chaque matelot, appartenaient au capitaine et à l'oncle Benic. Elles étaient enfermées dans la Sainte-Barbe, solidement fermée[2].

Organisation, hiérarchie, le navire pirate n'échappe pas à la discipline et à la structure nécessaire à la vie du bord. Et si Robert Margerit, dans *L'Île des perroquets*, annonce bel et bien pour le *Walrus* un « aventureux destin »[3], c'est en situation de rêverie que le lecteur surprend le héros, et non d'action. Silver lui-même, approchant du *Walrus* dans *Long John*

[1] Robert Margerit, *L'Île des Perroquets*, éd. cit., p. 42.
[2] Pierre Mac Orlan, *Les Clients du Bon Chien Jaune*, éd. cit., p. 317-318.
[3] Robert Margerit, *L'Île des Perroquets*, éd. cit., p. 41.

Silver, est étonné d'observer à son bord des silhouettes « insouciantes » : « il y en avait peut-être même qui étaient encore en train de dormir, tant le pont paraissait calme et paisible »[1]. Mais le navire pirate aime à se faire passer pour ce qu'il n'est pas. Après avoir longtemps rêvé devant la *Rose-de-Savannah*, Yves-Marie finit par monter à son bord, non sans un certain lyrisme : « Je posai le pied sur la passerelle et je sautai légèrement sur le pont de la *Rose-de-Savannah*. Une indescriptible émotion me chavira le cœur »[2].

Le saut du personnage n'a pourtant rien de léger et s'apparente finalement à un bond dans un autre monde : sans le savoir, Yves-Marie monte à bord d'un bateau pirate. Là, le forban qui l'accueille, par une manœuvre mensongère, lui tend un piège qui conduit Jean de la Sorgue à la mort. **Espace du rêve en même temps que de l'aventure, le navire pirate invite en même temps qu'il trompe la vigilance.**

Ainsi Daniel Vaxelaire use-t-il du navire dans un roman intitulé *Supplique pour ne pas être pendu avec les autres pirates* (2003). Un dénommé L'Asticot y comparaît devant un tribunal parisien afin d'être jugé pour ses crimes de piraterie. Sachant la sentence prononcée d'avance, il demande à expliquer au juge les raisons qui l'ont poussé à devenir pirate. Des raisons nombreuses et variées, parmi lesquelles l'attrait simple et innocent du navire. Après avoir fui son village pour échapper à une punition, l'Asticot rencontre un jeune garçon qui dit vivre sur un bateau appelé *La Colombe de la Paix*, et propose au fuyard de lui en faire la visite. La tentation est grande de voir se réaliser un rêve d'enfant : « Oui, je vous entends bien, monsieur le Juge : à ce moment précis, j'aurais dû planter là ce jeune homme de si mauvaise influence et rentrer chez moi. Mais j'avais tellement envie de voir le navire… »[3] Le personnage se rend donc au navire où une surprise l'attend. Le quartier-maître s'en saisit et le

[1] Björn Larsson, *Long John Silver*, éd. cit., p. 451-452.
[2] Pierre Mac Orlan, *L'Ancre de Miséricorde*, éd. cit., p. 459.
[3] Daniel Vaxelaire, *Supplique pour ne pas être pendu avec les autres pirates*, éd. cit., p. 32.

lâche, « comme un vieux paquet, dans les fonds obscurs du bateau… »[1] Le réveil lui révèle la supercherie : « Ils se sont longuement moqués de moi, dans les jours qui ont suivi. *La Colombe de la Paix* ! Quelle hilarante trouvaille de La Morve ! Que c'était drôle ! Le vrai nom du brigantin était *L'Aigle des Sept Mers* et sa vocation était la flibuste »[2]. Le navire pirate, nourri des modalités du *paraître* et du *sembler*, porte une tromperie inhérente que ne dément pas la ruse, souvent utilisée par les pirates, consistant à se faire passer pour un navire marchand avant d'attaquer une proie.

b. Des navires et des prisons

Ce lieu de l'irrégularité aux valeurs tronquées fait horreur à Joe qui, dans *The Cruise of the Dazzler* (1902) de Jack London, découvre quelles activités exercent ses nouveaux compagnons :

> He could no longer blind himself to the facts. His mind was in a whirl of apprehension. If he had done wrong, he reasoned, he had done it through ignorance; and he did not feel shame for the past so much as he did fear for the future. His companions were thieves and robbers – the bay pirates, of whose wild deeds he had heard vague tales. And here he was, right in the midst of them, already possessing information which could send them to State's prison[3].

Joe rejette comme un déshonneur la conduite des pirates, et l'espace tant recherché devient l'espace à fuir à n'importe quel prix. Toute idée de liberté évacuée, le navire devient prison flottante : « […] il s'agit d'un voyage, mais d'un voyage immobile. Le navire bouge, non les personnages, condamnés à tourner en rond sur les quelques mètres carrés du pont ou dans les profondeurs étouffantes de la cale »[4]. Le navire devient, conséquemment, l'espace privilégié du prisonnier. Joe est confronté à l'impossibilité de fausser compagnie à ses pirates de

[1] *Ibid*., p. 34.
[2] *Ibid*., p. 38.
[3] Jack London, *The Cruise of the Dazzler*, éd. cit. Trad. fr.: « Les faits, maintenant, lui crevaient les yeux, et une peur intense lui faisait tourner la tête. S'il s'était mal conduit, raisonnait-il, c'était par ignorance ; et il ne rougissait pas tant du passé qu'il ne redoutait l'avenir. Ses compagnons étaient une bande de fripons et de voleurs – les pirates de la baie, dont il avait vaguement entendu évoquer les méfaits ! Et il se trouvait là, au milieu d'eux, en sachant déjà suffisamment sur leur compte pour les faire envoyer en prison » (trad. Louis Postif, Frédéric Klein, *La Croisière du Dazzler*, éd. cit., p. 87).
[4] Dominique Fernandez, *L'Art de raconter*, éd. cit., p. 117.

compagnons. Le sentiment est partagé par Benjamin et P'tite Louise dans *Pavillon Noir* (Alain Surget, série pour la jeunesse commencée en 2005), enlevés par des pirates et menés captifs à bord de leur navire, par Elisabeth (*Pirates of the Caribbean, The Curse of the Black Pearl*, 2003), prisonnière de Barbossa sur le *Black Pearl*, par Silver (*Long John Silver*) mis à fond de cale pour acte d'insubordination, par Louis-Marie (*Les Clients du Bon Chien Jaune*, Pierre Mac Orlan, 1926) qui, comme Joe, tente de fausser compagnie aux pirates.

Mais les captifs ne sont pas seuls à voir dans le navire cette prison flottante dont on ne s'échappe que par les eaux et la mort. Arrivé à Cardiff où il doit embarquer pour gagner les Antilles, Henry Morgan (*Cup of Gold*) découvre le *Bristol Girl* sur lequel il sera enrôlé :

> At last, far down the row, Henry saw a great black ship, and Bristol Girl painted in letters of gold on her prow. And the town and all the flat hulks became ugly and squalid beside this beauty of the sea. […] "Oh, it's a grand ship – a fine ship," cried Henry, wonder-struck[1].

Pourtant, l'envoûtement cesse et le jeune homme découvre les limites d'un moyen qui ne saurait combler tous ses désirs :

> Here was the old desire surfeited with a new ; for the winds brought longing to have sweeping wings and the whole, endless sky for scope. The ship was a rocking, quaking prison for him who would fly ahead and up. Ah! To be a god and ride on the storm! Not under it[2].

Pour le futur pirate, le navire contient plus d'insuffisance que de satisfaction, et la liberté maritime laisse un goût de rêve avorté, de désillusion. Zoé Valdés prête à Mary Read une pensée similaire dans *Lobas de mar* (2003): « […] el nudo rabioso apretó su garganta. Prefería volar a nadar, sí, volar bien lejos, surcar el cielo, persiguiendo los llameantes rayos

[1] John Steinbeck, *Cup of Gold*, éd. cit., p. 41. Trad. fr. : « Finalement, Henry vit un grand bateau noir qui portait les deux mots *Bristol Girl* peints en lettres d'or sur sa proue. La ville et toutes les coques plates devinrent aussitôt d'une laideur sordide par comparaison à cette merveille de la mer. […] « Oh ! le beau bateau, le magnifique bateau ! » s'exclama Henry, émerveillé » (trad. Jacques Papy, *La Coupe d'Or*, éd. cit., p. 69-70).
[2] *Ibid*., p. 50. Trad. fr. : « Son premier désir était rassasié, mais un autre naissait en lui : il aurait voulu posséder d'immenses ailes lui permettant de parcourir l'espace infini du ciel. Pour lui qui brûlait de prendre son essor, le navire était une prison mouvante et frémissante. Ah ! être un dieu et voguer au sein de la tempête, non pas au-dessous d'elle ! » (*ibid*., p. 74-75).

del gran sol […] »[1]. Rageuse, Mary révèle la limite au lien qui attache le personnage de pirate au navire et à la mer : si le marin peut à volonté remettre pied sur terre, le pirate proscrit fait du navire son domicile. Dans sa *Typologie du roman d'aventures maritimes*, Alain-Michel Boyer rappelle une restriction fondamentale à l'alliance des imaginaires du navire d'un côté et de la liberté de l'autre : « L'archipel que l'on aborde nécessairement un matin ou un soir est toujours précédé du navire-île, un navire-microcosme certes, mais qui jamais ne peut être vécu comme refuge, ni comme intimité »[2].

Et si le navire semble d'abord être refuge pour Antoine (*L'Île des perroquets*) pourchassé par la maréchaussée, il dévoile son second visage en devenant prison lorsque manque l'eau et que l'équipage semble perdu, Robert Margerit reprenant ici un thème classique du roman maritime, porté notamment par Edgar Allan Poe dans *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym* (1838). Pym, embarqué clandestinement par son ami à bord du *Grampus*, attend le signal d'Auguste pour dévoiler au capitaine sa présence. Mais le signal se fait attendre, et Arthur passe finalement des jours et des nuits à fond de cale sans boire ni manger : au-dessus de lui, le pont du navire s'est transformé en théâtre sanglant, certains hommes s'étant mutinés pour transformer le navire en bateau pirate. **Le navire initial est balayé par le meurtre des hommes du bord, et les pirates, dans une extrapolation du complexe de Caron tel que l'évoque Gaston Bachelard dans *L'eau et les rêves* (1941), transitent ainsi du côté de la mort en faisant du *Grampus* la sinistre barque du passeur.**

Silver, dans le roman de Björn Larsson, apprend quant à lui à ses dépens que le navire s'appréhende comme un espace de continuité, par lequel la terre s'exporte symboliquement, le

[1] Zoé Valdés, *Lobas de mar*, éd. cit., p. 40. Trad. fr. « Un nœud rageur serra sa gorge. Elle préférait voler plutôt que nager, oui, voler loin, sillonner le ciel à la poursuite des rayons flamboyants du soleil » (trad. Albert Bensoussan, *Louves de mer*, éd. cit., p. 138).

[2] Alain-Michel Boyer, « Pour une typologie du roman d'aventures maritimes », dans Marie Blain, Pierre Masson (sous la dir. de), *Rêveries marines et formes littéraires*, éd. cit., p. 61.

navire portant en mer les valeurs de la terre, devenant satellite de celle-ci. **Réceptacle rêvé des espoirs de liberté, le bateau se révèle avatar décuplé des contraintes terrestres.** Philippe Jacquin rapporte les paroles d'un marin anglais : « Un bateau est une prison avec la chance d'être noyé alors qu'un homme en prison a une chambre, une meilleure nourriture et une meilleure compagnie »[1]. Les conditions de vie sont aisément mises en avant pour justifier le passage à la piraterie. L'emprisonnement des marins, quant à lui, est institutionnalisé par le contrat qui soumet le nouvel engagé à son capitaine. Ce contrat est souvent signé dans un état d'aveuglement ou d'égarement, gardant à la mémoire les méthodes utilisées par la presse et par les recruteurs pour l'enrôlement des hommes dans les ports. Tout comme Henry Morgan dans *Cup of Gold*, Silver dans *Long John Silver* est poussé à boire et signe un contrat en état d'ébriété. Le réveil, brutal, se fait à bord du vaisseau, sous les yeux du capitaine :

> J'ai ici un contrat, a-t-il dit, par lequel un certain John Silver s'engage à servir comme novice, de Glasgow à Chesapeake et retour, moyennant la somme de vingt-deux shillings par mois. Ce contrat est revêtu de votre signature, apposée en présence de témoins[2].

Silver découvre un espace régi par une reproduction exacerbée des codes établis à terre et dominé par des figures qu'il se plaît à nommer les « capitaines de droit divin ». La marge de liberté attendue est réduite au néant d'une dichotomie résumée en ces mots :

> À la mer, il n'existe que deux choses : le devoir et la mutinerie. Le devoir, c'est tout ce qu'il vous est ordonné de faire. La mutinerie, c'est tout ce que vous refusez ou négligez de faire. Et la mutinerie est passible de mort[3].

C'est devant cette alternative extrême que se divisent les hommes et les destins ; et les espaces.

---

[1] Philippe Jacquin, « L'âge d'or de la grande piraterie », dans Gérard A. Jaeger (dir.), *Vues sur la piraterie. Des origines à nos jours*, éd. cit. p. 120.
[2] Björn Larsson, *Long John Silver*, éd. cit., p. 69-70.
[3] *Ibid*., p. 70.

c. « There's no chains to hold you now »

Véritable « huis clos flottant »[1], le navire réalise une extrapolation permanente des attitudes. « À la moindre perturbation dans la discipline, à la première ébauche de mutinerie, les effets sont semblables à ceux d'une révolution politique. L'étroitesse du milieu amplifie les plus légères secousses. Même sans tempêtes sur la mer, chaque minute est grosse de dangers »[2]. Là où certains se plient à la rigide discipline, d'autres, dans une « hatred of the tyrannic ship »[3], décident de transformer l'espace, de redéfinir le navire.

Le mot *pirate* lui-même désigne, à l'instar du mot *corsaire*, le navire équipé pour la piraterie, avant de connaître le glissement qui le fait désormais désigner le personnage lui-même. Le remplacement du mot *navire* par *pirate* signe le début d'un redéploiement des personnages dans un espace réinventé, débarrassé de ses motifs carcéraux et des satellisations terrestres. Le glissement de vocabulaire se concrétise dans un mouvement onomastique : le navire, devenu navire pirate, change de nom pour souligner sa nouvelle identité spatiale. Ainsi dans *Les Clients du Bon Chien Jaune* de Pierre Mac Orlan (1926) :

> Il faut vous dire qu'après avoir laissé derrière nous les côtes britanniques, nous fîmes voile vers une île déserte de l'archipel breton, une des îles Glénan, je crois, non loin d'Ouessant. La mer était belle et bien que les havres furent plutôt peu sûrs dans ces îlots, nous pûmes changer l'aspect de la Queen Mary, sa peinture et son nom[4].

Par cette transformation – courante dans les romans de piraterie – le personnage de pirate s'approprie un espace parfois dérobé, parfois appartenant à un armateur complice comme dans ce roman de Mac Orlan. Silver résume dans une tirade les principaux motifs sociaux conséquents à cette réappropriation spatiale :

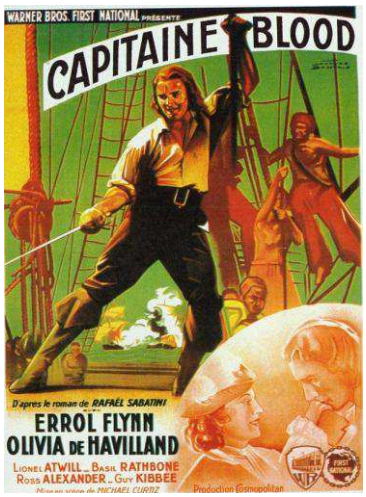
> Nous autres, qui courons après la fortune, nous nous associons de façon librement consentie. Nous partageons les risques et le butin selon les règles de l'art. […] En cas de querelle d'ordre privé, celle-ci

[1] Dominique Fernandez, *L'Art de raconter*, éd. cit., p. 117.
[2] *Ibid*., p. 117.
[3] Herman Melville, *The Encantadas*, en ligne, http://www.gutenberg.org/files/15859/15859-h/15859-h.htm#toc_6, p. 393. Trad. fr.: « […] haine pour le tyrannique navire […] » (trad. Pierre Leyris, *Les Encantadas*, Paris, Gallimard, 1995, p. 117).
[4] Pierre Mac Orlan, *Les Clients du Bon Chien Jaune*, éd. cit., p. 318.

> est tranchée à terre. Nous avons nos imperfections mais, une fois à bord, la même loi vaut pour tous, en toute circonstance[1].

La réorganisation, hiérarchique et économique, se traduit par l'emploi récurrent chez les auteurs du motif de *chasse-partie* ou *charte-partie*, document par lequel sont édictés les codes de vie et de partage à bord du navire pirate.

Dans la version cinématographique de *Captain Blood* par Michael Curtiz (1935), Blood et ses hommes profitent d'une attaque de Port-Royal par les Espagnols pour s'échapper. Les évadés s'emparent d'un navire assaillant et tournent la victoire des Espagnols en défaite. Le colonel Bishop, planteur cruel, est envoyé à bord par le gouverneur pour féliciter les hommes. Ceux-ci le jettent par-dessus bord dans les eaux du port et s'apprêtent par ce délestage symbolique à devenir pirates. Le navire militaire espagnol devient symbole de liberté lorsque, dans un plan resserré sur son visage, Blood – sous les traits d'un Errol Flynn aussi glorieux que son personnage – lève les yeux aux voiles pour crier la nouvelle liberté de ses hommes : « Up that rigging, you monkeys ! Aloft! There's no chains to hold you now. Break out those sails and watch them fill with the wind that's carrying us all to freedom! »[2]. La nuit tombée, les hommes se réunissent devant l'arrière pont, duquel Blood s'adresse à eux et dicte dans un discours enflammé et égalitaire les termes de leur libre-association. L'abandon de la société coloniale se poursuit dans la signature par tous d'un nouveau contrat social qui établit à bord du navire les termes d'une nouvelle société. De l'élection du capitaine à la juste répartition des richesses en passant par l'égalité devant la race, **le navire pirate devient le lieu où il est possible de penser l'impensable**, le drapeau



http://images.fan-de-cinema.com/affiches 1

[1] Björn Larsson, *Long John Silver*, éd. cit., p. 31.
[2] Michael Curtiz, *Captain Blood*, 1935.

noir des pirates faisant code et symbolisant, en plus de l'opposition au modèle social institutionnel, la proposition d'un modèle alternatif.

Le code opère notamment auprès des groupes anarchistes. Dans leur essai intitulé *Bastions Pirates,* le collectif *Do or Die* reprend les mots de l'anarchiste américain Howard Ehrlich pour explorer le motif du pavillon noir :

> Pourquoi notre drapeau est-il noir ? Le noir, c'est l'ombre de la négation. Le drapeau noir est la négation de tous les drapeaux. C'est la négation de toute nationalité qui dresse la race humaine contre elle-même et nie l'unité de l'humanité. Le noir exprime la colère et l'indignation face à tous les crimes perpétrés contre l'humanité au nom de l'allégeance à un État ou à un autre[1].

Rassemblement dans le déni, l'usage du drapeau noir par des regroupements politiques a largement contribué à la re-sémantisation du motif pirate pour lui attribuer une valeur politique. À la suite du discours prononcé à son équipage, Blood ordonne d'un geste le hissage du drapeau à tête de mort qui soudain recouvre la scène et occupe tout l'écran. C'est sur cette image que sont résumés par une intervention textuelle les victoires du pirate Blood. Hissé, le drapeau assure le nouveau caractère d'un navire où les rôles sont réinterprétés. Ainsi le noir est-il complété de la fameuse tête de mort et des os croisés dont la fiction se repaît largement. Défi face à la mort et mise en avant de la précarité de l'existence dans une vanité flottante et mouvante, le drapeau à tête de mort s'impose comme un symbole de la puissance d'évocation du pirate et comme une menace adressée à l'ordre de la vie sociale traditionnelle.

d. Mouvements de violence

Benjamin et P'tite Louise, frère et sœur héros de la série *Pavillon Noir* d'Alain Surget (série commencée en 2005), élevés dans une pension pour orphelins, sont soumis à une éducation modelée par les attentes de leur siècle – le récit commence dans les années 1660. Benjamin doit apprendre le maniement des outils et des armes, ainsi que l'obéissance aux règles. P'tite Louise, elle, doit apprendre l'art d'être une honnête et fidèle épouse, ainsi que les travaux de

[1] Howard J. Ehrlich, cité dans Do or die, *Bastions pirates*, éd. cit., p. 52.

couture et de cuisine. Ni l'un ni l'autre ne se sent à l'aise dans le rôle qui lui est attribué. Ce n'est qu'une fois à bord du navire de Parabas, pirate aux mystérieux desseins, que chacun se formera aux disciplines qu'il a choisies : connaissances de la navigation pour Benjamin, métier des armes pour P'tite Louise. C'est sous le signe de cette permissivité, voire de ce renversement, que s'organise la vie à bord du vaisseau pirate et, plus généralement, le modèle à la fois politique et social développé sur celui-ci. Les modifications apportées au motif de la violence résument les inversions réalisées par le pirate entre espace satellite-terrestre et son espace propre. L'égalité entre les membres de l'équipage doit primer et la violence est étrangement proscrite de leurs relations à bord. Plutôt que prohibée, la violence est exportée hors du navire, et les conflits internes symboliquement portés hors de la mer[1]. Toute entrave à ce règlement mérite punition.

Dans *Long John Silver*, Björn Lasson complète le récit stevensonien en expliquant la mutilation de Silver. Le pirate est blessé à la jambe au cours d'une bataille et découvre que l'un de ses compagnons, lui ayant tiré volontairement dessus – et par derrière ! – est à l'origine de cette blessure. Rendu sur la terre ferme au terme de la bataille, Silver se venge publiquement du traître. De la même manière, le différend qui oppose Blood à Levasseur se règle à terre dans l'un des duels les plus célèbres du cinéma. **Si la mer est le lieu du règlement des contentieux envers une société perçue comme injuste, la terre est l'espace où s'exporte la violence interne à un groupe qui s'admet comme société faite de règles et d'usages.** En tirant sur Silver, Deval importe une violence illégitime sur le bateau pirate. La traitrise de l'acte est reportée à terre et exorcisée par la reproduction, dans l'espace terrestre, d'une barbarie : Silver scie à vif, sous les yeux de l'équipage approbatif, la jambe du traître. Ainsi l'auteur associe-t-il l'espace terrestre à l'espace sauvage, renversant la valeur traditionnellement accordée aux lieux. Par cette réévaluation des valeurs spatiales, le

[1] Marcus Rediker, *Pirates de tous les pays*, éd. cit., p. 137.

personnage de pirate fait de la violence qu'il exerce en mer une violence légitime, réponse à la barbarie et à l'injustice des terres. Si le navire n'est pas un refuge pour le marin, le navire-pirate devient refuge pour le pirate qui y réévalue les conditions du vivre-ensemble. Évoquant le *Walrus*, Antoine, dans *L'Île des perroquets*, assure qu'il est le « seul refuge au monde »[1] de ses compagnons et de lui-même.

La tradition romanesque de voir un équipage pirate déposer un capitaine sur une île déserte résulte de ce rejet d'une violence à bord. Le terrible et violent capitaine Sharkey, figure essentielle au nom dévorateur des *Tales of pirates and blue water* de Sir Arthur Conan Doyle, est fait prisonnier par la flotte anglaise de Basseterre après avoir été déposé par ses propres compagnons : « Why, as to that, he became more than his own comrades could abide, and they took such a horror of him that they would not have him on the ship. So they marooned him upon the Little Mangles to the south of the Mysteriosa Bank […] »[2].

Le cas n'est pas unique puisque le lecteur de romans a pu découvrir un motif similaire dans *Atar-Gull* d'Eugène Sue, où le capitaine Brulart, à l'onomastique aussi forte que celle de Sharkey, est débarqué par ses compagnons :

> Mon équipage s'est blasé, fatigué de moi, en un mot il s'est révolté, par les conseils de mon second, un chien maudit qui s'appelait le Borgne… On m'a garrotté, descendu dans ce canot avec deux jours de vivres, un fusil et du plomb, et ils m'ont laissé en pleine mer… C'est une plaisanterie comme j'en ai tant fait moi-même[3].

Homme et violence sont ainsi débarqués, à l'instar du planteur jeté par-dessus bord par les hommes de Blood dans le roman de Sabatini afin de le rendre à Port-Royal. La survie de l'équipage dépend de l'unité du bord. Et si le navire est refuge du corps, sans doute peut-il

---

[1] Robert Margerit, *L'Île des Perroquets*, éd. cit., p. 71.

[2] Sir Arthur Conan Doyle, *Captain Sharkey : how the Governor of Saint Kitt's came home*, dans *The dealings of Captain Sharkey*, en ligne, http://www.gutenberg.org/files/34627/34627-h/34627-h.htm#I. Trad. fr.: « Ah ! pour cela, il était devenu insupportable pour ses propres camarades ! Ils l'avaient si bien pris en horreur qu'ils n'ont plus voulu le voir sur leur navire. Alors ils l'ont abandonné sur les Little Mangles, au sud de la Mysteriosa Bank » (trad. G. Vauthier, *Le Gouverneur de Saint-Kitt*, dans *Contes de pirates*, suivi de *Contes de terreur*, Monein, Pyrémonde, 2006, p. 8).

[3] Eugène Sue, *Atar-Gull*, éd. cit., p. 268.

être aussi refuge de l'âme, à l'image d'un Jonas qui, suite à sa première désobéissance, est lancé en mer pour calmer la tempête et se retrouve pris dans la gueule béante du grand poisson. C'est dans ce navire organique que Jonas se repent sincèrement, avec humilité, et accède au pardon divin avant d'être libéré.

Si, dans *L'Ancre de miséricorde*, Petit-Radet est pendu, l'espace du navire lui permet cependant d'accéder indirectement à une forme de rachat. Au cours de ses aventures, Yves-Marie demande comme faveur à son père de changer l'enseigne de leur boutique : de l'*Ancre de Corail*, elle devient l'*Ancre de miséricorde*, *Miséricorde* étant le nom du bateau de Jérôme Burns, alias Petit-Radet. L'hommage de la transformation revêt l'importance d'un pardon social, d'autant que, rappelle le père Morgat, l'ancre de miséricorde est dans la terminologie maritime « la dernière ancre du salut »[1], la dernière à pouvoir sauver le navire de la tempête. Quand Burns est finalement pendu, Yves-Marie se demande s'il faut ôter l'enseigne dédiée à son ami. La réponse de son père signe le pardon accordé au pirate :

> L'homme qui est venu chez nous a jeté sa dernière ancre au seuil de ce qu'il pensait être son dernier abri. L'ancre de miséricorde a cédé à la tempête. […] Il faut lui laisser son ancre de sauvetage, Yves-Marie. Nous n'avons pas le droit de le priver de cette dernière chance[2].

Espace de l'aventure, le navire surprend et ravit autant qu'il trompe. La liberté à laquelle il permet d'accéder ne se réalise quant à elle que dans un double d'emprisonnement. Véritable prison flottante, le navire nécessite un réemploi et un réinvestissement de sens et d'usage pour devenir navire-pirate. Dès lors, sa réinterprétation du vivre ensemble en fait un lieu de l'impossible, ainsi qu'un objet de dernière chance et de salut qui lui impose une cohabitation continuelle de la mort et de la vie.

[1] Pierre Mac Orlan, *L'Ancre de Miséricorde*, éd. cit., p. 448.
[2] *Ibid*., p. 549.

1.3.6. L'indispensable redéfinition des espaces - II : L'ÎLE

L'île, réceptacle au trésor, complète l'imaginaire spatial du personnage de pirate. Quelles en sont les modalités narratives ? Les enjeux et les représentations ? En quoi les personnages de pirates vont-ils transformer l'espace insulaire dans les romans qui les mettent en scène ? L'île n'est-elle qu'un autre navire, mais immobile ?

a. Îles et désirs

L'île reprend en substance les motifs du navire dans une double direction de liberté et d'emprisonnement. D'un côté, « si l'on ne dispose pas d'un bateau, l'île devient une prison ». De l'autre, « Dans une île, c'est comme si le monde recommençait à neuf »[1]. Navire et île forment le diptyque d'une double insularité qui, associée au personnage de pirate, exacerbe sa marginalité et sa potentialité de renouvellement des espaces géographiques, auxquels s'ajoutent les espaces littéraires. Certain de cette force inhérente à l'aventure, Albert Thibaudet affirme que « si les îles apparaissent comme des conservatoires de formes anciennes, l'imagination y verra pareillement et inversement de possibles laboratoires pour des formes nouvelles »[2]. Laboratoire romanesque, l'île autorise la réinvention en même temps qu'elle limite ce motif même de renversement. Après la discipline obligatoire à la vie du bord, la descente sur la terre ferme est l'occasion pour les pirates d'étaler leurs exubérances, fidèlement à l'imaginaire festif du pirate que livre la littérature.

Après une bonne prise, les pirates commandés par Flint dans *Long John Silver* abordent une île et descendent à terre pour fêter leur victoire :

> À terre, il n'existait rien qui fût connu sous le nom de discipline. C'était chacun pour soi, sans restriction, et Flint lui-même n'y pouvait rien. C'était maintenant qu'ils devaient montrer qu'ils avaient le droit de vivre comme tous les autres. C'était à chaque fois la même ritournelle. Rhum et hurlements, rhum et vociférations, rhum et cris, rhum et jeux de hasard, rhum et rixes, tout cela pêle-mêle et à n'en plus finir[3].

---

[1] Dominique Fernandez, *L'Art de raconter*, éd. cit., p. 118.
[2] Albert Thibaudet, « Le roman de l'aventure », dans *La Nouvelle Revue française*, Paris, NRF, Tome XIII, 1919, en ligne, http://fr.wikisource.org/wiki/Livre:NRF_13.djvu, p. 610.
[3] Björn Larsson, *Long John Silver*, éd. cit., p. 24.

C'est le retour à la terre qui signe chez les pirates le retour à la sauvagerie, l'abolition de toute discipline leur apparaissant comme « le droit de vivre comme tous les autres ». Ce motif de la fête, riche en opportunités d'images et de rebondissements, est un incontournable du récit de piraterie ainsi que de la production cinématographique du genre.

Roman Polanski ne manque pas d'y revenir dans son coûteux et peu rentable *Pirates* (1986). Après s'être emparés du galion espagnol transportant le trône d'or de Capatec Hanahuac, les pirates gagnent une île et festoient comme le veut la tradition romanesque. La fête, grandiose, est alimentée de chants, de rhum, de danse et de pyrotechnie. Mais elle est aussi l'occasion de s'adonner à un jeu d'inversion des rôles, par lequel l'île devient une sorte d'île aux esclaves marivaudienne. Cette inversion prend ici le nom de corrida des pirates : quand deux Espagnols font les montures, deux autres font les cavaliers et s'affrontent dans un duel à mort, sous les rires et les bravos des pirates exaltés. La valeur parodique de cette inversion est renforcée par la tonalité générale de l'œuvre, placée sous le signe du second degré et du jeu des stéréotypes. Le renversement lui-même, semble ici assurer le cinéaste, est un cliché sans autre valeur qu'humoristique. Il échoue d'ailleurs lamentablement quand les pirates, encore saouls au matin, voient le *Neptune* retourné aux mains des Espagnols, mettant voiles avec, à leur bord, le trône tant convoité. La liberté et l'amusement – une vie courte mais joyeuse ! – sont ici pris à revers par la dimension ridicule et ridiculement vaine que leur prête Polanski. Il reste que l'île apparaît pour le pirate comme un espace spécifique, ni terre ni bateau. Libérée de la discipline du navire, elle ne constitue pas non plus – dans l'imaginaire de l'île déserte et de la connaissance par les pirates des plus infimes archipels – une reproduction fidèle des enjeux terrestres. Aux abords d'une île inhabitée (ou presque), le navire pirate n'a guère besoin de se signaler ou de justifier d'une prise : il se contente d'y décharger sa cargaison de désirs inassouvis en mer.

b. L'appel de l'île

C'est bien l'île qui fait la jonction entre capacité de renouveau – Defoe et son *Robinson Crusoé* – et le personnage de pirate – Stevenson et *Treasure Island* où l'espace se définit par métonymie avec l'objet qu'elle recèle potentiellement, et qui constitue le véritable pôle d'attraction des pirates. Avatar d'un navire immobile, l'île se dit selon dans un dialogue d'illusion et de désillusion. Espace rêvé des enfants dans *Peter Pan*, où l'île se constitue selon les désirs de chacun, l'imaginaire insulaire de l'exotisme est rarement absent dans une littérature dont les aventures se déroulent souvent dans les Caraïbes.

Arrivé à la Barbade, Henry Morgan est vendu comme esclave dans une plantation où il doit se plier à l'ordre colonial en construction. L'île « répète la précarité du navire »[1] : la hiérarchie, essentielle à bord du vaisseau, est exacerbée sur l'île, où celui qui accoste, devenu officiellement esclave, trouve son maître : « So Henry Morgan came to be living in Barbados by authority of a white paper which forced his life and soul ans body to kneel before the pleasure of one James Flower, planter »[2]. Les espoirs du futur forban n'étaient pourtant pas maigres au terme de sa traversée :

> One day there was a little island floating in the sea, shaped like a haycock and green as the first spears of barley. It was thickly covered with a tangling, fierce growth, vines and creepers and a few dark trees. Henry saw it with eyes that looked out on enchantment. […] Henry, close against the rail, was overjoyed with the new land. It was more than he had hoped. The sight brought happy, silly tears to his eyes[3].

Ce paradis terrestre est cependant déchiré par la vente du personnage comme esclave, alors déchu de sa qualité d'homme. L'île représente un espace naturel de contrariété : lorsque la

---

[1] Alain-Michel Boyer, « Pour une typologie du roman d'aventures maritimes », dans Marie Blain, Pierre Masson (sous la dir. de), *Rêveries marines et formes littéraires*, éd. cit., p. 61.

[2] John Steinbeck, *Cup of Gold*, éd. cit., p. 54. Trad. fr. : « C'est ainsi que Henry s'en alla vivre à la Barbade en vertu d'un document qui le mettait corps et âme à la disposition du planteur James Flower » (trad. Jacques Papy, *La Coupe d'Or*, éd. cit., p. 91).

[3] *Ibid*., p. 52. Trad. fr. : « Un jour, une petite île émergea des flots, semblable par sa forme à une meule de foin, verte comme l'orge nouvelle, tapissée d'un épais fouillis de végétation impétueuse : plantes grimpantes, lianes, arbres aux sombres frondaisons. Aux yeux d'Henry c'était un lieu magique. […] Henry, appuyé contre la lisse, débordait de bonheur e contemplant cette terre nouvelle, plus splendide qu'il ne l'avait espéré. Des larmes de joie lui emplirent les yeux » (*ibid*., p. 87-88).

luxuriance est suivie pour Henry Morgan d'un appauvrissement extrême, l'aridité au contraire se voit couronnée d'un enrichissement paradoxal.

Ainsi les pirates de Jules Verne dans *Le Phare du bout du monde*, dirigés par Kongre, font naufrage sur l'île des États, île-caillou exempte de tout exotisme et de toute luxuriance. Dans ce dénuement, les pirates devenus naufrageurs thésaurisent des richesses immenses, rappelant que l'île engage toujours la possibilité fictionnelle du trésor. Mais l'île, doublant la cupidité du pirate, se referme sur le personnage et conserve ses trésors, redevenue prison :

> Jusqu'alors, […], ces malfaiteurs n'avaient pas pu quitter l'île des États. Il est vrai, dans l'espace de deux années, leur richesse ne cessa de s'accroître. D'autres naufrages se produisirent dont ils tirèrent grand profit. Et même, à l'exemple des pilleurs d'épaves sur certaines côtes dangereuses de l'ancien et du nouveau monde, ils provoquèrent ces catastrophes. La nuit, alors que les tourmentes de l'est faisaient rage, si un bâtiment se présentait en vue de l'île, ils l'attiraient avec des feux allumés en direction des récifs, et, si, exceptionnellement, un des naufragés parvenait à se retirer des lames, il était aussitôt massacré. Telle fut la criminelle œuvre de ces bandits dont on ignorait même l'existence, sans aucune communication avec la Terre de Feu ou l'archipel de la Magellanie, et qui augmenta la liste des sinistres dans ces parages de l'Atlantique. Cependant, la bande continuait d'être prisonnière dans l'île.[1]

Sans navire, le trésor renfermé par l'île est réduit à néant, et devient inutile, de même que la liberté imaginée se borne aux limites exigües des possibilités de l'île : espace, nourriture, eau douce.

Dans *Treasure Island*, le destin de Benn Gunn, resté tel un gardien sur l'île où Flint a enterré son trésor, est de demeurer seul possesseur du trésor mais prisonnier de l'île jusqu'à l'arrivée de l'*Hispaniola*. C'est le destin, enfin, d'Antoine et de ses compagnons dans *L'Île des Perroquets* de Robert Margerit. Comme chez Stevenson, le titre de l'œuvre en fait une sorte de roman éponyme où toute l'importance de l'espace insulaire est dite, faisant presque office de personnage central : l'aventure insulaire occupe d'ailleurs le cœur du récit, centre névralgique vers lequel tendent secrètement ou non toutes les tensions. Après un conflit à bord du *Walrus*, l'équipage est divisé. Antoine et certains de ses compagnons sont jetés par-dessus bord, au large de la fameuse île dit la caye des Papagayos, et abandonnés par le groupe opposé. Le navire, commandé par Flint, s'éloigne. Commence alors une robinsonnade rendue

[1] Jules Verne, *Le Phare du bout du monde*, éd. cit., p. 75-76.

possible par la géographie de l'île, la présence d'eau douce et de terre cultivable. Les personnages prisonniers de l'île y organisent une existence de labeur guidée par la nécessité de survivre. La robinsonnade s'applique à transformer temporairement les personnages qui ne sont plus alors des pirates, mais le redeviennent dès la découverte sur l'île d'un trésor enfoui. En effet, dans cet état de misère contrecarrée, les hommes découvrent par hasard un trésor enterré plusieurs années auparavant par Henry Morgan. Une richesse inespérée surprend les personnages dans leur dénuement, sans pour autant leur permettre de quitter l'île : car si celle-ci offre la richesse, elle contient comme propriété inhérente d'empêcher l'usage de cette richesse. Quand le sort leur permet de s'enfuir, le trésor révèle les pirates en eux, puisque le départ ne se réalise que dans la promesse de revenir en quête de ces fabuleuses richesses. À leur retour, une mauvaise surprise les attend : menacés par leurs anciens camarades, à la tête desquels Flint, ils sont contraints d'abandonner le trésor. Antoine est seul à survivre, assistant à la mort de son ami Brice. **Source d'une attraction polarisatrice, qui appelle le personnage comme elle appelle la fiction, l'île retient autant qu'elle appelle au retour** : c'est le retour à l'île qui est fatal à Brice dans *L'Île des perroquets* comme à nombre de compagnons de Silver dans *Treasure Island*.

c. L'insoutenable insularité de l'être

Henry Morgan dans *Cup of Gold* ne pressent pas d'abord l'impossibilité du bonheur insulaire. Libéré de son engagement auprès du planteur, il s'apprête à quitter une île de tristesse et pense réaliser ses rêves de gloire et de liberté en se joignant aux boucaniers d'autres îles environnantes. Le personnage se forge un nom occupe le statut narratif de héros, gagnant une réputation parmi les forbans des mers dont il partage l'existence sur la Tortue ou l'île de la Gonâve, célèbres repaires de pirates. Cette victorieuse expérience, réalisation de souhaits anciens – des rêves d'enfant – n'épanouit cependant jamais le personnage :

> Now all the Brotherhood waited for Captain Morgan to open a keg of liquor in the streets or to run wild through the town. He never did. Coldly he walked about […]. At first the sailors strove to establish a comradeship with him, but he pricked them away with frigid insults. The lessons of the slaves lived on in him. […] The men fairly fawned on him, and he found that he despised them for it […][1].

John Steinbeck brise ici le cycle des traditions festives avec ce personnage de l'austérité, à la veille même de ce qui sera plus tard nommé la *Great Depression* et qui débute aux États-Unis avec le krach boursier de 1929, année de publication de *Cup of Gold*. De l'île et de ses excès, Steinbeck expose le leurre, avant de situer Morgan en Jamaïque, extension du modèle continental par le biais de l'administration coloniale à laquelle l'ancien pirate prend part. À l'instar de Morgan, l'expérience de Silver parmi les boucaniers se révèle un échec : « J'ai aussitôt su que mon séjour parmi les boucaniers prendrait fin avant même d'avoir commencé »[2]. Son expérience suivante, sur l'île au trésor imaginée par Stevenson, le met en danger et ne lui concède qu'une victoire légère.

Pourtant, ces désillusions n'empêchent ni Silver ni Morgan de finir leur existence sur une île, dans des conditions tout à fait différentes. Morgan s'empare des richesses acquises à Panama avec ses compagnons et gagne seul la Jamaïque, devenu soudainement héros du roman de la patrie. Il s'installe au sein de la colonie, est fait chevalier, vice-gouverneur puis gouverneur, insulaire vivant des (et à travers des) institutions coloniales. Dans un nouvel ennui complet, Morgan prend femme, condamne à mort ses anciens camarades, et meurt presque moins tristement qu'il ne vécut dans un retour imaginé aux montagnes de son enfance. L'île, métaphore figée et terrestre du bateau, devenue espace où l'on tourne en rond, ne lui offre aucun plaisir, et sa libération ne survient qu'à sa mort.

---

[1] John Steinbeck, *Cup of Gold*, éd. cit., p. 89-90. Trad. fr. : « Tous les Frères de la Côte attendaient le jour où le capitaine Morgan ouvrirait un tonneau de vin à un carrefour et se livrerait à une véritable orgie. Ce jour ne vint jamais. Henry Morgan parcourait la ville d'un air froid et distant […]. Tout d'abord, les marins essayèrent de le traiter en camarade, mais il les découragea par des insultes glaciales : les leçons apprises auprès des esclaves vivaient toujours en lui. […] tous rampaient devant lui, mais il s'apercevait qu'il les méprisait pour leur bassesse […] » (trad. Jacques Papy, *La Coupe d'Or*, éd. cit., p. 143-145).
[2] Björn Larsson, *Long John Silver*, éd. cit., p. 295-296.

Le caractère impossible ou insoutenable de l'insularité se révèle également à John Silver dans le roman de Björn Larsson. Silver tente, suite à l'épisode relaté dans *Treasure Island*, une nouvelle expérience d'insularité dans la solitude et non plus dans la quête d'un trésor. Seul sur son bout de terre, le pirate se livre à l'écriture, affirmation finale d'une insularité de l'être. Affirmation, surtout, d'une insularité insoutenable et contrecarrée par la mise en relation à l'autre que constitue l'acte d'écrire. Silver confie son livre à un officier de marine en espérant le voir arriver un jour entre les mains de Jim Hawkins, auteur intradiégétique de *Treasure Island*. L'officier emporte donc l'ouvrage, offrant symboliquement au livre de prendre le large au nom de ce pirate écrivain pour des aventures nouvelles et des surgissements nouveaux. C'est donc bien dans la réception que se joue la suite des aventures pirates, et vers elle que nous transitons pour une part nouvelle.

> *Promesse d'exotisme, l'île offre le double visage du recommencement et de l'impossibilité d'agir. Elle est à la fois un lieu de cachette et de liberté, d'exil et d'emprisonnement, continuellement ambigüe. Riche du trésor enfoui, elle répond à ses propres motifs par l'impossibilité de la quitter, faisant de son attraction un piège en même temps qu'un rêve. La difficulté insulaire se double dans certains textes d'un travail psychologique du personnage qui met en avant une forme d'insoutenable insularité de l'être, par laquelle le personnage de pirate révèle son humanité dans un inextinguible désir de relation à l'autre.*

2. Réception du pirate : un ami qui nous veut du bien ?

Le *piratical subject* pensé par Hans Turley constitue une euphémisation du pirate historique que Turley désigne comme « an unambiguous criminal »[1]. Cette réhabilitation se réalise dans le moment de la réception littéraire qui, dans un cadre à la fois sociologique et politique du pirate fictionnel, nous intéresse désormais et qui, dans un système de sympathie puissant désigné par Vincent Jouve dans *L'Effet-personnage dans le roman* (1992), fait primer le textuel sur le réel. Le vouloir-premier du lecteur est ainsi rejeté au second plan pour lui faire aimer des criminels. Ce pardon littéraire accompagne un pardon collectif ainsi formulé par Gérard Jaeger : « Condamné par le droit, le pirate fut amnistié par la conscience collective dès la seconde moitié du XVIIIe siècle »[2].

Bien qu'il ne soit pas débarrassé de son statut criminel, le personnage de pirate remporte une certaine adhésion du lecteur qui l'articule avec une multitude d'acceptions qui ne sont pas nécessairement agressives ou contrevenantes. Le pirate, précise Gérard Jaeger, tend « à se réaliser dans le désaveu de la société […]. Du fond de lui, le pirate nous renvoie le reflet d'une révolte sur lequel nous nous déchargeons »[3]. Entre reflets et désaveux, il s'agit de chercher au sein de la production fictionnelle et d'interroger les modalités d'écriture, de création et de réception d'une problématique du revers. Gérard Jaeger finit par préciser le rôle historique du pirate, et le saisit précisément dans une construction en *verso* : « Le type du pirate a sa place dans l'étude des mentalités par le fait qu'il est un jalon permanent de l'histoire, permettant ainsi de nuancer la place tenue par les sociétés policées dans l'évolution des civilisations »[4].

---

[1] Hans Turley, *Rum, sodomy and the lash. Piracy, sexuality and masculine identity*, éd. cit., p. 55.
[2] Gérard A. Jaeger, « La Piraterie dans tous ses états », dans Gérard A. Jaeger (dir.), *Vues sur la piraterie. Des origines à nos jours*, éd. cit., p.16.
[3] *Ibid*., p. 15-16.
[4] *Ibid*., p. 16.

Figure à rebours de l'histoire des mentalités, postulons que la littérature accompagne – ou engendre – ce processus, et que nous pouvons trouver dans la relation du personnage de pirate au lecteur les reflets inversés de ce que nous devenons, les marques de ce que nous aurions pu être. En quoi le personnage-pirate diffère-t-il alors par rapport aux autres types de personnages ? Ennemi commun de tous, faut-il trouver dans un modèle d'opposition extrême une source des spécificités de ce personnage ?

Le personnage de pirate s'impose peu à peu comme un modèle de société alternative ou comme un terrain d'expérimentations à la fois politiques et sociales, accompagnant les processus de problématisation du roman d'aventures pour générer de nouveaux horizons de lecture. La marginalité exacerbée du personnage de pirate ainsi que son flou historique sont deux éléments qui permettent d'en faire un « lieu commun » littéraire au sens premier, entendons un espace d'investissement humain ouvert, libre d'accès. Plate-forme multimodale, le pirate se décline en fond et en forme aux publics et aux discours auxquels il se destine, comme un palliatif à usages variés qui se proposerait de combler les manques, de surgir dans les zones autonomes temporaires que génèrent les désirs particuliers ou collectifs d'un monde en mouvement. Une réponse au geste par son contraire, et au plein par un creux. Le pirate est-il une machine à rêve ? Pas exactement, ou pas uniquement : dans un paradoxe qui le fait combiner la fortune et ses revers, le personnage de pirate offre la singularité d'un discours à la fois palliatif et déceptif, révélant des aspirations et leur impossibilité ou leur inactualité dans un même mouvement.

Après avoir interrogé l'identité du pirate, demandons-nous : comment définir l'utilité du personnage de pirate ? Quelles sont les conditions de son existence fictionnelle ? De son succès ? Sa réussite littéraire répond-elle à un statut d'archivage d'aspirations et de déceptions ? Fonde-t-il, dans sa rencontre avec les lecteurs, les jalons d'une histoire des occasions manquées ? Des mentalités, comme le propose Gérard Jaeger ? Comment conjuguer

la *success story* du pirate et un éventuel modèle déceptif pour faire du personnage ce *fame monster* auquel en appelle le titre ? Quelles formes narratives ou discursives ces modalités prennent-elles, et à quelles conditions de production répondent-elles ?

2.1. Pirates, une société contre l'État

Vincent Jouve, dans *L'Effet-personnage dans le roman* (1992), admet trois régimes de lecture correspondant à trois modalités de lecteurs. Parmi ces trois modalités, le *lectant* se définit comme celui qui perçoit l'auteur de l'œuvre comme « l'instance intellectuelle qui, par le canal du texte, s'efforce de transmettre un "message" ». Appelé *lectant interprétant*, il « vise à déchiffrer le sens global de l'œuvre »[1]. À la fois jeu et herméneutique, cette part de lecture saisit le personnage dans ce qu'il peut contenir de discours et d'écho de nous-mêmes. Les auteurs ne dédaignent pas cette sédimentation supplémentaire de l'œuvre dont le personnage de pirate favoriserait le déploiement.

Cet imaginaire du discours se concrétise au seuil de la mort dans la tradition de l'*ultima verba* par laquelle les auteurs s'efforcent de rendre la parole aux personnages de pirates. L'historien Markus Rediker (*Villains of all Nations*, 2004) fait le récit de la pendaison du pirate William Fly, insistant sur l'attitude et les dires d'un pirate ostensiblement rebelle jusque devant la mort :

> […] Fly, lui, ne demande pas pardon. Il ne supplie pas, il refuse d'évoquer les hautes valeurs du christianisme. Au contraire, il émet un ultime avertissement. Face à la foule de marins et de capitaines rassemblés dans le port, il prononce son vœu le plus cher : « Que tous les maîtres de navires craignent de subir le sort du capitaine Green qu'il a assassiné. Qu'ils paient aux marins leurs salaires au moment dû. Qu'ils les traitent correctement ». Il ajoute : « C'est votre propre barbarie qui en a transformé autant en pirates »[2].

Le pirate constitue une réponse à certaines injustices et à une opposition au modèle social. La fiction permet de mettre en scène cette opposition et de restituer le pirate dans un ensemble de motivations, modalités de vouloir, de pouvoir et savoir par lesquelles s'élabore l'effet-personnage.

Dans son roman *Long John Silver*, l'auteur suédois Björn Larsson use d'un personnage-auteur, Daniel Defoe lui-même, qui devient ainsi porte parole de la figure de l'écrivain et

[1] Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, éd. cit., p. 84.
[2] Markus Rediker, *Pirates de tous les pays*, éd. cit., p. 26.

affirme dans le livre : « Une pendaison, ça vaut toujours le coup d'être vu, c'est instructif »[1]. L'auteur est force d'observation et d'enregistrement : il tente, au seuil de la mort, de happer la nature du devenir-pirate dans une projection qui rappelle précisément que l'auteur écrit depuis une Europe ayant évacué la peine de mort de ses pratiques (1972 en Suède).

Alain Surget, dans un roman pour la jeunesse intitulé *Mary Tempête* (2007) ne dément pas cet intérêt pour l'instant de la mort comme révélateur, et donne à son personnage, la future pirate Mary Read, l'occasion d'assister à la pendaison du capitaine pirate William Kidd. Dans une scène fortement théâtralisée, le condamné interrompt le prieur et lance à la foule ses dernières paroles :

> Je n'ai pas à recommander mon âme à Dieu, mais la vôtre, à vous tous ! l'interrompt Kidd d'une voix grave, lourde, qui roule comme une vague de tempête. Notre faute, c'est vous qui la portez sur vos épaules. C'est vous, capitaines et officiers marchands, qui par votre sévérité brutale, poussez vos équipages à la désertion, à la mutinerie, à devenir des flibustiers ! Cessez de les traiter en esclaves, pires que des chiens, et ils n'auront plus de raison de se rebeller et de vous mordre ! Pour ma part, je n'ai fait que leur offrir un refuge sur mon bateau, un espoir, trois ans de liberté…[2]

Le pirate est bel et bien présenté comme le produit d'une société, sa conséquence. Bateau, espoir, liberté : quelles autres conséquences de nous-mêmes trouvons-nous exprimées dans l'écriture du pirate ? Le succès et la pérennité du personnage de pirate ne trouvent-ils pas leur source dans ces inquiétants et étranges discours adressés à d'autres nous-mêmes ? Dans son dédit, le pirate nous dit et nous révèle : tel est le postulat qui dans cette deuxième partie nous conduit à interroger les réceptions du personnage de pirate et leurs implications politiques, sociales, ou plus intimes.

[1] Björn Larsson, *Long John Silver*, éd. cit., p. 372.
[2] Alain Surget, *Mary Tempête*, éd. cit., p. 42-43.

2.1.1. Hors du monde : reculer pour mieux scruter

> *Si le pirate est ennemi commun de tous, quelle utilité avons-nous à parler de lui ? Dire le pirate par la fiction, n'est-ce pas nier en partie au moins ce statut d'ennemi de tous, puisque le lecteur ne risque rien ? Par ailleurs, pourquoi écrire et réécrire le pirate quand son image est déjà inscrite dans l'esprit de tout un chacun ? La position extrême de sa marginalité lui offre-t-elle en retour l'avantage d'un regard spécifique sur le monde dont il est exclu ? Sa migration de la réalité à la littérature indique-t-elle un renouveau sémantique du personnage, mis en regard avec la société qui l'écrit ?*

a. Personnage-vigie : la position différentielle

La désignation cicéronienne du pirate par l'expression d'« ennemi commun de tous » réalise paradoxalement, dans l'inhérence de son vœu éviction, la **fonction du pirate comme personnage-vigie**. L'axe définitoire d'exclusion par lequel chacun s'accorde à s'opposer au pirate le situe dans un lointain dont nous nous servons pour éloigner l'ennemi, mais également pour nous offrir une vue inédite de nous-mêmes, humanité soudainement unifiée par la nécessité de l'affrontement : la désignation commune de l'ennemi réalise une communauté inhabituelle. L'histoire de la forfanterie maritime s'érige elle-même dans une série d'exclusions fondatrices :

> Durant la seconde moitié du XVIIe siècle, les îles Caraïbes constituent un melting-pot d'immigrants rebelles et paupérisés venant du monde entier. Il y a là des milliers de déportés Irlandais, des mendiants de Liverpool, des prisonniers royalistes écossais, des pirates capturés dans les eaux anglaises, des bandits écossais, des Huguenots français exilés, des dissidents religieux hors-la-loi, et des prisonniers capturés lors de divers soulèvements et complots contre le roi d'Angleterre[1].

L'histoire occidentale s'écrit dans une évacuation des indésirables, qui à leur tour produisent, volontairement ou non, le négatif du monde. Le regroupement des pirates en certains lieux et autour d'une activité commune prête au personnage la spécificité d'un sentiment d'appartenance – un sentiment de classe – par lequel son regroupement s'affirme comme force de proposition face à la société dont il est coupé : personnage-pléonasme, il devient un

[1] Do or Die, *Bastions pirates*, éd. cit., p. 12.

marginal isolé au sein même de ces zones remplies de marginaux. « Les pirates ont un profond sens de la communauté »[1], résume Markus Rediker : c'est-à-dire de la particularité.

Dans *Cup of Gold*, John Steinbeck accrédite l'histoire en offrant des Antilles le portrait d'une zone marginale de l'humanité, territoire façonné par le regroupement des indésirables des métropoles. L'exclusion sociale se double ainsi d'un bannissement géographique dont la finalité est de rendre la pauvreté utile :

> Then felons were gathered out of the prisons, and vagrants from the streets of London; beggars who stood all day before the church doors; those suspected of witchcraft or treason or leprosy o papism; and all these were sent to work the plantations under orders to indenture. It was a brilliant plan; the labor needed was supplied, and the crown actually received money for the worthless bodies of those it once fed and clothed and hanged. More could be made of this. Whole sheaves of orders od indenture, ready sealed by the government, with blank spaces for names, were sold to certain captains of ships. They were given instructions to act with extreme discretion about the names filled in
> And rows of coffee and oranges and cane and cocoa grew and ever spread out on the islands. There was some little trouble, of course, when the terms of indenture ran out. But the slums of London bred new slaves quickly enough, God knew! And the king was never without a fine supply of enemies[2].

John Steinbeck énonce une réalité historique d'indifférenciation des ennemis : malfaiteurs, vagabonds, sorciers, traîtres et mendiants figurent dans une liste amalgamée de personnages regroupés tous ensemble sous la seule dénomination d'ennemis. **Dès lors, devant cette indifférenciation des ennemis, être pirate devient une manière de se spécifier** et de se déployer dans une particularisation.

Dans le *Captain Blood* de Rafael Sabatini, le médecin Blood est engagé malgré lui dans une révolte politique contre Jacques II d'Angleterre et finalement envoyé dans les Caraïbes pour travailler comme esclave sur une plantation. Ce passage à l'esclavage réalise une perte

---

[1] Markus Rediker, *Pirates de tous les pays*, éd. cit., p. 162.

[2] John Steinbeck, *Cup of Gold*, éd. cit., p. 36. Trad. fr.: « Alors on tira tous les malfaiteurs de leurs prisons, et l'on ramassa tous les vagabonds des rues de Londres ; on prit aussi les mendiants qui stationnaient à longueur de journée devant la porte des églises, et ceux que l'on soupçonnait d'être sorciers, traîtres, ou lépreux : tous furent envoyés dans les plantations des Antilles, liés par des contrats de travail. C'était là un plan remarquable : on fournissait la main d'œuvre nécessaire, et la couronne recevait de bon argent en échange des corps sans valeur de ceux qu'elle avait jusqu'ici nourris, vêtus et pendus. Il fallait exploiter davantage cette source de revenus. Des paquets entiers de contrats de travail en blanc, portant le sceau du roi, furent vendus à certains capitaines auxquels on recommanda la plus grande discrétion en ce qui concernait les noms qu'ils inscriraient. Des rangées de caféiers, d'orangers, de cannes à sucre, de cacaoyers s'étendirent de plus en plus nombreuses dans les îles. Naturellement, il y avait certains petits ennuis quand les contrats expiraient. Mais les taudis de Londres engendraient assez vite de nouveaux esclaves, et sa Majesté ne manquait jamais d'une copieuse provision d'ennemis » (trad. Jacques Papy, *La Coupe d'Or*, éd. cit., p. 61-62).

d'identité et d'appartenance de soi à soi, qui ne sera contrecarrée précisément que dans un nouveau passage du personnage vers une identité pirate : celle de Captain Blood. L'effacement du prénom consigne la perte de soi tout en ménageant une récupération/réaffirmation identitaire. Cette problématique identitaire se joue sur fond d'injustice et d'emprisonnement, de rébellion et de lutte. L'emprisonnement du médecin Blood illustre certains des mots d'Henry David Thoreau dans *On the Duty of Civil Disobedience* (1849) : « Under a government which imprisons unjustly, the true place for a just man is also a prison »[1]. De fait, à un emprisonnement injuste succède l'emprisonnement du juste, *id est* un emprisonnement choisi. L'évasion de Blood et de ses hommes, et par là la libération du pirate sonnent comme un repli volontaire de soi : **non content de se soustraire à un État et un emprisonnement qu'il juge injustes, le pirate s'emprisonne lui-même dans un navire qu'il réalise comme espace du libre-penser**.

b. Civilisation à rebours

L'exclusion de ce hors-la-loi trouve comme première réponse une haine du monde et de la société, une colère de se voir mis au ban de l'existence et de l'humanité. La Barbade est elle-même « décrite comme "un tas de fumier sur lequel l'Angleterre jette ses ordures" »[2]. Dans ces regroupements de parias, haine des hommes et haine de la société se conjuguent dans un désir de fuite et de vengeance. Chez Jules Verne, le mystérieux capitaine Nemo choisit une exclusion complète en se privant dans sa vie sous-marine de la compagnie des hommes, et accompagne ce retrait solitaire et romantique d'une violence tournée vers les navires qu'il torpille. La solitude du capitaine, lui-même avatar de ces personnages de pirates-vigies, est

[1] Henry David Thoreau, *On the Duty of Cicil Disobedience*, en ligne, http://www.gutenberg.org/files/71/71-h/71-h.htm. Trad. fr.: « Sous un gouvernement qui emprisonne un seul être injustement, la place du juste est aussi la prison » (trad. Guillaume Villeneuve, *La Désobéissance civile*, Paris, Arthème Fayard, 2000, p. 27-28).
[2] Do or Die, *Bastions pirates*, éd. cit., p. 13.

porteuse de sens : dans ses rêveries sous-marines de promeneur solitaire, Nemo est un contemplateur inlassable d'une nature humaine qu'il sonde métaphoriquement en même temps qu'il sonde littéralement les abysses aquatiques.

À ce premier modèle vernien d'une piraterie ambigüe et poétique répond un second exposé par l'auteur nantais dans *Le Phare du bout du monde*, publié après sa mort. Prisonniers d'une île qui fait leur richesse en même temps que leur dénuement, les pirates, commandés par le terrible Kongre, se repaissent dans leur exclusion d'un monde qu'ils honnissent. Ces charognards deviennent naufrageurs d'humanité en faisant se briser les navires sur les côtes de l'île des États. En 1971, Kevin Billington réalise aux États-Unis une adaptation cinématographique du roman de Verne (*The Light at the Edge of the World*). Les États-Unis sont alors dans les dernières années de la guerre du Vietnam. En réponse au conflit en cours, Kevin Billington présente des sortes de colons occidentaux, gardiens d'un phare symbole d'une civilisation installée en terre sauvage. Face à eux, un groupe de pirates, bandits au teint halé signifiant leur sauvagerie en même temps qu'une appartenance non-occidentale. Dans cet affrontement manichéen d'hommes héroïques (le héros est interprété par Kirk Douglas, l'un des acteurs hollywoodiens les plus célèbres) et de créatures carnassières, Billington réalise une mise en scène orientée et métaphorisée du conflit. Le réalisateur amplifie le motif de barbarie par la mise en image et en son, appuyant la dichotomie nature et culture dans une traduction bestiale des personnages de pirates. Kongre mis à part, les personnages s'expriment par des grognements de loups, des cris de singes, des jappements de chiens, en même temps que leurs gestes ne manifestent que leur animalité. Cette représentation d'une nature bestiale s'oppose dans le texte de Jules Verne à l'érection d'un phare sur l'île, symbole lumineux de la Culture et du progrès civilisationnel.

Si le capitaine Nemo associe une vie aquatique quasi prénatale à un modèle hypertechnologique représenté par le *Nautilus*, les pirates primitifs du *Phare du bout du monde* livrent un **processus décivilisationnel** dans leur lutte contre l'édification du phare : la mise au ban de ces pirates se réalise dans un refus du progrès qui jouerait contre eux, de la même manière que l'aventure elle-même se trouve balayée des chemins de plus en plus larges de la grande marche civilisationnelle. Le film de Kevin Billington constitue une adaptation très libre du roman, dans laquelle la bande de Kongre n'est nullement prisonnière de l'île.

La problématique est ainsi centrée sur le conflit de civilisation que Billington met indirectement en scène : ces charognards, pirates et naufrageurs, souhaitent garder le contrôle de l'île sur laquelle le phare vient d'être érigé, barrage à leur hégémonie sauvage. Au début du film, le navire des pirates établit son mouillage dans une baie de l'île, au pied du phare. Deux des trois gardiens vont alors à leur rencontre, tandis que le troisième (interprété par Kirk Douglas) observe avec la scène à distance de sa longue-vue. La caméra balaie longuement le pont du navire sur lequel les personnages immobiles et en étranges tenues observent un calme inquiétant. Lorsque les deux gardiens sont à bord, un mouvement signe la fin du calme et la plongée dans une folie meurtrière : les deux hommes, gardiens symboliques de l'objet-civilisation, sont sauvagement assassinés par les pirates soudainement surexcités. Dans cet instant de basculement, le navire devient une véritable nef des fous, avatar de ces vaisseaux chargés d'indésirables à ne jamais revoir. Aux yeux du rivage, les pirates forment une société d'auto-exclusion, fondant de leur propre volonté de nouvelles nefs errantes. **Pris dans un contexte idéologique, Billington réfute l'image d'un pirate libertaire tel qu'il se présente notamment en France à partir des événements de 1968.** Le manichéisme proposé par Verne dans son roman et la figure du pirate se prêtent à figurer l'opposition de progrès porté quant à lui par la figure de l'occidental : **le pirate, sauvage et assassin, offre l'image antihéroïque d'un rebours à la civilisation**.

c. Le luxe de la paresse

Tom Sawyer est formel. Quand Huck lui demande ce que font les pirates de leurs journées, l'enfant terrible de répondre :

> "Oh, they have just a bully time – take ships and burn them, and get the money and bury it in awful places in their islands where there's ghosts and things to watch it, and kill everybody in the ships – make 'em walk a plank[1].

Les pirates, donc, se la coulent douce, ainsi que le propose la traduction française. L'opposition par le travail forme l'une des entrées les plus évidentes du monde à rebours que propose l'imaginaire du discours pirate. Monté à bord du *Walrus* pour se joindre à son équipage, Silver (Björn Larsson, *Long John Silver*) observe la manière dont coulent les jours sur le vaisseau :

> Des hommes qui jouaient aux dés, qui épissaient et reprisaient, qui observaient l'horizon désert, accoudés à la lisse, qui chantaient et sifflaient, qui taillaient le bois, l'ivoire ou le vieux fromage durci, voire la viande de bœuf rancie. D'autres racontaient des histoires, rangeaient leur coffre pour la centième fois, jouaient avec les chiens et les chats du bord, donnaient la chasse aux cancrelats ou traquaient les poux. Certains dormaient, peignaient ou passaient du goudron […] Et puis il y avait encore ceux, plus nombreux que les autres, qui ne faisaient absolument rien, comme s'ils avaient passé toute leur vie à cela et n'avaient de plus cher désir[2].

À l'imaginaire du voyage et de l'évasion s'adjoint celui de l'oisiveté, porté par un pirate ostensiblement inactif dans l'observation de Silver, s'opposant ainsi aux cadres d'un modèle dominant où l'opinion commune fait précisément de l'oisiveté la mère de tous les vices. Anne-Gaëlle Robineau-Weber précise que « […] deviennent pirates les corsaires qu'on laisse sans occupation en temps de paix, alors qu'on pourrait les occuper, comme le font les Hollandais, à la pêche. Le pirate illustre soudain un *Lumpenproletariat* conduit par l'inaction

---

[1] Mark Twain, *The Adventures of Tom Sawyer*, London, Penguin Books, 1986, p. 91. Trad. fr. : « Oh ! répondit Tom, ils se la coulent douce. Ils s'emparent des bateaux, ils les brûlent, ils emportent l'argent dans leur île et l'enfouissent dans des cachettes sous la garde des fantômes et des revenants ; et puis ils se débarrassent des équipages en tuant tout le monde à bord. On bande les yeux aux hommes et on les fait marcher sur une planche, au-dessus de l'eau » (trad. François de Gaïl, *Les Aventures de Tom Sawyer*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2008, p. 141.

[2] Björn Larsson, *Long John Silver*, éd. cit., p. 460.

au crime »[1]. L'oisiveté est donc bien ici assimilée au vice, et même au crime. Au XIXe siècle, la révolution de 1830 met au pouvoir une bourgeoisie contre laquelle se prononcent, sans ambiguïté, des Jeune-France aussi désenchantés que colériques qui, peu à peu, opposent au modèle laborieux de la bourgeoisie la vie de bohème des artistes et libres-penseurs. L'oisiveté déjà fait office d'opposition entre « ce monde où tout se range » et ces « bohémiens, sans toits, sans bancs, sans existence engaînée, menant vie abandonnée ainsi que des moineaux francs au chef d'une cheminée ! »[2]

À partir du moment où s'instaure cette opposition, la vocation du pirate pour l'oisiveté le situe dans un rôle antisocial qui ne se dément pas. À l'heure où le travail constitue une problématique mondiale et que les tensions s'affirment autour d'une valeur laborieuse devenue absolue et d'une inactivité devenue parasite, le personnage de pirate inverse la tendance et puise dans l'appropriation de « la paresse comme vérité effective de l'homme »[3] une partie de sa puissance évocatrice. **Le personnage-pirate figure, en quelque sorte, le luxe de la paresse**, dont le coût est l'attribution d'un nouveau péché capital. **Il double ainsi le travail auctorial lui-même facilité par les stéréotypes du personnage dans une sorte d'indolence narrative.**

Le pirate, en tant que personnage et en tant que forme fictionnelle, balaie la forme traditionnelle du rapport temps/argent pour privilégier une existence faite d'attente et de paresse avouée. Son existence se réalise ainsi dans de vastes attentes à combler, opposées à de courts moments qui lui permettent de faire fortune. Dans *Cup of Gold*, Henry Morgan capture

[1] Anne-Gaëlle Weber, « L'Histoire des grands pirates, des grands voyageurs, et des grands traîtres : autour de Defoe, Prévost et Verne », dans Jean-Jacques Pollet, Jacques Sys, Figures du traître. Représentations de la trahison dans l'imaginaire des lettres européennes et des cultures occidentales, Arras, Artois Presses Université, 2007, p. 173.
[2] Petrus Borel, « À Jules Vabre, architecte », dans *Rhapsodies*, s. l., Réimpression BNF libre de droit, s. d., p. 69-70.
[3] Kazimir Malevitch, *La paresse comme vérité effective de l'homme*, Paris, Allia, 2007.

de nombreuses proies et ses hommes profitent de leur butin jusqu'à épuisement : « The buccaneers were penniless from their long inactivity »[1]. Après cette longue oisiveté, Henry Morgan décide de prendre la ville de Maracaibo :

> And Captain Morgan sailed from broken Maracaibo. Two hundred and fifty thousand pieces of eight were in his ships, and rolls of silken stuffs and plates of silver and sacks of spices. There were golden images from the Cathedral, and vestments crusted with embroidery of pearls[2].

La prise de la ville, racontée en seulement deux pages, manifeste la brièveté avec laquelle le pirate établit sa fortune et tend à effacer la bataille comme moment secondaire et non comme le point d'acmé attendu. Cette indolence du gain s'accompagne d'une indolence de la dépense : le pirate procède d'une immédiateté du gain comme de la dépense.

Steinbeck écrit précisément *Cup of Gold* en 1929, année du krach économique qui donne naissance à la grande dépression et qui, justement, intègre le discours économique à l'imaginaire contemporain : le lecteur contemporain, conséquemment nourri au vocabulaire bancaire de l'épargne, du placement, de l'investissement et de la propriété, connaît la prudente philosophie commune du « on ne sait pas de quoi demain sera fait », brusquement expulsée par le pirate, personnage de risque et de jouissance. Aux discours sur l'argent attenant à ceux sur le travail, le personnage de pirate permet aux auteurs de répondre par un fantasme de dilapidation irraisonnée. À la rapidité du gain répond la rapidité de la dépense, inconsidérée, à l'instar des hommes de Taylor après la prise de la *Cassandra* dans le *Long John Silver* de Björn Larsson :

> Tout un chacun se trouvait soudain à la tête de la fortune dont il avait rêvé, déliré, et fait le but de son existence. Et que s'est-il passé, alors ? La plupart sont devenus fous, ont commencé à jeter l'argent par les fenêtres et à boire comme si leur dernière heure était arrivée. Piastres et bijoux, prises et butin étaient tout ce qu'ils avaient en tête en quittant le port ; ils ne savaient donc plus quoi faire d'eux-mêmes[3].

---

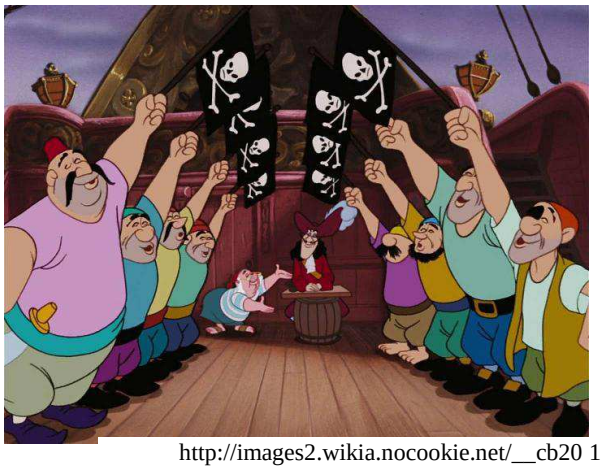
[1] John Steinbeck, *Cup of Gold*, éd. cit., p. 98. Trad. fr. : « Bientôt les boucaniers n'eurent plus un sou par suite de leur longue oisiveté » (trad. Jacques Papy, *La Coupe d'Or*, éd. cit., p. 156).

[2] *Ibid*., p. 115. Trad. fr. : « Le capitaine Morgan quitta Maracaibo en ruine. Dans ses cales se trouvaient deux cent cinquante mille pièces de huit, des rouleaux de soie, de la vaisselle plate, des sacs d'épices. Il y avait aussi des statues d'or volées dans la cathédrale, et des vêtements sacerdotaux tout brodés de perles » (*ibid*., p. 159).

[3] Björn Larsson, *Long John Silver*, éd. cit., p. 163.

La frénésie du gain donne aux auteurs l'occasion de mimer dans leurs personnages la fièvre pécuniaire qui, dans certains discours, sert à caractériser le capitalisme : l'absence soudaine de but révèle une futilité des gains, comme une vanité des dépenses. D'autant que l'auteur, Björn Larsson, se plaît dans un autre roman (*Les Poètes morts n'écrivent pas de romans policiers*, 2010) à donner à son personnage l'occasion de « régler ses comptes avec les rapaces de la finance ».

Dans *Long John Silver* déjà, l'auteur suédois aborde les rapports de l'homme à l'argent via le personnage de pirate. C'est d'ailleurs en soutien à cette image d'un capitalisme fiévreux, voire maladif, que l'équipage du *Walrus* dans *Long John Silver*, après avoir pris un navire chargé de rhum, s'empresse de se saouler plutôt que d'en faire une monnaie d'échange : « C'était à chaque fois la même ritournelle. Rhum et hurlements, rhum et vociférations, rhum et cris, rhum et jeux de hasard, rhum et rixes, tout cela pêle-mêle et à n'en plus finir »[1]. L'absurdité du gain, affirmée dans la mise en jeu de sa propre vie en situation d'abordage, trouve une réponse dans l'absurde dépense tournée vers un extrême de débauche : il faut, après la bataille, faire preuve de sa propre vie. Ce lâcher-prise de la jouissance et de la dépense, de la largesse enfin, met en relief un personnage éminemment positif, entendons mis en relief, actualisé, présent-au-monde.


http://images2.wikia.nocookie.net/__cb20 1

Un bonheur qui s'affirme plaisamment dans la version de *Peter Pan* par Walt Disney, où le capitaine Hook et son équipage chantent d'une seule voix : « Oh, a pirate's life is a wondeful life / A-rovin' over the sea / Give me a career as a boucaneer / It's the life of pirate for me / Oh, the life of a pirate for me! », traduit en français par : « Ohh, la vie de pirate à bord d'une

[1] *Ibid*., p. 24.

frégate / C'est la plus belle des vies / On s'dilate la rate quand on est pirate / Oui on rit dans la piraterie / Oh, on rit dans la piraterie ! »[1]. **Le personnage de pirate nous nargue dans son excès d'enthousiasme et répond avec notre propre humour aux discours que nous nous imposons sur les vertus du travail.**

d. Une oisiveté sauvage

La perception de l'oisiveté renferme une dévalorisation profonde par laquelle se réaffirme la distinction entre barbarie et civilisation :

> « […] ce paradigme barbarie/civilisation caractérise bien toute la modernité, sa quête du progrès et ses conséquences ultimes : l'exclusion et le génocide des Autochtones. En effet, […], ce paradigme est lié à son complémentaire oisiveté/travail, et les Autochtones sont considérés comme des oisifs, donc des barbares[2].

L'envoi des indésirables dans les plantations coloniales procède, paradoxalement à son caractère avilissant, d'une volonté de civiliser ceux que l'on considère barbares : plier au travail reviendrait à plier devant la civilisation. **Le retrait du personnage de pirate du cycle du travail constitue donc l'un des motifs de sa deshumanisation** en même temps qu'il pousse à questionner l'idée d'oisiveté.

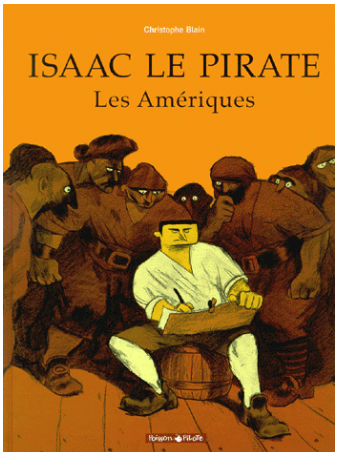
Alors que *le monde* se rétrécit et se spécifie pour devenir *le monde du travail*, le personnage de pirate s'organise en-dehors de la primauté du travail, et répond aujourd'hui encore aux appels politiques des groupes alternatifs contemporains. Ainsi le Comité Invisible propose-t-il de *s'organiser pour ne plus devoir travailler* :

> Il y a de l'argent à aller chercher pour la commune, aucunement un devoir de gagner sa vie. Toutes les communes ont leurs caisses noires. Les combines sont multiples. Outre le RMI, il y a les allocations, les arrêts maladie, les bourses d'études cumulées, les primes soutirées pour des accouchements fictifs, tous les trafics, et tant d'autres moyens qui naissent à chaque mutation du contrôle. Il ne tient pas à nous de les défendre, ni de nous installer dans ces abris de fortune ou de les préserver comme un privilège d'initié. Ce qu'il est important de cultiver, de diffuser, c'est cette nécessaire disposition à la fraude, et d'en partager les innovations[3].

---

[1] Walt Disney Pictures, *Peter Pan*, 1953.
[2] Patrick Imbert, « État-Nation, canon littéraire, conscience de l'exclusion et postmodernité », dans *Études littéraires*, vol. 33, n° 1, 2001, en ligne, http://id.erudit.org/iderudit/501278ar.
[3] Comité Invisible, *L'Insurrection qui vient*, Paris, La Fabrique, 2007, p. 92.

Le personnage de pirate, tantôt contrebandier, tantôt marchand, tantôt voleur, emprunte la voie alternative de la fraude, brisant non pas le principe de travail mais celui de salariat. *Être payé à ne rien faire*, un scandale contemporain ; la formule contient cependant sa propre limite, *ne rien faire* étant assimilé au fait de *ne pas travailler*. La proposition faite par le personnage de pirate ne se situe pas dans un tel néant d'activité : alors qu'il joue sa vie, assure la bonne manœuvre du bâtiment et engage toutes ses forces dans la lutte et dans la ruse, **le pirate substitue l'enjeu de vie et de mort à celle de main d'œuvre ou d'homme-rouage comme motif de rétribution**. Cette substitution fait du pirate, du point de vue de l'institution, un personnage-parasite, fidèle à une certaine image de la marginalité de l'artiste. C'est dans la zone intermédiaire des relations texte-image mises en œuvre par la bande dessinée que Christophe Blain, dans *Isaac le pirate* (2001-2005), réinvestit ce motif, non sans une dose d'humour. L'artiste met ironiquement en scène Isaac, héros du récit, un peintre qui ne vit pas de son art. Cet artiste maudit est cependant heureux en amour, et celle qu'il aime ramène l'argent du foyer, l'auteur s'amusant des conventions pour faire de son héros un oisif par excellence. Mais peut-on seulement être un héros sans travail ? Cette dé-caractérisation en forme d'échec ne le situe-t-elle pas hors du champ de l'héroïsme ? Le peintre antihéros, en devenant pirate, prend-il paradoxalement la voie de l'héroïsme, ou confirme-t-il son statut d'oisif dans une connivence entre pirate et artiste ? Le pirate permet-il, par la mise en danger de mort, d'être à la fois oisif et héros, ce que ne permettrait pas le statut d'artiste ? L'éloignement maritime est ici performatif puisqu'il permet à Isaac de se révéler à la fois en tant qu'homme et en tant que peintre, réalisant son devenir dans la combinaison pirate-artiste. Isaac n'est pourtant pas à l'aise quand commence sa croisière parmi les pirates et redoute la violence de ce nouvel état. C'est cette violence qui cependant le contraint à l'exercice de son



http://www.google.fr/url?source=imglandi 2

art, par l'entremise d'un capitaine intransigeant : « À partir de maintenant, tu peins tous les jours ! Ne pose plus de questions, ne me déçois pas ! Jacques Rançon te fixe ton chevalet sur le pont ! Tu pourras même peindre pendant la tempête »[1]. Contraint à l'art, Isaac est effectivement amené dans le volume suivant à sortir sur le pont, avec le capitaine, lors d'une tempête elle-même métaphorique des bouleversements connus du personnage qui trouve dans la piraterie et la violence le chemin de la création.

Cette scène n'est pas sans en rappeler une autre, dépeinte par Jack London dans *The Mutiny of the Elsinore* (1914). Le héros du roman, Pathurst, est un auteur à succès qui, ancré dans la société qui l'entoure, ne trouve plus goût à rien et doute à la fois de son talent, de son art et du monde. L'éloignement en mer lui semble être la réponse aux états de son âme. Il décide donc d'embarquer sur l'un des derniers navires à voiles à franchir le Cap Horn afin de trouver dans l'extrémité de l'expérience le sens d'une existence qui n'en a plus, selon le stéréotype propre au motif de l'aventure tel que le résume Sylvain Venayre :

http://stripbystrip.files.wordpress.com/ 1

> L'aventure s'identifie au risque et à l'intensité de la vie vécue […]. L'aventure permet […] d'apprécier la vie dans toute sa saveur, car le risque mortel n'augmente pas l'intensité de la vie ; il lui permet de lui redonner son éclat que la civilisation, dans sa marche triomphante, aurait mis sous le boisseau[2].

Une fois encore apparaît la notion de civilisation, par laquelle l'existence dans tout son sel bascule du côté de la barbarie. De fait, l'aventure de Pathurst se révèle plus violente encore qu'il ne l'avait imaginée et lui impose d'abandonner son état de culture, d'écrivain, au profit d'un état sauvage de nature. Au cœur du voyage, alors que la tempête fait rage, il est entraîné par la fille du capitaine dans la folle ascension du mât de hune, faisant de ce moment celui d'une exclusion dans l'exclusion, repoussant les limites pour atteindre un état de conscience proche du délire, mélange des fous errant sur leur nef, du Viking barbare et du sauvage observateur de la tourmente :

[1] Christophe Blain, *Isaac le pirate. Les Amériques*, Tome I, Paris, Dargaud, 2009, p. 37.
[2] Sylvain Venayre, *La Gloire de l'aventure*, éd. cit., p. 82.

> It is nothing new. I have been here before. In the lives of all my fathers have I been here. The frost is on my cheek, the salt bites my nostrils, the wind chants in my ears, and it is an old happening. I know, now, that my forbears were Vikings. I was seed of them in their own day. With them I have raided English coasts, dared the Pillars of Hercules, forayed the Mediterranean, and sat in the high place of government over the soft sun-warm peoples. I am Hengist and Horsa; I am of the ancient heroes, even legendary to them. I have bearded and bitten the frozen seas, and, aforetime of that, ere ever the ice-ages came to be, I have dripped my shoulders in reindeer gore, slain the mastodon and the sabre-tooth, scratched the record of my prowess on the walls of deep-buried caves – ay, and suckled she-wolves side with my brother-cubs, the scars of whose fangs are now upon me[1].

Par l'appel aux ancêtres et aux origines, Pathurst renoue avec une sauvagerie enfouie, fidèle au thème de la *wilderness* cher à London. Au contact de la mer-miroir, l'observation du peintre et de l'écrivain se transforme ainsi en observation de soi : l'exclusion du personnage, initiée pour permettre une observation du monde, se double du désir plus secret d'observer l'observateur, et de **s'aventurer au cœur de l'individu pour un soulèvement de la sauvagerie en soi**.

e. Insurrection narrative

Quelle est alors la spécificité du personnage de pirate ? Le Comité Invisible, précédemment cité, se réclame indirectement de son histoire et apporte à cette question la réponse suivante : « N'être socialement rien n'est pas une condition humiliante, la source d'un tragique manque de reconnaissance – être reconnu : par qui ? –, mais au contraire la condition d'une liberté d'action maximale »[2]. L'exclusion n'est pas associée ici à une idée de défaite mais à celle d'une force vive ayant poids sur le monde dont on a été, volontairement ou non, retranché. **Cette exclusion insurrectionnelle est la marge de manœuvre dont s'empare le pirate.**

---

[1] Jack London, *The Mutiny of the Elsinore*, éd. cit. Trad. fr.: « Rien de tout cela n'est nouveau pour moi : j'ai déjà vécu cette scène ici même, j'ai été dans cet endroit au cours de la vie de tous mes ancêtres. La glace recouvre mes joues, le sel mord mes narines, le vent siffle dans mes oreilles et c'est là chose ancienne. Je sais maintenant que mes lointains ancêtres étaient les Vikings : je suis issu de leur semence, à cette époque ; j'ai écumé les côtes de l'Angleterre avec eux, bravé les colonnes d'Hercule, mis les pays méditerranéens en coupe réglée et j'ai occupé le poste le plus envié dans tous les gouvernements des peuplades qui habitent les pays ensoleillés. Je suis Hengist et Horsa, je suis issu des héros qui étaient déjà légendaires pour eux. J'ai défié et affronté les mers glacées et, avant même l'envahissement de l'âge glaciaire, j'ai trempé mes épaules dans le sang dégoulinant d'un renne, j'ai tué le mastodonte et le tigre aux dents de sabre, gravé sur les parois profondes des cavernes l'objet de mes prouesses. Oui ! et sucé le lait d'une louve côte à côte avec mon frère louveteau dont les crocs ont laissé les cicatrices que je porte» (trad. Charles-Noël Martin, Robert Sctrick, *Les Mutinés de l'Elseneur*, éd. cit., p. 268).

[2] Comité Invisible, *L'insurrection qui vient*, éd. cit., p. 102.

Nul ne sait, dans *L'Ancre de Miséricorde*, à quoi ressemble Petit-Radet : il n'est qu'une légende, un nom sans visage et un bruit sans voix. Cet anonymat lui permet d'agir en toute liberté et de construire l'identité de Jérôme Burns. **L'exclusion autorise l'invention, ce que confirme la forme narrative** mise en avant dans *Cup of Gold* de John Steinbeck. Henry Morgan raconte à diverses reprises une histoire d'amour de jeunesse, en la modifiant à chaque reprise du récit. Le premier de ses récits est adressé à Tim, qui a fait enrôler Henry sur un navire en partance pour les Antilles :

> "Do you know, Tim," he said, "there was a girl I came away from, and she was named Elisabeth. Her hair was gold – gold like the morning. And on the night before I came away, I called to her and she came to me in the dark; the dark was all about us like a tent, and cold. She cried and cried for me to stay, even when I told her of the fine things and the trinkets and the silks I would bring back to her in a little time. She would not be comforted at all, and it's a sad thing on me to be thinking of her crying there for my leaving"[1].

Premier récit, premier mensonge, première insurrection narrative permise par la mise au large : car Elisabeth n'est qu'une pauvre fille de métayer, habitant dans une misérable cabane, à laquelle Henry n'a pas osé faire ses adieux avant de prendre la route. L'éloignement en mer permet cependant au héros de tromper, fidèlement à l'image des récits de marins, et, peut-être, de se tromper lui-même par l'usage de l'imagination dans une dérivation de soi.

Une deuxième fois, Henry Morgan raconte son histoire à Paulette, son amante, alors qu'il prépare sa propre émancipation du statut d'esclave pour reprendre la mer et devenir flibustier :

> "I shall tell you of an old time", he said hoarsely. "I was a little boy, a joyous little boy, yet old enough to love. There was a girl – and her name was Elisabeth – the daughter of a wealthy squire. Ah! She was lovely as this night about us, quiet and lovely as that slender palm tree under the moon. I loved her with that love a man may exercise but once. Even our hearts seemed to go hand in hand. How I remember the brave plans we told – she and I, there, sitting on a hillside in the night. We were to live in a great house and have dear children growing up about us. You can never know such love, Paulette.

[1] John Steinbeck, *Cup of Gold*, éd. cit., p. 42-43. Trad. fr. : « Vois-tu, mon cher Tim, dit-il, j'ai laissé derrière moi une fille nommée Elisabeth. Elle a des cheveux dorés comme le soleil levant. La veille de mon départ, je suis allé la trouver dans la nuit ; je l'ai appelée et elle est venue à moi. Les ténèbres nous enveloppaient ainsi qu'une tente glacée. Elle m'a supplié de rester en versant des larmes amères, même quand je lui ai eu énuméré les beaux bibelots et les splendides étoffes de soie que je lui rapporterais dans peu de temps. Je n'ai pas pu réussir à la consoler, et mon cœur déborde de tristesse quand je pense à mon Elisabeth en train de pleurer là-bas… » (trad. Jacques Papy, *La Coupe d'Or*, éd. cit., p. 72).

> "Ah, well! It could not last. The gods slay happiness in jealousy. Nothing good can last. A gang of bastard sailors roved through the land and carried me off – a little boy to be sold for a slave in the Indies. It was a bitter thing to lose Elisabeth – a bitter thing the years cannot forget"[1].

Comme si le discours était performatif, l'émancipation que suppose l'invention est suivie de l'émancipation physique du personnage. Quelques lignes plus loin, Morgan est effectivement affranchi par son maître et prend la mer pour se saisir de son destin de pirate.

Un troisième récit avorté vient clore ce triptyque narratif. Henry Morgan, au sommet de sa gloire de flibustier, a pris la riche ville de Panama. Dans un accès d'individualisme, il s'empare du trésor tout entier, vole ses compagnons, et se rend à la Jamaïque où il est accueilli en héros. Envoyé auprès du roi Charles II pour acheter son pardon, il propose une troisième version de son récit, avant de renoncer :

> "I was born in Wales, among the mountains. My father was a gentleman. One summer, while I was a lad, a little princess of France came to our mountains for the air. She had a small retinue, and being lively and restless and clever, she achieved some freedom. One morning I came upon her where she bathed alone in the river. She was naked and unashamed. In an hour – such is the passionate blood of her race – she was lying in my arms. Sire, in all my wanderings, in the lovely women I have seen and the tons I have taken, there has been no pleasure like the days of that joyous summer. When she could escape, we played together in the hills like little gods. But this was not enough. We wanted to me married. She would give up her rank and we would go to live somewhere in America.
> "Then the autumn came. One day she said, 'They are ready to take me away, but I will not go'. The next day she did not come to me. In the night I went to her window and she threw a little note to me, 'I am imprisoned. They have whipped me'.
> "I went home. What else could I do? I could not fight them, the stout soldiers who guarded her. Very late that night there was a pounding on the door and cries, 'Where is a doctor to be had? Quick! The little princess has poisoned herself'[2].

---

[1] *Ibid*., p. 69. Trad. fr. : « Je vais te parler d'une époque lointaine, dit-il d'une voix rauque, où j'étais un petit garçon, mais assez âgé pour aimer. Je connaissais alors une fille nommée Elisabeth, qui avait pour père un riche seigneur. Ah ! elle était aussi adorable que la nuit qui nous entoure, d'une beauté aussi sereine que ce mince palmier baigné de lune. Je l'aimais de cet amour qu'un homme ne saurait donner qu'une seule fois. Nous marchions la main dans la main. Comme je me rappelle les magnifiques projets que nous formions, assis au flanc d'une colline dans la nuit ! Nous devions vivre dans un vaste manoir, entouré de charmants enfants. Jamais tu ne pourras connaître un amour semblable, Paulette ! Hélas ! Notre félicité ne dura pas. Les dieux jaloux tuent le bonheur des hommes. Une troupe de pirates qui parcouraient le pays m'enleva pour me vendre comme esclave aux Antilles. La perte d'Elisabeth m'a empli le cœur d'amertume, une amertume que les années ne me permettent pas d'oublier … » (*ibid*., p. 113-114).

[2] *Ibib*., p. 183. Trad. fr.: « Je suis né dans les montagnes du pays de Galles. Mon père était gentilhomme. Un jour d'été, au cours de mon adolescence, une petite princesse de France arriva dans notre pays, accompagnée d'une suite peu nombreuse, pour faire une cure d'air. Comme elle était rusée et ne tenait pas en place, elle parvint à obtenir une certaine liberté. Un matin, je la découvris qui se baignait toute nue dans la rivière. Elle ne manifesta pas la moindre honte, et, une heure plus tard (telle est l'ardeur du sang des gens de sa race), elle reposait dans mes bras. Sire, au cours de mes errances, jamais aucune femme séduite, aucune ville conquise, ne m'a donné le plaisir que je connus pendant ce merveilleux été. Chaque fois qu'elle pouvait s'échapper, nous nous ébattions sur les collines tels de jeunes dieux. Néanmoins, cela ne nous suffisait pas : nous voulions nous marier. Elle renoncerait à son rang ; nous irions vivre quelque part en Amérique. L'automne arriva, et, un jour, elle me dit d'une voix tremblante : « On veut m'emmener, mais je refuse de partir ». Le lendemain, elle ne vint point. Au

Et lorsque le roi lui demande comment finit l'histoire, Morgan de répondre : « Ah, I am old – old, Henry moaned. It is a lie. She was a pleasant child, the daughter of a cottager »[1]. L'invention cesse au moment même où le personnage cesse définitivement d'être pirate en achetant auprès du roi son intégration sociale, la soumission narrative doublant la soumission au pouvoir. Ainsi se dessine l'enjeu du personnage de pirate, qui met en marche les forces de réinvention et de mise en danger du monde, dans un mouvement de révolte et d'insurrection.

> *Personnage-vigie, l'extraction du pirate de la société lui confère une position différentielle, dont le navire est l'avatar comme espace de différenciation et de libre-penser. De cette position, le pirate engage un mouvement de mise à rebours du monde qui l'engage sur les voies de l'oisiveté mais également d'une forme de primitivisme sauvage. Ces formes d'insurrection sociales se lisent enfin dans une insurrection narrative qui en fait un personnage de l'invention, de la fiction.*

---

cours de la nuit, j'allai sous sa fenêtre, et elle me jeta un billet ainsi rédigé : « Je suis prisonnière. On m'a fouettée ». Je rentrai au logis. Que pouvais-je faire ? Il m'était impossible de combattre les soldats qui la gardaient. Tard dans la nuit, j'entendis quelqu'un frapper à ma porte en criant : « Où peut-on trouver un médecin ? Vite ! La petite princesse s'est empoisonnée ! » (*ibid*., p. 281-282).

[1] *Ibid*., p. 183. Trad. fr.: « […] Ah ! je suis si vieux, si vieux ! gémit Henry. Je vous ai menti. C'était une jolie paysanne, fille d'un pauvre métayer » (*ibid*., p. 281-282).

2.1.2. Être-à-la-révolte

Le motif d'une insurrection narrative conduit à interroger l'un des paradigmes du personnage de pirate dans l'imaginaire des lecteurs et des auteurs : l'indiscipline. Est-elle simple désordre ? Franche révolte ? L'histoire est avant tout celle d'un état par dépit : mais la production culturelle – essai comme fiction – traduit la réalité par un violent désir de liberté, plus romanesque et plus efficace : que signifie la révolte pirate ? À quoi s'oppose-t-elle ? Où puise-t-elle cette efficacité narrative ?

a. « LA LIBERTÉ !!! »

Dans la série romanesque (écrite par Anne Golon, 1956-1985) puis filmique (réalisée par Bernard Borderie, 1964-1968) des *Angélique*, l'héroïne prend pour époux le comte Joffrey de Peyrac, riche seigneur toulousain, aventurier et savant. Joffrey est accusé de sorcellerie et, suite à un procès expéditif, est condamné à être brûlé vif. Le roi Louis XIV finit par avouer à Angélique qu'il a secrètement favorisé l'évasion de Peyrac, mais que celui-ci serait mort dans sa fuite, noyé. Angélique n'y croit guère et part à la recherche de son mari disparu. Elle le retrouve sous les traits du Rescator, pirate semant la terreur en méditerranée et décidé à faire payer au roi l'injustice de son procès. Transformation du héros premier, le personnage de pirate prend naissance au cœur d'une intrigue dumasienne à la fois historique et politique vis-à-vis desquelles il manifeste la révolte. La métamorphose du personnage se joue dans son onomastique. Au radical issu de *rescapé,* qui signale la survivance exceptionnelle du personnage, s'ajoute le suffixe *–ator* qui introduit, en plus d'une certaine dose de violence, un principe d'action et celui d'un personnage désormais maître de son destin. Ce nouveau justicier se dresse contre le pouvoir souverain et porte dans son nom son projet de vengeance. Face au pouvoir, le pirate répond à un désir de soulèvement et de réparation devant l'injustice, telle qu'elle se présente également dans le *Captain Blood* de Rafael Sabatini.

Précédemment a été mise en valeur la libération de l'idée d'*émeute* dans le signifiant *meute* par le truchement du personnage de pirate. Le pirate romanesque offre-t-il une catharsis à la révolte ? Ou présente-t-il le danger de faire renaître la sédition en nous ? En somme, l'histoire

pirate se lit-elle comme une histoire politique ? C'est ce que propose Christopher Hill qui, dans un article intitulé *Radical Pirates ?*, voit dans les pirates autre chose que de simples malfaiteurs ayant décidé de prendre la mer. Véritable histoire des vaincus, la piraterie se nourrit selon lui de toutes sortes d'exilés politiques qui lui impriment ses directions revendicatrices :

> [Christopher Hill] décèle dans la flibuste et la piraterie certaines idées émanant des dissenters ou dissidents anglais. L'origine de ces dissidences fut politique comme les Levellers ou niveleurs et les Diggers ou Bécheux, mais aussi religieuse, comme les anabaptistes ou les quakers. Ce sont ces hommes qui alimentèrent notamment le débat d'idées précédant la révolution anglaise de 1648[1].

Dissidences, débats d'idée : pirates et révolution font-ils bon ménage ?

C'est dans ce sens en tout cas que se prononcent les auteurs interrogés par Philippe Tomblaine dans *Pirates et corsaires dans la Bande Dessinée*. Le genre, lu d'abord par un public adolescent (conformément à l'étude réalisée en 2011 par Christophe Evans et Françoise Gaudet[2]), est sensible par la nature même de son lectorat aux questions d'indépendance et de liberté qui constituent, en plus des thèmes politiques, des enjeux populistes en réponse aux attentes de ce lectorat particulier. À la question « Quels sont les grands thèmes contenus selon vous dans les récits de piraterie ? », les auteurs multiplient les appels à la quête de liberté. « LA LIBERTÉ !!! », s'exclame à l'écrit Philippe Bonifay, repris par Stéphane Duval « La liberté me semble en être le thème central », par Christian Perrissin « la liberté, et surtout la révolte », par Riff Reb's « Le point où je me retrouve le plus est l'aspect rebelle, la faculté de dire merde à l'autorité », par Franck Bonnet pour qui « Le souffle de la liberté est sans doute le seul thème qui revient systématiquement dans tous les récits de pirates », par Patrick Hénaff qui assure qu' « Au-delà des grands repères visuels dont on fait vite le tour (galion, trésor, etc.) les thèmes qui imprègnent les récits de piraterie sont ceux de la liberté, de la

[1] Jean-Pierre Moreau, *Une histoire des pirates, des mers du Sud à Hollywood*, éd. cit., p. 357.
[2] Evans Christophe, Gaudet Françoise, « La Lecture de bandes dessinées », dans *Culture études*, 2012, en ligne, http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/25390/212951/file/CE-2012-2-site.pdf.

contestation sociale, de la révolte contre l'ordre établi… »[1] Le motif libertaire de révolte apparaît au premier plan de la pensée créative des auteurs confrontés à la piraterie. Le personnage de pirate naît au cœur d'une bataille à multiples visages : appropriation de l'espace maritime, appropriation des espaces terrestres aux Amériques, appropriation des richesses et des peuples au sein de ce même continent, déploiement du modèle colonial. Dans ce moment où les droits autochtones sont bafoués et que l'histoire se présente comme un enjeu de territorialisation, de pillage et d'exploitation, le pirate cristallise les conflits autour de la question de l'usurpation.

Dans une discussion avec le pirate-écrivain Johnson, Ann Bonny, dans le roman *Lobas de mar* (2003) de Zoé Valdés, réfute l'injustice des vols commis par les pirates : « El oro que les arranco no es, como ellos le llaman, el oro español, es el oro de los indios, el oro americano… Al enterrar el botín en sus costas no hago más que devolver una parte a sus propietarios originales… Algún día lo repartiré entre los pobres, cuando yo sea muy rica »[2]. De cette manière, le pirate est situé dans son bon droit, tout en réinvestissant de façon ambigüe la référence au bandit social sur le modèle de Robin Hood : car le partage avec les pauvres n'est qu'un projet lointain.

La révolte est plus précise avec le personnage de Vanille, héroïne de *Vanille, Flibustière des Antilles* de Nicole Maymat[3], roman de jeunesse porté par le paradigme d'un genre partiellement motivé par les motifs éducatifs de la prise de conscience et des notions de justice et d'injustice. Descendante d'une princesse maya, cette civilisation pillée et détruite

[1] Philippe Tomblaine, *Pirates et corsaires dans la Bande dessinée. Des bulles à l'abordage !*, éd. cit., p. 39, 48, 99, 119, 150, 161.

[2] Zoé Valdés, *Lobas de mar*, éd. cit., p. 67. Trad. fr. : « L'or que je ravis n'est pas, comme on le dit, de l'or espagnol, c'est l'or des indiens, l'or américain… En enterrant le butin sur ces côtes je ne fais qu'en rendre une partie à ses propriétaires d'origine… je le partagerai entre les pauvres, un jour quand je serai très riche » (trad. Albert Bensoussan, *Louves de mer*, éd. cit., p. 220.

[3] Nicole Maymat, *Vanille, flibustière des Antilles*, Paris, Seuil, 2009.

par les conquistadors, Vanille devient flibustière et soumet à son tour, devant la cruauté de la conquête espagnole, la réévaluation de l'idée d'usurpation, **le personnage de pirate offrant une nouvelle métamorphose à l'image de l'arroseur arrosé par celle de l'usurpateur usurpé**. Dans l'éclat de son illégitimité revendiquée, le pirate oblige à interroger la légitimité des autres, et met en lumière la possibilité d'une piraterie d'État en même temps que la révolte née de l'observation que nous pouvons faire de…nous-mêmes.

b. Personnage-intercepteur

Usurpation, soumission des marins à des conditions déplorables : toute manœuvre de pillage du pirate est faite pour nous renvoyer à nos propres crimes, **la criminalisation du personnage devenant notre propre criminalisation**. Vivant de l'usurpation, le pirate en cristallise toutes les manifestations en même temps qu'il cristallise dans son geste l'ensemble de nos propres actions et de nos propres rapines. De cette ambiguïté naissent des attitudes elles-mêmes ambivalentes.

John Steinbeck évoque en quelques lignes dans *Cup of Gold* l'épopée de Drake, sous l'action de qui « a fear of the English grew up in the New World »[1]. Drake n'est qu'un pauvre marin lorsqu'il s'embarque, mais ses succès face aux Espagnols le font noble de la main de la reine Elisabeth, figurant la réciprocité des intérêts dans la rapine. Lorsque Morgan, dans ce même roman, présente à son oncle, vice-gouverneur de la Jamaïque, son projet de se faire flibustier, celui-ci s'indigne : « If you go marauding it will be my duty to see you punished »[2]. La paix qui règne entre l'Espagne et l'Angleterre inscrit dans l'illégalité le projet du jeune homme qui devient potentiellement ennemi du gouvernement que représente son oncle. Nouveau Drake, il

[1] John Steinbeck, *Cup of Gold*, éd. cit., p. 35. Trad. fr. : « la crainte des Anglais grandit dans le Nouveau Monde » (Jacques Papy, *La Coupe d'Or*, éd. cit., p. 60).
[2] *Ibid*., p. 77. Trad. fr. : « Si vous vous livrez à la piraterie, il sera de mon devoir de vous faire châtier » (*ibid*., p. 126).

se voit pourtant offrir un poste de haut fonctionnaire par le roi lui-même suite à la prise de Panama où il amasse un extraordinaire butin. « I knighted him this afternoon, the King was saying. He got pardon and a knighthood for two thousand pounds »[1]. Alors que Blood est envoyé aux colonies comme esclave pour avoir soigné un rebelle blessé, Morgan est quant à lui fait chevalier et vice-gouverneur pour avoir pillé la riche cité d'un pays non belligérant, mettant la paix fragile en péril. Ayant perçu une somme d'argent conséquente, le gouvernement transforme un acte de brigandage en acte patriotique au service des intérêts de la nation, et joue ainsi avec les frontières de la piraterie d'État.

Cette attitude ambigüe s'impose à la fin du XVIIe siècle dans les Antilles, les flibustiers étant peu à peu intégrés au système colonial :

> Désormais, quelques vaisseaux et frégates fréquentent régulièrement les parages antillais et y exercent une certaine dissuasion qui conduit les flibustiers à s'intégrer de plus en plus dans le système colonial. Peu doués, semble-t-il, pour les opérations à caractère défensif, ils ne jouent aucun rôle lors des attaques espagnoles et anglaises contre la région du Cap à Saint-Domingue en 1691 et 1695 mais, en revanche, ils prendront une part importante à l'une des dernières grandes opérations qui se trouvent à la limite de la piraterie d'État : la prise de Carthagène en mai 1697 […][2].

Cette apposition État-piraterie signe l'existence d'un objectif conjoint des deux parties, annihilant le statut d'ennemi posé comme fondement. Dans son rachat littéral auprès du gouvernement, Morgan établit la distinction suivante : est « voleur illégal » celui qui vole et conserve son butin ; est « voleur légal » celui qui vole au profit du gouvernement.

Le pirate, que l'on croyait ennemi commun de tous, a le pouvoir de faire bouger les lignes d'amitié et de s'offrir les grâces institutionnelles, la force pécuniaire générant les frontières de l'allié à l'ennemi. Le pouvoir s'affirme quant à lui sous les traits du percepteur, ainsi que le présentait déjà Henry David Thoreau en 1849 dans *Civil Disobedience* :

---

[1] *Ibid*., p. 210. Trad. fr. : « Je lui ai accordé son pardon et le titre de chevalier cet après-midi, moyennant deux mille livres, dit le roi » (*ibid*., p. 278).

[2] Etienne Taillemite, « La découverte de l'Amérique et l'expansion de la course », dans Gérard A. Jaeger (dir.), *Vues sur la piraterie. Des origines à nos jours*, éd. cit., p. 104.

> I meet this American government, or its representative, the State government, directly, and face to face, once a year – no more – in the person of its tax-gatherer; this is the only mode in which a man situated as I am necessarily meets it; and it then says distinctly, Recognize me; and the simplest, the most effectual, and, in the present posture of affairs, the indispensablest mode of treating with it on this head, of expressing your little satisfaction with and love for it, is to deny it then[1].

La soumission de Morgan en fait un personnage de traître à la piraterie, passant du rebelle et de la légende dorée au statut de collaborateur. **Car le pirate, en prélevant auprès de l'État les richesses dont il a besoin ou en contrecarrant la perception étatique des richesses, supplante le percepteur en se faisant intercepteur**, et signale dans le préfixe *inter* la zone intermédiaire qu'il occupe dans le circuit réinventé de l'imposition.

c. L'économie du crochet

Quand Morgan affiche une soumission pécuniaire à l'État, il sort par la même occasion du circuit de la piraterie : une sortie qu'il concrétise en faisant mettre à mort ses anciens compagnons. Le personnage de pirate cherche quant à lui à inverser les rôles et prélève des biens dont il ne simule nullement l'appartenance. À ce titre, il s'inscrit de force dans un circuit économique dont il se nourrit anonymement plutôt que d'en être exclu.

À la *main invisible* d'Adam Smith répond alors le *crochet invisible* théorisé par Peter T. Lesson dans *The Invisible Hook, The Hidden Economics of Pirates* (2009). La piraterie, annonce l'auteur, est avant tout un *business* : le modèle qu'elle propose se réalise dans des nécessités économiques, de même que sa révolte se lit dans un discours du profit que Leeson, tenant de Smith autant que de Richard Dawkins (*The Selfish Gene,* 1976), résume sobrement : « People are self-interested ; they're interested in doing what's best for them ». Il précise : « However, often times, to do what's best for them, people must also do what's best

[1] Henry David Thoreau, *On the Duty of Cicil Disobedience*, éd. cit. Trad. fr.: « Je rencontre ce gouvernement américain, ou son représentant, le gouvernement d'État, directement, et face à face, une fois l'an – pas davantage – sous les traits de son percepteur ; telle est la seule manière dont un citoyen dans ma situation le rencontre forcément ; et il me dit alors distinctement : « Reconnais-moi » ; et la plus simple manière de traiter avec lui, la plus effective, et dans la situation actuelle, la plus indispensable, la meilleure manière d'exprimer le peu de satisfaction et d'affection qu'on en tire, c'est de le renier » (trad. Guillaume Villeneuve, *La Désobéissance civile*, éd. cit., p. 26).

for others »[1]. La main invisible, chez Adam Smith, ne prodigue sa redistribution qu'à ceux qui, soumis à l'État, acceptent de le reconnaître. **Les autres, oubliés, développent une économie parallèle, une économie du crochet, où la révolte est nécessité**, les délaissés s'octroyant un droit à la perception. Mais la violence du crochet n'empêche pas l'organisation d'un modèle rationnel :

> Rational choice is the only way to truly understand flamboyant, bizarre, and downright shocking pirate practices. Why, for example, did pirates fly flags with skulls and crossbones? Why did they brutally torture some captives? How were pirates successful? And why did they create "pirate codes"? The answers of these questions lie in the hidden economics of pirates, which only the rational choice framework can reveal[2].

La grande révolte pirate se lit pour Leeson comme l'effet nécessaire d'un objectif premier : le profit.

Le capitaine Red de Roman Polanski a l'esprit entièrement tourné vers le vol du trône d'or de Capatec Hanahuac, transporté sur le galion espagnol *Le Neptune* qui le recueille. Il trouve dans la révolte le moyen d'atteindre son but et fomente donc une mutinerie au sein de l'équipage, instrument de son objectif personnel. Au terme de ses aventures, le personnage s'est effectivement emparé du trône. Accompagné de La Grenouille, il vogue sur un misérable radeau, satisfait de siéger sur son trône d'or massif. Entre individualisme forcené et usage entrepreneurial du collectivisme, la révolte pirate a-t-elle un sens pour elle-même ? Devenu roi sur son radeau, Red ne fait-il que suggérer la vanité et le grotesque du pouvoir et de la richesse ? **La satisfaction du personnage, dans l'incapacité d'user de sa richesse, son contentement, n'ont-ils de raison**

http://img.gkblogger.com/blog/imgdb/000/ 1

[1] Peter T. Leeson, *The Invisible Hook*, Princeton, Princeton University Press, 2009, p. 2.
[2] Peter T. Leeson, *op. cit.*, p. 6.

d'être que ce plaisir trivial – presque enfantin – d'avoir véritablement *roulé* un État spoliateur ? Toutefois, même dans un projet aussi trivial, Leeson rappelle que l'union contre l'État est tout de même union, et que la réussite du projet commun dépend d'une pensée rationnelle d'où jaillissent les contours d'un contre-modèle pirate.

> *La liberté demeure un motif fictionnel essentiel dans la perspective créatrice des auteurs plongés dans l'écriture de la piraterie. La révolte pirate fait écho à nos propres révoltes dans une lecture de satisfaction et de procuration. Cependant, l'originalité introduite par le personnage de pirate tient dans un renversement inattendu : car la révolte réveillée ne désignerait nul autre objet que nous-mêmes. Par ailleurs, devant un État perçu par certains – et dans certaines conditions – comme un État-percepteur, la révolte économique du pirate en fait un personnage-intercepteur dans un marché parallèle.*

2.1.3. La tentation d'un contre-modèle

La révolte pirate mène-t-elle à quelque chose ? La production littéraire lui prête-t-elle un/des sens ? Si d'aucuns virent dans la geste pirate un présage révolutionnaire, n'est-ce pas que le pirate porte les motifs d'un modèle qui dépasse l'anarchie de la bataille pour s'ériger en propositions ? À quel point cette force de proposition se vérifie-t-elle ?

a. Soulèvements festifs

> Voyez-vous, […], j'ai noté que vous autres, gentilshommes de fortune, vous avez beaucoup de bons côtés, oh je sais que vous ne vous attendiez pas à entendre ça de la bouche de quelqu'un comme moi, mais c'est un fait. Vous ne vous inclinez devant personne, vous buvez la coupe de la liberté jusqu'à la lie, vous êtes révoltés par toutes les injustices dont sont victimes les êtres sans défense, j'irais même jusqu'à dire que vous faites passer la justice avant la pitié, contrairement à l'habitude en ce monde, que vous prenez l'avis de chacun et que vous arrêtez vos décisions en faisant procéder à des votes et à des élections. À bord, vous ne faites aucune distinction entre les gens, ni de race ni de religion. Il y aurait bien des leçons à retenir là-dedans pour nos gouvernants […][1].

La déclaration fictionnelle de l'écrivain Defoeau pirate Silver dans ce passage de *Long John Silver* crée un mélange inspirations/aspirations : là où l'auteur-personnage dit les inspirations qu'il doit au pirate, l'auteur représentant du lecteur livre les aspirations qui sommeillent dans le personnage du pirate. Une fois encore sont mis en avant des fantasmes libertaires favorisés par les écrivains de la geste pirate.

Parmi eux, Gilles Lapouge, qui publie en 1968 la première édition d'un essai intitulé *Les pirates*. L'année de publication ne peut être évoquée en France sans relier l'essai de Lapouge aux mouvements sociaux qui, au même moment, agitent la France, spécifiant par le contexte une façon d'écrire et de lire le pirate. Épuisement du pouvoir, sentiment d'oppression, montée des discours anticonsuméristes, l'année 1968 révèle une crise sociale menée par une jeunesse décidée à agir en vue de se libérer des cadres traditionnels : « Dans un monde de plus en plus dur, injuste, coercitif, on cherchait une libération totale et on voulait faire de la vie une fête permanente »[2], résument Maurice Agulhon, André Nouschi et Ralph Schor. Dans ce paysage

[1] Björn Larsson, *Long John Silver*, éd. cit., p. 323.
[2] Maurice Agulhon, André Nouschi, Ralph Schor, *La France de 1940 à nos jours*, Paris, Nathan/HER, 2001, p. 238.

en mutation, le personnage-pirate trouve sa place en répondant à cet imaginaire de fête formulé par le capitaine Roberts :

> Dans le service marchand, il y a des chambrées minuscules, des salaires misérables et un travail épuisant ; dans cette vie-ci, l'abondance et la satiété, le plaisir et les facilités, la liberté et le pouvoir. Qui ne voudrait admettre que celle-ci est bien meilleure ? Une vie joyeuse et courte, ce sera ma devise[1].

Profit rapide et jouissance excessive, liberté et détachement vis-à-vis de la mort, le personnage de pirate fait écho au monde tel qu'il se figure en France dans les années qui suivent 1968 et qui trouve l'expression de ses attentes et de ses aspirations dans les slogans popularisés par les étudiants dès les premiers mouvements : « Soyez réaliste : demandez l'impossible », « Sous les pavés : la plage », « Il est interdit d'interdire », « Prenez vos désirs pour des réalités »[2]. L'imaginaire libertaire se consolide encore chez le personnage de pirate par son accointance au motif de la fête récupéré par les organisateurs de *free parties* qui en font « un slogan publicitaire, un simple argument de marketing destiné à séduire leur "cible" »[3]. Cultures de la taverne et de la plage, des cocotiers, du rhum et des plaisirs charnels, sont autant d'images traditionnelles du récit de pirates qui restituent l'excès d'une vie tournée autant vers le plaisir que vers la mort.

Dans son adaptation cinématographique du *Captain Blood* de Rafael Sabatini, l'Américain Michael Curtiz présente l'île de Tortuga comme un paradis pour les pirates, où l'alcool coule à flots et les filles sont faciles. La rencontre du capitaine Blood et du capitaine Levasseur se fait dans une ambiance de liesse où se mêlent filles, jeux, musique, nourriture et alcool. Une nuance est pourtant apportée. Le capitaine Levasseur, pirate français, prône la jouissance et s'affiche aux côtés de femmes légères, lascivement couché. Le réalisateur américain reporte sur le caractère français les penchants pour la boisson, la fête et les abus en tous genres.

[1] Capitaine Roberts, cité dans Markus Rediker, *Pirates de tous les pays*, éd. cit., p. 36.
[2] Maurice Agulhon, André Nouschi, Ralph Schor, *La France de 1940 à nos jours*, éd. cit., p. 240.
[3] Laurent Tessier, « À la recherche du manu caché », dans *Critique*, n°733-734, *Pirates !*, éd. cit., p. 532.

Blood, quant à lui, héros hollywoodien, demeure debout dans une posture digne, presque altière, assurant qu'un contrat se doit d'être signé sobre : « Such a partnership requires sober thought ». Éloigné des femmes, il mêle finalement un verre à une introspection qui, en un plan resserré, le tient hors de portée de la fête et l'immunise en quelque sorte de son environnement tandis que ses hommes en appellent à lui comme au plus grand des capitaines : « The greatest captain on the coast, is it ? Well be dead when he thinks the greatest captain on the coast has just made the greatest mistake the most ordinary common fool could make »[1]. En s'alliant au pirate français des excès et des plaisirs – mais aussi de la fourberie –, le pirate hollywoodien réalise une sorte de pacte avec le diable par l'effet duquel lui-même apparaît, repoussoir, comme le pirate de la révolte juste face à celui d'une révolte injuste et, surtout, injustement conduite. Moralisé, le pirate hollywoodien prend appui sur le pirate français pour répondre à une spécificité nationale d'assainissement de la figure héroïque.

Le mythe du pirate bon vivant s'assure cependant une pérennité dans ces images collectives presque maniéristes d'abondance et d'abus. Dans le film *Pirates*, le réalisateur franco-polonais Roman Polanski rend hommage aux films hollywoodiens, tout en traitant le genre sur un mode parodique. Dévoyant les motifs hollywoodiens, Polanski reprend à son compte l'imaginaire français d'un pirate largement excessif en toutes choses. La scène de fête y convoque l'imaginaire insulaire de la plage et de l'exotisme. Au spectacle de la pyrotechnie et au son du violon, les pirates dansent et boivent devant une mer calme, faisant un tableau festif dans la tradition pirate du grand style. Cependant, la moralisation, présentée sous forme d'ironie tragique, n'est pas loin. Le pirate porte en lui sa faiblesse et la fête n'est qu'une tromperie, une mise en danger de soi qui relance les aventures, empêchant tout retour à une vie « normale » : **l'aventure se clôt sur la fête, qui elle-même réengage l'aventure**, dans un cycle infini. Ainsi dans *Pirates*, les prisonniers Espagnols guidés par Don Alfonso profitent de

[1] Michael Curtiz, *Captain Blood*, 1935.

la beuverie pour s'évader et reprendre possession du navire. Au matin, les pirates encore ivres voient se hisser le pavillon ennemi et se gonfler les voiles : **la dé-fête se double de la défaite**.

Cette mise à mal de l'imaginaire festif n'est pas isolée. Josselin, héros du roman pour la jeunesse *Pirate Rouge* d'Anne-Marie Desplat-Duc, abuse à plusieurs reprises de la boisson. Ayant aperçu celle qu'il aime au bras d'un autre, il soulage sa rancœur dans l'ivresse :

> L'ivresse me fit rire, chanter, danser même et surtout dormir. Ce qui, pendant quelques heures, me permit d'oublier mon infortune. Lorsque je m'éveillai, les reins rompus par le travail de la veille, la langue épaisse et la tête brumeuse, Lalie m'invectiva sèchement : – Ah, bravo ! Quel beau spectacle tu nous as donné ! Tu chantes faux, tu danses comme un ours et tu bois comme un trou ![1]

La fête, immédiatement suivie de cette invective, annonce la séparation qui viendra, quelques pages plus loin, entre Josselin et Lalie, tandis que celle-ci est tenue pour responsable par le héros de son ivresse.

Dans le premier épisode de la série cinématographique *Pirates of the Caribbean*, Elisabeth Swann confirme l'identité de rabat-joie prêtée aux personnages féminins. La belle jeune femme incarnée par Keira Knightley se retrouve abandonnée sur une île déserte en compagnie du capitaine pirate Jack Sparrow. « Bienvenue aux Caraïbes, mon ange » : l'invitation, simple et efficace, conduit Jack et Elisabeth à boire le rhum abandonné sur l'île par les contrebandiers, ainsi qu'à chanter et danser auprès du feu.

http://www.google.fr/url?source=imglandi 3

Mais si la fête est réelle pour Jack, elle est feinte pour Elisabeth qui singe l'ivresse pour tromper la vigilance du forban. La surprise, au réveil, est grande : la jeune femme a profité du sommeil de son compagnon pour enflammer par le rhum tout le bois possible et ainsi alerter un vaisseau. Un stratagème qui conduit à sa libération ainsi qu'à l'emprisonnement du pirate, puni une fois encore de son goût de la fête. Et s'il en réchappe, il n'en va pas de même pour Calicot

[1] Anne-Marie Desplat-Duc, *Pirate Rouge*, Paris, Rageot, 2008, p. 108.

Jack dans le roman de Zoé Valdés *Lobas de mar* : au lendemain d'une fête, le navire des pirates encore saouls est attaqué par la marine royale. Incapables de se défendre, les forbans sont faits prisonniers et Rackham finit pendu, scellant le destin du pirate dans la formule citée plus haut : « une vie joyeuse et courte », faite d'un engagement à la révolte et d'un désengagement festif.

b. La révolte permanente

En 1968, Gilles Lapouge porte l'expression essentielle de la révolte à la définition française du pirate : « La révolte est sa dimension originelle, elle se confond avec son être »[1]. Le succès de l'essai de Lapouge s'étend aux intéressés de la geste pirate, et notamment auprès des auteurs attachés à s'emparer du personnage, de même qu'il synthétise l'attrait vivace dans les romans de piraterie pour les motifs du soulèvement.

Fraîchement enrôlé comme marin, Silver s'entend expliquer en peu de mots par son nouveau capitaine le manichéisme de la vie à bord : « À la mer, il n'existe que deux choses : le devoir et la mutinerie. Le devoir, c'est tout ce qu'il vous est ordonné de faire. La mutinerie, c'est tout ce que vous refusez ou négligez de faire »[2]. Une sentence que le capitaine Misson, pirate du *Forban Magnifique* (2005) d'Yves Heurté restitue à sa manière : « Chez moi il faut obéir au roi ou mourir aux galères, obéir au pape ou mourir aux galères »[3]. Dans l'extrémité de cette alternative, toute déviance à la soumission devient une révolte extrême et irrémédiable. Pour Razmig Keucheyan, « L'entrée en piraterie a donc ceci de particulier qu'elle casse l'histoire personnelle en deux. On ne progresse pas vers la piraterie, comme on progresserait vers des formes terrestres de révolte, qui n'excluent jamais l'hésitation et les retours en arrière. On y

[1] Gilles Lapouge, *Les Pirates. Vers la terre promise*, éd. cit., p. 21.
[2] Björn Larsson, *Long John Silver*, éd. cit., p. 70.
[3] Yves Heurté, *Le Forban magnifique*, éd. cit., p. 77.

bondit »[1]. Le personnage de pirate balaie le devoir là où le marin s'y soumet, et prend naissance en tant que pirate dans une désobéissance violente. Il devient conséquemment une **figure de proue du soulèvement** et entraîne avec lui l'imaginaire de la mutinerie qui fait l'extase de John Pathurst dans *The Mutiny of the Elsinore* de Jack London :

> It was a striking scene. Mutiny on the high seas! That phrase, learned in boyhood from Marryat and Cooper, recrudesced in my brain. This was it – mutiny on the high seas in the year nineteen thirteen – and I was part of it, a perishing blond whose was cast with the perishing but lordly blonds, and I had already killed a man[2].

Pathurst n'est pas ici du côté des mutinés, qui seront finalement vaincus et ne deviendront jamais pirates. Le pirate fictionnel, qui porte comme en nature et en mode d'expression la révolte, ne se dit que rarement sans une scène de soulèvement, aboutie ou avortée.

Silver, pirate beau parleur de Stevenson et tête pensante du mouvement de prise de pouvoir, guide les hommes pour s'emparer du trésor de Flint dans *Treasure Island*. Larsson fait de cet instinct de révolte un trait saillant du personnage dans *Long John Silver*, où il récupère le personnage stevensonien. Après sa première fuite (successive à une révolte scolaire), il devient marin et, après plusieurs années de service, se mutine lorsque son capitaine s'apprête, par orgueil, à échouer le navire. Plus tard, il organise sur un autre navire une mutinerie d'esclaves afin de renverser le capitaine – à l'instar de Red, il s'agit d'une union collective opportunément mise au service de son propre intérêt.

http://spectrumculture.com/files/import/ 1

Le capitaine Red de Roman Polanski ne déroge en effet pas à cette **loi du personnage : la révolte incessante**. Arrivé sur *Le Neptune* commandé par Don Alfonso, il engage

[1] Razmig Keucheyan, « Philosophie politique du pirate », dans *Critique* n°733-734, *Pirates !*, éd. cit., p. 532.
[2] Jack London, *The Mutiny of the Elsinore*, éd. cit. Trad. fr.: « Scène fascinante ! Une mutinerie en haute mer ! Cette formule apprise dans mon enfance en lisant Marryat et Cooper resurgit à mon esprit… Et une mutinerie en 1913, dont je suis un acteur direct, en tant que blond classé parmi la caste des blonds, peut-être mortels mais seigneuriaux ! Et j'ai déjà tué un homme ! » (trad. Charles-Noël Martin, Robert Sctrick, *Les Mutinés de l'Elseneur*, éd. cit., p. 349.

insidieusement les hommes à se mutiner en dissimulant un rat dans la soupe destinée à l'équipage. Une succession d'évènements aussi rocambolesques que parodiques finit par donner le pouvoir aux mutinés, à la tête desquels Red, qui harangue la foule après la victoire : « Camarades ! La divine Providence a délivré le fier équipage de ce vaisseau de la tyrannie de ces officiers, hidalgos cruels et dégénérés ! En vertu de quoi j'en prends possession au nom des frères de la côte pour en assurer le commandement. Je suis le capitaine Thomas Barthlomew Red »[1]. Le ton profondément humoristique se révèle dans les formules empruntées dans les exagérations du capitaine désignant les « hidalgos cruels et dégénérés ». Mais tandis que ce niveau d'interprétation n'est livré qu'au spectateur, un premier niveau intradiégétique met en avant la terreur des hommes : au nom de Red, les hommes, terrifiés, se signent, tandis que les Espagnols enfermés en cale implorent la pitié. Là-dessus, Red déplie le drapeau noir à tête de mort et le fait hisser, entraînant dans sa révolte tout le navire. La tendance à rompre un ordre se traduit par ailleurs littéralement par le refus d'obéir à un ordre, à une directive.

Dans *Long John Silver*, à bord du *Sans-Souci* commandé par le capitaine de marine Butterworth, un trait a été tracé pour délimiter deux espaces et matérialiser un ordre dont toute transgression serait traduite en une mutinerie. Silver n'y résiste pas, l'auteur assurant à travers lui la nature révoltée du personnage de pirate :

> Quand je suis monté sur le pont, par un beau matin de grand ciel bleu où nous venions de trouver le vent du nord, au large des côtes du Portugal, Butterworth avait fait tracer un trait en travers du pont, à hauteur du mât. Je m'apprêtais à le franchir lorsque le second m'en a empêché en me disant que, nous autres matelots, nous ne devions aller au-delà que sur autorisation expresse du capitaine ou de lui-même. J'ai donc tourné les talons, la tête encore tout étourdie, comme si j'avais reçu un coup d'épissoire. Murrin, vieux loup de mer qui avait déjà servi sur des navires de guerre, m'a expliqué que ce genre de trait était de coutume dans la flotte et qu'il en coûtait cinquante coups de chat à neuf queues de passer outre sans en avoir reçu l'ordre. Ce trait sur le pont du Sans-Souci m'a fait oublier toutes mes bonnes résolutions. Me montrer cette ligne me séparant d'eux, les chefs, revenait à agiter un morceau de viande bien saignant sous le nez d'un mâtin en train de mourir de faim et à le frapper à tour de bras s'il osait bouger ne fût-ce qu'une patte. Il va de soi que j'ai fini par le franchir, ce trait. C'était stupide de

[1] Roman Polanski, *Pirates*, 1986.

> ma part, bien entendu, mais je n'ai pu m'empêcher de mordre à l'hameçon, si j'ose employer cette image à propos d'un chien[1].

Sous l'influence de Björn Larsson, **le personnage de pirate semble instinctivement rebelle**, représentant d'un désir traditionnellement évacué de l'existence sociale. Mais **dans son refus de la hiérarchie, il est aussi une figure du nivellement ou de l'uniformisation**. Butterworth, avant de punir Silver, fait entendre sa voix à l'équipage, illustrant la restriction des possibilités offertes devant la puissance de l'ordre : « Vous avez devant vous, s'est écrié Butterworth, un homme qui a refusé d'obéir à mes ordres. Vous savez aussi bien que moi qu'il aurait été de mon droit – et peut-être même de mon devoir – de le faire fusiller pour mutinerie »[2]. La mise à mort fait suite à une assimilation entre refus d'obéissance et promotion de l'anarchie. Mais en sapant un ordre, le personnage de pirate fait-il pour autant la promotion du désordre ? Un ordre ne fait-il pas suite à un autre ?

c. Occupation du pouvoir

Obéir ou mourir, le pirate meurt à la société et se propose de faire table rase, relayant les mots d'une *Internationale* dont l'idéologie est elle-même reliée au pirate par Markus Rediker qui intitule son essai *Villains of All Nations*, faisant référence au manifeste bolchevik de 1917. Le bond du pirate n'est cependant pas une plongée dans le vide, de même que le personnage n'est pas nécessairement engagé physiquement contre l'État.

Hakim Bey part de l'existence de ce qu'il appelle des *utopies pirates* pour expliciter l'invention des *TAZ*, un concept qu'il se refuse à définir tout en lui prêtant certaines caractéristiques essentielles : « La TAZ est comme une insurrection sans engagement direct contre l'État, une opération de guérilla qui libère une zone (de terrain, de temps, d'imagination), puis se dissout, *avant* que l'État ne l'écrase, pour se reformer ailleurs dans le

[1] Björn Larsson, *Long John* Silver, éd. cit., p. 192-193.
[2] *Ibid*., p. 195.

temps ou l'espace »[1]. La *TAZ* s'inscrit ainsi dans les *marges d'erreur* de l'État (au sens très large d'institution, de vie comme de pensée), au titre de quoi le personnage de pirate, en île ou en navire, offre d'explorer des possibilités sociales et politiques novatrices, évoquées dans un discours de Silver à ses compagnons :

> Nous autres, qui courons après la fortune, nous nous associons de façon librement consentie. Nous partageons les risques et le butin selon les règles de l'art. Nous avons fait figurer dans notre chasse-partie combien vaut la perte d'une jambe, d'un bras ou d'un pouce, au combat. Nous élisons nos capitaines. Nous nous mettons d'accord. Si l'un d'entre nous est d'un avis divergent, il peut demander que l'affaire soit discutée en conseil de bord, comme il est de coutume depuis toujours. En cas de querelle d'ordre privé, celle-ci est tranchée à terre. Nous avons nos imperfections mais, une fois à bord, la même loi vaut pour tous, en toute circonstance[2].

Avant Larsson, William Burroughs, l'un des chantres de la *Beat Generation*, prend comme point de départ à sa trilogie entamée par *Cities of the Red Night* (1981) l'expérience utopique du capitaine pirate Misson racontée par Johnson/Defoe :

> Imagine such a movement on a world-wide scale. Faced by the actual practice of freedom, the French and American revolutions would be forced to stand by their words. […] I cite this example of retroactive Utopia since it actually could have happened in terms of the techniques and human resources avaible at the time. Had Captain Misson lived long enough to set an example for others to follow, mankind might have stepped free from the deadly impasse of insoluble problems in which we now find ourselves. […] There is simply no room left for "freedom from tyranny of the government" since city dwellers depend on it for food, power, water, transportation, protection, and welfare. Your right to live where you want, with companions of your choosing, under laws to which you agree, died in the eighteenth century with Captain Misson. Only a miracle or a disaster could restore it[3].

À cela succède une longue invocation à diverses divinités ainsi que, pour finir, « […] to the nameless gods of dispersal and emptiness, to Hassan I Sabbah, Master of the Assassins »[4]. *Miracle* ou *catastrophe*, l'appel au Maître des Assassins affirme une **violence nécessaire à la**

---

[1] Hakim Bey, *T.A.Z.*, éd. cit., p. 14.
[2] *Ibid*., p. 30.
[3] William Burroughs, *Cities of the Red Night*, Ebook, Penguin, 2012, avant-propos. Trad. fr. : « Imaginez un tel mouvement à l'échelle de la planète. Confrontées à une authentique pratique de la liberté, les révolutions française et américaine seraient contraintes d'être fidèles à leurs principes. […] Je fais appel à cet exemple d'Utopie rétroactive parce que la chose aurait pu réellement exister compte tenu des techniques et des ressources humaines disponibles à ce moment-là. Si le capitaine Misson avait vécu assez longtemps pour créer un précédent que d'autres eussent pu suivre, l'humanité aurait pu se libérer de l'impasse mortelle de problèmes insolubles où nous nous trouvons aujourd'hui. […] Il n'y a tout bonnement plus la place pour « se libérer de la tyrannie des gouvernements », puisque les habitants des villes en sont entièrement dépendants pour leur nourriture, leur énergie, leur eau, leurs transports, leur protection et leur bien-être. Votre droit de vivre où vous voulez, avec qui vous voulez et selon les règles que vous voulez, est mort avec le capitaine Misson au XVIIIe siècle. Seul un miracle ou une catastrophe pourraient le faire revivre » (trad. Philippe Mikriammos, *Les Cités de la nuit écarlate*, Paris, Christian Bourgeois, 2009, p. 13-14).
[4] *Ibid*., Invocation. Trad. fr. : « aux divinités sans nom de la dispersion et du vide, à Hassan I Sabbah, Maître des Assassins » (*ibid*., p. 16).

libération, violence dont le pirate, Prométhée déchu, peut être le porteur au nom des hommes. Dans le roman de Burroughs, des pirates s'organisent afin d'établir une société utopique. Tout en violence, ils livrent les extrémités nécessaires à cette réappropriation du monde, et Burroughs ajoute à l'attirail militaire toute la mystique chamanique contenue dans la *Beat Generation*. Dans son journal, Hirondelle de Mer, une Indienne qui prend part à la révolution de ces « shabby adventurers plotting to appropriate a continent and remake it to their taste »[1], écrit : « Can this vast territory be held without the usual machinery of government, ambassadors, standing army and navy? They can only plan tohold the area by sorcery. This is a sorcerer's revolution. I must find my part as a sorceress »[2]. L'ordre gouvernemental est remplacé par un ordre des sens qui se traduit chez Burroughs par une hyper-sexualisation du récit. La sexualisation (voire la pornographisation) du pirate par Burroughs donne lieu à un *beat*-pirate faisant écho aux schèmes de libération sexuelle des années 1970, et mêlant fantasme politique et fantasme sexuel.

L'effort d'annihilation hiérarchique concentre en partie le désir de refaçonner le monde. À bord du navire pirate, l'égalité devient un principe de base, confirmé dans l'utopie du capitaine Misson. Ce principe n'est pas sans rappeler par anticipation les théories exposées au XXe siècle par John Rawls, pour qui le présupposé d'un *voile d'ignorance* entraîne par bon sens le désir d'égalité :

> L'idée de la position originelle est d'établir une procédure équitable de telle sorte que tous les principes sur lesquels un accord interviendrait soient justes. […] C'est pourquoi je pose que les partenaires sont situés derrière un voile d'ignorance. Ils ne savent pas comment les différentes possibilités affecteront leur propre cas particulier […]. Le bon sens commande en premier lieu d'admettre un principe de justice qui exige une répartition égale pour tous […] Ainsi les partenaires débutent avec un principe qui

[1] *Ibid*., p. 111. Trad. fr. : « aventuriers miteux qui complotent pour s'approprier tout un continent et le refaçonner à leur guise » (*ibid*., p. 159).
[2] *Ibid*., p. 112. Trad. fr. : « Un aussi vaste territoire peut-il être tenu sans l'habituel appareil gouvernemental, avec ses ambassadeurs, son armée et sa marine ? Non ; ils ne peuvent espérer tenir le pays que par la sorcellerie. Ceci est une révolution de sorciers et je dois y trouver ma part comme sorcière » (*ibid*., p. 161).

> exige des libertés de base égales pour tous ainsi qu'une juste égalité des chances et un partage égal des revenus et de la fortune[1].

Présenté par le XXe siècle comme un précurseur égalitaire, le personnage de pirate se tient-il du côté du bon sens et de la raison ? Le retrait volontaire du pirate dans son navire-prison prend la forme d'un repli dans une raison elle-même extérieurement présentée comme folie parce qu'elle nécessite un bouleversement large et violent. Erasme, qui se plait à citer un proverbe grec en conclusion de son *Éloge de la folie* – « Souvent un fou même raisonne bien »[2] – affirme au sujet des rois et des princes de la cour : « À vrai dire, s'ils avaient le moindre bon sens, quelle vie serait plus triste que la leur et plus à fuir ? Personne ne voudrait payer la couronne du prix d'un parjure ou d'un parricide, si l'on réfléchissait au poids du fardeau que s'impose celui qui veut vraiment gouverner »[3]. Quand la folie est indispensablement conjointe à l'exercice du pouvoir, **le bon sens pirate repose non seulement sur un refus du pouvoir, mais surtout sur un refus d'occuper le pouvoir**. Et si d'un côté la folie est un prétexte au méfait, le bon sens rappelle en revanche la responsabilisation du méfait, concrétisée par la déchéance du personnage de pirate exclu de la société, et éventuellement mis à mort.

d. Un laboratoire éphémère

Mais s'il n'est que révolte, le pirate en vient à **saboter son propre système de rétribution et son propre mode d'existence, dans une révolte à lui-même**. Dans *Pirates of the Caribbean, The Curse of the Black Pearl*, les pirates commandés par Barbossa, attaquent Port-Royal pour retrouver un médaillon aztèque qui se trouve au cou d'Elisabeth, la fille du gouverneur. Alors qu'ils s'apprêtent à se saisir d'elle, Elisabeth n'a qu'un mot à dire pour sauver sa vie : « Parley. I invoque the right of parley ». Les deux pirates, fidèles au code de la piraterie,

[1] John Rawls, *Théorie de la justice*, Paris, Seuil, 1987, p. 168-183.
[2] Erasme, *Éloge de la folie*, Paris, Garnier Flammarion, 1964, p. 94.
[3] *Ibid*., p. 73.

emmènent la jeune fille à bord du navire pour traiter avec le capitaine. Au terme de sa discussion avec lui, Barbossa la trahit : « The code is more what you'd call 'guideline' than actual rules »[1]. Au cours de l'aventure, la multiplication des pourparlers exaspère les pirates eux-mêmes dont l'un s'écrie : « Damn to the depths whatever man that thought up 'Parley'»[2]. **La dislocation de la collectivité est assurée dans le projet individuel du pirate.**

Le capitaine Red de Polanski ne s'emploie à soulever une mutinerie que pour assurer le chaos provisoire dans lequel il peut agir pour ses intérêts. Il s'empare du trône convoité et termine l'aventure accompagné du seul La Grenouille. Quant à l'incroyable Barbe Noire qu'incarne Robert Newton dans le film de Raoul Walsh (1952), il s'empare seul du trésor que la nièce de Morgan a embarqué secrètement à son bord, et ne prévient aucun de ses compagnons. Découvert, il trahit diverses fois ses hommes en espérant conserver le trésor pour lui seul. Rien n'y fait : ils finissent par l'assassiner.

Le bon sens pirate poussé à l'extrême est guidé par une révolte inépuisable de l'individu contre une tyrannie de la majorité qu'il cherche, à tout moment, à briser, contenant ainsi sa propre limite. **À détruire son système, le personnage de pirate figure ainsi son propre revers.** Le cas d'Henry Morgan prend une dimension épique :

> The buccaneers went out of ruined Panama. They carried all of the treasure with them across the isthmus on the backs of mules. When at last Chagres was reached, they were exhausted; nevertheless, the following day was set for the division of spoils. In order that this might be facilitated, the whole of the treasure was stored in one ship, the great galleon which had been commanded by a Duke before the pirates captured it. […] Early in the morning, a sleepy pirate opened his red eyes and looked toward the sea. He saw the water where the galleon had been[3].

Morgan, chef des flibustiers, mène l'assaut de Panama dans la tradition de la flibuste. Pourtant, une fois la cité pillée et vidée de ses richesses, Morgan se fait pirate de son propre

---

[1] Gore Verbinki, *Pirates of the Caribbean. The Curse of the Black Pearl*, 2003.
[2] *Ibid*.
[3] John Steinbeck, *Cup of Gold*, éd. cit., p. 168. Trad. fr. : « Les boucaniers quittèrent Panama en ruine, emmenant avec eux leur butin à dos de mule. Lorsqu'ils atteignirent Chagres, ils étaient complètement épuisés ; néanmoins, leur chef décida de procéder au partage le lendemain. Pour faciliter cette opération, le trésor fut entassé dans un seul bateau, le grand galion autrefois commandé par un duc avant d'être pris par les pirates. […] À l'aube, un boucanier encore somnolent ouvrit ses yeux rougis et regarda la mer : le galion avait disparu » (trad. Jacques Papy, *La Coupe d'Or*, éd. cit., p. 261).

système. Se refusant au partage, il prend la mer, seul avec le trésor, et fait cap vers la Jamaïque. La mise au large physique s'accompagne d'une mise au large vis-à-vis des codes jusque là suivis pas le personnage. La rupture est définitive lorsque, devenu gouverneur, il est chargé de juger ses anciens compagnons et les condamne à mort, remettant à jour les hiérarchies balayées par les pirates.

Car dans la société de ces forbans, l'égalité matérielle s'accompagne de l'égalité de valeur des hommes. Par un système de rétribution, chaque marin est « assuré » et reçoit pour toute blessure au combat une compensation financière. En regard des *inégalités injustes* qui les font s'opposer au système étatique, cette mesure relève de ce que John Rawls appelle des *inégalités justes*, qui visent à améliorer la situation des plus défavorisés, et crée une forme d'anticipation projetée par les auteurs au principe de discrimination positive. **Les auteurs enregistrent dans l'écriture de la piraterie le désir de voir de l'anticipation dans un extérieur primitif de violence.** Ainsi l'estropié retrouve un rôle au sein de cette communauté, quand il se voit exclu par l'organisation terrestre, guidée selon Foucault par une coercition systématique et institutionnalisée des fous, malades, et des marginaux.

Devenu aveugle, le Pew de Stevenson et repris par Larsson devient mendiant après avoir gagné la société régulière. Il n'en va pas ainsi à bord du navire pirate : « Je crois que c'est Pew qui m'a aidé, bien qu'une mèche lui ayant explosé au visage au moment où nous montions à l'abordage de la Rose lui ait fait perdre la vue. Mais cela ne semblait pas le perturber le moins du monde. Il était aussi salaud que d'habitude »[1]. La cécité n'empêche pas celui qui la porte de trouver sa place au sein de l'équipage pirate, et d'en être un membre à part entière. **Là où un corps social traditionnel se dit « sain » lorsqu'il repousse la diminution physique comme symbole de sa propre faiblesse, la société pirate, marginale,**

[1] Björn Larsson, *Long John Silver*, éd. cit., p. 23.

affirme un visage inévitablement abimé et se distingue par l'étendue de ses cécités, comme pour ostensiblement porter son offre alternative, l'imperfection de son corps social.

Dans *L'Île au trésor* de Pierre Pelot (2008), Jim doit faire semblant d'être mentalement diminué, afin de n'éveiller aucun soupçon auprès de l'équipage et de garder secret le véritable but de l'expédition : la découverte du trésor. Cet état de différence mentale le rapproche de Silver et de sa bande qui le prennent en affection : « J'étais un gamin "pas ordinaire", ce qui me plaçait à leurs yeux en décalage avec la norme, évidemment, faisant de moi une sorte de mascotte porte-bonheur »[1]. La vie dans l'exclusion ne connaît en son sein pas de nouvelle exclusion mais une inclusion totale soutenue par le partage du danger de mort.

Cette exclusion de l'exclusion se traduit par le cosmopolitisme qui règne sur le vaisseau pirate : « Le mépris en lequel les pirates tenaient les appartenances nationales, celles de leurs victimes en particulier, témoignent de ce qu'un internationalisme de fait n'était pas absent de leur conception du monde social »[2]. Les romans font état d'un mélange des origines et des langues au sein des navires. À bord du *Walrus* commandé par Flint, l'équipage comprend, en plus des Français, Anglais et Hollandais, « deux Écossais et un Finlandais », mais aussi « une demi-douzaine d'Indiens de la côte des Moustiques »[3] ainsi que plusieurs Noirs, anciens esclaves à qui les pirates ont proposé de partager leur libre existence. Le personnage de pirate devient à ce titre le vecteur d'un discours sur l'esclavage et la traite des Noirs et des Indiens. Dans *Pirate Rouge* d'Anne-Marie Desplat-Duc, Josselin entraîne les boucaniers à devenir pirates. Devenu capitaine, il les mène à l'abordage d'un navire qu'ils prennent et à bord duquel ils découvrent une cargaison d'esclaves :

[1] Pierre Pelot, *L'Île au trésor*, éd. cit., p. 158.
[2] Razmig Keucheyan, « Philosophie politique du pirate », dans Critique, n° 733-734, *Pirates !*, éd. cit., p. 461.
[3] Björn Larsson, *Long John Silver*, éd. cit., p. 462-463.

> - Y a une trentaine de nègres enchaînés à fond de cale !
> - Sinon, il y a du tabac, de la teinture, du sucre, ajouta Leroux.
> - Ouais, mais y a pas une once d'or, pas un pouce d'argent et aucune pierre précieuse, grogna un boucanier.
> - Trente esclaves noirs, c'est aussi bien que de l'or ! assura Gros-Peter.
> - Nous ne les vendrons pas, lâchai-je immédiatement.
> - Quoi ? s'étrangla Gros-Peter. Et pourquoi ? Tout ce qui est dans la cale doit être vendu et le butin partagé entre tous ! C'est la loi de la flibuste.
> - Ce sont des hommes et je trouve ignoble de les considérer comme de la marchandise, répliquai-je.
> - Il est fou ! se moqua Gros-Peter en se tournant vers les autres pour les rallier à sa cause. Tout le monde sait que les nègres ne sont pas plus intelligents que des bêtes et qu'on peut les vendre comme du bétail !
> - Ce n'est pas mon avis. Mais puisque tu veux partager, nous partagerons. Je suis le capitaine, j'ai droit à six fois la part d'un matelot. Je prends six esclaves à qui j'accorde la liberté ; Leroux, mon second, en aura deux ; les membres de l'équipage en auront un chacun. Que ceux qui veulent agir comme moi lèvent la main, les autres doivent s'apprêter à quitter le groupe des pirates rouges !
> Il y eut quelques minutes de flottement pendant lesquelles ils discutèrent entre eux. Puis Leroux prit la parole :
> - On est d'accord pour rendre la liberté aux esclaves[1].

Les principes éducatifs et volontairement moraux de la littérature de jeunesse ne sont pas pour rien dans cette manière d'appréhender le pirate : le héros adolescent offre une lecture positive du personnage de pirate. Mais l'avis de Josselin sur le commerce de bois d'ébène n'est pas nécessairement partagé.

Zoé Valdés, romancière originaire de Cuba, île au passé nourri de colonisation et d'esclavagisme, prête à Ann Bonny une attitude moins postérieurement héroïque ou louable, mais plus proche de ce que l'histoire retient. Ainsi, dans *Lobas de mar*, la pirate chargée par Calicot Jack de « vender los negros a buen percio, aunque estuviesen enfermos », promet en ces termes : « él esperaba que se las arreglara para conseguir la mayor cantidad de plata por esos malditos ruines ». Calicot Jack, quant à lui, « reprendió a su mujer por usar semejante expresión humiliante »[2].

Le pirate héros du Long John Silver tient une posture similaire à celle de Josselin, dans une scène plus détaillée et plus conséquente que celles proposées par Desplat-Duc ou Valdés. Embarqué sur le *Sans-Souci* pour rejoindre les Indes Occidentales, Silver découvre que le navire fait route vers les côtes de l'Afrique afin d'y faire embarquer des hommes et des

[1] Anne-Marie Desplat-Duc, *Pirate Rouge*, éd. cit., p. 64-65.
[2] Zoé Valdés, *Lobas de mar*, éd. cit., p. 46. Trad. fr. : « […] vendre tous les nègres, même les malades », « […] de tirer un bon prix de ces misérables, ces déchets d'humanité », « […] réprimanda sa femme pour cette expression humiliante » (trad. Albert Bensoussan, *Louves de mer*, éd. cit., p. 157).

femmes qui seront vendus comme esclaves. Pour Björn Larsson, **le pirate est, pour une fois, l'occasion pour l'occident de faire bonne figure et, en quelque sorte, de se racheter, en proposant un personnage qui, en étant à revers de lui-même, se met à revers d'une société coupable**. L'héroïsation du pirate marginal est ainsi mise au service, en réponse à l'histoire coloniale, du rachat européen aux yeux, avant tout, de sa propre conscience. Silver pousse donc les esclaves à la mutinerie, mais celle-ci tourne au désastre. Dans ses aventures ultérieures, Silver retrouve ces mêmes esclaves. Il les achète avant de les affranchir et de leur rendre leur liberté. Lorsque Dolores, l'une des esclaves, qui deviendra sa femme, lui demande d'exposer les raisons de son acte, le personnage répond : « Pour avoir quelqu'un à ma disposition, au cas où j'en aurais besoin, un jour »[1]. Le personnage de pirate fait office d'initiateur, de force de proposition, sans pour autant appliquer ses propres tentatives qui ne sont jamais figées en théories : il est un **personnage-laboratoire** dans lequel s'exposent des expérimentations qu'il se contente de mener en nous laissant le soin d'en faire l'observation, et d'en tirer les conclusions.

Soulignons que le contre-modèle pirate se voit souvent assimilé, via certains racourcis, à une pensée communiste qui soutient alors l'idée qu'existerait une philosophie pirate. C'est précisément pour s'amuser de cette idée que Gideon Defoemet ses pirates aux prises avec des communistes dans le troisième volet des aventures de ses pirates (*Pirates ! in an adventure with communists*, 2006). Dans un cachot londonien, le capitaine pirate fait la rencontre de Marx, qu'il fait embraquer, accompagné d'Engels, sur son navire. Là, les deux personnages engagent une compétition intellectuelle : chacun devra présente sa propre œuvre philosophique majeure, et l'équipage désignera le vainqueur. Marx rédige plusieurs volumes de son Kapital, mais s'e débarrasse finalement et conclut sa défaite : « C'est là où j'avais tort :

[1] Björn Larsson, *Long John Silver*, éd. cit., p. 441.

Das Kapital n'a pas une seule page à colorier »[1]. L'œuvre du capitaine, en revanche, regorge de blagues, de bons mots et de listes visant à diviser le monde entre 'choses super' et 'choses qui ne le sont pas'. Sans compter les fameux coloriages. Defoe s'amuse de l'intellectualisation d'un personnage qui n'en porte pas les ressorts : tout en amenant, paradoxalement, à conscientiser notre tendance à investir le personnage de discours et, en somme, à le construire socialement.

e. Réhabiliter nos propres revers

Suivant les principes égalitaires qu'on lui prête, **le personnage de pirate refuse de *faire différence*** : un destin pour tous et tous pour le même destin. Dans *Les Enfants du capitaine Grant* de Jules Verne, les Glenarvan partent à la recherche du capitaine perdu, expérience qu'ils vivent comme un acte guidé par la noblesse d'un sentiment patriotique insurpassable et inépuisable. À l'inverse, le pirate s'oppose corps et âme à cette cause patriotique. Capitaine de la *Fancy* dans *Long John Silver*, England souhaite laisser la vie sauve à Ricket, un capitaine que lui et son équipage viennent de faire prisonnier : « England est resté ferme et a interdit qu'on touche à un cheveu de la tête de ses compatriotes […] »[2]. Le capitaine pirate, irlandais, désire laisser la vie sauve à ses prisonniers avec pour seul argument leur origine irlandaise. L'avis, contraire aux traditions de la piraterie, entraîne une scission entre le capitaine et son équipage, si bien que les pirates finissent par destituer et déposer England : « Quand on se bat à la vie à la mort, a grondé quelqu'un, on ne peut pas se permettre d'avoir un capitaine aussi sensible au bonheur comme au malheur de l'humanité »[3].

[1] Gideon Defoe, *Les Pirates! Dans : une aventure avec les communistes*, Paris, le dilettante, 2008, p. 92.
[2] Björn Larsson, *Long John Silver*, éd. cit., p. 345.
[3] *Ibid*., p. 367.

Josselin connaît le même sort dans *Pirate Rouge*, d'Anne-Marie Desplat-Duc. Capitaine d'un vaisseau pirate, la prise que tous attendent est enfin annoncée par la vigie. Elle ne convient pourtant pas à Josselin :

> Le drapeau blanc à fleurs de lys flottant au grand mât indiquait un navire français. Cela m'ennuya. Je le dis à Leroux qui rétorqua :
> - Si on ne l'attaque pas, les hommes ne vont pas comprendre. On risque une mutinerie.
> - Capturer un navire français, c'est contraire à mon honneur.
> - Les flibustiers n'ont pas de nationalité. L'honneur des gens de mer n'a rien à voir avec celui d'un gentilhomme et, en devenant flibustier, c'est à la loi de la flibuste que tu dois obéir. Nous sommes les maîtres de la mer et tout bâtiment flottant appartient à qui le prend[1].

Sous la pression, Josselin se décide à l'attaque. Mais au moment de l'abordage, il aperçoit sa sœur sur le navire chassé, et devine la présence de sa mère : il abandonne, entraînant la défaite de ses hommes dont plusieurs perdent la vie. À cet échec succède la destitution : Josselin est déposé sur une île déserte avec ses deux amis. Le sentiment national, si puissant chez Verne, est destitué des fictions ultérieures, balayé par le personnage de pirate, au même titre que l'identité nationale. England et Josselin sont tous deux punis pour avoir transgressé le fondement égalitaire de leur communauté, dont le symbolique drapeau noir nie toute idée d'appartenance.

Si Petit-Radet, dans *L'Ancre de Miséricorde*, est perçu par le lecteur comme un pirate repentant ou resocialisé par l'existence qu'il mène sous l'identité de Jérôme Burns auprès des Morgat et dans la cité de Brest, il perpétue tout de même les codes de la piraterie en travaillant contre sa propre nation, ne se fiant qu'aux circonstances de son intérêt. Dans la mort des personnages se lit leur dernière défaite ou leur rachat. Déposé par ses compagnons, England termine une existence paisible non loin de Madagascar comme un personnage ordinaire, échappant à l'infamie de la pendaison. Petit-Radet, pendu, demeure quant à lui pirate jusqu'à sa mort au bout d'une corde. Cependant, si l'État pend le pirate comme réponse donnée aux

[1] Anne-Marie Desplat-Duc, *Pirate Rouge*, éd. cit., p. 64-65.

désirs de révolte, celui-ci est pardonné par ceux qui l'ont connu comme pour accréditer une secrète, une intime rébellion. Ainsi le père Morgat d'assurer à son fils le pardon accordé à leur ami révélé pirate : « L'homme qui est venu chez nous a jeté sa dernière ancre au seuil de ce qu'il pensait être son dernier abri. […] Il faut lui laisser son ancre de sauvetage, Yves-Marie. Nous n'avons pas le droit de le priver de cette dernière chance »[1]. Ce pardon n'est pas anodin puisqu'il fait suite à une série de discussions sociales et politiques qui ont révélé une sensibilité commune au père et au pirate : « Pendant tout le repas, Jérôme Burns tint mon père sous le charme de sa conversation. Ce jour-là, M. Burns affichait des idées sociales si avancées qu'elles sentaient les gazettes clandestines de Paris »[2]. **Le pardon est accordé car la révolte du pirate se révèle être également la nôtre** : en étant d'accord avec Jérôme Burns qui est Petit-Radet, le père Morgat s'entend indirectement avec le pirate qui révèle la révolte en lui ; notre pardon se faisant l'expression d'un inconscient de soulèvement en nous. Gérard Jaeger affirme que « Condamné par le droit, le pirate fut amnistié par la conscience collective »[3] : le lecteur forme ainsi le secret soutien du personnage, où il trouve sa propre reconnaissance.

> *La figure du pirate s'est nourrie des manifestations françaises de 1968 et des différents mouvements libertaires occidentaux pour s'associer au motif d'une vie courte mais joyeuse. Il s'est, par ailleurs, lié à de semblables motifs par l'apparition, surtout en Europe du Nord, de nombreuses radios pirates. Cependant, le discours littéraire intègre les demi-teintes d'un personnage pour lequel la fête (elle-même musicale) précède la défaite. Le pirate porte l'expression d'une violence libératrice et d'une révolte érigée au rang de loi qui font de lui un personnage-laboratoire éphémère car autodestructeur, engageant la dislocation de sa collectivité par la primauté donnée à son projet individuel. Réceptacle à nos propres désaccords, le pirate obtient le pardon pour ses crimes en portant notre propre négation (partielle) du monde dans lequel nous vivons.*

[1] Pierre Mac Orlan, *L'Ancre de Miséricorde*, éd. cit., p. 549.
[2] *Ibid*., p.450.
[3] Gérard A. Jaeger, « La piraterie dans tous ses états », dans Gérard A. Jaeger (dir.), *Vues sur la piraterie. Des origines à nos jours*, éd. cit., p. 16.

2.1.4. Résistance pirate : que faire du pouvoir ?

Résister : mais contre qui ? Au nom de quoi ? Et avec quelles armes ? Le pirate n'est pas armé en course par un investisseur à l'instar des corsaires. On se demande ainsi à juste titre quelle révolte est alors à sa portée, et quelles valeurs particulières lui seront accordées au titre de ce manque. Le pirate peut-il quelque chose, ou son pouvoir est-il utopique ?

a. Face à l'égal de Dieu

C'est dans l'exercice du pouvoir, siège de la hiérarchie manifestée, que l'égalitarisme prêté au personnage de pirate est le plus ostensiblement exprimé. Embarqué pour les Antilles dans *Cup of Gold*, Henry Morgan écoute les marins du bord lui conter leurs expériences de la mer, qui toutes apparaissent comme des récits fantasmagoriques.

> And in the nights [Henry] lay back quietly while the men talked of wonders seen and imagined; of mile-long serpents which coiled about ships and crushed and swallowed them, and of turtles so huge that they had trees and streams and whole villages on their backs and only sank once in five hundred years. Under the swinging lamps they told how Finns could whistle up a deadly storm for their revenge; how there were sea-rats that swam to the ships and gnawed holes through the planking until the ships sank. They spoke shudderingly of how one, sighting the dread, slimy kraken, might never see land again for the curse that was on him. Water sprouts were in their speech, and mooing cows; and ghost ships sailing endlessly about the ocean looking for a lost port, their gear worked by seamen who were bleached skeletons. And Henry, lying there, reached breathless for their words with his avidity.
> On such a night, Tim stretched himself and said, "I know nothing of your big snakes at all, nor have I seen the kraken, God save me! But I've a bit of a tale myself if you'll be listening. 'Twas when I was a boy like this one here, and I sailing in a free ship that tucked about the oceans picking up here and there whatever we could get. We had a master by election […][1].

L'appellation *free ship* indique qu'il s'agit dans cette histoire d'un vaisseau pirate. Le narrateur, pour définir ce qu'il entend par navire libre, se contente en peu de mots d'expliquer que l'équipage avait élu lui-même son capitaine. En prenant place à côté d'histoires

[1] John Steinbeck, *Cup of Gold*, éd. cit., p. 47. Trad. fr. : «Au cours de la nuit, [Henry] restait étendu sans mot dire pendant que les hommes narraient les merveilles qu'ils avaient vues ou imaginées : les serpents longs d'une demi-queue, qui s'enroulaient autour des navires, les broyaient et les engloutissaient; les tortues gigantesques qui portaient sur le dos des arbres, des ruisseaux, des villages entiers, et ne plongeaient dans les flots qu'une fois tous les cinq cents ans. Sous les lampes oscillantes, ils racontaient que les Finnois pouvaient, pour se venger, susciter en sifflant une tempête mortelle ; que la mer recelait dans son sein des rats qui gagnaient les bateaux à la nage et rongeaient leurs flancs jusqu'à les faire couler. Ils relataient en frissonnant que celui qui apercevait le redoutable kraken couvert de limon ne pouvait plus jamais revoir la terre, en raison de la malédiction qui pesait sur lui. Il y avait dans leurs récits des trombes et des cyclones ; des vaches qui vivaient dans la mer et allaitaient leurs veaux comme des vaches terrestres ; des vaisseaux fantômes qui voguaient sans fin sur l'océan, à la recherche d'un havre perdu, portant un équipage de squelettes blanchis. Et Henry, retenant son souffle, buvait avidement ces paroles. Par une nuit semblable, Tim s'étira brusquement et dit : "Je ne connais pas les gros serpents dont vous parlez, et, Dieu merci ! je n'ai jamais vu le kraken. Mais, si vous voulez bien m'écouter, j'ai aussi ma petite histoire à dire. En ce temps-là, j'étais un gamin comme celui-ci, à bord d'un bateau libre qui parcourait l'océan en quête de butin […] Nous avions élu nous-mêmes notre capitaine […]" » (trad. Jacques Papy, *La Coupe d'Or*, éd. cit., p. 78-79).

fantastiques de fantômes et de créatures marines, l'idée de *free ship* assimile elle-même la propriété extraordinaire des histoires précédentes.

En regard, la haine de Silver pour les *capitaines de droit divin* ne cesse de s'exprimer dans *Long John Silver*. L'expression elle-même trouve sa justification dans le caractère totalisant du pouvoir du capitaine, qui réunit, à la manière des monarques de droit divin, la puissance terrestre et la puissance divine. Cette association des pouvoirs n'est pas sans rappeler Achab, capitaine du baleinier le *Péquod* dans *Moby Dick* (1851) ; Achab, qu'on ne peut regarder « without bethinking him of the royalty it symbolized ? For a Khan of the plank, and a king of the sea, and a great lord of Leviathans was Achab »[1]. Lors de sa première traversée, Morgan fait face à un tel capitaine. Celui-ci, après que la tempête a sévi, s'adresse à son équipage :

> God has struck you with only the little of His shattering might, he shouted. He has shown you the strength of His little finger that you may repent before you go screaming in hell-fire. […] Repent! Repent ! or the wrath destroys you[2] !

Le capitaine, monarque prédicateur et démiurge, représentant des lois terrestres, marines et divines, est le personnage suprême du navire, détenteur d'un droit et d'une autorité absolus et incontestés. Silver, faisant voile sous les ordres du capitaine Butterworth à bord du *Sans-Souci*, affirme la supériorité tyrannique de celui-ci : « Dieu n'était-il pas, en effet, le seul rival des capitaines en matière d'autorité ? »[3].

Jack London, travaillé par les idées nietzschéennes de *surhumanité*, trouve dans la suprématie du capitaine l'occasion parfaite d'explorer les possibilités concrètes du *surhomme*. Dans *The*

---

[1] Herman Melville, *Moby Dick*, en ligne, http://www.gutenberg.org/files/2701/2701-h/2701-h.htm. Trad. fr.: « sans penser à sa symbolique royauté. Car il était khan des bordages, roi de la mer, grand seigneur des Léviathans » (trad. Lucien Jacques, Joan Smith, Jean Giono, *Moby Dick*, Paris, Gallimard, 2005, p. 193).

[2] John Steinbeck, *Cup of Gold*, éd. cit., p. 45-46. Trad. fr. : « Le Seigneur vous a frappé en utilisant une infime parcelle de Son écrasante puissance, vociféra-t-il. Il vous a révélé la force de son petit doigt pour vous permettre de vous repentir avant de vous précipiter, hurlants, dans les flammes de l'enfer. […] Repentez-vous ! Repentez-vous ! Sans quoi son courroux vous anéantira ! » (trad. Jacques Papy, *La Coupe d'Or*, éd. cit., p. 77).

[3] Björn Larsson, *Long John Silver*, éd. cit., p. 218.

Seawolf (1904), le héros, victime d'un accident de bateau, est projeté à la mer et recueilli par Loup Larsen, le plus terrible des capitaines :

> And thus it was that I passed into a state of involuntary servitude to Wolf Larsen. He was stronger than I, that was all. But it was very unreal at the time. It is no less unreal now that I look back upon it. Il will always be to me a monstrous, inconceivable thing, a horrible nightmare[1].

Ici, Jack London met en avant l'univers sur-physique de Loup Larsen où la force de l'un écrase la faiblesse de l'autre dans les contorsions du ferment qu'est, selon lui, la vie.

À cette supériorité matérielle s'adjoint la puissance mystique et quasi surnaturelle de West, capitaine de l'*Elseneur* dans *The Mutiny of the Elsinore* (1914) à bord duquel voyage l'écrivain Pathurst :

> I have had a revelation today. I have discovered Captain West. He is a Samurai. – You remember the Samurai that H. G. Wells describes in his *Modern Utopia* – the superior breed of men who know things and are masters of life and of their fellow-men in a super-benevolent, super-wise way? Well, that is what Captain West is. […] At last, when it seemed the wind could not possibly blow more fiercely, he found in the sky what he sought. It was then that I first heard his voice – a sea-voice, clear as a bell, distinct as silver, and of an ineffable sweetness and volume, as it might be the trump of Gabriel. That voice! – effortless, dominating! The mighty threat of the storm, made articulate by the resistance of the *Elsinore*, shouted in all the stays, bellowed in the shrouds, thrummed the taut ropes against the steel masts, and from the myriad tiny ropes far aloft evoked a devil's chorus of shrill pipings and screeching. And yet, through this bedlam of noise, came Captain West's voice, as of a spirit visitant, distinct, unrelated, mellow as all music and mighty as an archangel's call to judgment. And it carried understanding and command to the man at the wheel, and to Mr. Pike, waist-deep in the wash of sea below us. And the man at the wheel obeyed, and Mr. Pike obeyed, barking and snarling orders to the poor wallowing devils who wallowed on and obeyed him in turn. And as the voice was the face. This face I had never seen before. It was the face of the spirit visitant, chaste with wisdom, lighted by a splendor of power and calm. Perhaps it was the calm that smote me most of all. It was as the calm of one who has crossed chaos to bless poor sea-worm men with the word that all was well[2].

---

[1] Jack London, *The Sea-Wolf*, en ligne, http://www.gutenberg.org/files/1074/1074-h/1074-h.htm. Trad. fr.: « Et voilà comment, à mon corps défendant, je tombai dans la servitude de Loup Larsen. Il était le plus fort, un point c'est tout. Le reste me paraissait irréel ; et c'est l'impression que je conserve encore aujourd'hui de toute l'aventure. Je traînerai toute ma vie cette image de cauchemar aussi inconcevable que monstrueux » (trad. Paul Gruyer, Louis Postif, *Le Loup des mers*, Paris, Phébus, 2002, p. 45).

[2] Jack London, *The Mutiny of the Elsinore*, éd. cit. Trad. fr.: « Ce même jour, j'ai eu une révélation : celle du capitaine West ! C'est un samouraï ! Vous savez, de ces samouraïs que H. G. Wells décrit dans son Utopie moderne : produits supérieurs de l'éducation humaine, qui savent et qui sont les maîtres de la Vie et de leurs compagnons dans une mission suprabienveillante et toute l'hypersagesse ! Eh bien, c'est exactement ce qu'est le capitaine West. […] Tandis que le vent soufflait plus fort que jamais, il donna l'impression d'avoir trouvé ce qu'il cherchait dans le ciel. C'est alors que j'entendis sa voix pour la première fois : une voix de marin, claire comme une cloche, aussi nette que l'orgue qui résonne, à la fois douce et forte comme devait être la trompette de l'archange Gabriel. Quelle voix, dominatrice, émise sans effort ! Le gosier puissant de la tempête articulait ses innombrables sons, du fait de la résistance offerte par l'Elseneur : elle hurlait dans les étais, mugissait dans les haubans, pinçait les câbles tendus fixés aux mâts d'acier. Un chant démoniaque de sifflements stridents et aigus émanait des milliers de filins qui pendaient. Pourtant, en plein milieu de cette maison de fous, la voix du capitaine West s'élevait et dominait, semblable à celle d'un esprit surnaturel, isolée et mélodieuse comme une musique, puissante comme l'appel du jugement dernier. Elle apportait des ordres à l'homme de barre et à Mr. Pike, plongé jusqu'à la ceinture dans la douche venue de la mer. L'homme à la barre obéit, et Mr. Pike obéit aussi, aboyant et grognant des nouveaux ordres à l'adresse des pauvres diables qui pataugeaient en bas et

La puissance primitive d'écrasement physique et psychologique de Larsen est substituée ici par un idéal de supériorité dont l'expression reste celle de la domination mais par le truchement de la divinité. Les superlatifs textuels réduisent finalement les hommes à des vers de terre tandis que le Samouraï, rival de Dieu lui-même selon l'expression prêtée au personnage de Silver, révèle l'*hybris* d'un capitaine en même temps que la diminution des matelots, soumis aux ordres, à la volonté et aux caprices de l'avatar divin. Devenu « bit of animated dust », « aggregation of matter » ou « bit of the ferment »[1], l'individu est balayé devant la suprématie du capitaine. En prêtant au capitaine un pouvoir issu du vote, donc de la reconnaissance, le pirate semble pouvoir/vouloir échapper à la violence des Loup Larsen et **apparaît dans sa construction fictionnelle comme le personnage d'une liberté politique et individuelle au sein du collectif**, l'espace navire permettant dans la nécessaire réduction des effectifs une sorte de démocratie idéale où chaque voix compte, démocratie elle-même régulée par la mort inévitablement liée au mode d'existence pirate.

b. Seul contre tous, et tous pour personne

Contre un État désigné par Nietzsche comme « le plus froid des monstres froids »[2], figure d'écrasement, le pirate devient symbole de résistance, d'opposition. Une opposition que Markus Rediker résume dans une formule éloquente : État et pirate sont deux monstres qui s'opposent dans

> […] le choc de deux terreurs contraires. L'une est pratiquée par les semblables de Cotton Mather, les prédicateurs, les officiels du royaume, les hommes riches, les dirigeants. Ils cherchent à éliminer la piraterie, crime contre la propriété marchande. Cette terreur leur permet de punir ceux qui résistent aux

---

obéissaient à leur tour. Le visage était semblable à la voix : je ne l'avais encore jamais vu ainsi. C'était la physionomie inspirée d'un être surnaturel, pure et pleine de sagesse, calme et illuminée par l'éclat de la puissance. Il s'y peignait la tranquillité de celui qui avait déjà affronté cela, traversé le chaos, rassurant ces pauvres marins, véritables vers de terre humains […] » (trad. Charles-Noël Martin, Robert Sctrick, *Les Mutinés de l'Elseneur*, éd. cit., p. 101-104).

[1] Jack London, *The Sea-Wolf*, éd. cit. Trad. fr. : « grain de poussière », « conglomérat de matière », « bout de ferment » (trad. Paul Gruyer, Louis Postif, *Le Loup des mers*, éd. cit., p. 127).

[2] Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Librairie Générale Française, 1983, p. 66.

> lois, de se venger des ennemis et d'instiller la peur dans l'esprit des marins qui souhaiteraient devenir pirates. […] L'autre terreur pratiquée est celle des marins ordinaires comme William Fly. Ils naviguent sous les couleurs du Jolly Roger pour effrayer les capitaines de navires marchands afin qu'ils leur remettent leurs marchandises. Cette peur est utilisée consciencieusement avec d'autres finalités : l'argent, la punition de ceux qui résistent, la vengeance[1].

À la terreur du gouvernement, le personnage de pirate se propose de répondre en terrorisant à son tour le monde dont il est exclu. S'agissant de Flint, Silver raconte : « Il a jeté toute prudence par-dessus bord, prêt à crier à la face du monde : voilà Flint, le redoutable pirate, le dernier de tous, de nature et de taille à flanquer la frousse à l'humanité »[2]. Devant la masse de la société et de l'institution, **le personnage de pirate réalise le fantasme d'un individu luttant seul face à l'humanité, digéré dans une société où règne l'anonymat, le fantasme du *seul contre tous***, rejouant à sa manière l'héroïsme fataliste des tragédies grecques.

Dans le rappel incessant de sa condition d'*ennemi de l'humanité*, Silver exprime la grandeur de sa petitesse. **La valeur politique fantasmée du pirate augmente ainsi proportionnellement à la force coercitive des pouvoirs institutionnels** : plus un État s'impose, plus il gouverne, et plus le pirate a de raisons d'exister dans l'imaginaire des citoyens. Henry David Thoreau ouvre son essai *Resistance to Civil Government* (1849) sur la formule suivante : « Tha government is best which governs least »[3]. Largement réinvestie par l'imaginaire collectif dans le personnage de pirate, cette formule dévoile la dualité d'un pouvoir initialement voué à disparaître au profit d'une auto-gouvernance rêvée, opposée aux tensions générées par ce même pouvoir dans le désir de son seul maintien, de sa seule survie.

Le rapport du pirate au pouvoir s'illustre dans le troisième volet de *Pirates of the Caribbean* (*At World's End*, 2007) dans une scène de vote. Les pirates du monde entier son amenés à former une coalition contre les marines nationales qui leur ont déclaré la guerre. Rassemblés

---

[1] Marcus Rediker, *Pirates de tous les pays*, éd. cit., p. 29.
[2] Björn Larsson, *Long John Silver*, éd. cit., p. 482.
[3] Henry David Thoreau, *On the Duty of Cicil Disobedience*, éd. cit. Trad. fr.: « Le gouvernement le meilleur est celui qui gouverne le moins » (trad. Guillaume Villeneuve, *La Désobéissance civile*, éd. cit., p. 9).

autour d'une table, les chefs des différents groupes doivent élire celui ou celle qui les guidera dans la lutte et coordonnera les actions. Mais le vote lui-même révèle l'ineptie du désir de pouvoir : dans une tradition, dit-on, chaque fois renouvelée, chaque personnage n'accorde son vote…qu'à lui-même, niant l'efficacité de l'élection. Le comique de la scène tient dans la **parodie du pouvoir** qu'elle suggère, faisant de son existence une seule course à sa possession et à son accaparement, sans engager une quelconque problématique collective. Mais à cette parodie s'ajoute un principe plus profond d'**empêchement du pouvoir** par le personnage de pirate. Le plus pirate de tous, Jack Sparrow, roule une fois encore ses partenaires. Lorsque chacun s'est prononcé – avec le résultat sus-décrit – vient le tour de Jack qui, au lieu de s'accorder son vote, l'offre à Elisabeth ; laquelle, avec sa propre voix, obtient la victoire. Le personnage de pirate ne cherche pas l'accaparement du pouvoir pour soi, mais davantage à le placer dans les mains de celui auprès duquel il voit un avantage. En se refusant sa voix pour la donner à Elisabeth, Jack échappe aux contraintes et aux dangers de l'exercice du pouvoir, tout en le confiant aux soins d'un personnage dont il est suffisamment proche pour en tirer parti et servir, indirectement, son intérêt.

Devenus pirates, Silver et Deval s'emparent d'un navire et offrent à son équipage de les rejoindre pour mener une vie nouvelle et libre. Les hommes acceptent, mais leur réaction n'est pas du goût de Silver :

> Ils se sont alors mis à m'appeler capitaine et à me saluer bien bas, ce qui prouvait qu'ils n'avaient rien compris. Le paradis, leur ai-je hurlé, c'est un endroit où on n'a à s'incliner devant personne, où on ne doit demander la permission de rien, et où on n'a pas à se mettre en rangs et à se présenter pour l'inspection à tout bout de champ. Le paradis, c'est d'élire son capitaine et de le déposer quand ça vous plaît, et ainsi de suite[1].

En réaction, Silver propose à l'équipage d'élire Deval pour capitaine, refusant d'assumer lui-même ce poste et de se mettre en danger d'être déposé. Plus tard, Silver embarque à bord du Walrus, accueilli par le capitaine Flint. Mais Silver refuse l'accueil de Flint qui ne vaut rien,

[1] Björn Larsson, *Long John Silver*, éd. cit., p. 309.

dit-il, « sans l'assentiment de l'assemblée »[1]. Lorsqu'il fait appel au vote de l'assemblée et à l'importance du Conseil de bord, Silver rappelle au capitaine Flint la vacuité de ses pouvoirs décisionnels, la voix du capitaine ne valant pas plus qu'une autre dans les affaires du bord. Silver résume les qualités demandées au capitaine en assurant, au sujet de Flint, « qu'il s'y entendait comme personne d'autre pour naviguer et pour commander un abordage »[2]. Connaissance de la navigation et prise de décision en situation de combat, les deux propriétés du capitaine en font un guide diminué, contenu.

c. Le pouvoir impuissant : utopie pirate

Guide géographique, le capitaine est également guide martial en temps voulu. S'il ne possède aucun pouvoir décisionnel particulier à bord du navire, c'est lui qui, l'heure des batailles arrivée, dirige les opérations, et se voit obéi dans l'exercice de ce pouvoir circonstancié par tout son équipage.

Henry Morgan découvre l'ambiguïté de ce pouvoir. Lorsqu'il s'embarque pour les Antilles, il interroge ses compagnons au sujet des frères de la côte, s'enquiert de leurs actions et de leurs exploits. Quand il cherche à savoir si ces forbans ont déjà pris une ville, le marin avec lequel il s'entretient lui répond en ces termes : « A village or so has fallen to them, but they have no leaders for such a thing »[3]. Quoique réduit, le rôle de chef n'est pas négligeable dans une fonction militaire dont dépend la fortune de tout l'équipage. Pierre Clastres décèle un tel pouvoir dans les sociétés qu'il étudie : « Pendant l'expédition guerrière, le chef dispose d'un pouvoir considérable, parfois même absolu, sur l'ensemble des guerriers. Mais, la paix

[1] *Ibid*., p. 458.
[2] *Ibid*., p. 22.
[3] John Steinbeck, *Cup of Gold*, éd. cit., p. 51. Trad. fr. : « Ils n'ont pas de chef capable de mener à bien pareille entreprise ; c'est tout juste si, parfois, un village leur est tombé entre les mains » (trad. Jacques Papy, *La Coupe d'Or*, éd. cit., p. 85).

revenue, le chef de guerre perd toute sa puissance »[1]. Chef de guerre, le capitaine pirate n'a que peu à dire en temps de paix, lorsque l'exercice du pouvoir ne se justifie plus par une nécessité vitale de survie.

À bord du *Fancy*, le capitaine England subit et nourrit tout à la fois cette normalisation du rôle : « Mais England était souvent mis en minorité au Conseil et allait même jusqu'à s'abstenir de voter »[2]. **Refusant l'exercice de son propre rôle, le personnage de pirate se met en œuvre dans une défection de soi** et échappe ainsi à toute fixité. Il autorise ainsi, au contraire, la possibilité permanente du soulèvement, du mouvement inhérent et incontournable à toute collectivité insoumise à une volonté directrice. Chef sans être chef, son titre et sa fonction sont déjoués par leur désignation même. Le personnage de Silver n'irait pas prétendre le contraire, pas plus que Jack Sparrow, tous deux évitant stratégiquement d'être mis en situation de commandement lorsqu'ils y voient une mise en danger. Silver déclare à Flint qu'il ne souhaite pas devenir capitaine afin de « rester libre de mes mouvements »[3], en rappelant que celui qui occupe ce poste peut être déposé à tout moment : c'est le destin de Brulart dans *Atar-Gull*, d'England dans *Long John Silver*, celui de Josselin dans *Pirate Rouge*, de Jack Sparrow *Pirates of the Caribbean*, de Sharkey dans les *Tales of Pirates* de Conan Doyle.

England s'étonne, malgré son élection, de voir certains de ses hommes se retourner contre lui pour une décision prise lors d'un vote où lui-même s'était abstenu. Silver de lui rétorquer sur la raison à la volonté des hommes d'avoir un chef à suivre : « Bien sûr, mais seulement pour avoir quelqu'un qui soit capable de faire naviguer ce bateau et qu'ils puissent pendre en cas

[1] Pierre Clastres, *La Société contre l'État*, Paris, Minuit, 2007, p. 27.
[2] Björn Larsson, *Long John Silver*, éd. cit., p. 162.
[3] *Ibid*., p. 483.

de malheur »[1]. **L'État à bord du navire pirate devient déni de l'État, et, plus encore, dans une révolte incessante, coup d'État permanent.** Vote et prise de parole constituent, pour le maintien d'un pouvoir non individuel mais collectif visant à la satisfaction de tous, l'outil le plus adapté. « La parole, insiste Pierre Clastres, doit s'interpréter comme le moyen que se donne le groupe de maintenir le pouvoir à l'extérieur de la violence coercitive »[2]. Libérée, la parole devient la forme essentielle d'une démocratie participative dont la tyrannie, individuelle ou majoritaire, est mise à mal par l'efficience de l'oralité, notamment sous la forme d'une assemblée ou d'un Conseil de bord.

L'instauration du pouvoir ne se fait que dans le but de nier ce pouvoir, de nier son existence et son efficience. **Le personnage de pirate n'est pas simplement mis en situation d'opposition à l'État dans une bataille perdue d'avance : il lui est confié le désir de l'exorciser**, de réduire sa présence à néant. Tendu vers ce néant, le pirate réalise l'objectif formulé par Tocqueville, selon qui le plus grand soin d'un bon gouvernement devrait être d'habituer peu à peu les peuples à se passer de lui. Relativement à ces théories de la négation, Pierre Clastres relève que les sociétés qu'il étudie :

> […] ont su inventer un moyen de neutraliser la virulence de l'autorité politique. Elles ont choisi d'en être elles-mêmes les fondatrices, mais de manière à ne laisser apparaître le pouvoir que comme négativité aussitôt maîtrisée : elles l'instituent selon son essence, mais justement pour lui dénier toute puissance effective[3].

Alors qu'ils investissent un chef, les personnages de pirates s'attachent à ne pas reconnaître de pouvoir à ce chef, l'existence du pouvoir n'étant destinée qu'à l'apprentissage de sa propre négation. **Le pirate devient à ce titre un personnage édificateur en creux**, en vide, tourné vers la démonstration de la vacuité des choses.

---

[1] *Ibid*., p. 339.
[2] Pierre Clastres, *La Société contre l'État*, éd. cit., p. 41.
[3] *Ibid*., p. 40.

La démonstration à soi devient démonstration aux autres lors de la prise d'un navire. Car si le pirate fait prisonnier est pendu au gibet, condamné par le puissant, l'inverse se produit lorsqu'un capitaine de droit divin tombe aux mains des pirates. Eric Hobsbawm rappelle que « L'oppresseur opère à l'intérieur d'un cadre où sa fortune, sa puissance et sa supériorité sociale sont reconnues, et ce cadre, la victime ne peut l'utiliser, à moins d'une révolution sociale qui détrône les puissants en tant que classe et donne aux humbles une position plus élevée »[1]. **Avec le pirate, chaque prise de navire est un soudain anéantissement des classes**, à la fois rapt et petite révolution, à l'image du renversement opéré par Red lorsqu'il prend possession du *Neptune* : le drapeau noir hissé, les codes sont bouleversés et les pirates deviennent puissants quand les Espagnols, auparavant maîtres, deviennent bêtes de foire. **Et pour le capitaine fait prisonnier, chaque bateau pirate est une nouvelle île aux esclaves** obéissant aux lois de la fiction pirate.

Sur son île, Silver fait la rencontre fortuite du capitaine Snelgrave, qui ne sait pas quel personnage il a en face de lui et avoue sa fascination de marin pour le personnage de John Silver, devenu célèbre par le récit de Jim Hawkins :

> - Mais qui sait, a pensé Snelgrave à voix haute, peut-être nous trompons-nous tous. Un homme comme ce John Silver ne semble pas obéir aux mêmes lois que le commun des mortels. Le fait qu'il ait réussi à sauver sa peau et à partir avec une partie du trésor de Flint sous le bras en est une preuve comme une autre.
> - Et à quelles autres lois pourrait-il être soumis, alors ?
> - À celles de la fiction, peut-être. Une bonne partie de ce qu'on dit de lui est tellement incroyable que ce ne peut être vrai[2].

Amusé, Silver rétorque : « Vous devriez peut-être aller demander aux pauvres diables qui ont eu le malheur de croiser sa route si c'est un personnage de fiction ! »[3]. **Fiction opposée et imposée au réel, la figure-pirate nous offre d'entrer en concurrence avec un monde à réécrire dans l'assurance que le fantasme transite de l'inconscient au personnage dans lequel il prend forme, du personnage à l'histoire dans laquelle il prend corps.** Arrivé à

[1] Eric John Hobsbawm, *Les Bandits*, Paris, La Découverte & Syros, 1999, p. 59.
[2] Björn Larsson, *Long John Silver*, éd. cit., p. 398-399.
[3] *Ibid*., p. 399.

Londres pour assister à une pendaison, Silver se rend à l'*Angel Pub* où il fait la connaissance de Daniel Defoe, en pleine écriture de sa fameuse *General History of the Robberies and Murders of the most notorious Pyrates*. Le succès de ce livre, assure l'auteur-personnage, réside dans l'invention du capitaine Misson, une fiction qui passera à la postérité et fera plier l'Histoire : « Vous verrez que le capitaine Misson sera un de ceux qui passeront à l'histoire ! C'est Misson qui inspirera les écrivains et qu'on citera dans les ouvrages sérieux »[1]. Lorsque, plus tard, Silver rencontre Snelgrave, celui-ci lui assure qu'un livre a été publié relativement au mystérieux personnage de John Silver :

> Il fait de John Silver, et de Flint lui-même d'ailleurs, de véritables princes parmi les pirates. Leurs noms sont sur toutes les lèvres, comme s'il n'avait jamais existé d'autres pirates qu'eux. Le capitaine Johnson se retournerait dans sa tombe, s'il savait que les seuls pirates sur lesquels il n'a pas écrit sont ceux qui vont avoir la plus longue postérité[2].

Une postérité due au lecteur, qui, porteur de lanterne – peut-être même d'une lanterne rouge – porte dans ses désirs, conscients ou refoulés, les idéaux de la fiction et en révèle à la fois l'utilité, l'efficacité et la transgression, la fiction transitant par le lecteur pour gagner le réel et affirmer une traversabilité des mondes et des êtres, qu'ils soient de chair ou de papier.

> *Avant d'atteindre son état criminel, le pirate souvent simple marin s'oppose dans un mouvement de survie à l'autorité d'un capitaine de droit quasi divin, sous le poids de laquelle le collectif n'obéit qu'à une voix. Échappant à ce modèle, le pirate fictionnel met en œuvre la possibilité de conjuguer les deux motifs déniés de la marine marchande : liberté individuelle et pouvoir collectif. Dans son acte de révolte ou de résistance, il est assimilé au fantasme populaire du seul contre tous. Mais surtout, l'utopie pirate fonctionne sur l'idée d'une défection du pouvoir et d'une menace sous-jacente : celle d'une fiction capable d'aborder le réel.*

[1] *Ibid*., p. 322-323.
[2] *Ibid*., p. 398.

2.2. Lecteur : aspirant pirate ?

La littérature autorise sous couvert de fiction un effet de sympathie qui permet au lecteur de se débarrasser momentanément des désirs commandés par la société pour lui faire aimer des brigands, des voleurs, des pirates. Dans *L'Effet-personnage dans le roman*, Vincent Jouve résume cette relation d'influence dans l'effet de sympathie en soulignant que le vouloir premier du lecteur est peu à peu remplacé par le vouloir textuel : le texte prime sur l'idéologique. Cette amnistie n'est pourtant pas anodine ni fortuite et prend sa source dans une satisfaction que le personnage de pirate offre, en imaginaire, à l'individu collectivisé comme au collectif individué. **Le rachat du pirate par l'inconscient collectif à travers la fiction n'est pas un don mais un contre-don, une réponse affirmative aux besoins que le pirate entend combler** ; une manière de positiver la raison d'être du personnage. Dès lors, **la piraterie apparaît comme une forme sacrificielle d'individus cachant dans leur vie et dans leur mort le sacrifice de nos propres désirs exprimés puis étranglés**.

Ce rapport de soi à soi dans la présence évanescente de l'autre que représente le personnage constitue pour Vincent Jouve l'une des clefs de l'exercice de lecture :

> Toute lecture est fondée sur la curiosité. Le lecteur, lorsqu'il ouvre le livre, est en quête de quelque chose. Le roman existe pour combler un manque, une absence. […] il y a bien un niveau de lecture où ce qui se joue, c'est la relation du sujet à lui-même, du moi à ses propres fantasmes[1].

L'état de lecture est un moment d'ouverture pendant lequel les barrières du lecteur sont en partie levées, laissant un accès moins entravé à la formulation de certains désirs contrevenant aux désirs autorisés par notre système de mise en société psychologique. Quelle(s) serai(en)t la ou les spécificité(s) de lecture du personnage-pirate ? L'existence de ce personnage, tournée vers l'expression d'une lutte incessante et incessamment vaine, est portée par un ensemble de valeurs positives qui endorment en quelque sorte la vigilance du lecteur et facilitent un principe de reconnaissance d'identité et d'aspiration. À ces valeurs de courage,

[1] Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, éd. cit., p. 90.

de ténacité, ou d'humour, s'ajoute un imaginaire souvent puéril ou convenu d'attrait pour l'exotisme. « Tout ceci est de l'aventure, Petit Morgat, de la belle aventure dorée, sous le soleil de Caracas, comme tu le penses trop souvent »[1], se contente de dire Jérôme Burns à Yves-Marie dans *L'Ancre de Miséricorde*. Voyage, argent, aventure, érotisme : la certitude que le pirate mourra fait de lui un personnage réceptacle, rempli des désirs inexprimés et sacrifiés à la société. **Avatar de l'interdit, le personnage-pirate, métaphore de l'inconscient ou du refoulé, met en scène les interdits, éloignés en haute mer comme refoulés dans l'inconscient en même temps qu'exposés dans le secret du récit.** Alors, le lecteur : aspirant pirate ?

[1] Pierre Mac Orlan, *L'Ancre de Miséricorde*, éd. cit., p. 400.

2.2.1. Goût du voyage et danger de mort

L'indéniable succès pirate mérite d'interroger la réception du personnage. Il ne s'agit guère d'établir une enquête de terrain, mais de chercher dans les textes ce que le personnage de pirate offre à son lecteur. Une jambe de bois ? Une vie de misère insalubre ? Un perroquet comme ami ? Le sujet dépasse sans doute la surface chamarrée du pirate et impose de plonger plus avant dans les investissements potentiels d'un lectorat avide de sensations.

a. Une bouteille à ouvrir

Lorsque, dans *Cup of Gold*, Henry Morgan est vendu comme esclave au planteur James Flower, le jeune garçon explique à son nouveau propriétaire : « But it was on me to be a buccaneer, said henry dully. I came out to the sea to make my fortune and a name »[1]. Sobrement formulé, le vouloir devenir pirate semble un projet banal et presque évident. De la même manière, Josselin, dans *Pirate Rouge*, après avoir quitté la plantation dans laquelle il travaille, s'installe parmi les boucaniers et forme le souhait de devenir capitaine de flibuste pour accéder à la richesse :

> Ce qu'il fallait, c'est que je sois capitaine comme ce fameux Monbars ou encore comme l'Olonnois. Eux étaient vraiment devenus riches. Et pour ne pas subir leur sort cruel, il suffirait de s'arrêter à temps et, fortune faite, de s'installer dans une des ces îles paradisiaques ou encore de rentrer en France et de couler des jours paisibles dans le faste et les fêtes… À moins que je ne mette mes navires au service du roi de France et que celui-ci, reconnaissant, m'anoblisse[2].

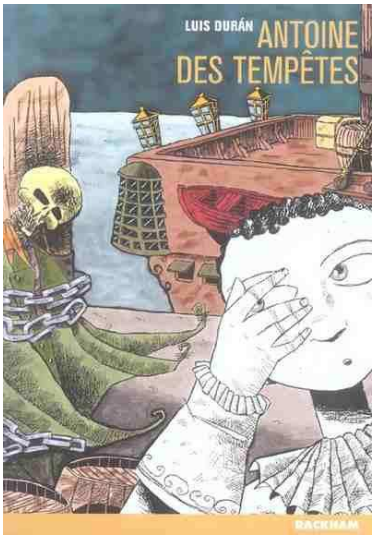
Richesse, fête, peut-être même noblesse : le lecteur aspirant pirate ne s'interdit rien. La renommée qui provoque l'extase des passants est aussi ce qu'attend Tom Sawyer, évoqué plus haut, de son destin rêvé de pirate glorieux. La multiplicité des personnages d'enfants dans l'imaginaire pirate souligne l'évidence des désirs formulés. Ces désirs latents sont fréquemment excités par la rencontre avec le personnage de pirate.

Dans *Cup of Gold*, au contact de Daffyd de retour des Antilles où il s'est fait gentilhomme de fortune, Henry Morgan prend la décision de partir à son tour pour y suivre un destin

[1] John Steinbeck, *Cup of Gold*, éd. cit., p. 57. Trad. fr. : « Monsieur, j'avais l'intention de me faire boucanier. J'ai pris la mer dans le but de réaliser une fortune et d'acquérir une grande renommée » (trad. Jacques Papy, La Coupe d'Or, éd. cit., p. 95).
[2] Anne-Marie Desplat-Duc, *Pirate Rouge*, éd. cit., p. 36-37.

semblable. Dans *L'Ancre de Miséricorde*, Yves-Marie nourrit son désir du large de ses entrevues avec Jean de la Sorgue, ce « messager de l'aventure »[1], et avec Jérôme Burns, tous deux anciens pirates. **Figure du surgissement d'un refoulé, le personnage de pirate se prête à la réécriture de la fable du diable dans la bouteille**.

Dans *The Boy and the Pirate*[2], un film de Bert I. Gordon, Jimmy, jeune garçon en échec scolaire, se rend sur la plage où il découvre une bouteille. Son imagination en fait sortir une frégate et, bientôt, un génie auquel il fait exaucer son souhait : embarquer à bord du vaisseau du pirate Barbe-Noire. Son aventure parmi les forbans s'achève lorsqu'il se libère de la bouteille maudite, ayant exprimé dans cette péripétie imaginée ses désirs d'évasion. Ghislaine Roman et Freddy Dermidjian reprennent à leur tour la fameuse fable dans un court roman pour jeunesse intitulé *Le Pirate dans la bouteille*[3], assumant pleinement la proposition de réécriture ainsi que son association désormais affirmée au personnage de pirate. Rendu sur une plage, Ben découvre au fond d'une bouteille un petit pirate qui exauce ses souhaits. Ben devient pirate, mais le regrette aussitôt, réalisant dans la transgression la formulation même de sa rédemption. La malédiction de la bouteille de la rencontre est plus tenace dans *Antoine de las tormentas*[4], roman graphique de Luis Durán. Antoine, pêcheur de tortues, découvre sur une île déserte un coffre. Son employeur ouvre le coffre et y trouve un immense butin, ainsi que deux bouteilles. Il boit la première, et offre la seconde à Antoine qui découvre qu'elle est vide. Peu de temps



http://www.bedetheque.com/media/Couvertu 1

[1] Pierre Mac Orlan, *L'Ancre de Miséricorde*, éd. cit., p. 375.
[2] Bert I. Gordon, *The Boy and the Pirate*, 1960.
[3] Ghislaine Roman, Freddy Dermidjian, *Le Pirate de la bouteille*, Paris, Milan, 2005.
[4] Luis Durán, *Antoine des tempêtes*, s. l., Rackham, 2005.

après, Antoine n'a plus d'emploi : son patron s'est accaparé le trésor et dirige une plantation de sucre. Mais une nuit, alors que le héros se rend chez son ancien patron, il trouve ce dernier aux mains d'un pirate menaçant. Antoine se saisit de son arme et abat d'une balle en pleine tête…l'ancien patron. **À l'apparition du pirate sur la terre ferme d'abord répond une soudaine libération d'un inconscient** qui provoque chez le héros un acte manqué meurtrier, puisqu'Antoine affirme plus tard au pirate : « C'est vous que je visais, messire »[1]. Ensuite devenu pirate parmi les pirates, Antoine apprend de la bouche du capitaine que la bouteille qu'il croyait vide ne l'était pas. Plus tard, l'affaire se précise : le pirate disparaît dans une tempête avec son navire, et Antoine est recueilli par d'autres pirates auxquels il se mêle avant d'être capturé avec eux puis emprisonné. Il rencontre dans sa cellule un ancien compagnon qui lui raconte une bien étrange histoire. Le squelette qui orne le quai de Saint-Domingue, figure qui hante leur enfance, serait la dépouille d'un

> […] sanguinaire pirate français qui fut pendu bien, bien avant que toi et moi nous naissions. Pour servir d'exemple aux gars de son acabit. Jamais personne n'a pu retrouver sa fortune qu'il aurait enterrée en même temps que son âme. Mais des marins avec lesquels j'ai navigué jurent avoir vu, certaines nuits d'orage dans la baie de Samana et sur l'île des crabes et même à plusieurs endroits en même temps, la mâture de son bateau fantôme qui porte le nom de L'Albatros.

L'Albatros : le navire du pirate dont Antoine comprend que l'âme était secrètement enfermée dans la bouteille. Pour le héros cependant, la disparition du malin génie ne garantit pas la libération de la malédiction : Antoine est pendu, et paie cette sorte d'*expression-par-le-pirate* de ses désirs cachés. **La libération du pirate sanguinaire manifeste une libération psychologique du personnage, et d'une noirceur à laquelle il n'échappe pas.** Richesse, gloire ou mort, le pirate signe le retour d'un refoulé et, surtout, le danger de ne pouvoir faire marche arrière : l'inconscient libéré d'Antoine n'est apaisé qu'au moment de sa mort où il

[1] Luis Durán, *Antoine des tempêtes*, éd. cit., le roman graphique de Luis Durán ne contient pas de pagination.

aperçoit, intérieurement, une colombe dans laquelle il reconnaît la silhouette de sa mère, Irène, « qui en grec signifie *paix* »[1].

b. Source de vie, source de mort

Avatar du diable dans la bouteille, quelle libération propose le personnage de pirate et de quoi cette libération doit-elle se payer ? Pour Yves-Marie, le premier désir d'émancipation est d'ordre géographique. Le jeune garçon s'indigne lorsque M. Burns dénigre l'aventure qui le fascine : « Mais vous, monsieur Burns, criais-je exaspéré, vous avez connu l'aventure, vous n'êtes point resté engourdi dans votre petite ville de Saint-Malo »[2]. La figure du pirate répond à une première frustration spatiale en convoquant à son avantage les topiques du voyage, de l'exotisme et du merveilleux, elles-mêmes alliées à l'imaginaire d'une émancipation corporelle dans le sens où la découverte de l'espace devient mise à l'épreuve de l'expérience corporelle. **Nécessairement mis en mer, le pirate figure celui qui ne peut demeurer en place.**

L'importance du voyage pirate tient dans la nature du rapport que celui-ci établit avec l'espace qu'il emprunte. Cette expérience se paie d'un tribut annoncé par la fable sus-citée (la mort) et formulé par John Steinbeck dans *Cup of Gold* à travers le personnage de Daffyd, qui confie le récit de son aventure à la famille Morgan : « That soul leaks out of a man the very first thing in the Indies, and leaves him with a dry, shrunken feeling where it was. […] All this – all – is because of the dank breathing of the jungle. […] it breathes on you and withers you »[3]. À l'instar du pirate de Luis Durán dont l'âme est enfermée dans la bouteille, de Davy Jones qui, dans le deuxième épisode de *Pirates of the Caribbean*, enferme son cœur dans un

[1] Luis Durán, *Antoine des tempêtes*, éd. cit.
[2] Pierre Mac Orlan, *L'Ancre de Miséricorde*, éd. cit., p. 396.
[3] John Steinbeck, *Cup of Gold*, éd. cit., p. 7-8. Trad. fr. : « L'âme quitte l'homme dès le début, là-bas, aux Antilles, en lui laissant une sensation de vide et de dessèchement. […] Tout cela, oui, tout cela, vient de l'haleine humide de la jungle. […] Elle vous souffle son haleine au visage et vous flétrit à jamais » (trad. Jacques Papy, *La Coupe d'Or*, éd. cit., p. 20).

coffre pour ne plus rien ressentir, Daffyd écarte l'âme de son rapport à l'espace et au monde, faisant de l'existence pirate une expérience d'investissement avant tout physique de son environnement. La spécificité de la jungle de Daffyd est qu'il s'agit d'une jungle de reconstitution, une jungle convoquée au cœur du Pays de Galle. Elle quitte alors la normalité qui est la sienne dans l'ailleurs pour obtenir un pouvoir nouveau : l'espac exoique « acquiert un réel potentiel fantastique lorsqu'il surgit ici et maintenant »[1]. Ainsi Henry voit-il dans Daffyd, pourtant mortel, un pouvoir singulier de possession : une capacité à faire resurgir l'espace hors de son contexte. Entraînant, alors, la fascination du futur héros.

Yves-Marie avoue sa fascination pour cette expérience primale dont s'extrait une connaissance presque originelle : « Une expérience nourrie aux sources mêmes de la vie conférait à sa parole l'autorité et l'éclat de la nature que je ne trouvais jamais dans la subtilité savante et riche de mes professeurs »[2]. **Fidèle au modèle de l'aventure qui représenterait le sel de l'existence, le personnage de pirate fait le lien avec une source vitale.** Une représentation soutenue dans le troisième épisode de *Pirates of Caribbean* : les pirates y sont à la recherche de la fontaine de Jouvence, fontaine sacrée symbolique de la puissance vitale, ayant le pouvoir de faire rajeunir et de faire accéder à une vie éternelle. Le pirate détiendrait ainsi un savoir puisé dans les fondements même de ce qui fait la Vie, dans une idéologie qui mêle l'aventure à l'expérience de l'espace.

L'expérience spatiale du pirate, enviée par Yves-Marie, n'a rien du voyage touristique mais contient une portée initiatique, formatrice et conclusive pour un personnage placé en danger de mort. Ainsi le Frère de la côte de Conrad (*The Rover*, 1923) se voit-il engagé dans sa dernière aventure, concluant dans la mort l'expérience d'une ultime possession spatiale ainsi

[1] Hélène Machinal, *Conan Doyle. De Sherlock Holmes au professeur Challenger*, éd. cit., p. 205.
[2] Pierre Mac Orlan, *L'Ancre de Miséricorde*, éd. cit., p. 396.

que son expérience vitale. **Le pirate présente donc l'expérience spatiale comme une aventure conclusive** : la jungle flétrit l'homme pour Daffyd, l'eau salée d'une mer d'huile fait la perte d'un équipage dans *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym* de Poe, et le navire devenu champ de bataille fait plus généralement de la mer un cimetière de marins ou un cimetière d'épaves.

Le lien qui dans *Le Marin des Sables* (Michel Ragon, 1987) unit l'Olonnois à la jungle illustre les étapes de l'expérience spatiale proposée par le personnage de pirate, et son accointance continuelle avec la mort. Devenu esclave des boucaniers, l'Olonnois s'enfuit et finit par perdre connaissance en pleine jungle. Il se réveille parmi les Indiens Arawaks qui l'ont recueilli et soigné : « C'était donc vrai ! Les prêtres n'inventaient rien, comme on tendait un peu à les en soupçonner, lorsqu'ils décrivaient le paradis. L'enfer, soit, on connaissait. Mais ces lieux de délices, sans péché, sans honte, sans rancœur, sans effroi…C'était donc vrai ! »[1]. Après avoir échappé à la mort inévitable sous la violence des espagnols et des boucaniers, le héros pense avoir découvert dans cette même jungle un paradis terrestre : « Cette terre des délices du cœur vers laquelle il s'embarqua, la voilà. Il la touchait. Il était dedans »[2]. Mais la violence refait surface : revenus de la chasse, l'Olonnois et son ami Guacanaric trouvent le village détruit, les femmes, les hommes et les enfants massacrés. La jungle, *terre des délices du cœur*, redevient la terre infernale qui *flétrit les hommes*, et l'île bienheureuse devient île prison que les deux compagnons cherchent à fuir à tout prix comme fuyant la mort :

> L'Olonnois et Guacanaric errèrent longtemps dans les forêts et les savanes. Mais toujours ils revenaient vers la mer, comme face à une porte sur laquelle ils butaient, une porte qui se dérobait, immatérielle, sans commencement ni fin. Pourtant leur salut ne pouvait s'accomplir qu'en fuyant cette île où ils risquaient sans cesse de rencontrer les lanceros espagnols ou les boucaniers français, soit la mort ou l'esclavage[3].

[1] Michel Ragon, *Le Marin des Sables*, éd. cit., p. 53.
[2] *Ibid*., p. 62.
[3] *Ibid*., p. 71.

La jungle prend pour le héros la valeur d'un paradis perdu, un espace de consolation dont l'expérience de l'arrachement physique, sorte de chute originelle, se conjugue à un arrachement de l'âme. L'Olonnois devient alors le sanguinaire pirate auteur du massacre raconté précédemment, dont la violence constitue une réponse à la violence dont il a été victime ou témoin, jusqu'à la perte de son paradis parmi les Indiens. **Le pirate, sous sa figure, se présente comme un personnage de l'évacuation, de la libération par la violence des violences subies.**

> Non, la colère qui avait saisi l'Olonnois, cette colère froide qui le conduisit à cette hécatombe, venait de plus loin. Elle venait de cette grande désillusion que lui apportèrent les Îles. Embarqué à La Rochelle pour fuir la violence du Vieux Monde, dans le Nouveau une violence peut-être pire encore l'empoigna dès les premiers jours de son arrivée à Saint-Domingue. Il ne se remit jamais du choc d'avoir été vendu comme esclave, ni de la brutalité gratuite des boucaniers. Et, lorsqu'il put s'échapper, lorsqu'il trouva enfin cette terre des délices du cœur dans la tribu des derniers Arawaks, la cruauté resurgit à l'improviste. […] La rancœur, l'humiliation, la rage, prenaient possession de son âme. Il ne pardonnait à personne qu'on lui eût volé son paradis[1].

La désillusion complète procède d'un dessèchement de l'âme tendue tout entière vers la destruction du monde et de soi. La jungle, qui apporte à l'Olonnois la profusion de la Vie, lui offre finalement le vide de la Mort, spirituelle d'abord, puis physique. Au dessèchement de l'âme répond l'abandon d'un corps torturé par la défection de l'esprit : car la jungle se joue du personnage et l'entraîne, dans une joie feinte, dans un mirage, à la perdition. Les lignes suivantes, les dernières du roman de Michel Ragon, racontent la fin du flibustier qui tente, dans un ultime sursaut, de retrouver dans la jungle sa « terre des délices du cœur » :

> Comme précédemment, la profusion d'oiseaux dont les chants se répandaient de branche en branche le frappa. Des bougainvillées rouges montaient le long des troncs. Les arbres fruitiers abondaient également : bananiers, goyaviers, sapotilliers, cayemites, junipas, courbaris, cahimens. Il retrouvait tous les fruits des Arawaks dans leur jardin d'Eden. Il alla directement à l'orée de la forêt, où les trois Indiens s'étaient engouffrés, pénétra sous la voûte des grands arbres. L'humidité et la semi-obscurité le saisirent avec une telle force qu'il frissonna. Comme tous les flibustiers, il n'aimait pas la forêt tropicale, trop épaisse, trop sombre, pleine de pièges, de dédales, de crevasses. Homme du sable et de l'eau, cet enchevêtrement de branches, de lianes, cette odeur de moisi et de pourriture lui répugnaient. Mais il savait qu'il devait surmonter sa répulsion s'il voulait retrouver Guacanaric. Il se persuadait que, de l'autre côté de ce couloir plein d'embûches, se tenait cette terre des délices du cœur vers laquelle il s'était embarqué voilà plus de vingt ans. Il avança lentement, sans armes, dans un silence total. Seules les reptations dans les feuilles mortes annonçaient une forme de vie. Il lui sembla soudain voir un arbre qui remuait d'étrange façon et il se souvint que certains Indiens sauvages s'enroulaient dans des lianes et des branches, se confondant ainsi avec la végétation, pour mieux surprendre leur proie. Il continua à

[1] *Ibid*., p. 132.

> avancer. Était-ce la fatigue, l'émotion ? Des arbres marchaient vers lui. La forêt bougeait. Il cria de toutes ses forces :
> - Guacanaric !
> Une volée de flèches le transperça. Des hommes rouges sortirent de leur camouflage de verdure et ramassèrent le corps sanguinolent de l'Olonnais, qu'ils emportèrent comme du gibier[1].

Lorsque le serpent est indice d'une terre trompeuse et déchue, la jungle, à l'instar de celle que traverse Vannec dans *La Voie Royale* (1930) de Malraux, se refuse à accueillir une humanité à laquelle elle se montre hostile et impénétrable. L'aventure, initiation et conclusion, noue dans l'espérance face aux possibilités de l'espace, dans un même cycle, l'appétit de la vie et l'inéluctabilité de la mort, la seconde justifiant la grandeur et la vacuité tout à la fois de la première.

c. Personnage médiateur : parler de la punition

« Non, ces hommes n'ont jamais eu peur de la mort, car peu leur importait, dans l'ensemble, de vivre ou de mourir »[2] : le personnage de Silver affirme dans *Long John Silver* que l'affrontement du pirate avec la mort ne procède nullement d'une absence de peur ou d'un excès de courage, mais plutôt d'un désinvestissement de la vie. Israël Hands, un de ses anciens compagnons, va plus loin encore : « Mais je peux vous dire que, s'il y avait pas la potence, il y en aurait pas beaucoup qui seraient gentilshommes de fortune. C'est comme la guerre. Si on peut pas y mourir, ça sert à rien »[3]. La proximité de la mort devient centre de l'aventure, initiant le passage du jeu au sérieux et de l'enfant à l'adulte.

Dans *Peter Pan* de James Matthew Barrie, l'aventure des enfants qui accompagnent Peter sur l'île imaginaire illustre ce passage, au sein duquel Hook figure le danger de mort, c'est-à-dire à la fois le jeu et le besoin du jeu, et la fin inhérente à celui-ci, dans l'ennui ou le dessèchement. L'existence menée par les enfants depuis le départ vers l'île est une succession

[1] *Ibid*., p. 250-251.
[2] Björn Larsson, *Long John Silver*, éd. cit., p. 11.
[3] *Ibid*., p. 331.

de jeux plus ou moins amusants et dangereux. Mais Hook transgresse les règles du jeu en attaquant les Indiens par surprise : « The pirate attack had been a complete surprise : a sure proof that the unscrupulous Hook had conducted it improperly »[1]. Par cette transgression, le jeu tourne très vite au drame : les Indiens sont massacrés, et le jeu par conséquent rendu impossible par élimination d'une des deux parties. La lutte finale, qui se clôt sur la mort de Crochet, met un terme définitif au jeu en faisant disparaître le représentant du danger de mort.

Dès lors, l'existence triviale des enfants est abandonnée : tous, excepté Peter, regagnent Londres, où l'auteur leur réserve la triste existence des adultes :

> When they met again Wendy was a married woman, and Peter was no more to her than a little dust in the box in which she had kept her toys. Wendy was grown up. You need not to be sorry for her. She was one of the kind that likes to grow up. In the end she grew up of her own free will a day quicker than other girls.
> All the boys were grown up and done for by this time; so it is scarcely worth while saying anything more about them. You may see the twins and Nibs and Curly any day going to an office, each carrying a little bag and an umbrella. Michael is an engine-driver. Slightly married out at the iron door? That used to be Tootles. The bearded man who doesn't know any story to tell his children was once John[2].

« Il n'y a donc pas grand-chose à en dire » : tel est le nouvel effroi exprimé par Barrie, la crainte de la fixité formulée par Yves-Marie qui voit dans la transgression spatiale la possible ouverture au récit, elle-même contrecarrée par la crainte de la punition. **Le personnage-pirate devient celui qui court le risque de la punition au point même de ne plus s'en soucier, tout en alimentant dans sa fuite le fantasme de transgresser impunément.** Alors que Winnicott fait de l'acte transgressif une composante essentielle de la construction

[1] James Matthew Barrie, *Peter Pan*, éd. cit. Trad. fr.: « L'attaque des pirates avait pris tout le monde au dépourvu : preuve évidente que le fourbe Crochet l'avait lancée sans respecter les règles » (trad. Henri Robillot, *Peter Pan*, éd. cit., p. 160).

[2] *Ibid*. Trad. fr.: « Lorsqu'ils se revirent, Wendy était mariée et Peter n'était plus pour elle qu'un petit tas de poussière dans le coffre où elle rangeait jadis ses jouets. Wendy était devenue une adulte. Ne la plaignez pas pour autant car elle appartenait à la race de celles qui ne demandent pas mieux que de grandir. Et, vieillissant de son plein gré, elle parvint à la condition de femme avant les autres filles de son âge. De leur côté, tous les garçons étaient devenus des hommes faits et rangés ; il n'y a donc pas grand-chose à en dire. On peut voir n'importe quand les Jumeaux ou Lebec et Frison se rendre à leur bureau, portant chacun une serviette en cuir et un parapluie. Michael est mécanicien de locomotive, Flocon est marié à une demoiselle titrée : et il est du coup devenu lord. Voyez-vous ce juge en perruque franchissant le portail de fer ? Il avait autrefois pour nom Laflûte. Et ce barbu incapable de raconter la moindre histoire à ses enfants s'appelait John dans sa jeunesse » (*ibid*., p. 231).

identitaire adolescente, Henry Morgan s'entend dire dans *Cup of Gold* par un matelot, au sujet des flibustiers dont il s'enquiert : « They are children, I tell you – strong, brave children »[1]. Le pirate est-il un grand enfant ? Le défi qu'il lance consiste à tenter d'échapper aux conséquences sociales de ses actes, à la punition, remettant ainsi en cause la supériorité du pouvoir et sa capacité à faire appliquer ses codes. La figure du pirate s'associe aisément à celle du délinquant tel que le connaît la société contemporaine, impuissante devant ses violences urbaines. Faire aimer le pirate engage-t-il à acquiescer à la gratuité d'une violence sous couvert de revendication ou d'amour du défi et de déni de la mort ? Les personnages d'enfants ou d'adolescents sont par ailleurs fréquemment mis en situation de fugue, insinuant dans la fuite la formulation d'un déni des conséquences, d'un renoncement à interroger ses propres actes et à les juger comme à les faire juger.

L'idée extrême de punition par la mort, centrale dans les romans de piraterie, insiste sur la nécessité morale d'un dialogue entre enfants – la bravade : « It was Peter's cockiness. This had got on Hook's nerves »[2] – et adultes – représentants de la punition. Dialogue présenté comme violent et non abouti dans son résultat funèbre. **Le personnage de pirate, devenu médiateur générationnel, inviterait ainsi à renouer un dialogue, offrant aux lecteurs une figure dont l'existence romanesque autorise les retrouvailles de deux parties, avant de retourner, quant à lui, au néant de la mort.**

Ce rôle de médiateur prend une valeur particulière dans *La Baie des requins* (2003), roman pour la jeunesse de Daniel Vaxelaire. Quand un forban est découvert mort dans la petite colonie de l'île, tout semble accuser le père de Bastien. À cette élimination provisoire du père (il est enfermé, et son procès le voit condamné à mort) répond la collaboration de Bastien

[1] John Steinbeck, *Cup of Gold*, éd. cit., p. 51. Trad. fr. : « Ce sont des enfants, te dis-je ; des enfants courageux et forts » (trad. Jacques Papy, *La Coupe d'Or*, éd. cit., p. 85).

[2] James Matthew Barrie, *Peter Pan*, éd. cit. Trad. fr.: « Ce trait, c'était l'aplomb de Peter. Cet aplomb mettait les nerfs de Crochet à vif […] » (trad. Henri Robillot, *Peter Pan*, éd. cit., p. 164).

avec des pirates qui lui viennent en aide. Dès lors cette collaboration se dessine selon une nouvelle appropriation de l'espace : Bastien évolue entre le village des colons parmi lesquels il ne trouve pas de soutien et les cases éloignées des marginaux, dont les pirates qui l'aideront à faire innocenter son père. La punition de mort, qui touche le père, est écartée par la transgression du fils sorti de son rôle et de son espace pour gagner celui des forbans et partie lier avec ceux qui sont traditionnellement punis pour sauver celui qui traditionnellement punit.

> *Avatar du diable dans la bouteille, le personnage de pirate figure un surgissement du refoulé et de pulsions contraires. Mis à flots, perpétuellement instable, il combine l'excès de mouvement et de vie à une passion violente et funèbre. Désireux d'associer ces antagonismes, il met en scène un rêve infantile de transgression impunie, et conséquemment de non-intériorisation des codes sociaux.*

2.2.2. Où l'on sympathise avec le pirate

Le personnage de pirate, diable dans la bouteille, éveille certaines passions et encourage des fantasmes de transgression. Quelle est la nature de ces désirs ? De quoi le pirate est-il le prétexte ? Le déclencheur ? Qu'est-ce qui justifie, en somme, notre sympathie pour ce criminel des mers ?

a. Déviances d'aventure

La bravade pirate n'est cependant pas encline à exciter uniquement les rêves des personnages d'enfants. Elle tend à trouver un écho favorable auprès d'un lecteur adulte chez qui les barrières et interdits sociaux sont efficaces. L'usage générique permet de distinguer une spécificité du pirate : dans le roman populaire, « il y aura toujours une lutte du bien contre le mal qui se résoudra toujours ou en tout cas (selon que le dénouement sera pétri de douleur ou de joie) en faveur du bien, le mal continuant à être défini en termes de moralité, de valeurs, d'idéologie courante ». Quant au roman problématique, auquel l'oppose Umberto Eco, il « propose au contraire des fins ambigües ». Il précise : « En un mot, le roman problématique place le lecteur en guerre contre lui-même »[1]. Le pirate, force d'opposition, se prête au manichéisme bien/mal. Cependant, l'héroïsation progressive du personnage contrevient à cette appréhension et trouve, dans l'appel à l'insurrection du pirate, la voie de la guerre de soi à soi dans une vision problématique de la fiction. La relation à la transgression est par conséquent plus sous-jacente dans la relation du pirate à l'adulte que dans celle du pirate à l'enfant.

Dans le roman de piraterie, le lecteur voit les barrières de son refoulé soutenues par l'opposition que les institutions peuvent offrir au personnage du pirate. Celui-ci, terrible, sanguinaire, soulève la crainte d'un lecteur pour qui l'aventure se résume au plaisir de trembler sans danger. Mais un malaise s'installe lorsque la peur du pirate est remplacée par la surprise que constitue le surgissement d'une crainte de soi, dans une sorte d'inquiétante

[1] Umberto Eco, *De superman au surhomme*, éd., cit., p. 19-20.

étrangeté, une familiarité refoulée à soi. Dans *Outsiders*, Howard S. Becker dresse le constat d'une déviance potentielle généralisée :

> Les gens sont beaucoup plus déviants, au moins en imagination, qu'ils ne le paraissent. Au lieu de nous demander pourquoi les déviants veulent faire des choses qui sont réprouvées, nous ferions mieux de nous demander pourquoi ceux qui respectent les normes tout en ayant des tentations déviantes ne passent pas à l'acte[1].

Dans la lecture, la possibilité de faire face au pirate pour être soi-même héros, sorte de chevalier terrassant le dragon, est dévoyée par la conscience que notre projection pourrait se réaliser dans le personnage de pirate et non dans ceux qui le combattent. Le roman de piraterie s'adresserait ainsi à notre propre déviance et viserait à **pirater l'inconscient de nos désirs déviants** pour nous contraindre à l'identification au pirate et nous enseigner, à travers sa défaite, la peur de la société. Pirates à notre tour, nous apprenons avec lui la peur de celui dans lequel nous croyions nous reconnaître, c'est-à-dire…un autre nous-mêmes.

Dans *Cup of Gold*, après que son fils lui apprend sa décision de partir, Robert Morgan songe aux raisons qui poussent des hommes comme lui à avoir un fils :

> It must be because they hope in their poor beaten souls that these new men, who are their blood, will do the things they were not strong enough nor wise enough nor brave enough to do. […] Yes, the valley has smothered me, I think, and I am glad this boy of mine finds it in his power to vault the mountains and stride about the world[2].

La vallée entourée des sombres montagnes du pays de Morgan annonce en imaginaire le sentiment d'un présent fermé et codifié. À travers les désirs de son enfant, le personnage retrouve les sensations de son propre emprisonnement, et perçoit dans la révolte enfantine soulevée par le pirate le souvenir de ses propres insatisfactions. Cette fiction consolatrice, pour reprendre la terminologie d'Umberto Eco, est néanmoins empêchée par la défaite d'Henry à réaliser les rêves paternels, ainsi que les siens.

---

[1] Howard S. Becker, *Outsiders. Études de sociologie de la deviance*, Paris, Métailié, 1985, p. 49-50.

[2] John Steinbeck, *Cup of Gold*, éd. cit., p. 10. Trad. fr. : « Sans doute parce qu'ils espèrent, dans leur pauvre âme vaincue, que ces hommes nouveaux, ces hommes de leur sang, accompliront ce qu'ils n'ont pas été assez forts, sages et hardis pour accomplir eux-mêmes. […] Oui, la vallée m'a étouffé, et je suis heureux que mon fils possède la force de franchir les montagnes pour courir le monde » (trad. Jacques Papy, éd. cit., p. 24).

Dans *Le Marin des Sables* de Michel Ragon, L'Olonnois grandit aux Sables-d'Olonne, où il rêve de franchir l'océan pour découvrir, par-delà l'horizon, la « terre des délices du cœur »[1]. Ce désir, exprimé dès sa jeunesse, est formulé à l'identique au fil du roman et jusqu'au moment de la mort du personnage, dans un passage cité précédemment. Dans le personnage de Michel Ragon se révèle la constance d'un désir qui demeure et qui unifie l'individu de l'enfance à l'âge adulte, jusqu'au trépas. **Le personnage de pirate tient en éveil une pulsion d'aventure et d'idéal de perfectibilité qui, sans lui, s'éteint** : à la mort de Hook et des autres pirates dans *Peter Pan*, les enfants cessent de désirer. D'où le triste tableau dressé par l'auteur à la fin de son roman, renvoyant chacun à son bureau respectif. Lorsque dans *L'Ancre de Miséricorde* Yves-Marie se rend la première fois chez M. Burns, il rentre brûlant des images que son nouvel ami a convoquées dans ses paroles, et fait siens les appétits soulevés par le pirate dissimulé :

> Et quand je me retrouvai sur les pavés de Recouvrance, ma tête bruyait comme la mer. Savannah, la Nouvelle-Angleterre, la Vera-Cruz, la Barbade, Pondichéry, Galveston, Londres, les villes barbaresques étaient autant de joyaux qui, assemblés, composaient le riche collier de l'Ordre de l'Aventure[2].

Lui-même caché, **le pirate active des désirs dissimulés et réalise ainsi une passation des désirs**, répondant à la fois à un souhait conscient de l'enfant et à une peur enfouie de l'adulte. Il devient ainsi, pour ce dernier, un **personnage de la survivance des désirs,** d'aventure notamment. Vladimir Jankélévitch affirme que « Les évasions de l'aventure nous servent à pathétiser, à dramatiser, à passionner une existence trop bien réglée par les fatalités économiques et sociales et par les compartimentages de la vie urbaine »[3]. Réponse à un quotidien désormais perçu comme grisaille, l'aventure est devenue « une valeur extraordinairement positive, qui ennoblit tout ce qu'elle touche, un rêve susceptible de

---

[1] Michel Ragon, *Le Marin des Sables*, éd. cit., p. 35.
[2] Pierre Mac Orlan, *L'Ancre de Miséricorde*, éd. cit., p. 391.
[3] Vladimir Jankélévitch, *L'Aventure, l'ennui, le sérieux*, dans *Philosophie morale*., Paris, Flammarion, 1998, p. 852.

dessiner les grandes orientations d'une existence, de décider d'un destin »[1] : grandeur de l'existence, appel au destin, le pirate prend le chemin inverse du sentiment contemporain qui s'observe comme un vide. En prise à la fiction, le lecteur est renvoyé au sentiment d'impuissance devant un réel qui ne peut soutenir la comparaison, le principe comparatif étant lui-même à l'origine, dit Rousseau, de la jalousie et d'une insatisfaction fondamentale de l'homme. Quand le pirate révèle « that special intensity of existence which is the quintessence of youthful aspirations »[2], l'adulte, à l'image du père d'Henry Morgan, connaît un profond désenchantement, pressé par l'impression que les idéaux de l'existence sont déçus et que la promesse du bonheur n'est pas au rendez-vous.

b. Prétexte à l'exceptionnel

La comparaison entre le réel et la fiction fait naître dans l'esprit du lecteur une confusion de l'idée commune de la « vraie vie ». Dans *The Offshore pirate* (1920), Francis Scott Fitzgerald, considéré comme une des figures de la *Lost Generation*, dit tout l'ennui de la jeune et riche Ardita Farnam, mollement allongée sur le pont d'un *yacht*, au large de la Floride. Sa lecture (*La Révolte des Anges* d'Anatole France) est interrompue par l'arrivée à bord d'un groupe de pirates commandé par Curtis Carlyle, prenant possession du yacht. Les pirates entraînent Ardita dans leur fuite, aventure au cours de laquelle une intrigue amoureuse se noue entre Curtis et Ardita, au son des rythmes joués par les six Noirs qui accompagnent le chef d'expédition. Et lorsque l'aventure s'apprête à prendre fin, Curtis révèle à sa bien-aimée que tout ne fut que mise en scène destinée à la séduire en trompant son ennui. Ainsi finit la

[1] Sylvain Venayre, *La Gloire de l'aventure*, éd. cit., p. 17.
[2] Joseph Conrad, *The Shadow-line*, en ligne, http://www.gutenberg.org/files/451/451-h/451-h.htm. Trad. fr. : « cette immensité particulière d'existence qui est la quintessence des aspirations de jeunesse » (trad. Jean-Pierre Naugrette, *La Ligne d'ombre*, Paris, Flammarion, 1996, p. 126).

nouvelle, lorsqu'après l'arrestation de Curtis, Ardita remonte sur le pont du bateau et le découvre libre tandis que son oncle a fait son apparition :

> Ardita appeared at the head of the companionway and gave a quick involuntary glance at Carlyle's wrists. A puzzled look passed across her face. Back aft the negroes had begun to sing, and the cool lake, fresh dawn, echoed serenely to their low voices.
> "Ardita," said Carlyle unsteadily.
> She swayed a step toward him.
> "Ardita," he repeated breathlessly, "I've got to tell you the – the truth. It was all a plant, Ardita. My name isn't Carlyle. It's Moreland, Toby Moreland. The story was invented, Ardita, invented out of thin Florida air."
> She stared at him, bewildered amazement, disbelief, and anger flowing in quick waves across her face. The three men held their breaths. Moreland, Senior, took a step toward her; Mr. Farnam's mouth dropped a little open as he waited, panic-stricken, for the expected crash.
> But it did not come. Ardita's face became suddenly radiant, and with a little laugh she went swiftly to young Moreland and looked up at him without a trace of wrath in her gray eyes.
> "Will you swear?," she said quietly, "that it was entirely a product of your own brain?"
> "I swear,", said young Moreland eagerly.
> She drew his head down and kissed him gently.
> "What an imagination!" she said soflty and almost enviously. "I want you to lie to me just as sweetly as you know how for the rest of my life."
> The negroes' voices floated drowsily back, mingled in an air that she had heard them sing before.
>
> "Time is a thief;
> Glandness and grief
> Cling to the leaf
> As it yellows"
>
> "What was in the bags?" she asked softly.
> "Florida mud," he answered. "That was one of the two true things I told you."
> "Perhaps I can guess the other one," she said; and reaching up on her tiptoes she kissed him softly in the illustration[1].

Le pirate devenu personnage de mise en abyme introduit à la fois la fiction et le goût de vivre, le désenchantement du réel étant soigné d'un ré-enchantement par le fictif. Il est notable que Francis Scott Fitzgerald et John Steinbeck, deux figures centrales de ce qui a été

[1] Francis Scott Fitzgerald, *The Offshore Pirate*, dans *Novels and Stories 1920-1922*, New York, Literary Classics of the United States, 2000, p. 283. Trad. fr. : « Ardita apparut et jeta un regard involontaire sur les poignets de Carlyle. Une expression d'étonnement passa sur son visage. À l'arrière, les Noirs s'étaient remis à chanter et la baie paisible, dans l'aurore fraîche, se faisait l'écho de leurs voix. - Arita, dit Carlyle d'une voix incertaine. Elle fit un pas vers lui. - Ardita, répéta-t-il, il faut que je vous dise… Que je vous dise la vérité. C'était une blague, Ardita. Je ne m'appelle pas Carlyle, mais Moreland, Toby Moreland. J'ai tout inventé, Ardita, toute l'histoire. Elle le dévisagea, la stupéfaction, le doute, la colère se succédant en vagues rapides sur son visage. Les trois hommes retinrent leur souffle. Le colonel Moreland fit un pas vers elle, M. Farnam, pris de panique, attendait l'explosion inévitable. Mais elle ne se produisit pas. Le visage d'Ardita s'illumina et avec un petit rire, elle s'approcha vivement du jeune Moreland et le regarda, sans la moindre lueur de colère dans ses yeux gris. - Pouvez-vous me jurer, dit-elle doucement, que c'était entièrement un produit de votre imagination ? - Je le jure, répondit ardemment le jeune Moreland. Elle attira sa tête vers la sienne et l'embrassa tendrement. - Quelle imagination ! dit-elle doucement, avec une nuance d'envie. Je veux que vous me racontiez d'aussi gentils mensonges jusqu'à la fin de ma vie. Les voix des Noirs leur parvenaient, un peu étouffées, chantant sur un air qu'elle avait déjà entendu : Le temps est voleur / La joie, la peur / Restent sur la branche / Qui jaunit… - Qu'y avait-il dans les sacs ? demanda-t-elle. - De la boue de Floride, répondit-il. C'est une des deux choses vraies que je vous ai dites. - Je peux peut-être deviner l'autre, dit-elle, et se dressant sur la pointe des pieds, elle en embrassa doucement l'illustration» (trad. Marie-Pierre Castelnau, Bernard Willerval *Le Pirate de haute mer*, Paris, Robert Laffont, 1965, p. 41-42).

appelé la *lost generation*, aient recours au pirate pour évoquer le désenchantement du monde perçu par cette génération d'écrivains. Le pirate prend ainsi, à ce moment-là aux États-Unis, une valeur singulière. Le pirate n'est pas pour ces deux auteurs un simple recours pour contrecarrer ce désenchantement, mais plutôt un signe puissant de l'importance de ce sentiment qui touche aux figures de l'imaginaire, elles-mêmes empêchées. Chez Fitzgerald, le plaisir et l'échappatoire de la fiction n'appartient qu'aux plus riches, capables de fuir l'ennui par la fortune. Chez Steinbeck, l'aventure se termine sur un constat d'échec et sur une impossibilité d'accéder au bonheur. C'est en réponse à cette appréhension déceptive du pirate que se constitue le modèle du pirate hollywoodien dont le capitaine Blood, évoqué plus haut, est l'un des modèles les plus célèbres. Opposant son optimisme, ses valeurs et sa victoire au pirate de la *lost generation*, le pirate hollywoodien permet, par contraste de nourrir un véritable nœud sémantique aux États-Unis de ces années-là autour de la figure du pirate.

Chez Fitzgerald s'impose une confusion par laquelle la vraie vie, celle qui mérite d'être vécue, échappe au réel pour prendre sa source dans la fiction. Mais Fitzgerald sait l'illusion de cette esthétique et trahit, en même temps que son désarroi devant le réel, son incrédulité devant la fiction à travers un style emprunté au roman à l'eau de rose : ici, la fuite du réel dans la fiction est elle-même tournée en ridicule, rendant toute satisfaction impossible, dans le réel comme dans l'imaginaire. Mais devant la lointaine et excitante mais nécessairement mensongère (car impossible) aventure pirate, l'auteur renvoie le lecteur au sentiment d'un ennui continuel, à une sensation de manque générée par l'existence routinière, et à la quête, dans une aventure venue de l'intérieur, du goût de vivre : « […] for no man lives in the external truth, among salts and acids, but in the warm, phantasmagoric chamber of his brain,

with the painted windows and the storied walls »[1]. Stevenson défend le roman d'aventure au détriment du roman réaliste, le « vrai réalisme » consistant selon lui à découvrir ce qui fait secrètement brûler les hommes. Le personnage de pirate, symbole d'une vie précaire (« Une vie joyeuse et courte »), oppose à une vie de subsistance psychologique le mode du rêve aventurier et de l'accomplissement, **restituant au lecteur la possibilité de l'*exceptionnel*** et d'une espérance fictionnelle du « tout est possible » :

> L'aventure, introduisant la tension pathétique et la fantaisie dans l'existence, nous rappelle que les barrières sociales sont fluentes : elle égalise l'inférieur et le supérieur, rapproche les inégaux, supprime les distances, bouscule les hiérarchies, assouplit une justice trop rigide[2].

Expérience d'une fraternité et d'une égalité de survie, l'aventure pirate rejoint l'expérience de la lecture faite de sympathie, engageant un rapprochement entre lecteur et pirate.

De même que les honnêtes Morgat père et fils (*L'Ancre de Miséricorde*) partagent leur table avec un pirate – ils ne le savent pas, mais le pirate est là pour annuler les exclusions – le lecteur lui aussi est invité à côtoyer le personnage de pirate et à sympathiser avec lui. Cette tendance à saisir dans le personnage de pirate l'espoir de combler un manque, la sensation de s'encanailler en se donnant l'illusion de franchir des interdits, pousse à considérer l'exercice de lecture comme la substitution d'un affranchissement physique par un affranchissement psychologique, faisant du personnage de pirate un personnage-prétexte.

Selon Vincent Jouve, « la réception du personnage comme prétexte n'est possible qu'à la faveur d'une levée – au moins partielle – des inhibitions. […] Il semble que, dans le domaine littéraire, la censure du refoulement soit déjouée grâce à deux alibis : l'alibi artistique et l'alibi

[1] Robert Louis Stevenson, « The Lantern-Bearers », éd. cit. Trad. fr. : « Car aucun homme ne vit dans la réalité extérieure, parmi les sels et les acides, mais dans la chaude pièce fantasmagorique de son cerveau, aux fenêtres peintes et aux murs historiés » (trad. France-Marie Watkins, Michel Le Bris, « Les Porteurs de lanternes », éd. cit., p. 59).
[2] Vladimir Jankélévitch, *L'Aventure, l'ennui, le sérieux*, éd. cit., p. 852.

culturel »[1]. Dans *L'Ancre de Miséricorde*, Pierre Mac Orlan confirme cette hypothèse par anticipation en mêlant les rencontres désirées d'Yves-Marie avec Jean de la Sorgue ou Jérôme Burns d'une quête d'alibi. « J'espérais rencontrer sur mon chemin un nommé Jean de la Sorgue, qui officiellement exerçait la peu recommandable profession de forçat et, pour moi, celle beaucoup plus reluisante de sculpteur »[2] ; et à propos de M. Burns : « Les connaissances de cet homme robuste et fin comme un vrai disciple d'Helvétius, dont mes maîtres condamnaient les livres, étaient vastes et lumineuses »[3]. Dans les deux cas, l'appétit du jeune garçon est innocenté par l'intérêt culturel ou intellectuel, qui autorise la proximité de ces adultes mystérieux. La sculpture permet d'oublier qu'il s'agir d'un malfrat, et le plaisir intellectuel apporté par Burns permet d'oublier la nature transgressive de ces enseignements. Lorsque Petit-Radet est pendu, Yves-Marie n'est nullement surpris de reconnaître, dans le condamné qui s'avance, son ami Jérôme Burns, devenu Petit-Radet aux yeux de tous : « Mais j'aperçus ce à quoi je m'attendais : M. Jérôme Burns entouré d'une demi-douzaine d'archers »[4]. L'absence de surprise que l'auteur prête à son personnage laisse entendre qu'Yves-Marie soupçonnait la nature de son nouvel ami ; et, peut-être, que cette nature même fut l'objet de leur rapprochement, le héros dissimulant sous le masque du plaisir intellectuel légitime son désir de côtoyer un pirate.

Vincent Jouve rappelle que « C'est l'effet-personnel qui, désignant la non-gratuité de la lecture, lève la barre du refoulement et autorise l'effet-prétexte par l'intermédiaire de l'effet-personne »[5]. Le lecteur perçoit donc le personnage de pirate comme inscrit dans un projet narratif et sémantique : contexte historique, écriture contemporaine de l'histoire des vaincus, lieux communs du motif cathartique, sont autant de justifications au pirate qui nous

[1] Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, éd. cit., p. 152.
[2] Pierre Mac Orlan, *L'Ancre de Miséricorde*, éd. cit., p. 370.
[3] *Ibid*., p. 428.
[4] *Ibid*., p. 545.
[5] Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, éd. cit., p. 152.

permettent de continuer à le *dire*, autant de distances imaginaires appliquées, suffisantes pour plonger sans soupçon de transgression dans les abysses d'inconscient que remue le pirate. Pierre Mac Orlan met ce procédé en abyme dans *L'Ancre de Miséricorde*, où la double identité de Petit-Radet sert d'alibi à Yves-Marie ainsi qu'à son père : Jérôme Burns y est une incarnation du **personnage-prétexte et du personnage-masque tout à la fois**, suffisamment crédible pour être approché, s'en faire un ami et déjouer à ses côtés, par un endormissement que provoque la confiance, les barrières imposées par le refoulement. Le projet mac orlanien de levée des inhibitions est cependant contrecarré par la finale mise à mort du pirate, qui répond au modèle populaire du roman consolatoire : chaque chose est à sa place, et si le pirate s'est racheté, il est néanmoins puni pour ses crimes. Le principe narratif et psychologique d'une lecture rassurante, qui est pour Eco un trait définitoire de la fiction populaire, demeure donc de mise pour le personnage-pirate, pris entre les tensions de sa marginalité définitoire et le conformisme de sa lecture *via* les cultures populaires de la répétition.

c. Le souci de mourir

Pour un lecteur travaillé par l'imaginaire d'un quotidien pesant, continuelle représentation du même, la formule proposée par Jacques Rivière – « Le roman d'aventure, c'est un roman qui s'avance à coups de nouveauté »[1] – sonne comme l'expression d'une échappée, quintessence d'une surexposition à l'Inconnu. Si le pirate est assimilé à l'oisiveté dans son mode de rémunération, dans sa relation au travail, il active simultanément le fantasme d'une vie trépidante. Celle-ci ne suffit cependant pas à caractériser proprement l'aventure pirate, dont la dimension ludique chantée par le Hook de Disney est accompagnée d'un revers plus sombre, association formulée par Vladimir Jankélévitch dans *L'Aventure, l'ennui, le sérieux* : « Le

[1] Jacques Rivière, *Le roman d'aventure*, éd. cit., p. 68.

seul jeu vraiment ludique est le jeu avec le sérieux »[1]. **Pour que le jeu soit jeu et l'aventure, aventure, le danger de mort ne peut pas être écarté.**

C'est dans ce sens que s'exprime chez Larsson le pirate Israël Hands, cité plus haut : sans danger de mort, l'aventure n'est pas, la piraterie s'effondre. Le danger permanent fonctionne auprès d'un lecteur dont la vie se situe désormais dans un monde immunisé et sécurisé : le roman de piraterie apparaît ainsi comme un roman occidental, et répond aux attentes et dispositions d'esprit d'un univers au quotidien peu perturbé, dont les questions de l'immédiateté de la vie ou de la mort est absente, et dont l'exceptionnel lui-même n'est guère plus que le quotidien. En 1968, un célèbre slogan des étudiants français reprenait cette assertion de Raoul Vaneigem dans son *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* : « Nous ne voulons pas d'un monde où la certitude de ne pas mourir de faim s'échange contre le risque de mourir d'ennui »[2].

La modernité, affirme Pascal Bruckner dans *L'Euphorie perpétuelle* (2000), fait la découverte de l'ennui profond et de la platitude, et cherche dans le quotidien la possibilité de l'aventure, possibilité formulée cette fois par Brückner et Finkielkraut dans *Au coin de la rue, l'aventure* (1979). La revendication de ces aventures du quotidien marque cependant la réalité même que les auteurs cherchent à étrangler : l'aventure n'est plus et, prise dans la banalité ou l'errance du quotidien, ne fait qu'éventer l'idée d'une « ère du vide » théorisée par Gilles Lipovetsky. Car l'aventure, prise dans les heures banales de l'individu, porte les caractéristiques contemporaines de ce dernier : celle d'une individualité-torpeur, une apathie – toujours selon les termes de Lipovetsky.

[1] Vladimir Jankélévitch, *L'Aventure, l'ennui, le sérieux*, éd. cit., p. 831.

[2] Raoul Vaneigem, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, en ligne, http://inventin.lautre.net/livres/Vaneigem-Traite-de-savoir-vivre.pdf.

En revanche, le danger permanent sous-entend un contact constamment renouvelé avec quelque nouveauté n'appartenant pas au quotidien : **l'aventure, c'est l'écart ; c'est, auprès du personnage de pirate, le surgissement permanent de ce qui peut faire basculer la vie**, de ce qui peut entraîner la mort. Si en refermant *L'Ancre de Miséricorde*, le lecteur a la sensation que le héros n'a pas véritablement vécu d'aventure, qu'il l'a manquée en quelque sorte, c'est sans doute qu'à aucun moment celui-ci ne se trouve en danger de mort : l'écart est demeuré trop faible. Yves-Marie demeure observateur, tandis que l'intrigue, l'aventure elle-même, se resserre sur Jean de la Sorgue et Petit-Radet qui, tous deux, meurent. L'aventure a eu lieu, secrète (le meurtre de Jean de la Sorgue dans une ruelle, sans témoin) et tragique (la pendaison de Petit-Radet sous les yeux du héros). Mais que l'on n'attende pas du pirate d'occulter par le danger de mort la destinée ludique de l'aventure ! Au contraire : la restitution de la ludicité s'accomplit dans le rire opposé à la mort, ou du moins dans une forme de légèreté. Dans *L'Aventure, l'ennui, le sérieux*, Vladimir Jankélévitch établit une distinction essentielle entre le souci (d'argent, de santé, familial) et l'angoisse, cette dernière se manifestant principalement à travers l'angoisse de la mort.

Un personnage comme la courtisane tire par exemple de son activité la possibilité confortable de se débarrasser de tout souci, au sens proposé par Jankélévitch. Ainsi délestée des contraintes de la nécessité, le personnage, d'Esther à Nana en passant par Thaïs, livre involontairement son âme aux tourments d'une angoisse qui l'assaille et qui trouve son expression la plus courante et la plus profonde dans l'angoisse de la mort, elle-même souvent reliée à la question du divin. Il n'en va pas ainsi du personnage de pirate. Le sommaire de ses conditions d'existence, l'exclusion du beau monde au profit d'une société de hors-la-loi, les dangers de la mer, insufflent en lui des préoccupations fondamentalement matérielles qui en font un maître du souci. Cette gestion de l'existence par le souci devient peu à peu une arme, moyen pour le personnage d'accéder au ludique dans sa familiarité avec la mort : « Le souci

serait presque un remède à la septicémie de l'angoisse : car il remplace le grand souci généralisé qu'on appelle angoisse par la petite angoisse concrète et localisée qu'on appelle souci ; à la menace vague il substitue le danger précis, palpable et assignable »[1]. Alors même qu'il cherche à figurer aux yeux du monde auquel il s'oppose une peur non-figurée, un danger caché de mort, une angoisse donc, lui-même évacue l'angoisse en se référant au seul souci. Sous la plume des romanciers, **le matérialiste personnage de pirate va jusqu'à matérialiser la mort**, la rendre palpable, la réifier enfin dans son célèbre drapeau de manière à pouvoir l'appréhender comme tout autre objet concret, saisissable et maîtrisable.

Lui-même figure-spectre ou figure-mort par le noir qu'il porte continuellement, le Corsaire Noir d'Emilio Salgari (1898) apprend la mort de son frère, pendu à Maracaibo. La nouvelle abstraite est immédiatement placée dans un mouvement de réification par le pirate qui décide de récupérer, au péril de sa vie, le corps sans vie de son frère. C'est dans le même sens d'une capacité de préhension de l'objet-mort qu'agit Silver lorsqu'il se rend à Londres sur *Execution Dock* :

> J'avais besoin d'assister à une pendaison, à Londres, d'entendre les cris de la foule, de voir le visage du bourreau et les regards des sentinelles, bref de percevoir au moyen de mon corps et de cette peau qui m'était si chère tous les sons et les effluves d'une pendaison[2].

Le tableau devient hypotypose dans l'exposition des sens, l'auteur répondant au besoin de son personnage en réalisant, en quelque sorte, la mort dans l'écriture. La réification fonctionne lorsque Silver se rend pour la première fois sur *Execution Dock* et contemple les gibets « dressés les uns à côté des autres, comme des épouvantails, afin d'inspirer la frayeur au gibier de potence de mon espèce »[3] :

> Quand je suis arrivé là, trois condamnés se balançaient chacun au bout de sa corde et sur la potence. Ils tiraient vers moi une langue presque noire, tellement elle était bleue, ou plutôt ce qu'il en restait une fois

[1] Vladimir Jankélévitch, *L'Aventure, l'ennui, le sérieux*, éd. cit., p. 858.
[2] Björn Larsson, *Long John Silver*, éd. cit., p. 164.
[3] *Ibid*., p. 169.

> que corbeaux, corneilles et mouettes s'étaient régalés, et ils me fixaient de leurs orbites vides. Des essaims de mouches à viande tournaient autour d'eux en un bourdonnement incessant, je suis même sûr d'avoir vu des fourmis. Leur chair était enflée et déchiquetée par ces becs acérés et voraces. Il ne faisait aucun doute que ceci était la mort, ai-je pensé. […] J'ai tiré l'un des cadavres par les pieds, en passant devant lui. Aussitôt, l'air est devenu noir de bestioles et le corps s'est mis à osciller latéralement comme le pendule d'un mouvement perpétuel. Un liquide jaunâtre et puant s'est mis à couler sur le sol, apparemment pour le plus grand régal des mouches à viande, qui se sont pressées en masse autour de ces gouttes. Pour m'amuser, j'en ai écrasé une ou deux centaines du pied et j'ai éloigné les oiseaux d'un geste[1].

Silver reconnaît soudain la mort et la nomme, avant de la toucher, de la fouler du pied et, finalement, de s'en amuser : les trois étapes de la réification sont exposées, comme le cycle de transformation de l'angoisse en souci. Petit-Radet (*L'Ancre de Miséricorde*) saisit lui aussi cette caractéristique du pirate dans un discours qu'il tient sous le masque de Jérôme Burns au père Morgat au sujet des pirates : « […] leur humeur est parfois déroutante, en ce sens qu'elle échappe toujours à l'entendement des braves gens qui ne peuvent considérer la mort comme le risque quotidien de leur profession »[2]. L'angoisse de la mort se situe précisément dans son éloignement, lui-même pensé par les « braves gens » comme arme contre l'angoisse. Le rapport à la mort devient alors une frontière qui distingue les individus : « Le souci gêne nos projets ; la conscience une fois débarrassée de son embarras, la voie est libre devant ceux qui veulent regarder au-delà, passer outre, aller plus loin »[3]. **Le personnage-pirate est présenté par ces auteurs comme un exercice d'approche de la mort en même temps qu'un moyen de « passer outre ». Destiné à la pendaison, il est chargé en fiction de régler notre dette avec le désir d'aventure, qui passe lui-même par un jeu avec la mort.**

Quand le pirate sème la mort chez Eugène Sue au XIXe siècle, le rapport du personnage à la mort évolue pour prendre des nuances diverses. La dimension ludique nourrit le *Treasure Island* de Stevenson qui reprend à compte de la fiction un jeu enfantin de chasse au trésor, mêlé d'un adulte jeu de massacre. Pour Mac Orlan qui écrit *L'Ancre de miséricorde* en pleine

[1] *Ibid*., p. 169-170.
[2] Pierre Mac Orlan, *L'Ancre de Miséricorde*, éd. cit., p. 484.
[3] Vladimir Jankélévitch, *L'Aventure, l'ennui, le sérieux*, éd. cit., p. 857.

période de guerre, le funèbre pirate menace la cité brestoise mais est finalement pendu sous les yeux de la ville entière, contrecarrant le danger dans un exorcisme de l'aventure trop liée, pour l'auteur, aux représentations martiales. Enfin, Björn Larsson, aventurier actif puisque navigateur, rappelle dans son œuvre les motifs du désir aventureux empêchés par l'aventurier passif Mac Orlan, enregistrant dans son invocation à Stevenson la pensée d'une aventure toujours possible, telle qu'elle est proposée par Pascal Bruckner par exemple.

> *L'opposition du lecteur au pirate comme ennemi est remplacée sous l'effet de la lecture par la conscience soudaine d'être de l'autre côté du miroir maritime, alliés du forban chevalier de l'Ordre de l'aventure contre ce que nous représentons nous-mêmes : l'ordre institutionnel. À ce titre, le personnage-pirate enregistre les variations de nos sociétés sur l'état et la survivance de désirs : ceux de l'aventure et de l'exceptionnel, mais aussi d'une certaine idée de la mort, qui permettent précisément de faire basculer la vie et de se mettre en contact avec la mort qu'il matérialise à l'instar de tout autre objet commun, et sur laquelle il permet d'élaborer, par la fiction, un discours.*

2.2.3. Pirate, ou l'art d'être héros pour soi

Partie prenante du désir aventureux, la lutte du « seul contre tous » a déjà été évoquée. À quel type de héros donne-t-elle naissance ? Peut-on bien parler de héros quand il s'agit du pirate ? Comment se caractérise-t-il, et quelles sont les particularités qui le distinguent d'autres personnages de criminels ?

a. Héros et bohème : flibustiers romantiques

Le roman de piraterie fait d'un personnage marginal son centre névralgique, celui par qui tout commence et tout finit. Il répond ainsi à la vague romantique des antihéros, noirs et bohèmes. L'héroïsation du pirate au XIXe siècle accompagne un progressif passager vers une image positive de l'aventurier telle qu'elle est formulée par Gustave Aimard, dont l'originalité est précisément, pour Sylvain Venayre, cet avant-gardisme dans l'écriture d'un aventurier positif. La proposition de Gustave Aimard se situe dans une continuité par rapport au courant romantique, et plus précisément, en l'occurrence, de la bohème :

> Il est donc bien clair que lorsque Aimard parle, dans ses romans, d'« aventuriers », il a aussi en tête cette ancienne acception du terme, désormais au cœur d'un processus d'héroïsation auquel Aimard – contrairement à Jules Verne, par exemple – participait largement. Ce processus s'inscrivait dans la logique du basculement romantique, et l'on retrouve bien des traits de la littérature romantique dans la figure du flibustier, telle qu'elle fut héroïsée à partir du milieu du XIXe siècle. L'un des plus amusants est sans doute l'identification du flibustier à l'imagerie romantique de la « bohème »[1].

De fait, rappelle également Sylvain Venayre, Gustave Aimard publie en 1865 le deuxième tome des *Rois de l'océan*, intitulé *Les Bohèmes de la mer*, reprenant à son compte les images du romantisme. Cet emprunt joue un véritable rôle dans l'écriture d'Aimard, puisqu'il scinde pour sa part flibustiers et pirates à qui il attribue des valeurs fort différentes, si ce n'est diamétralement opposées. Les flibustiers sont présentés comme des hommes au-dessus des événements, faits de tous ce que recèle la nature humaine, et férocement épris de liberté. Doués d'honneur et de courage, ils sont chez Aimard des figures positives dans leur exclusion. Ainsi Martial, nouveau venu parmi les flibustiers, ayant parcouru les mers en divers emplois comme le nomade bohème, porteur d'un chagrin d'amour inoubliable comme

[1] Sylvain Venayre, « Gustave Aimard et la flibuste », dans Sylvie Requemora, Sophie Linon-Chipon, *Les Tyrans de la mer. Pirates, corsaires et flibustiers*, éd. cit., p. 396-397.

le veut le cliché du romantisme, est-il accepté par ses nouveaux frères sous le nom de Francoeur, qui révèle à lui seul le crédit apporté par l'auteur aux flibustiers. Un crédit que ne partagent pas, au contraire, les pirates. Dans *Les Trappeurs de l'Arkansas* (1858), Aimard donne au lecteur à retrouver ceux qu'il appelle les pirates des prairies, qu'il présente de la manière suivante :

> Ces hommes, composé hétérogène de toutes les nationalités qui peuplent les deux mondes, depuis le Russe jusqu'au Chinois, était la plus complète collection de coquins qui se puisse imaginer. Hommes de sac et de corde, sans foi ni loi, sans feu ni lieu, véritable rebut de la société qui les avait rejetés de son sein […].
> Ces hommes, en un mot, étaient ce que l'on est convenu de nommer des pirates des prairies.
> Dénomination qui leur convient sous tous les rapports, puisque de même que leurs confrères de l'Océan, arborant tous les pavillons ou plutôt les foulant tous aux pieds, ils courent sus à tous les voyageurs […][1].

La dénomination de pirate sert à l'auteur à engendrer une caractérisation négative des personnages, tout en faisant figurer dans le choix du vocabulaire l'ascendance océanique.

De la même manière Aimard tend, dans *Les Bohèmes de la mer*, à extraire la flibuste du cadre sémantique de la piraterie. Le gouverneur d'Ogeron fait ce qu'il peut pour parvenir à « les dompter et à les rendre utiles à cette grand famille de l'humanité en dehors de laquelle ils s'obstinent à vivre »[2]. Pour ce faire, il tente de les distinguer mentalement de « ces hommes, mis au ban de la société, considérés comme des parias, traités par leurs ennemis les Espagnols comme des pirates sans consistance »[3]. Le pirate est ainsi clairement dévalué par l'auteur, permettant par opposition de valoriser la figure du flibustier. Car les flibustiers, avons-nous observé, ne connaissent pas le même sort : c'est que Gustave Aimard lui-même aurait été flibustier dans l'épopée de la Sonora au Mexique, commandée par un autre aventurier-flibustier, Gaston de Raousset-Boulbon. Fort de cette expérience personnelle dont il fait une matière fictionnelle (en particulier *La Grande flibuste*, 1860), Aimard participe de manière

[1] Gustave Aimard, *Le Trappeur de l'Arkansas*, en ligne, http://www.youscribe.com/catalogue/livres/litterature/sf-et-fantasy/le-trappeurs-de-l-arkansas-2068063, p. 208-209.
[2] Gustave Aimard, *Les Bohèmes de la mer*, éd. cit., p. 122.
[3] *Ibid*., p. 126.

presque logique à une héroïsation des flibustiers dont il se réclame. Mais pour que cette héroïsation fasse effet, le pirate prend, suivant l'exemple précédent, le rôle de repoussoir. Cette distinction se joue avant tout par une mise en avant de la valeur patriotique qui est un ressort du roman pour la jeunesse à la fin du XIXe siècle – et longtemps encore au XXe siècle. Ainsi le gouverneur d'Ogeron s'exprime-t-il en ces termes aux flibustiers dans *Les Bohèmes de la mer* : « […] des hommes de votre valeur ne devaient pas être plus longtemps mis au ban de la société ; vous n'êtes plus des parias, vous n'êtes plus des pirates, vous n'êtes plus des corsaires, vous êtes des sujets loyaux de Sa Majesté Très Chrétienne […] »[1].

L'évacuation de la marginalité procède d'une évacuation terminologique qui efface le mot *pirate*. Or, cet effacement constitue peut-être une des clefs de l'effacement littéraire de Gustave Aimard, oublié aujourd'hui de l'histoire littéraire pour demeurer dans une zone paralittéraire de jeunesse. La simplification du personnage de forban par l'évacuation de sa part criminelle fait les frais d'une littérature qui, précisément, s'est passionnée pour la figure plus sombre du pirate. L'absence du mot – ou son rejet – pose lui-même problème et illustre en quelque sorte la destinée de l'auteur par le succès ou l'insuccès des mots : quand pirate, dans l'évocation de ses sonorités (pirate annonce le pire), connaît un succès massif, flibustier s'efface, comme, progressivement en France, les valeurs patriotiques mises en avant par Aimard.

b. Action et surhumanité : le pirate romantique

L'importance des romans ou films éponymes – *Long John Silver* (Björn Larsson), *Mary Tempête* (Alains Surget), *Blackbeard* (Raoul Walsh), *Kernok le pirate* (Eugène Sue) – ou de ceux qui désignent directement un ou des personnages de pirates – *Pirate Rouge* (Anne-Maris Desplat-Duc), *Pirates of Caribbean* (Gore Verbinski), *The Offshore pirate* (Francis Scott

[1] *Ibid*., p. 121.

Fitzgerald) – suffit à instaurer la place primordiale du personnage et à le faire considérer comme pivot principal de l'aventure. Dans *L'Ancre de Miséricorde*, le pirate n'apparaît dans le titre qu'en filigrane, puisque le nom de la boutique, *L'Ancre de corail*, est changé au profit de *L'Ancre de Miséricorde* en hommage au pirate dissimulé sous les traits de Burns. Cette inscription en palimpseste dit cependant que, malgré les apparences, **le pirate est bien à l'origine de tout et maître incontesté de l'action**, générée dans le roman de Mac Orlan par Jean de la Sorgue et Petit-Radet. Le héros supposé, Yves-Marie, avoue sa propre incapacité d'avancement sans la présence d'activation de son ami et mentor Jérôme Burns : « Quand – et cela arrivait fréquemment – Mme Le Meur m'avertissait que son locataire était absent, je ne savais plus que faire. J'errais sur les quais ainsi qu'une âme en peine […] »[1]. Un seul pirate vous manque, et tout est dépeuplé ? Sans ce personnage déclencheur en tout cas, rien n'advient.

Protagoras formulait simplement le rapport de lecture de l'homme au monde : « l'homme est à la mesure de toute chose ». Cependant, l'avènement de la psychanalyse d'un côté et sa formulation de l'inconscient, ainsi que le développement des sciences de l'autre, imposent désormais à l'homme contemporain de voir la démesure en toute chose. Infiniment petit dans l'infiniment grand de l'autour, profond de l'en-dedans, le lecteur est mis en présence d'un personnage-pirate qui, opposé à un système qu'il combat, symbolise la perspective d'un monde où le macro écrase le micro, mais également la lutte d'une histoire des vaincus opposée à celle des seuls vainqueurs, attisant la fascination pour celui qui empêche le monde de tourner rond. Au cours d'une conversation sur Petit-Radet, un ami de M. Morgat déclare à celui-ci : « Mort ou pas mort, dit le Pillawer qui se tortillait près du comptoir, il est présent. Nous le sentons autour de nous. Il se mêle à notre existence et nous empêche de travailler. Les

[1] Pierre Mac Orlan, *L'Ancre de Miséricorde*, éd. cit., p. 498.

jeunes filles ne veulent plus s'habiller les jours de fête »[1]. Le pirate, à lui seul, parvient ici à arrêter la course du monde, à briser l'activité et l'assurance d'une population entière.

Dans le sentiment de sa propre impuissance, le lecteur se prend d'affection pour ce personnage qui, seul, terrorise le monde et manifeste la puissance retrouvée du petit face au géant, de David face à Goliath. Surhomme populaire accusateur de la société dans la tradition d'une première période idéologisée du roman populaire désignée par Umberto Eco[2], seul face à un destin sombre, le pirate reprend à son compte certains motifs particulièrement portés par les romantiques du XIXe siècle. Il n'est pas étonnant que **le succès populaire du personnage de pirate naisse précisément au siècle où se définit l'individu et où se développent des personnages à la fois marginaux et surhumains – la spécificité du pirate étant également de mêler dans l'imaginaire collectif le surhumain et l'inhumain**. Emilio Salgari, avec le personnage du Corsaire Noir, signe en 1898 l'aboutissement de la forme romantique du pirate. Le pirate, de belle naissance et forban malgré lui, vit d'un double désir d'amour et de vengeance. Pris d'une passion pour une fille, il découvre qu'elle n'est autre que la fille de l'ennemi dont il a juré la perte dans un terrible serment :

> Ho giurato, la notte che io solcavo queste acque, portando con me il cadavere dl Corsaro Rosso. Sia maledetta quella notte fatale che mi uccide la donna che amo!...[3]

Cet avatar d'Hernani, fait de haine et de vengeance, « pris d'un accès de folie délirante », fait descendre un canot à la mer pour y abandonner l'objet de son tourment. Figure de l'homme brisé capable de briser le monde, le Corsaire Noir porte un idéal d'aventurier romantique en prise avec un monde détesté.

---

[1] *Ibid*., p. 453.
[2] Umberto Eco, *De Superman au surhomme*, éd. cit., p. 96.
[3] Emilio Salgari, *Il Corsaro Nero*, éd. cit, p. 181. Trad. fr. : « La nuit où j'ai donné pour tombeau les flots de l'Océan au cadavre du Corsaire Rouge, dit-il, j'ai proféré un serment terrible… Maudite soit cette autre nuit qui anéantit un beau rêve que j'avais cru pouvoir faire » (trad. Jean Fargeau, *Le Corsaire Noir*, éd. cit., p. 616).

L'aventure comme notion telle qu'on la pense aujourd'hui naît par ailleurs au cours du XIXe siècle, alors même que se développent les discours sur l'avenir et les possibilités de la république et du système démocratique. Cette simultanéité n'est pas fortuite, pas plus que ne l'est le succès du pirate dans la littérature alors même qu'il a justement disparu de la réalité sociale. Le personnage se lit en regard des observations proposées par Alexis de Tocqueville dans son célèbre essai *De la démocratie en Amérique*. Tocqueville évoque un État démocratique « où la majorité possède un empire si absolu et si irrésistible, qu'il faut en quelque sorte renoncer à ses droits de citoyen, et pour ainsi dire à sa qualité d'homme, quand on veut s'écarter du chemin qu'elle a tracé »[1]. L'aventure pirate permet-elle d'échapper à un excès de pouvoir, qu'il soit exercé par la majorité ou des capitaines de droit divin ? Aventurier manqué, ennuyé par une existence banale, multipliant les soucis financiers et familiaux, un des rares de son temps à dénoncer la colonisation, Salgari se donne la mort et affirme une qualité de penseur marginal, qui prête à ses personnages de hors-la-loi, notamment des pirates, une valeur singulière dans leur lutte contre la trahison et contre les forces extérieures. Ainsi le Corsaire Noir, quoique pirate, est ainsi anobli par un auteur dont s'affirme le penchant pour les marginaux.

c. Pauvre de soi !

Dans *Villains of all nations*, Markus Rediker reprend une déclaration du pirate Charles Bellamy, dans laquelle le forban exprime la lutte qui se joue entre macrocosme et microcosme en des termes sociaux et revendicateurs :

> Ils nous font passer pour des bandits, ces scélérats, alors qu'il n'y a qu'une différence entre eux et nous, ils volent les pauvres sous couvert de la loi tandis que nous pillons les riches sous la protection de notre seul courage[2].

[1] Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, Tome 1, Paris, GF Flammarion, 1981, p. 357.
[2] Charles Bellamy, cité dans Marcus Rediker, *Pirates de tous les pays*, éd. cit., p. 192.

Au-delà de l'expression d'une opposition entre deux modèles, la référence au mythe de Robin Hood, déjà célèbre en Angleterre, entraîne dans l'imaginaire un amalgame volontaire en conséquence duquel le personnage de pirate a souvent été rangé sous la dénomination de *bandit social*, expression théorisée par Eric Hobsbawm dans *Bandits* (1969) et dont l'avatar le plus célèbre est précisément Robin Hood. Hobsbawm dresse cependant une typologie au sein même de la catégorie des bandits sociaux, où le *vengeur terrible* semble le plus proche du modèle offert par la figure du pirate :

> Ce sont des héros, non pas en dépit, mais dans une certaine mesure à cause de la crainte et de l'horreur qu'ils inspirent. Ce ne sont pas tant des redresseurs de torts que des vengeurs, des hommes doués de puissance et qui en usent. Leur pouvoir de séduction n'est pas celui du justicier ; s'ils fascinent, c'est parce qu'ils font la preuve que même les pauvres et les faibles peuvent être redoutables[1].

Héros de la terreur sans distinction, le personnage de pirate ne supporte pas l'assimilation à celui du justicier Robin Hood. Car le pillage des riches n'est qu'une face de la réalisation du héros anglais : la redistribution en est la face plus lumineuse et plus essentielle à son devenir de bandit social.

Le pirate, quant à lui, ne répond pas à cette caractéristique. Voler les riches, soit : mais donner aux pauvres, non ! Puis, à quoi bon voler les pauvres : ils ne possèdent rien, et ne prennent nullement la mer par ailleurs. Anne-Gaëlle Robineau-Weber admet le présupposé suivant : « […] le pirate est quelqu'un de peu recommandable et de peu fiable, que les engagements – oraux ou écrits – qu'il prend sont à tout moment susceptibles d'être dénoncés en fonction de son intérêt propre »[2]. **Le seul pauvre que le pirate accepte de considérer, c'est lui-même.** Le partage réalisé à l'issue des batailles n'est pas le fruit d'un altruisme forcené mais bien d'une nécessité de survie d'un système précaire cherchant à éviter les conflits là où le pouvoir tendrait, au contraire, selon la formulée éculée, à diviser pour mieux régner.

---

[1] Eric John Hobsbawm, *Les Bandits*, éd. cit., p. 53.

[2] Anne-Gaëlle Weber, « L'Histoire des grands pirates, des grands voyageurs, et des grands traîtres : autour de Defoe, Prévost et Verne », dans Jean-Jacques Pollet, Jacques Sys, *Figures du traître. Représentations de la trahison dans l'imaginaire des lettres européennes et des cultures occidentales*, éd. cit., p. 165.

> To ease burden borne by their private system of governance, pirates needed to avoid as many opportunities for violent conflict that could erupt into fighting and tear their criminal organization apart as possible. Unsurprisingly, probably the greatest divisive force that threatened this possibility was money. Suspicions of unfairness, favoritism, and simple envy created unhappy specters for pirate ships. To minimize the chance of these natural humane motions disrupting or even totally undermining their profit-making purpose, pirates eliminated the greatest potential source of these emotions – large material inequalities[1].

Le partage pirate n'enregistre un projet social de redistribution que par la nécessité qu'il lui trouve. **S'il contente chez le lecteur un désir de justice en volant les riches, il assume simultanément une pulsion égotiste qui pousse à conserver pour soi, sans remords ni cas de conscience, la richesse acquise. Cette pulsion est si bien assumée que le pirate va jusqu'à saboter son propre système distributif.**

Contrevenant au motif de liberté mis en avant par bien des auteurs, Robert Margerit fait primer chez le pirate l'appât du gain. Flint, devant ses compagnons, d'assurer dans *L'Île des Perroquets* (1942) : « Un pirate ne doit penser qu'à la corde, pour l'éviter ; à l'argent, pour le prendre. Nous, nous sommes des chevaliers de la Fortune, vous des chevaliers de fortune… Vous avez pris pour devise la liberté, nous un souverain d'or »[2]. Ainsi Henry Morgan dans *Cup of Gold*, on l'a vu, s'empare du butin acquis dans la prise de Panama et s'enfuit avec ; ainsi Josselin regrette-t-il après son exploit de s'être adressé à Morgan, vice-gouverneur de la Jamaïque et ancien flibustier, qui lui demande de lui remettre une caisse de perles en guise de punition pour son acte de piraterie :

> - Cependant, reprit Morgan, en lissant sa moustache entre ses doigts, il faut bien vous punir pour avoir enfreint la loi. Aussi je vous condamne à m'offrir une caisse de perles. Après quoi nous ne parlerons plus de cette malheureuse affaire.
> Le fourbe ! Je gage qu'il devait prélever sa dîme sur chaque navire de flibustiers venant s'ancrer à proximité de son île. Je regrettai amèrement mon choix. […] Je sortis furieux de cet entretien. En maugréant, je préparai un coffret de perles et je me présentai chez lui à sept heures, le coffret dissimulé sous une toile d'indienne. J'avoue que je lui avais réservé les moins grosses et les moins belles[3].

Anne-Marie Desplat-Duc exprime non sans humour la réticence du pirate à toute forme de partage qui ne soit nécessaire.

---

[1] Peter T. Leeson, *The Invisible Hook. The Hidden Economics of Pirates*, éd. cit., p. 69.
[2] Robert Margerit, *L'Île des Perroquets*, éd. cit., p. 126.
[3] Anne-Marie Desplat-Duc, *Pirate rouge*, éd. cit., p. 152-153.

À l'instar de Morgan, Barbe-noire, dans le film de Raoul Walsh (*Blackbeard, the Pirate*, 1952), tente de doubler ses compagnons et de conserver pour lui le trésor porté secrètement à bord par sa prisonnière. Lorsqu'il est découvert, il manipule son second et le médecin de bord en leur offrant d'enfouir ensemble le coffre afin de partager le butin. Nuitamment, les trois hommes accompagnés d'un quatrième débarquent sur une plage et gagnent la forêt de palmiers. Mais là encore, le discours du pirate n'est que tromperie, et son partage une illusion : profitant d'une inattention de deux des hommes, il supprime le quatrième et l'enterre dans le trou destiné au trésor, tandis qu'il cache le coffre sous un amas de pierre en espérant pouvoir seul le récupérer. Le pirate-ogre refait surface, entonnant sa comptine au clair de lune et à la chandelle pendant qu'il referme la terre sur le corps de l'homme abattu. À ce violent sursaut individualiste s'ajoute le déni des bons sentiments qui font la valeur d'un Robin Hood. Le pirate expulse la bonne conscience qui voudrait que le véritable profit soit moral avant d'être matériel, et la quête plus importante que la découverte.

Dans *Les pirates ! dans une aventure avec les baleines*, les pirates guidés par leur capitaine sont en quête de l'Ultime Trésor, enterré par Calico Jack. L'appellation ironique présage de l'échec non pas de la recherche, mais de la découverte, racontée avec humour :

> Dans un dernier sursaut d'énergie, les pirates réussirent à hisser un vieux coffre en bois sur le sable.
> - L'Ultime Trésor ! éructa le capitaine pirate, un peu gêné de s'apercevoir que cela le faisait baver.
> Il essuya sa bouche écumeuse d'un revers de manche.
> - C'est jour de paie, les gars ! annonça-t-il après avoir respecté une pause dramatique de circonstance.
> Et pendant qu'il forçait les charnières rouillées avec son sabre, l'équipage recula de quelques pas, par simple précaution – car ce ne serait pas la première fois – au cas où une momie ou un pirate zombie jaillirait du coffre. Mais il n'y avait ni momie, ni pirate zombie, juste le portrait d'un enfant souriant avec quelques mots gribouillés au dos.
>
> Le sourire d'un enfant n'est-il pas l'Ultime Trésor ?
> Une goutte de pluie sur l'aile d'un papillon ne vaut-elle pas un million de doublons ?
> Bien à toi, Calico Jack.
>
> - Oh, dit le capitaine pirate en se mordant les lèvres, n'est-ce pas charmant ?
> Un perroquet s'esclaffa non loin de là.
> - Oui, soupira le pirate avec une écharpe, au bord des larmes, c'est si vrai quand on y pense…
> - Aujourd'hui, nous avons reçu une leçon importante sur ce qui compte dans la vie, lâcha le pirate en vert en serrant les dents.
> Les pirates passèrent les minutes suivantes à s'éviter du regard et à se féliciter que l'Ultime Trésor n'eût pas été quelque chose d'aussi prévisible que de l'or ou des bijoux. Le message de Calico Jack

> impressionna tant le pirate albinos qu'il décapita d'un coup de pied un des bébés phoques qui se prélassaient sur la plage. Puis chacun ramassa sa pelle et son chapeau et regagna en silence le bord de l'Adorable Emma.
> Mais le capitaine pirate ne pouvait plus se contenir davantage.
> - Je ne dis pas que je ne me sens pas enrichi sur le plan spirituel, confessa-t-il, mais j'aurais trouvé sympa de trouver un peu de butin dans le coffre.
> Les langues se délièrent aussitôt parmi les membres de l'équipage.
> - Tout ce temps perdu à creuser et pas un seul foutu diamant !
> - L'aile d'un papillon ? Un papillon ?
> - Calico Jack ? Bourricot Jack, oui ![1]

Du capitaine qui se mord les lèvres au pirate en vert qui serre les dents, en passant par la décapitation d'un bébé phoque (humour par antagonisme puisque l'animal demeure l'un des symboles de la cause animale) par le pirate albinos, tout dit, dans les gestes, l'hypocrisie latente des paroles. L'auteur, sous la figure du perroquet, s'esclaffe, seule figure de bonne foi devant le ridicule du poncif. Mais la déception et le mécontentement ne tardent pas à prendre le dessus contre la réécriture contemporaine du motif du trésor : le remplacement des doublons par le sourire d'un enfant ? Les pirates n'y pensent pas, et débarrassent le lecteur d'une mauvaise foi imposée par une appréhension bien-pensante des formes du profit. **Balayant les Robin Hood et les justiciers, les protecteurs des pauvres et les héros des petits, le personnage de pirate affiche un affranchissement de toute morale tyrannique** : un trésor, mon *señor*, c'est de l'or.

> *Modèle du héros concave tel que l'envisage Vincent Jouve, le pirate antihéros à l'attitude non exemplaire est à l'origine de l'action, qu'il en soit ou non le centre. Il répond ainsi à un modèle dix-neuviémiste du personnage romantique qu'est le surhomme marginal du roman populaire, tout en proposant une hésitation entre surhumanité et inhumanité. Car il n'est pas un vengeur-justicier et ne répond nullement aux codes d'un Robin des Bois : sa révolte est sienne, tout comme les biens qu'il en retire. Monstre thésaurisateur, surenchère capitaliste, le personnage-pirate est l'occasion d'afficher, sous couvert de cette surhumanité devenue inhumanité, une pulsion individualiste qui le conduit par ailleurs à saboter ses propres systèmes, évacuant toute pensée moralisante du gain ou du vol : forban, pilleur et assassin s'il le faut, le pirate est aussi criminel de la tyrannie morale et d'une certaine mauvaise foi.*

[1] Gideon Defoe, *Les pirates! Dans une aventure avec les baleines*, Paris, Le dilettante, 2007, p. 55-57.

2.2.4. Foi de lecteur ! Part du réel, part du mythe

Bonne foi ou mauvaise foi, le lecteur est mis à contribution dans le crédit accordé à ce personnage. Que croire de ce héros des livres : histoires ? légendes ?

a. Une Matière des Mers du Sud

> Qu'est-ce que lire de la fiction ? C'est toujours se mettre à un niveau de crédulité originelle. C'est soudainement, par rapport à la réalité ordinaire, baisser son seuil de réalisme, s'efforcer de croire à des choses, à un monde, à des événements, à des personnages, qui ne résisteraient pas une seule seconde à notre soupçon dans la réalité[1].

Mauvaise foi ou bonne foi, la survie littéraire du personnage tient dans une certaine foi ou confiance que lui accorde le lecteur. Devenu momie obsolète pour Alain Robbe-Grillet, le pirate en bandelettes conserve un pouvoir d'attraction et une efficacité fictionnelle que ses succès démontrent. C'est notamment dans le retour à la question du partage entre réel et imaginaire que revient la charge d'assurer cette confiance. Au ton proprement historique (« For more than a century Britain had watched with impatience […] »[2], « Nel 1625, mentre la Francia e l'Inghilterra tentavano, con guerre incessanti, di domare la possanza ormai formidabile della Spagna […] »[3]) fait d'un mélange de dates, d'évocations d'évènements qui « font histoire » comme on « fait réel », répond une écriture du fictionnel marquée par la domination du mystère ou du merveilleux. Quand, dans *Cup of Gold*, Henry Morgan dévoile à son père son projet de départ et son désir d'évasion, celui-ci lui demande de se rendre chez Merlin, barde et enchanteur, avatar de la figure centrale du cycle arthurien dans la matière de Bretagne. Henry y consent, effrayé cependant par le mystérieux pouvoir du chansonnier, dont l'essence vient de l'usage des mots : « But Merlin was to talk and he to listen; and what Merlin said might cure young Henry of his yearnings, might keep him here in Cambria for

[1] Nathalie Prince, *La Littérature de jeunesse*, éd. cit., p. 150.
[2] John Steinbeck, *Cup of Gold*, éd. cit., p. 35. Trad. fr. : « Pendant plus d'un siècle, la grande Bretagne avait joué le rôle de spectatrice impatiente […] » (Jacques Papy, *La Coupe d'Or*, éd. cit., p. 60).
[3] Emilio Salgari, *Il Corsaro Nero*, éd. cit., p. 78. Trad. fr. : « Vers 1625, époque où la France et l'Angleterre s'efforçaient par une guerre incessante d'amoindrir la puissance alors formidable de l'Espagne, […] » (trad. Jean Fargeau, *Le Corsaire Noir*, éd. cit., p. 508).

always »[1]. Au récit-guérison s'oppose l'aventure-maladie, comme à la fixité le mouvement, tandis que le langage se voit prêter le pouvoir de contenir le désir, et l'espace lui-même.

En faisant appel dans son discours à Arthur, à Avalon, aux légendes et héros du Pays de Galles, Merlin fait usage de la force d'héritage, dans l'espoir que la puissance évocatrice de cette ancienne gloire suffise à fixer, à enraciner le jeune homme par la légende. Mais en s'inscrivant dans la narration, Merlin restitue un temps passé et révolu, dont le dépassement mental se signe d'un dépassement physique : « I have lost no love, sir, but my dream is over the sea that I do not know. I know Cambria »[2]. L'échec du récit comme parole performative affirme le déclin d'une matière incapable de retenir ses fidèles : c'est que le temps des héros n'est pas révolu et se réalise dans un autre espace. À l'insuffisance de la fiction répond donc la possibilité non pas de dire, mais d'activer une légende nouvelle.

En effet, au mythe légendaire de sa matière de Bretagne, Morgan répond par la **constitution d'une nouvelle matière légendaire que l'on désignerait comme Matière des Mers du Sud** et qui donnerait lieu à l'**édification du pittoresque pirate**. Comme la matière de Bretagne, la matière des mers du sud se compose de héros légendaires (à l'enchanteur Merlin pourrait se substituer le mystérieux et terrible Barbe-noire), de lieux mythiques (à l'île sacrée d'Avalon répond la sulfureuse Tortuga, ou l'île au trésor de Stevenson), d'exploits (aux victoires des chevaliers errants, de Lancelot à Gauvin, s'opposent les prises des pirates, de Nau l'Olonnois à Henry Avery), d'objets particuliers servant d'adjuvants (le compas très particulier de Jack Sparrow, son navire le *Black Pearl*) et, enfin, de quêtes (la prise de Panama pour le Morgan de Steinbeck, celle de Maracaibo pour le même Morgan ou pour le Corsaire Noir de Salgari).

[1] John Steinbeck, *Cup of Gold*, éd. cit., p. 15. Trad. fr. : « Par ailleurs, le vieux barde parlerait, et lui se contenterait d'écouter ; or, ce que dirait Merlin pourrait bien le guérir de sa soif d'aventures, le retenir dans le pays de Galles à tout jamais » (trad. Jean Fargeau, *Le Corsaire Noir*, éd. cit., p. 32).

[2] *Ibid*., p. 18. Trad. fr. : « J'aime toujours ma patrie, monsieur, mais je rêve d'aller au-delà des mers dans des pays que je ne connais pas. Je connais trop le mien » (*ibid*., p. 36).

Ainsi chaque épisode de la série des *Pirates of the Caribbean* s'articule-t-il également autour d'une quête particulière : le trésor aztèque, le coffre de Davy Jones, la libération de la déesse Calypso, la fontaine de Jouvence. Le motif est confirmé par John Steinbeck qui, dans ce premier roman, engage sa carrière et son style au sein de ce que l'on désigne comme la génération perdue. Le cadre de la piraterie lui permet l'évocation d'une quête à travers un personnage héroïsé par l'indépendance américaine. Ainsi *Cup of Gold* désigne Panama et renvoie dans le même temps à la quête du Saint Graal. La symbolique de l'objet est ironiquement retenue lorsque, à l'instar du Graal promu à recueillir le sang du Christ, Panama est érigée au rang de coupe d'or destinée à se remplir, sous l'assaut des flibustiers, du sang de ses habitants. Et si la coupe est d'or, c'est qu'à la quête mystique se substitut une quête puissamment matérielle de richesse et de fortune, et se clôt sur un sentiment de vanité, et de vacuité.

b. Réaliser le mythe

Mais le pouvoir fondamental de cette matière des mers du sud ne tient pas tant dans son potentiel imaginaire que dans la part qu'elle réserve au réel, comme gage de sa possible emprise sur l'esprit. Arrivé à l'*Angel Pub*, Silver fait, dans *Long John Silver*, la connaissance d'un curieux qui se présente ainsi : « Mon nom est Defoe. Il n'est peut-être pas totalement inconnu, même pour vous, mais assez difficile à porter, à la longue, et en particulier en ce moment, car il est endetté jusqu'au cou. Profession : écrivain »[1]. De cette improbable rencontre surgissent deux possibilités : d'un côté l'existence effective de Long John Silver, mythique pirate de Stevenson, devenu homme plutôt que personnage ; de l'autre côté, l'inexistence de Defoe, ou la contrefaçon de son identité : car sa paternité pour l'*Histoire générale des plus fameux pirates* n'est toujours pas avérée, bien que le roman de Björn

[1] Björn Larsson, *Long John Silver*, éd. cit., p. 180.

Larsson l'admette pour vraie. Contrevenant au fantasme de mort de l'auteur, Larsson réaffirme, par l'entremise d'un auteur fait fiction, l'emprise de l'écrivain sur les possibilités d'appréhension du monde. Defoe fait à Silver le récit de son ouvrage en cours, et fait mention du capitaine Misson dont il y restitue les aventures. Silver s'étonne de n'avoir jamais entendu parler de ce si célèbre capitaine utopiste ; un étonnement tout légitime, réplique Defoe, amusé : « Comment auriez-vous pu entendre parler de lui ? Il n'existe pas. Non, je l'ai inventé de A jusqu'à Z »[1].

En réponse à cette première hésitation offerte au lecteur, Silver assure avoir livré à Defoe l'histoire du capitaine England dont l'existence est historiquement attestée : ainsi, Björn Larsson brouille les sources et fait d'un personnage de fiction la source d'un récit réel, jouant des motifs vingtiémistes de mort de l'auteur et de mort du personnage. Enfin, Silver obtient de Defoe qu'il ne fasse pas mention de lui dans sa *General History*. Pourtant, affirme-t-il, l'écrivain, sans avoir manqué à sa parole, n'a pas exactement respecté son contrat :

> J'ai pris congé de vous, disais-je, une fois pour toutes, à ce que je croyais, mais vous avez réussi, par des voies très détournées, à me faire parvenir votre ouvrage sur les pirates, signé et dédicacé : « À Long John Silver, avec mes souhaits de longue vie ». Vous avez tenu votre promesse de ne pas me citer dans ses pages et je vous en remercie. Mais j'ai eu la joie de découvrir que vous ne pouviez pas vous empêcher, malgré tout, de me faire figurer dans un coin, lors de la scène entre England, Taylor et Mackra. On peut en effet lire ceci : « Un homme aux moustaches prodigieuses, à la jambe de bois et le corps littéralement hérissé de pistolets, monta en jurant sur la dunette et demanda qui était le capitaine Mackra… ». Voilà ce que vous avez écrit et tant pis si vous ne vous en êtes pas tenu à la stricte vérité, car je n'ai jamais eu de jambe de bois ![2]

Le retour à l'*Histoire Générale* de Johnson/Defoeconfirme la scène reproduite par le personnage :

> […] a Fellow with a terrible pair of Whiskers, and a wooden Leg, being stuck round with Pistols, like the Man in the Almanack with Darts, comes swearing and vapouring upon the Quarter-Deck, and asks, in a damning Manner, which was Captain Mackra: The Captain expected no less than that this Fellow would be his Executioner[3].

---

[1] *Ibid*., p. 322.
[2] *Ibid*., p. 380-381.
[3] Daniel Defoe (attribué à), *A General history of the pyrates*, éd. cit. Trad. fr.: « Un membre de leur troupe, homme d'une mine épouvantable qui n'avait qu'à exhiber ses moustaches prodigieuses pour inspirer l'effroi et la terreur, se présenta sur le tillac ; il portait une jambe de bois et avait le corps littéralement hérissé de pistolets, à l'image du bonhomme vêtu de flèches que l'on voit sur les almanachs. Il demanda en jurant qui était le capitaine Mackra, sur quoi le pauvre capitaine se crut perdu sans ressource ; il prenait cet homme pour son bourreau, et

Faut-il croire à la fiction du réel, ou à la réalité de la fiction ? À l'auteur menteur invétéré ou au personnage manipulateur et fictif ? Björn Larsson, écrivain-marin qui prête à son personnage le plaisir de mener les autres en bateau, se met en abyme dans cette figure d'auteur qui, menteur dans la fiction, n'est peut-être même pas auteur au réel, eu égard à la confusion volontairement nourrie en Johnson et DefoeDe cet imbroglio naît la force d'une **mythologie pirate qui, dans une coexistence des matières réelle et mythique, s'engage à enchanter le réel en même temps qu'à réaliser l'enchanté**. Une façon de rendre *croyable* l'existence du mythique, le personnage de pirate donnant au lecteur la possibilité de croire en l'effectivité de ses mythes. Le rapport du personnage à ses publics n'en est que plus essentiel et révélateur, chacun pouvant y inscrire les rêves dont il espère qu'ils pourront se réaliser.

> *Le pirate propose un nouveau temps des héros par la constitution d'une Matière des mers du Sud dans laquelle s'édifie un folklore pirate ainsi que des tropes fondateurs : personnages, lieux, quêtes, hauts faits. La force de cette Matière ne réside cette fois pas uniquement dans sa puissance imaginative mais précisément dans sa capacité à s'adosser à celle-ci. Par le truchement de cet effet-repoussoir qui fait la fiction échapper à la fiction, cette Matière se situe, partiellement au moins, du côté du réel : le mythe se présente alors comme une construction effective et, conséquemment, réactualisable.*

n'attendait que le moment fatal » (trad. Henri Thiès, Guillaume Villeneuve, *Histoire générale des plus fameux pirates. Les Chemins de fortune*, éd. cit., p. 154).

2.2.5. Espaces privilégiés de l'enfance

> *À qui cette nouvelle Matière ? James Matthew Barrie, créant le pays imaginaire de Neverland dans son* Peter Pan*, semble désigner pour vocation particulière du pirate son contact étroit avec les territoires de l'enfance. Cette relation privilégiée s'inscrit déjà dans le* Treasure Island *de Robert Louis Stevenson. Pourtant, les personnages de pirates introduisent dans ces deux romans des motifs de violence, de sang et de mort. Comment caractériser, dès lors, la relation du pirate à l'enfant ? Quel sens particulier le roman de piraterie donne-t-il à sa mise en avant de héros enfants ou adolescents ?*

a. Raconter

Dans sa colère, Tom Sawyer décide de devenir pirate : à son retour, nul doute que son nom sera sur toutes les lèvres, et que tous se transmettront la rumeur de ses exploits, lui, devenu héros. **Être raconté, tel est le premier cadeau offert par le pirate à l'enfant**, dans une opposition entre adulte et enfant manifestée par la dualité écriture/oralité. De l'enfance à l'âge adulte se joue le passage médiatique de la comptine à l'écriture, lui-même matérialisé par le chemin de l'école auquel, cela a été évoqué plus haut, le pirate se soustrait. Dès lors, la vocation orale du personnage de pirate fait office de régression intellectuelle et discursive. La maîtrise est pourtant celle d'un virtuose, d'un maître auprès duquel l'enfant redevient, sans le savoir, élève, tandis que sous le pirate-conteur se profile l'auteur, conteur du pirate qui devient pour lui un intermédiaire vers l'enfant. Divorcé de son épouse, James Matthew Barrie se rapproche de Sylvia Llewelyn Davies et, plus spécifiquement, des enfants de celle-ci. Ce sont eux qui lui inspirent le récit de *Peter Pan*, auprès duquel il fait figurer un pirate adulte substitut paternel, faisant office, précisément, d'intermédiaire ; le pirate faisant accès à l'enfance.

Stevenson, à l'instar de Barrie, se trouve, conteur, aux prises avec l'enfant d'une autre, et auprès duquel il développe le travail de la narration comme accès vers une zone de l'enfance. Silver déploie dans *Treasure Island* un théâtre d'ombres qui effraie le pauvre Jim, tapis au fond de son tonneau. Cette narration initie la vocation d'un personnage devenu pirate-conteur, passé maître dans la manipulation des mots. En contrepartie, l'enfant mutique redevient

infans, celui qui n'a pas encore acquis le langage. La régression à l'oralité se double donc d'une régression hiérarchique par laquelle le personnage enfant est soumis au personnage-conteur. Pour Jim, la régression se manifeste par le retour forcé, caché dans son tonneau de pommes, à une position fœtale que nécessite sa survie.

Fidèle à Robert Louis Stevenson, Björn Larsson réaffirme à travers le personnage de Silver la vocation orale du pirate, et prête à Silver une conscience aigüe de son talent ainsi que de son importance. Dans les premières pages du roman, Silver demande à John, jeune mousse parmi les pirates, de lui faire récit de la bataille qui vient d'avoir lieu. Devant la maladresse narrative du jeune garçon, le pirate, orateur confirmé, affirme la nécessité du récit bien mené : « Je voulais lui enseigner comment s'y prendre. S'ils veulent faire leur chemin dans la vie, les jeunes doivent être capables de raconter une histoire. Sinon, on se fait mener en bateau un nombre incalculable de fois »[1]. **Raconter avant d'être raconté et de s'en faire raconter, mener son bateau avant d'embarquer sur le navire d'un autre, telle est la liberté et l'efficacité fictionnelle que tente d'enseigner le personnage à son jeune étudiant, le pirate répondant au besoin de narration de l'*infans*** (en l'enfant ou en l'adulte), besoin qui lui-même inaugure bien des aventures, bien des héros.

Le premier d'entre tous, Peter Pan, fait malgré lui comprendre à la jeune Wendy que « […] he came to the nursery window not to see her but to listen to stories »[2]. Et de poursuivre : « You see, I don't know any stories. None of the lost boys knows any stories »[3]. La distinction entre celui qui raconte et celui qui est raconté fait en quelque sorte passer Peter de l'autre côté du miroir, ainsi que la fée qui l'accompagne, Tinn-Tamm, qui meurt si quelque enfant vient à

[1] Björn Larsson, *Long John Silver*, éd. cit., p. 17.
[2] James Matthew Barrie, *Peter Pan*, éd. cit. Trad. fr.: « […] que s'il venait à la fenêtre de la nursery, c'était non pas pour la voir mais pour écouter des histoires » (trad. Henri Robillot, *Peter Pan*, éd. cit., p. 47).
[3] *Ibid*. Trad. fr.: « Je ne connais aucune histoire, tu comprends. Chez les enfants perdus, personne ne connaît une seule histoire » (*ibid*., p. 47- 48).

affirmer ne plus croire aux fées : l'existence du raconté dépend donc de la persistance de la narration, ce que confirme malgré lui Peter, venu écouter des histoires…à son propre sujet. À l'instar de Peter, les enfants perdus demeurent des *infans*, enfants sans langage mêlant l'enfantin et l'infantile, saisis entre le désir d'approcher cet art du récit auquel ils appartiennent et la lutte obstinée contre le représentant le plus direct de cet art ; saisis, en effet, entre Wendy, la jeune fille qu'ils élisent pour mère, raconteuse d'histoires, et Hook, le sanglant capitaine pirate qui lui aussi serait, dit-on, un « *raconteur* of repute »[1].

La narration apparaît comme une nécessité, une lutte peut-être – la conteuse Wendy ne devient-elle pas le fer de lance du groupe des enfants perdus, face au conteur Hook ? – qui tend à placer haut le statut de la narration : chez Hook, le don de la narration accompagne la notion, plus haut que tout autre placée chez lui, de savoir-vivre. Savoir-vivre, savoir-raconter, le pirate semble *savoir* ce qu'il doit aux lettres ; et l'enfant d'y réagir, de trouver, face à lui, sa place. Morgan conteur, évoqué précédemment, s'effondre, et l'esprit d'invention se tarit : quand le pirate cesse d'être pirate, le conteur se tait. En revanche, au contact du pirate, l'enfant reprend goût à la narration. Les enfants perdus font appel à Wendy ; Yves-Marie (*L'Ancre de Miséricorde*) laisse de côté ses classiques pour se nourrir des histoires de Jérôme Burns ; Joe, le premier des héros londoniens dans *The Cruise of the Dazzler* (1902), ne tient pas d'ennui devant ses livres d'histoire, décide de s'enfuir – de fuir le chemin de l'école, comme le fuit le pirate Silver – et trouve refuge dans le récit du jeune pirate moderne Frisco Kid.

Relevons encore que si le pirate offre à l'enfant d'être raconté, le contraire est également vrai. La présence du pirate dans la sphère éditoriale de la littérature de jeunesse semble rappeler que l'enfance est elle-même un prétexte ou un encouragement au pirate. C'est de ce mouvement que s'empare Stéphane Descornes dans *Pirates, corsaires et flibustiers*, volume

[1] *Ibid*. Trad. fr.: « raconteur réputé » (*ibid*., p. 74).

de la collection « Contes et récits » de Nathan. Dans sa postface, l'auteur raconte comment lui est venue l'idée de son court récit consacré à Monbars l'exterminateur, ce pirate sanguinaire dont Exquemelin raconte les « exploits » et qui figure dans bien des livres d'histoire de la piraterie alors même…qu'il n'a jamais existé !

> C'est en écoutant l'émission de radiophonique de Michel Le Bris, À l'abordage, que j'ai appris cette incroyable nouvelle : Monbars l'Exterminateur n'a en fait jamais existé ! Après un tel choc, une foule de questions m'ont assailli : comment naît une légende ? D'où Œxmelin tenait-il ses sources, lui qui, le premier, raconta les exploits de Monbars ? De Nau l'Olonnois, n'est-ce pas ? Mais alors, lequel des deux se trompe, confond, invente ? D'où peut bien sortir ce macabre héros ? D'un conte pour enfants ? Écrit par qui ? Par un écrivain médiocre que l'on refuse de publier ou, plus amusant, par des enfants ?[1]

C'est cette dernière hypothèse que Descornes choisit de mettre en scène dans son texte intitulé, justement, « Comment naît une légende ». Deux enfants y préparent un canular et, aidés d'un tiers adulte, inventent pour un journaliste de passage l'histoire de Monbars l'Exterminateur. Lequel journaliste s'empresse d'en faire à son tour le récit à Œxmelin lui-même, qu'il admire, et qui inclut l'histoire du terrible pirate dans ses propres œuvres… Un véritable piratage littéraire ! Mais également, pour l'auteur, une manière de rappeler que si l'enfant doit au pirate d'être remis au centre de la fiction – et donc de l'écriture et de la pensée –, le pirate doit à l'enfant d'intéresser un lectorat toujours vivace, et partant de continuer d'apparaître au fil des livres. Une manière, enfin, pour Descornes, de payer un tribut littéraire à ses lecteurs et, peut-être, de s'acquitter de sa dette d'imagination.

b. Paroles d'action et écrits de fixation

Mais le récit oral, ainsi que l'illustre le cas Morgan, ne dure qu'un temps. Les personnages s'affranchissent finalement de l'oralité pour retourner à l'écrit des temps du calme et de l'équilibre, le temps de l'après-aventure. Le Silver de Björn Larsson rédige ses mémoires, Yves-Marie devenu grand rédige son aventure comme un exercice de style, et le Joe de Jack London s'en retourne, exemple parmi les exemples, sur les bancs de l'école, accompagné

[1] Stéphane Descornes, *Contes et récits. Pirates, corsaires et flibustiers*, Paris, Nathan, 2004, p. 178.

d'un Frisco Kid moins pirate que jamais, et plus désireux que tout autre d'apprendre. Quant aux enfants perdus, où ne finissent-ils pas, si ce n'est dans la ville de Londres, happés eux aussi par les bancs de l'école puis les chaises des bureaux. Ce passage de l'aventure au travail lie, selon Sylvain Venayre, l'aventure aux problématiques romantiques du XIXe siècle, faites du « sentiment selon lequel le goût des aventures est le fait de la jeunesse. […] Le goût des aventures doit cesser de se manifester avec le passage à l'âge adulte. Au temps des projets aventureux succède la carrière de l'homme de bien »[1]. Moment de l'aventure, le passage par l'oralité ne constitue qu'une transition, réponse à un moment de crise où la narration salvatrice permet de remettre sous contrôle les emplois de la langue et les modes de la communication, et de conjurer l'échec.

Silver vit comme un affront le système coercitif de l'école et de l'écrit, auquel il se fait un devoir d'échapper – il demande symptomatiquement à Defoe de ne pas l'*inscrire* dans son projet d'ouvrage. Il en va de même pour le Joe de Jack London qui, incapable de trouver quelque intérêt à la forme écrite, préfère rendre copie blanche à ses examens. À la trop grande compréhension de son père, réduit au silence par manque d'armes face à un fils désarmant, Joe affirme un besoin de **retour momentané à l'expression vive de la voix – une expression que lui restitue le pirate auprès duquel l'oralité du langage devient par performativité un langage d'action**.

Ce n'est qu'au contact renoué avec cette forme de violence de la langue, ou du moins d'immédiateté (au cri de « À l'abordage ! », l'abordage a lieu), que Joe dépasse ses réticences et s'en retourne vers un écrit qu'il ressent finalement non seulement comme la voie du grandir, mais également celle de la vertu et de la justice, au contraire de l'oralité perçue comme la voie des brigands, mais aussi – et conjointement sans doute – de la régression, du

[1] Sylvain Venayre, *La Gloire de l'aventure. Genèse d'une mystique moderne 1850-1940*, éd. cit., p. 73.

passager, de l'incertitude. Car les passages, écrit Rémy Puyuelo, « sont des lieux dangereux car espace de déplacement, de traversées repérables à partir de ce qu'ils ne peuvent être point de départ et d'arrivée. Ils posent l'acte de franchir. Ils évoquent une crainte qui serait la passion du rien »[1]. La copie blanche d'examen de Joe figure cette passion du rien à laquelle l'enfant oppose l'espérance d'un voyage qui ne soit pas, absence de passage gidien, du rien. Mais la copie se double de la mer qui n'est jamais ni départ ni réelle arrivée : Joe ne quitte jamais la baie de San Francisco.

Yves-Marie demeure à Brest dans *L'Ancre de Miséricorde* tant que le pirate vit. Ce n'est qu'à la mort de ce dernier qu'il quitte sa ville natale. Auprès du pirate, l'enfant ne saurait, en somme, trouver son point de chute. **Le personnage de pirate n'est alors pour l'enfant que franchissement, que dépassement du rien pour atteindre le désir de la copie pleine, de l'écrit, *id est* de l'inscription de soi comme construction pérenne, dont le modèle familial est l'exemple type.**

La compétition narrative qui, dans le *Peter Pan* de James Matthew Barrie, anime le couple polarisateur Crochet/Wendy, situe la relation du pirate à l'enfant dans la perspective d'un roman familial. Les publications de la littérature de la jeunesse confirment largement cette inscription du personnage dans la sphère familiale, liant les deux motifs dans une série de titres évocateurs : *Le Fils du pirate* (un titre de Michel Amelin en 1996 et un titre de Vincent Bourgeau en 2000), *Tu seras pirate mon fils* (Annelise Heurtier et Stéphane Nicolet, 2005), *Le Père du pirate* (Vincent Bourgeau, 2006) *Le problème avec mon oncle* (– c'est qu'il est un pirate, évidemment – Babette Cole, 1992), *Papa pirate* (plusieurs titres : Pascal Lemaître, 1999 ; Évelyne Reberg, 1999), *Mon Papa pirate* (Katharina Grossman-Hensel, 2009), *Maman, le pirate et moi* (Michel Amelin et Gilles Bachelet, première publication en 2000), *La*

[1] Rémy Puyuelo, *Héros de l'enfance, figures de la survie. De Bécassine à Pinocchio, de Robinson Crusoé à Poile-de-Carotte*, Paris, ESF, 1998, p. 131.

Fille du pirate (plusieurs titres : Robert Girardi, 2002 ; Béatrice Bottet, 2004 ; Christophe Miraucourt, 2009), jusqu'à la série télévisée d'animation *La Famille pirate* (production 1998) dont l'animal de compagnie est un crocodile appelé Sac-à-main. Familial, le pirate ?

c. Piraterie : le meurtre en série du père

Dans *Sous le pavillon noir*, d'Erik Christian Haugaard, William, fils d'un très riche planteur, quitte la Jamaïque : il est envoyé à Londres par son père à bord d'un navire marchant. Cet éloignement vis-à-vis du père trouve rapidement une contrepartie : le navire est pillé par des pirates guidés par le capitaine Teach, alias Barbe Noire. Celui-ci décide d'emmener William afin d'obtenir une monnaie d'échange en cas de besoin. La relation de l'enfant au pirate devient cependant ambiguë. L'adulte, non sans une certaine poésie, appelle l'enfant son « petit prince » et se prend pour lui d'affection. William, quant à lui, ne pense qu'à fuir. Mais lorsqu'il est finalement abandonné par le pirate, il fait le rêve suivant :

> La voix du capitaine répétait « petit prince ». […]
> - Je n'aurais pas dû abandonner le petit prince, mais l'emmener avec nous. Il nous portait chance. Je ne le savais pas, mais maintenant j'ai le sentiment que nous n'avoons plus cette bonne fortune avec nous. Ainsi, le diable peut préparer nos lits pour l'enfer ; je crains que nous nous y rendions.
> […]
> Barbe Noire regardait le fond de son verre en murmurant :
> - Il n'est pas un agneau qu'on massacre. Si j'avais eu un fils, il aurait été comme le petit prince[1].

En songe, l'enfant s'imagine indispensable à la survie du pirate ; une manière d'avouer son attachement tout en manifestant son désir de mort : désormais séparés, le pirate ne peut que mourir par la faute de l'enfant absent. À cela s'ajoute le désir de voir dans la relation au pirate un lien paternel : pour William, le pirate est l'occasion rêvée d'imaginer la mort d'un père de subsitution l'ayant abandonné, remplaçant de manière acceptable l'imagination de mort de son père véritable, qui lui a fait quitter la Jamaïque.

[1] Erik Christian Hauggard, *Sous le pavillon noir*, éd. cit., p. 168.

Le personnage-pirate répond à la théorie freudienne du « roman familial des névrosés », récit aussi merveilleux que mensonger par lequel l'enfant pare en quelque sorte à la défaite, au naufrage, en surmontant par la narration la déception de savoir que l'idylle familiale peut sombrer. Dans ce récit, explique Marthe Robert, l'enfant devient illégitime et « relègue son père dans son royaume de fantaisie, dans un au-delà de la famille qui a le sens d'un hommage et plus encore d'un exil »[1]. Hommage et exil : l'ambiguïté de l'écart trouve dans le personnage du pirate une expression forte.

On l'a vu, le rôle de Hook, dans la première pièce de théâtre qui figure l'histoire de *Peter Pan*, est joué par le même acteur qui joue le père de famille. Dans l'adaptation cinématographique de Spielberg, intitulée *Hook ou la revanche du capitaine Crochet* (1991 – le pirate est mis au centre de l'œuvre), Hook fait du fils de Peter son propre enfant et lui demande de l'appeler papa. Dans la bande dessinée de Régis Loisel, *Peter Pan* (1990-2004), Crochet découvre à la fin qu'il est le père de Peter. Dans cette analogie imposée, le personnage de pirate fait office de projection du père dans un lointain imaginaire, un exil qui prend également la forme d'un hommage au moment même de la défaite du personnage : « James Hook, thou not whollu unheroic figure, farewell »[2], conclut Barrie à la disparition du pirate.

Orphelin, Peter reconstitue par le biais de Hook et de Wendy le schéma familial et en retrouve les tensions. Jouant à la fois un rôle d'enfant et de mari auprès de Wendy selon un schéma œdipien, Peter dégage les tensions que soulèvent ces relations dans un affrontement avec le modèle paternel. Hook lui-même se prête à cet affrontement en soumettant Wendy à sa cruelle séduction. Ainsi lorsqu'il s'empare traitreusement des enfants :

> A different treatment was accorded to Wendy, who came last. With ironical politeness Hook raised his hat to her, and, offering her his arm, escorted her to the spot where the orders were being gagged. He

[1] Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, éd. cit., p. 42.
[2] James Matthew Barrie, *Peter Pan*, éd. cit. Trad. fr.: « Capitaine Crochet, toi qui avait un peu l'étoffe d'un héros, salut ! » (trad. Henri Robillot, *Peter Pan*, éd. cit., p. 207).

> did it with such an air, he was so frightfully *distingué*, that she was fascinated to cry out. She was only a little girl.
> Perhaps it is tell-tale to divulge that for a moment Hook entranced her […][1].

La tension devient lutte entre les deux personnages, le roman familial étant rejoué jusque dans une phase pensée constitutive de la psyché de l'enfant, que Freud théorise sous le nom de complexe d'Œdipe.

Bruno Bettelheim s'attarde sur ce motif central des contes dans *Psychanalyse des contes de fées* (1976) : « Le jeune garçon, dans les affres de son conflit œdipien, en veut à son père qui, en s'interposant, l'empêche de jouir de l'attention exclusive de la mère. Il veut que sa mère l'admire, lui, le plus grand des héros, il doit donc se débarrasser du père »[2]. Seul héros, alors que Hook vole ostensiblement la vedette à Peter dans la version cinématographique de Steven Spielberg ? La mort du capitaine n'aurait donc rien que de très logique, ou, du moins, d'attendu. Parallèlement, **le pirate échappe à la pensée mortifiante d'un enfant sacralisé** : « […] prepare to meet thy doom »[3], crie Hook à son jeune adversaire. Dans la relation entre enfant et pirate se noue, avons-nous préalablement annoncé, un dialogue générationnel : quand l'enfant doit apprendre la mort (la rencontrer, *to meet*), l'adulte doit la trouver, l'éprouver. La guerre est ouvertement déclarée par Peter dans le film de Spielberg : « Tous les adultes sont des pirates et on tue les pirates ! ». Au regard de l'enfant, nous voilà désormais tous pirates, et tous condamnables. **La relation adulte/enfant prend donc l'allure d'une véritable guerre, la naïveté de l'enfant cédant le pas à sa barbarie dans un règne de terreur pour des adultes défaits**, tandis que « Les ruses et l'ingéniosité de ces petits garçons

[1] *Ibid*. Trad. fr.: « Un traitement différent fut accordé à Wendy qui surgit la dernière. Avec une politesse ironique, Crochet la salua d'un coup de chapeau et, lui offrant son bras, l'escorta jusqu'au lieu où les autres avaient été parqués et bâillonnés. Il y mit tant de cérémonie, tant de distinction qu'elle se sentit trop fascinée pour pleurer. Elle n'était, après tout, qu'une petite fille. Peut-être est-il indiscret de révéler que pendant un instant elle subit la séduction de Crochet » (*ibid*., p. 167).
[2] Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1976, p. 173.
[3] James Matthew Barrie, *Peter Pan*, éd. cit. Trad. fr.: « […] ta dernière heure est venue » (trad. Henri Robillot, *Peter Pan*, éd. cit., p. 204).

[…] leur permettent d'échapper à la médiocrité des adultes, accusant ainsi une différenciation neuve et nette avec le monde adulte »[1].

Au troisième chapitre de *Treasure Island*, le père de Jim Hawkins décède, laissant le jeune garçon orphelin de père comme bien des héros de roman d'aventures. Un premier effacement de l'adulte devant l'enfant qui veut devenir héros. La figure de Billy Bones, pirate craintif et violent, fait office de remplaçant du père auprès de l'enfant avec qui il noue un lien particulier. Mais au terme du même chapitre, ce substitut de père s'effondre à son tour :

> The captain had been struck dead by thundering apoplexy. It is a curious thing to understand, for I had certainly never liked the man, though of late I had begun to pity him, but as soon as I saw that he was dead, I burst into a flood of tears. It was the second death I had known, and the sorrow of the first was still fresh in my heart[2].

Dans la peine du personnage se joue l'assimilation du pirate au père, alors qu'un deuxième effacement de l'adulte permet de nouveau à l'enfant d'accéder, peut-être, au statut de héros. Il n'en est rien : Jim trouve une troisième figure paternelle dans l'exil que constitue l'épisode de la quête au trésor. Pris sous l'aile de Silver en même temps qu'il entre en conflit muet avec lui, Jim connaît un instant d'indépendance lorsqu'il s'empare seul du navire pour empêcher les pirates d'en prendre le contrôle. Cette équipée solitaire s'accompagne d'une pulsion du grandir, de l'émancipation, qui trouve son expression dans le meurtre par Jim d'Israël Hands. Le pirate mort, l'enfant devenu adulte, ou presque, l'avatar paternel peut s'éclipser : la fin du roman correspond au troisième effacement du père (la disparition de Silver), **Jim faisant du roman de piraterie l'histoire d'un meurtre en série du père**. La substitution au meurtre du père par le meurtre de Hands, qui ne porte pas l'ambiguïté de la figure de Silver, permet l'arrêt de la série pour Jim : la simple disparition de Silver procède d'une construction

[1] Nathalie Prince, *La Littérature de jeunesse*, éd. cit., p. 54.

[2] Robert Louis Stevenson, *Treasure Island*, éd. cit., p. 18. Trad. fr. : « Le capitaine avait été terrassé par une attaque d'apoplexie foudroyante. C'était plutôt étrange à dire, mais alors que je ne l'avais jamais aimé, même s'il m'avait inspiré de la pitié sur la fin, je fondis en larmes dès que je le vis mort. C'était la seconde fois que je côtoyais la mort et le souvenir douloureux de la première était encore frais dans mon cœur » (trad. Marc Porée, *L'Île au trésor*, éd. cit., p. 509-510).

relationnelle non belligérante à l'adulte, qui s'éclipse volontiers devant un enfant devenu héros à ses côtés, par son entremise.

d. En finir avec l'imaginaire ? Enclave et profanation

Si Stevenson choisit de ne pas compléter la relation de Jim à Silver, laissant au lecteur le choix d'une interprétation, la réalisation cinématographique par Victor Fleming de *Treasure Island* (1934) répond à ce manque dans l'exécution finale d'une scène d'amitié et, d'une certaine manière, de passation pacifique des générations. Dans une scène comique et émouvante, Jim dévoile son innocence en même temps que son amitié pour Silver, tandis que le pirate, ambivalent jusqu'au dernier moment – ou presque – manipule le jeune garçon pour être libéré. Enjôleur et menteur, Silver finit cependant par livrer ce qui semble au spectateur un adieu sincère à Jim, et répond aux sanglots de ce dernier en lui offrant son fidèle perroquet, avant de disparaître sur les flots. Dans cette dernière confrontation, l'enfant renoue avec la figure paternelle et empêche sa mort par sa libération. La mort ou la disparition de la figure paternelle signe le retour à la réalité et la fin du roman familial, la fin de l'imagination de survie. L'adieu de Jim à Silver, l'éloignant dans une barque sur les flots, manifeste idéalement cet au revoir à l'imaginaire. **Achever le pirate revient-il à achever l'imaginaire ou, au moins, le temps de l'imaginaire ?**

Le pirate l'assure lui-même dans le film *Hook* : « James Hook is Neverland ! »[1]. Le dialogue est bien celui de deux temporalités : là où Peter s'exclame « I'm youth, I'm joy […]. I'm a little bird that has broken out of the egg » [2], Hook tremble quant à lui devant le crocodile, incarnation du temps dévorateur. Et si le personnage-pirate permet à l'enfant de transférer ses pulsions et d'être mis à son tour au centre du récit, il permet également à l'adulte de renouer

[1] Steven Spielberg, *Hook*, 1991.
[2] James Matthew Barrie, *Peter Pan*, éd. cit. Trad. fr.: « Je suis la jeunesse, je suis la joie. […] Je suis un oisillon tombé du nid » (trad. Henri Robillot, *Peter Pan*, éd. cit., p. 206).

avec un temps passé qu'il ne rattrape pas, sauf peut-être, espère-t-il, dans l'exercice d'écriture. C'est après Rousseau avec le Romantisme, au moment même où apparaît la figure du personnage-pirate telle que nous en héritons aujorud'hui, que se développe une nouvelle idée de l'enfance et de l'enfant qui devient alors « […] un être quasi mythique, idéalement bon, pur, et dont la spontanéité fantaisiste se fait naturellement artiste. Cette image de l'enfance s'allie à la *Sehnsucht* romantique, cette manière de nostalgie amoureuse, rêve d'un âge d'or perdu et qu'on cherche vainement à retrouver […] »[1]. Figure de spontaniéité et d'une certaine proximité avec l'enfance, le pirate devient pour l'adulte une figure idéale de contact avec l'enfant, lui permettant de partager ses jeux, tout en admettant l'ambiguïtié de mettre en relation l'idéalement bon de l'enfant et l'idéalement mauvais du pirate.

Car **l'écriture de l'enfance et de la piraterie constitue elle-même une aventure-retour, un jeu temporel d'aventure-rappel qui « témoigne de l'infantile des grandes personnes** »[2]. L'enfant, devenu figuration du sacré, renvoie l'adulte au désenchantement que lui impose son propre devenir. Mais la sacralisation ne se fait pas sans un mouvement inverse : « L'enfant, on ne cesse, bien souvent, de ne vouloir le toucher tout en le profanant »[3]. La préservation de l'enfance dans l'apogée d'une littérature spécifique se conjugue à un saisissement de l'espace d'enfance, la littérature dite de jeunesse n'étant en réalité qu'une littérature *pour* la jeunesse mais *par* l'adulte : car « […] cette histoire littéraire coïncide préccisément avec l'évolution du sentiment de l'enfance ou plus exactement avec l'évolution sociale, culturelle et historique de la perception qu'ont les adultes de l'enfant »[4]. La figure de Hook fait à ce titre office de révélateur. Car si le pays imaginaire pensé par Barrie est produit de l'esprit des enfants, le

[1] Nathalie Prince, *La Littérature de jeunesse*, éd. cit., p. 45.
[2] Rémy Puyuelo, *Héros de l'enfance, figures de la survie*, éd. cit., p. 8.
[3] *Ibid*., p. 8.
[4] Nathalie Prince, *La Littérature de jeunesse*, éd. cit., p. 27.

terrible capitaine remplit le rôle d'une résurgence de l'adulte dans cet univers privilégié de l'enfance ; l'objet crochet devenant, quant à lui, représentation d'un âge adulte violemment accroché à un temps dont il refuse de se savoir exclu. L'adulte attente ainsi à l'enclave de l'enfance en même temps qu'il la conçoit. Nathalie Prince relève une autre ambiguïté : « James Matthew Barrie entreprend de décoloniser l'enfant et de la soustraire au monde des adultes »[1]. Mais cette décolonisation ne prend pas la forme univoquement positive de la préservation : « […] l'émergence contemporaine de la littérature de jeunesse s'apparente à un isolement littéraire. On se méfie de l'enfance ; on ne la cultive pas, et la littérature de jeunesse reste une littérature par défaut, l'autre de la littérature, comme l'enfant est l'autre de l'homme »[2]. Un renversement s'opère dans la perception des personnages : au personnage-pirate sympathique répond un enfant inquiétant. Dans une récente série télévisée américaine, *Once upon a time*, le capitaine Hook répond à l'archétype du pirate cynique et ténébreux, aussi opportuniste que séduisant, mais nullement inquiétant. En revanche, toute l'inquiétude et la crainte sont reportées sur le personnage de Peter Pan, dont se méfient même les plus puissants personnages. S'il est un garçon de jour, Peter n'est de nuit représenté que par une ombre sinistre aux yeux étincelants. Tel un spectre, il hante le Pays imaginaire et le soumet à sa loi ainsi qu'à la terreur qu'il inspire. La peur, ici, a changé de camp, et enregistre la séparation enfant/adulte comme la pensée d'un espace où les adultes sont mis en défaut, et en échec.

Mais l'intrusion du pirate dans cette sphère enfantine persiste. Dans veine plus traditionnelle et plsu commune du pirate-ennemi et de l'enfant-bon, Hook devient Hooker dans *L'Île de*

[1] *Ibid*., p. 103.
[2] *Ibid*., p. 73.

Jamais Jamais[1], roman graphique de Javier de Isusi. Hooker fonde sur une île du Nicaragua un orphelinat qui sert en réalité de couverture au financement d'une contre-guérilla. L'enclave d'enfance qu'est la maison d'accueil est ici concrètement grevée par des manigances politiques et financières qui coûtent la vie à de nombreux enfants, à quoi s'ajoutent sévices et attouchements. **Le personnage de pirate constitue pour l'adulte un moyen d'accéder à l'enfant dans une profanation masquée, portée par un antihéros vis-à-vis duquel l'adulte se porte précisément en porte-à-faux comme pour disculper d'office sa propre participation.**

Mais l'écriture de l'adulte est double, et le motif rétrospectif des récits indique une projection dans le personnage enfant, dans laquelle Rémy Puyuelo voit un mouvement instinctif de survie :

> […] lorsque apparaît chez un humain le désir d'anéantissement ou lorsque les évènements de la vie le confrontent par leur violence au risque d'anéantissement, un dédoublement salvateur peut s'opérer. Il devient deux. La fragilité de l'unité menacée crée sa réplique comme un remède au désespoir[2].

« Un enfant à créer pour se sauver »[3], insiste Rémy Puyuelo. Devant la peur généralisée, préalablement évoquée, de l'écrasement identitaire et du désenchantement de l'existence, de l'anéantissement du moi dans le corps social, **le roman de piraterie fait office de devenir-deux, à la fois pirate et enfant : le pirate, figure du soi en lutte dans toute l'acception révoltée du personnage, manifestation de l'identité diminuée par la lutte contre l'en-dehors, et l'enfant, personnage support de la reconstruction à la fois face à l'anéantissement et allié à celui-ci, dans son lien d'amitié avec le pirate**. De là, l'ampleur quantitative des romans de piraterie dans la littérature de jeunesse serait-elle la manifestation armée d'une lutte contre un désespoir, un risque ou un désir d'anéantissement ?

---

[1] Javier de Isusi, *L'Île de Jamais Jamais. Les Voyages de Jean Sans Terre II*, s. l., Rackham, 2008.
[2] Rémy Puyuelo, *Héros de l'enfance, figures de la survie*, éd. cit., p.69.
[3] *Ibid*., p. 74.

e. Victoire familiale : la réécriture du XXIe siècle

L'enfance-refuge n'est pas uniquement espace privilégié ou sacré de l'enfant, mais refuge de l'adulte lui-même, pour qui « L'enfance devient moins une époque de la vie qu'un état, une région laissée intacte au plus profond de chaque individu »[1]. La relation à l'enfant répond donc à un besoin d'entrer en relation avec un soi antérieur, relation souvent figurée par l'écriture rétrospective. Pourtant, cette mise en relation à soi constitue une forme d'échec, ainsi résumée par Christian Chelebourg et Francis Marcoin :

> Le siècle se termine avec le roman des romans, L'Île au trésor de Stevenson, dont le jeune héros, nourri de cette littérature, réalise son fantasme et vit une aventure terrible avec des pirates demeurés en enfance, continuant de jouer mais d'une manière sanglante, résistant en quelque sorte à un monde moderne qui est pourtant le seul à pouvoir produire ce genre de livre. Avec ce titre naît une nouvelle époque, même si toute coupure historique présente un caractère artificiel : L'Île au trésor est la négation de la robinsonnade […][2].

Treasure Island dit l'impossibilité pour l'adulte de renouer avec l'enfance, **le jeu devenant catastrophe sous l'impulsion adulte : car il devient tentative de lutte contre le monde moderne et, finalement, nécessité de capitulation, abandon du jeu, de la lutte**, au profit de l'effacement que constitue l'ultime disparition de Silver.

Si *Treasure Island* est le roman du tournant du siècle pour Chelebourg et Marcoin, Pierre Pelot en propose une nouvelle version, *L'Île au trésor* (2008), dans un nouveau tournant séculaire. Et si *Treasure Island* signe la fin de quelque chose (notamment de la robinsonnade et des fantasmes de recommencement civilisationnel), Pierre Pelot écrit *L'Île au trésor* sous le signe de l'ouverture et du renouveau permis par un monde écologiquement frappé par une catastrophique montée des eaux. Pelot enregistre donc des motifs contemporains pour interroger l'éventuelle actualité du texte de Stevenson. Le défrichage se concrétise par l'entrée des personnages dans une jungle rendue impénétrable par la récente montée des eaux, tandis

---

[1] Gaston Bachelard, cité dans Christian Chelebourg, Francis Marcoin, *La Littérature de jeunesse*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 9.
[2] Christian Chelebourg, Francis Marcoin, *La Littérature de jeunesse*, éd. cit., p. 26.

que le renouveau de l'île et de la possibilité de l'inconnu entraîne avec lui une réappropriation de l'enfance et, à travers elle, de l'âge adulte.

Pierre Pelot, malgré le principe de réécriture, s'autorise des écarts majeurs qui disent une perception réinventée des motifs apportés par Stevenson. Si le jeu de massacre a bien lieu, signant l'aventure dans le sang déjà répandu par l'auteur original, il n'est pas anodin d'observer que dans cette nouvelle version, Jim ne commet aucun meurtre, révélant comme choix fondamental de l'auteur la préservation du terrain de l'enfance affranchi partiellement au moins – il ne reste que spectateur de la mort – de l'horreur du monde adulte. **Le jeu adulte, sanglant, n'entache pas l'enfant dont l'auteur enregistre la sacralisation opérée par le siècle achevé et relevée par Julia Kristeva.**

Dans le même temps, l'évacuation par Stevenson de la famille est elle-même balayée au profit d'une mise en avant du roman familial, au sens cette fois-ci le plus commun. Jim, orphelin de père et dont la mère a disparu dans son très jeune âge, est élevé par sa tante Sally-Sea, sœur jumelle de sa mère. La figure paternelle est quant à elle remplacée par Trelaway, amant de Sally-Sea. Mais le spectre de la mère, Serena, plane toujours et se manifeste dans la venue de l'avatar de Billy Bones, qui devait remettre à la disparue la carte au trésor de Flint, dont elle était l'amante. Parallèlement, sa présence est sporadiquement convoquée par la réaction des pirates face à Sally-Sea, croyant revoir Serena. Dès lors, la quête du trésor se double d'une quête identitaire pour Jim et, plus généralement, familiale, une affection particulière liant Sally-Sea, Jim et Trelaway. La fin du roman, avec la victoire de ces trois personnages survivants (accompagnés de Ben Gun), marque la victoire d'un motif familial que Stevenson éclipsait derrière celui du passage à l'âge adulte. Une dernière page d'épilogue insiste sur cette victoire :

> Voilà.

> Ça me fait drôle, aujourd'hui, maintenant, quand j'y pense.
> Non seulement d'avoir vécu cette aventure mais aussi de l'avoir racontée. C'est presque plus difficile. C'est l'idée de Trelaway, je pense que c'est une bonne idée. Il a dit qu'il allait revoir tout ça, à cause des fautes, ces choses-là. Il a dit aussi que ce serait une sorte de cadeau, pour ma maman, en fait, c'est ce qu'il a dit. Alors si tu lis ces lignes, ici, là, c'est que je serai le plus heureux du monde, tu sais ? C'est que j'aurai écrit le chapitre qu'il me reste à écrire.
> Aujourd'hui, je me dis juste qu'il y a une autre île, où on va aller bientôt, une île avec un vrai trésor autrement plus important, pas vrai ?
> Ben Gun dit que oui.
> Il dit qu'en tout cas lui ne peut pas ne pas y croire.
> Et moi aussi je veux y croire, bien sûr que je veux y croire, et que ça ne peut pas être autrement. J'en suis excité comme vous n'imaginez pas, du sol au plafond. Vous n'imaginez pas[1].

La quête du trésor est ainsi balayée par une quête nouvelle : une quête familiale qui fait de l'identité-famille un refuge quand la quête pécuniaire ne mène, quant à elle, qu'à la mort. Jim annonce donc un départ vers une nouvelle île, devant être le refuge de sa mère qu'il s'apprête à retrouver ; peut-être. Sur fond de montée des eaux et de refonte du paysage terrestre par la catastrophe climatique, Pelot initie à travers la destruction une nouvelle enfance de l'humanité, l'enfant demeurant enfant, l'adulte ne jouant pas l'enfant mais préservant en lui la région de l'enfance. Le pirate, sous la figure de Silver, n'est plus avatar du père, mais ami : c'est que la famille est sauve ; c'est que le pirate peut entamer une carrière nouvelle.

C'est, dans ce sens, un nouveau roman de piraterie qui s'écrit, et qui voit ses motifs traditionnels inversés dans le cadre même de la narration et de ses étapes. Dans *La Reine des Pirates* (2002), Thore Hansen inverse le cours des choses : dès le début du récit, le jeune héros, Victor, est en possession du trésor que le roman ne fait habituellement acquérir qu'au terme d'aventures dangereuses qui assurent le 'droit' d'accès à cette fortune. Lorsque son père meurt, Victor se rend à l'emplacement du trésor et ouvre le coffre. Au milieu des pièces d'or auxquelles il n'accorde aucune attention, il découvre un livre rédigé de la main de sa mère disparue. Le vrai trésor, assure l'auteur dès le début, se trouve dans la possibilité des retrouvailles familiales, but que Victor se donne à atteindre, affirmant tout au long du roman : « Enfoui sous les pièces d'or, ce livre était, pour moi, le plus précieux des

[1] Pierre Pelot, *L'Île au trésor*, éd. cit., p. 285.

trésors… »[1] Après un XIXe siècle de l'aventure et un XXe siècle de l'impossibilité de l'aventure, le XXIe siècle semble dessiner les contours d'une aventure problématisant les motifs de la famille ou, plutôt, du retour à la famille. Le mariage du héros au retour de ses aventures avec la jeune amoureuse de son enfance étant supplaté par les retouvailles avec une mère fautive, ou avec un père coupable. Ce siècle annonce-t-il de révéler ou, mieux encore, de régler nos conflits familiaux ?

> *Entre être raconté et raconter, le personnage de pirate remet l'enfant au centre de la narration, comme héros narré et narrant. Ce détour langagier emprunte la voie d'un langage d'action et fait du pirate un objet linguistique transitionnel qui mène l'enfant à regagner les rivages de l'écrit. Le mouvement de rapport à la langue se joue sur fond de roman familial, qui figure au final le retour à un modèle pérenne. Ce roman familial prend cependant la forme première d'une lutte qui aboutit elle-même à un meurtre en série du père : le pirate évacue ainsi le besoin d'un langage performatif et violent, qui une fois assouvi cède la place à la possibilité du grandir. Par ailleurs, le meurtre du pirate, sous ses diverses manifestations, s'assimile tout à la fois à un achèvement de l'imaginaire ainsi qu'à la terminaison d'une aventure-retour salutaire pour un adulte qui utilise le personnage de pirate comme objet d'infiltration des terres de l'enfance. Sous influence adulte, le jeu enfantin devient catastrophe, jeu de massacre, notamment chez Stevenson à la fin du XIXe siècle. Mais la réécriture par Pierre Pelot du récit stevensonien nécessite, au XXIe siècle, une relecture du motif : la famille, affirmée comme valeur refuge d'un monde en mutation (notamment écologique chez Pelot), est préservée par l'auteur et rendue victorieuse, comme construction à opposer à la destruction alentour. L'occasion pour le pirate d'entamer une carrière littéraire nouvelle.*

[1] Thore Hansen, *La Reine des pirates*, Paris, Flammarion, 2004, p. 81.

2.2.6. Piraterie et/au féminin

En plus d'entretenir une relation privilégiée avec l'enfance, le personnage de pirate questionne également le féminin et la place de la femme dans ses récits. La multiplicité des personnages de femmes-pirates semble présenter cette proposition comme un modèle de libération, notamment dans la littérature de jeunesse. Qu'en est-il ? Quelle place tient la femme dans les romans de piraterie ? Possède-t-elle une dimension différente de celle qui, dans le roman d'aventures classique, la fait briller par son absence ? Quelle est, ensuite, l'importance de la femme-pirate ? Constitue-t-elle un modèle libérateur, ou reprend-elle à son compte les codes du masculin ? Enfin, n'est-ce pas la place de la femme, mais plutôt du féminin qui mérite d'être interrogée ?

a. Des sirènes et des boucs

Dans sa réintroduction du motif familial comme élément central du récit, Pelot réintroduit un élément souvent oublié ou plus volontairement délaissé du roman d'aventures : le personnage féminin. Car la piraterie, selon les périodes et les pays, s'écrit également au féminin, ou du moins auprès du féminin, et non dans sa négation totale. Sa place n'est cependant pas une évidence. Pour Pierre Mac Orlan, le romancier de l'aventure « ne doit concevoir la femme qu'au point de vue atmosphère. Elle doit occuper, dans un roman d'aventures, la place qu'occupe un poisson volant desséché et pendu au plafond, dans un petit bar à matelots, sur les quais de la Tamise »[1]. De fait, le personnage féminin semblerait *a priori* exclu du roman de piraterie par deux motifs incontournables. Dans un premier temps, la femme est simplement proscrite de l'univers maritime et confinée au non-rôle de l'attente, à l'instar de l'image classique de la femme de marin : « Car il faut que les femmes pleurent », souligne Sully Prud'homme.

Lorsque, dans *The Mutiny of Elsinore* de Jack London, Pathurst embarque et découvre que la fille du capitaine sera du voyage, il songe à abandonner son projet, convaincu que cette présence mènera l'aventure à une perte certaine. **Manifestation de la guigne, la femme porte sur le navire l'inhérence de son échec, d'une chute qui engagerait celle du navire et de**

[1] Pierre Mac Orlan, *Petit manuel du parfait aventurier*, éd. cit., p. 683.

son équipage tout entier. Et pour cause, lorsque William demande à Barbe Noire dans *Sous le pavillon noir* si Ève a également goûté à la pomme défendue, le pirate de lui répondre :

> Oui. Adam en a pris un morceau et Ève, deux. Veux-tu en avoir la preuve ? Le pirate risque corps et âme en mer, il mène une vie dont un chien ne voudrait pas. Puis quand il revient à terre les poches pleines de doublons, combien de temps crois-tu qu'il garde son trésor ? En moins d'une semaine, chacune de ces pièces d'or aboutit dans le sac d'une femme. C'est bien la preuve qu'Ève a mangé au moins deux bouchées – sinon plus – alors que le pauvre Adam n'en a pris qu'une[1].

Ayant mangé plus de pomme qu'Adam, la femme apparaît deux fois plus maligne, dans la double acceptation de l'adjectif : plus intelligente puisqu'elle laisse l'homme vivre sa misérable vie de pirate avant de le laisser lui remplir les poches, mais également deux fois plus maudites.

Ce motif de damnation, avant d'évoluer, connaît un franc succès dans la littérature d'aventures maritimes, y compris dans la fiction pirate. Dans le *Peter Pan* de Barrie, Hook réaffirme auprès de ses hommes ce principe fondamental :

> "Lads," he said, ready to cajole or strike as need be, but never quailing for an instant, 'I've thought it out. There's a Jonah aboard."
> "Ay," they snarled, "a man wi' a hook."
> "No, lads, no, it's the girl. Never was luck on a pirate ship wi' a woman on board. We'll right the ship when she's gone."
> Some of them remembered that this had ben a saying of Flint's[2].

Si le pirate porte le crochet, c'est bien la femme qui porte le chapeau, incarnant le malheur de tous dans sa seule identité générique.

Dans *À bord de l'Etoile Matutine* de Pierre Mac Orlan (1920), les pirates commandés par George Merry font une prise de laquelle ils tirent sept captives. Six d'entre elles sont vendues aux colons, tandis que la dernière envoûte de sa beauté, de ses chants et de sa présence les membres de l'équipage. Le capitaine pressent le danger que constitue cette nouvelle présence, et prend la décision de s'en débarrasser comme on jette Jonas par-dessus bord :

---

[1] Erik Christian Hauggard, *Sous le pavillon noir*, éd. cit., p. 108-109.

[2] James Matthew Barrie, *Peter Pan*, éd. cit. Trad. fr.: « - Écoutez-moi les gars, dit-il, prêt à amadouer ou à frapper selon le besoin, mais sans flancher un seul instant. J'ai bien réfléchi ; il y a un porte-guignon à bord. - Oui, aboyèrent les pirates. Un homme avec un crochet. - Non, les gars, c'est la fille. Sur un vaisseau pirate, une femme porte toujours malheur. Tout s'arrangera quand elle ne sera plus là. Certains d'entre eux se souvinrent d'avoir entendu les mêmes propos tenus par Flint » (trad. Henri Robillot, *Peter Pan*, éd. cit., p. 202).

> George Merry, préoccupé, rentra dans sa cabine. Il venait de comprendre qu'avec la présence de la sirène, l'insubordination gagnerait ses hommes au cœur farouche.
> La signora couchait à l'arrière dans un réduit qu'on lui avait aménagé coquettement à côté de la sainte-barbe. Elle resta deux jours, se promenant en reine sur notre navire, et chaque soir elle chantait au pied du grand mât.
> Le matin du troisième jour, la vigie signala une terre à bâbord. George Merry donna l'ordre d'élonger la côte. Nous fîmes ainsi le tour de cette petite île qui nous parut déserte. Cette certitude fut acquise le soir quand le canot ramena les hommes chargés d'explorer l'île. C'était en vérité une île déserte, un rocher nu couvert de mousse rase où trois grands oiseaux de mer guettaient, immobiles.
> Alors George Merry fit venir la passagère et lui passa au cou une chaîne de fer qui soutenait une petite planchette de sapin sur laquelle, pendant la nuit, il avait gravé au fer rouge ces mots :
>
> SEIGNEUR !
> ÉLOIGNEZ LES HOMMES
> DE CE LIEU MAUDIT
>
> La femme devint effroyablement pâle. Elle éclata en sanglots. Puis elle promit, sans doute, des choses que nous ne comprenions pas.
> Mac Graw accompagné du contremaître et du quartier-maître prit le canot et conduisit la passagère dans l'île où les trois oiseaux s'envolèrent.
> Cela fait, ils rejoignirent le bord. Longtemps, car il nous fallut louvoyer, nous pûmes apercevoir la femme avec sa planchette rivée à son cou qui nous menaçait et nous tendait les poings. Puis elle roula sur le sol en se tordant les bras[1].

Maudite sirène se pavanant en reine, voilà comment les auteurs masculins présentent le personnage féminin qui, dans le récit, pose problème dès lors que son aura l'*insoumet* aux personnages masculins et les soumet, en revanche, à sa fascination.

Robert Margerit, dans *L'Île des Perroquets* (1942), introduit de la même manière une représentante du féminin fatal. Manuela, enlevée d'un couvent par les pirates, est menée par eux à bord du *Walrus*, contre l'avis d'un capitaine méfiant – Flint. Manuela devient elle aussi sirène dangereuse par qui les conflits et les insubordinations naissent et s'achèvent dans le sang. De passions en abandons, l'existence de la sulfureuse jeune femme gangrène l'équipage et sème une zizanie qui mène à la trahison, puis à la mort. Surtout, de Mac Orlan à Margerit, la femme semble nécessairement belle, et par là-même dangereuse. Pourtant, ni l'un ni l'autre ne mentionnent la beauté des personnages masculins, comme si le danger esthétique et le pouvoir néfaste du charme était l'apanage du féminin.

Il faut attendre les apports du féminisme pour que les auteurs renvoient le masculin à ses propres fautes. Dans *Long John Silver*, le pirate Israël Hands s'indigne à son tour de voir

[1] Pierre Mac Orlan, *À bord de l'Étoile Matutine*, dans *Romans maritimes*, Paris, Omnibus, 2004, p. 573-574.

Silver emmener une femme à bord, même pour une courte durée. Sa justification reprend les motifs classiques du féminin discordieux : « Ça sème la jalousie et les disputes. Et on a autre chose à penser, nous. Quand il y a des femmes à proximité, les hommes deviennent tout mous. Ils ne sont pas capables de se battre et de se tenir les coudes, voilà ce qui se passe »[1]. Björn Larsson, auteur d'une Suède reconnue pour son développement féministe, enregistre les avancées de la pensée et se sert du personnage-pirate dont on admet, malgré la distance historique, la propension de libre-penseur, pour échapper aux stéréotypes traditionnels. Silver, porteur du discours contemporain, de rétorquer ainsi à Hands :

> Mais pourquoi, Hands ? Eh bien, je vais te le dire. Parce que la plupart des marins ne sont rien d'autre que de sales boucs, pleins de concupiscence. Dès qu'ils voient une femme, ils ne pensent plus qu'à ce qu'elle a entre les jambes. Et, pour pouvoir y glisser leur membre, ils font tout un tas de manières, se pavanent comme des coqs et rugissent comme des lions. Ils se comportent comme des bêtes, Hands, et même pire que ça, en fait, parce que les bêtes, elles, se guident à l'odorat. Je ne donne pas cher de ces mauviettes qui ne se tiennent plus dès qu'ils aperçoivent un jupon[2].

Aux sirènes répondent les boucs où se lisent les pulsions dominantes masculines. Récurrent, le motif de la soumission et de la passion semble incontournable à la relation homme/femme, réglant dans le conflit la part revenant à chacun. Il reste à retenir que si la femme est prétendument absente du roman d'aventure, elle figure bel et bien dans la piraterie. Pour cause : « La simple idée de femme pirate est excitante à double titre, puisqu'elle outrepasse deux tabous qui sont celui de la femme criminelle et celui de la femme sur un bateau »[3]. Mais toutes les femmes en roman de piraterie ne sont pas, à l'instar de Manuela, pirates elles-mêmes. Ce qui ne les empêche pas d'être dans l'action. Dans Mesdemoiselles de la vengeance, Florence Thinard imagine un terrible pirate responsable du destin brisé de quatre femmes très différentes. Le désir de vengeance les fait se rencontrer et s'unir afin d'accomplir leur dessein, tandis que le pirate, d'ennemi de tous, devient ennemi de toutes. Une manière pour l'auteure, désireuse selon ses propres termes d'inscrire son roman dans une tradition

[1] Björn Larsson, *Long John Silver*, éd. cit., p. 435-436.
[2] *Ibid*., p. 436.
[3] Dominique Le Brun, *De la piraterie au piratage. La fascination de la transgression*, éd. cit., p. 107.

dumasienne du roman de cape et d'épée, de rendre les femmes à l'aventure en les confrontant au méchant traditionnel du genre. Face à ces quatre femmes d'honneur, le pirate fait office de souffre-douleur de l'auteure, qui s'amuse à faire du méchant une caricature masculine : violent et buveur, le pirate au « naturel rustique »[1] se laisse vulgairement séduire par l'une de ses ennemies lors d'un dîner manqué qui permet à l'auteure de ridiculiser le personnage. Les tentatives du pirate restent vaines : « - Un doigt de gnôle, ma chère ? - J'eusse préféré quelque vin doux… »[2]. Très vite, le tour se fait plus graveleux. Lorsque la jeune femme avoue son penchant pour les belles perles, le commodore (son surnom) de rétorquer : « Des perles, ma baronne, j'en ai de bien rondes…, fit-il d'un air salace. Aimeriez-vous les admirer, dans mes appartements privés ? »[3] Cet amusement de l'auteure avec la figure masculine du pirate recouvre la possibilité d'une inscription générique. À l'instar de l'enfant, le personnage féminin est mis au centre de l'action par l'entremise du pirate qui l'introduit dans l'aventure. Marginal, le personnage-pirate permet aux marginaux de l'aventure de prendre part au roman d'aventures. La revanche rétrospective des quatre femmes double ainsi la revanche de l'auteure sur un genre dans lequel les femmes sont encore peu représentées comme créatrices. Le pirate est finalement littéralement broyé par le mouvement de deux navires, et les quatre femmes sortent victorieuses, tandis que le titre du dernier chapitre, *Le grand large*, dit la réussite de l'auteure sur l'aventure littéraire.

b. L'amant victorieux

Mais le roman de Florence Thinard est publié pour la première fois en 2009, et il aura fallu attendre cette émancipation. Lorsqu'elle est soumise à l'homme, la femme est le plus souvent exclue de l'aventure et occupe la place que lui accorde Pierre Mac Orlan cité plus haut. Ainsi

[1] Florence Thinard, *Mesdemoiselles de la vengeance*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2011, p. 106.
[2] *Ibid*., p. 107.
[3] *Ibid*., p. 109.

Mrs Wyllys affirme-t-elle dans *The Red Rover* (1828) de Fenimore Cooper que « Safety for our sex is only to be found beneath the fostering protection of the laws »[1], avant de poursuivre, plus loin : « […] there is no peace for our feeble sex but in submission; no happiness but in obedience »[2]. La situation inverse, qui voit l'homme soumis d'une certaine manière à la femme, n'est pas plus valorisante pour le féminin dans le roman d'aventure.

Dans le film *Pirates* (1986) du réalisateur Roman Polanski, La Grenouille, qui accompagne le capitaine Red, s'éprend d'une belle Espagnole qui voyage sur le *Neptune*. La jeune fille s'éprend de lui en retour, sans que cette relation aboutisse cependant. Lorsque Red et La Grenouille sont faits prisonniers et mis au cachot, la jeune femme leur rend une visite secrète et leur porte à boire et à manger, en même temps que la nouvelle de leur mise à mort fixée au lendemain. La nouvelle cependant n'émeut nullement le capitaine Red, qui s'enquiert de son fameux trône d'or. Si l'attitude de Red reste celle du pirate, La Grenouille désespère de faire ses adieux à celle qu'il aime. Dans un sursaut dont le tragique confine au grotesque, les amants s'élancent l'un vers l'autre : La Grenouille tire brusquement sur la chaine qui le relie à Red, entraînant la chute de celui-ci. La symbolique proposée par Polanski est forte : l'amour ferait-il concrètement choir mais aussi métaphoriquement sombrer le pirate ? **En somme, l'affaire sentimentale ne destituerait-elle ou ne dénaturerait-elle pas le roman de piraterie ?** Pierre Mac Orlan répond à la question :

> Les amants sont toujours faibles et ridicules ; un livre d'amour, s'il n'est sensuel, ne peut que diminuer la valeur combative d'un homme et le respect que le lecteur doit toujours – ne fût-ce qu'un peu – au héros du roman. Les mots dépourvus de signification précise et les enfantillages qu'un homme ne peut s'empêcher de dire à la femme qu'il aime sont une propriété privée qu'aucun romancier ne devrait exploiter[3].

Dans la chute de Red, pirate en quête d'un trône, Roman Polanski réitère la sentence et la crainte de Pierre Mac Orlan : faible et ridicule, l'amant détrône le pirate et empêche

[1] Fenimore Cooper, *The Red Rover*, éd. cit. Trad. fr.: « Notre sexe ne peut trouver de sûreté que sous la protection bienfaisante des lois » (trad. M. Defauconpret, *Le Corsaire Rouge*, éd. cit., p. 277).
[2] *Ibid*. Trad. fr.: « […] il n'y a de paix pour notre faible sexe que dans la soumission ; il n'a de bonheur à espérer que par l'obéissance » (*ibid*., p. 281).
[3] Pierre Mac Orlan, *Petit manuel du parfait aventurier*, éd. cit., p. 682-683.

l'aventure. Le mot est pris au pied de la lettre quand, quelques secondes avant sa chute, Red s'entend dire par le frêle La Grenouille : « En voilà assez avec ton tanné trône, on s'en bat l'œil ! »[1]. **Dans bien des cas le truchement du personnage féminin empêche le pirate, l'annihile pour le faire un amant, intimant l'idée d'une incompatibilité des statuts.**

Argow le pirate (1824), roman de jeunesse d'Honoré de Balzac, a été symptomatiquement renommé ainsi en 1840 après avoir eu pour titre, en 1824, *Annette et le criminel*. Une rude concurrence dont la finalité ne se doit peut-être qu'à la mode de plus en plus affirmée du personnage de pirate. Cette concurrence met en tout cas aux prises le forban et la femme dans un duel littéraire de primauté. Argow, terrible forban, tombe amoureux d'Annette, jeune fille bonne et innocente. Il parvient à se faire aimer en retour, et tente de trouver dans cette relation le rachat de sa vie passée. L'amant balaie donc le pirate, et l'enterre finalement dans la mort du personnage.

De même en va-t-il pour le capitaine Blood de Rafael Sabatini (*Captain Blood*, 1922) qui soumet lui aussi ses actes à la pensée constante d'une femme. Lorsqu'il arrive à la Barbade pour être vendu, la nièce du colonel Bishop, planteur, convainc son oncle d'acheter Blood. De cette première emprise, premier ascendant, naît une relation faite de tensions qui ne font que masquer l'intrigue amoureuse qui lie désormais les deux personnages. Devenu pirate, Blood agit en gardant à l'esprit Arabelle Bishop, dans l'espoir que celle-ci reconnaisse les marques de son amour dans l'honneur qu'il conserve malgré ses actes de déprédations : « For the whole truth, which he withheld from Mademoiselle d'Ogeron, was that in venturing his life to save her, he had been driven by the thought that the deed must be pleasing in the eyes of Miss

[1] Roman Polanski, *Pirates*, 1986.

Bishop could she but witness it »[1]. Au terme de son aventure, Peter Blood abandonne sa carrière de pirate pour épouser la belle Arabelle et devenir, digne de celle qu'il aime, le nouveau gouverneur de la Barbade à la place de l'oncle-ennemi. Sous l'action du personnage féminin, un glissement générique s'opère : l'aventure tragique devient aventure amoureuse, et l'aventure amoureuse quitte elle-même le champ de l'aventure pour s'achever dans l'union : « La première manière d'effacer l'aventure c'est de conduire le sourire à la mairie pour qu'il s'identifie à notre existence tout entière »[2], précise Jankélévitch dans *L'Aventure, l'ennui, le sérieux* (1963). Car le personnage féminin, non content de mettre fin à l'aventure, porterait en lui l'ennui de l'existence.

c. Non, tu ne seras pas pirate !

Dans *Cup of Gold*, l'intrépide Henry Morgan s'empare de Panama dans l'espoir d'y trouver la Santa Roja, une femme dont toutes les îles parlent comme d'une beauté unique. Mais la légende du féminin, longtemps réduite – encore – à son attrait physique, s'effondre très vite. Morgan découvre une anti-princesse, femme belle mais froide et railleuse qui, du haut d'un caractère coloré, ne lui inspire aucun amour et le renvoie à une profonde désillusion :

> "It is strange. Two days ago I planned to tear a continent out of the set order and crown it with a capital of gold for you. In my mind, I built up an empire for you, and planned the diadem you should wear. And now I dimly remember the person who thought these things. He is an enigmatic stranger on a staggering globe.
> "And you – I feel only a slight uneasiness with you. I am not afraid of you any more. I do not want you any more. I am filled with a nostalgia for my own black mountains and for the speech of my own people. I am drawn to sit in a deep veranda and to hear the talk of an old man I used to know. I find I am tired of all this bloodshed and struggle for things that will not lie still, for articles that will not retain their value in my hands. It is horrible," he cried. "I do not want anything any more. I have no lusts, and my desires are dry and rattling[3].

[1] Rafael Sabatini, *Captain Blood*, éd. cit. Trad. fr.: « Dans le fond de son cœur se leva l'espoir qu'Arabella pût apprendre un jour que le capitaine Blood, pirate, avait agi loyalement pour l'amour d'elle » (Trad. Edmond Michel-Tyl, *Captain Blood*, éd. cit., p. 108).
[2] Vladimir Jankélévitch, *L'Aventure, l'ennui, le sérieux*, éd. cit., p. 851.
[3] John Steinbeck, *Cup of Gold*, éd. cit., p. 162. Trad. Fr.: « La métamorphose que j'ai subie est bien étrange en vérité. Avant-hier encore, je formais le projet d'arracher tout un continent à l'ordre établi, de le couronner d'une capitale d'or qui vous était destinée. Dans mon esprit, j'avais bâti un empire pour vous, ciselé le diadème que vous deviez porter. À présent, je me souviens à peine de celui qui a élaboré ces pensées. C'est un mystérieux étranger sur un globe chancelant. Quant à vous, madame, vous ne m'inspirez plus qu'un léger malaise. Je ne

Et devant la froide présence d'Ysobel, Morgan d'avouer finalement : « […] that is only one more proof of dead youth »[1]. La quête du féminin se révèle pour Morgan un échec, paradoxalement signé dans un mariage : Morgan épouse en Jamaïque sa cousine Elisabeth, auprès de laquelle il mène une fin d'existence terne et ennuyeuse. **L'épouse empêche donc le pirate, comme l'empêche la mère** : lorsqu'Henry Morgan exprime son désir de quitter le domicile familial pour suivre les traces de Daffyd en direction des îles, sa mère s'y oppose violemment, manifestant une première opposition du féminin à la piraterie.

Cette opposition du maternel à la piraterie apparaît chez James Matthew Barrie également. Après s'être emparé des enfants et les avoir faits captifs, Hook les mène à son navire et leur propose de grossir les rangs des pirates. Une proposition que rejettent les enfants sous un prétexte qu'ils espèrent suffisamment convaincant pour ne pas irriter l'acariâtre capitaine :

> "Now then, bullies," he said briskly, "six of you walk the plank tonight, but I have room for two cabin boys. Which of you is it to be?"
> "Don't irritate him unnecessarily," had been Wendy's instructions in the hold; so Tootles stepped forward politely. Tootles hated the idea of signing under such a man, but an instinct told him that it would be prudent to lay the responsibility on an absent person; and though a somewhat silly boy, he knew that mothers alone are always willing to be the buffer. All children know this about mothers, and despise them for it, but make constant use of it.
> So Tootles explained prudently, "You see, sir, I don't think my mother would like me to be a pirate. Would your mother like you to be a pirate, Slightly?"
> He winked at Slightly, who said mournfully, "I don't think so", as if he wished things had been otherwise. "Would your mother like you to be a pirate, Twin?"
> "I don't think so," said the first twin, as clever as the others[2].

---

vous crains plus, je ne vous désire plus. Je suis en proie à une violente nostalgie de mes noires montagnes et du parler des gens de ma race. Je me sens poussé à aller m'asseoir dans une véranda pour écouter la conversation d'un vieillard que j'ai connu jadis. Je suis las de tout ce sang répandu, je suis las de me battre pour acquérir des objets qui ne conservent aucune valeur entre mes mains. C'est horrible ! horrible !... Je ne veux plus rien, je n'ai plus soif de rien » (trad. Jacques Papy, *La Coupe d'Or*, éd. cit., p. 251).

[1] *Ibid*., p. 163. Trad. Fr.: « […] ce qui prouve, une fois de plus, que ma jeunesse est bien morte » (*ibid*., p. 252).

[2] James Matthew Barrie, *Peter Pan*, éd. cit. Trad. fr.: « - Alors, petites buses, dit-il rudement, six d'entre vous vont faire le grand saut cette nuit, mais j'ai de la place pour deux mousses de cabine. Qui est volontaire ? Ne l'irritez pas inutilement, leur avait conseillé Wendy dans la cale. Laflûte s'avança donc poliment. L'idée de servir un homme pareil lui faisait horreur mais un instinct lui disait qu'il serait prudent de rejeter la responsabilité de son refus sur un absent ; et, bien qu'assez borné, il savait que les mères seules sont toujours prêtes à se sacrifier. Tous les enfants le savent et c'est pour cette raison qu'ils les méprisent mais ils ne manquent jamais d'en profiter. Laflûte expliqua donc prudemment : - Vous comprenez, monsieur, je ne crois pas que ma mère aimerait que je devienne pirate. Est-ce que ta mère aimerait que tu sois pirate, toi, Flocon ? Il fit un clin d'œil à Flocon qui répondit d'un ton désolé, comme s'il avait espéré la savoir de l'avis contraire : - Je ne crois pas. - Et toi, Jumeau, ta mère aimerait que tu sois pirate ? - Je ne crois pas, dit le premier Jumeau, aussi malin que les autres » (trad. Henri Robillot, *Peter Pan*, éd. cit., p. 187-188.

Pris dans ces romans comme une figure de l'ordre et de la construction, le féminin-maternel s'oppose aux projets désordonnés de la piraterie pour inciter au respect des règles et des lois.

Wendy, enfant-mère, est indignée par l'état du bateau-pirate, et trouve dans le stéréotype du ménage l'expression de sa qualité de mère :

> No words of mine can tell you how Wendy despised those pirates. To the boys there was at least some glamour in the pirate calling; but all that she saw was the ship had not been tidied for years. There was not a porthole on the grimy glass of which you might not have written with your finger "Dirty pig"; and she had already written it on several[1].

La gloire de l'aventure est éclipsée par les considérations ménagères de celle qui est venue sur l'île en tant que mère des enfants et dont le genre ne pourrait conduire qu'à une identité de maîtresse de maison, affirmant son rôle de « nest-builder »[2], selon l'expression prêtée par Jack London à Pathurst dans *The Mutiny of Elsinore*, et qui fait précisément écho chez James Matthew Barrie à l'oiseau de Nulle Part que Hook prend en exemple pour montrer à Smee ce qu'est une mère : « See, said Hook in answer to Smee's question, that is a mother. What a lesson ! The nest must have fallen into the water, but would the mother desert her eggs? No »[3]. Le nid, repris par London, animalise un féminin fait d'instincts et de désir de conservation.

Plus récemment, dans *Le Marin des Sables* (1987), Michel Ragon réinvestit le stéréotype d'un féminin fait pour le foyer avec une distance opérée par l'usage de l'humour. Le motif du foyer s'adjoint alors à celui des chaînes et d'une forme d'emprisonnement. D'Ogeron, gouverneur célèbre de l'île plus célèbre encore de la Tortue, décide sous l'influence de Colbert de

---

[1] *Ibid*. Trad. fr.: « Le mépris qu'inspiraient les pirates à Wendy est au-delà des mots. Pour les garçons, ils étaient malgré tout auréolés du prestige de l'aventure, mais elle ne voyait qu'une chose : un bateau dans un état de saleté révoltante. Pas un hublot à ses flancs sur lequel on n'aurait pu écrire du bout des doigts « cochons », et elle l'avait déjà fait sur plusieurs » (*ibid*., p. 189).

[2] Jack London, *The Mutiny of the Elsinore*, éd. cit. Trad. fr.: « bâtisseuse de nids » (trad. Charles-Noël Martin, Robert Sctrick, *Les Mutinés de l'Elseneur*, éd. cit., p. 126).

[3] James Matthew Barrie, *Peter Pan*, éd. cit. Trad. fr.: « Regardez ! dit Crochet en réponse à Smee, voilà une mère. Quelle leçon ! Le nid a dû tomber dans l'eau mais la mère a-t-elle abandonné ses œufs ? Pas du tout » (trad. Henri Robillot, *Peter Pan*, éd. cit., p. 121).

dompter les flibustiers et boucaniers de son île. Aux forbans sauvages et incrédules, il s'exclame, hilare : « Je vous donnerai des chaînes, messieurs ! Oui, je vous donnerai des chaînes ! »[1]. Au chapitre suivant, la nature de ces chaînes est dévoilée aux forbans lorsqu'un navire arrive de La Rochelle :

> C'est un bateau de La Rochelle qui devait transporter ces fameuses chaînes. La curiosité grandissait de mois en mois. Un jour, les soldats de la garnison se postèrent sur le pont d'une simple flûte de commerce, à trois mâts, entrée à Basse-Terre. Et ces flibustiers qui n'hésitaient pas à sauter sur un galion bardé de canons tournèrent autour de la flûte, dans leurs pirogues, soudain tout intimidés par cette surprise que leur ménageait le gouverneur.
> La surprise, il faut bien l'avouer, fut de taille. Le bateau amenait cent cinquante femmes, auxquelles on avait accordé la gratuité de la traversée, avec la promesse d'un mari à l'arrivée[2].

Le stratagème du gouverneur ne tarde pas à faire preuve de son efficacité : « Tous ces mariages, tous ces nouveaux ménages, tous ces amatelotages perturbés (mais non pas cassés), modifièrent du même coup la vie à la Tortue. La chose était suffisamment nouvelle pour que les flibustiers prennent soudain le goût de la sédentarisation. Les bateaux restèrent plus nombreux ancrés au port »[3]. **Ennemi de l'aventure, le personnage féminin semble devenir par conséquent ennemi du roman d'aventure comme genre littéraire.**

Dans le cas des romans d'Emilio Salgari, Matthieu Letourneux souligne une importance particulière des femmes, qui trouvent dans la forme de la piraterie un rôle plus conséquent que celui offert par le roman d'aventures :

> Partie prenante des conflits qui opposent les personnages, elle n'est pas extérieure à l'intrigue du roman : elle n'attend pas son amant au port, comme bien des héroïnes de romans d'aventures, mais représente le moteur de l'Aventure : celle qu'il s'agit de conquérir sur l'Adversaire[4].

Ce rôle de moteur n'est cependant pas sans ambiguïté et se complète d'un revers que Matthieu Letourneux résume ainsi : « En réalité, chez Salgari, la femme représente un danger presque aussi grand que les ennemis du héros : loin de l'affronter physiquement, elle l'affaiblit, le

---

[1] Michel Ragon, *Le Marin des Sables*, éd. cit., p. 173.
[2] *Ibid*., p. 177.
[3] *Ibid*., p. 184.
[4] Matthieu Letourneux, « Introduction à *La Reine des Caraïbes* », dans Emilio Salgari, *Le Corsaire Noir et autres romans exotiques*, Paris, Robert Laffont, 2002, p. 625.

séduit, et le conduit à renoncer aux combats. Plus que la mort du héros, elle désigne l'épuisement de l'aventure »[1]. Aux termes des aventures de *La Regina dei Caraibi* (1901), le Corsaire Noir parvient à retrouver Honorata. Pris d'une crise de folie par les tensions qui l'animent, entre vie et mort, amour et vengeance, le Corsaire Noir disparaît finalement, s'évanouit ainsi qu'Honorata, sans laisser de trace, mettant un terme mystique aux aventures du flibustier. Le personnage féminin est-il nécessairement vecteur de l'anéantissement de l'action ? Ce personnage souvent réduit est-il à son tour réducteur de l'aventure ?

L'ambiguïté est conservée par Salgari, qui fait d'Honorata une puissance dramatique et d'avancée du Corsaire jusqu'à son évanouissement final. Honoré de Balzac, dans *La Femme de trente ans* (1842) offre lui aussi au féminin une chance d'être à l'aventure plus que le « poisson volant desséché et pendu au plafond » de Pierre Mac Orlan. Délaissée par une mère désintéressée, Hélène d'Aiglemont tente d'échapper aux codes auxquels celle-ci a voué sa triste existence. Une nuit, un étranger criminel demande asile chez les d'Aiglemont. Au moment de son départ, Julie prend la décision de l'accompagner, sans que ses parents ne parviennent à l'en empêcher. À cette disparition soudaine répond une dernière rencontre du père avec sa fille : capitaine de vaisseau, Victor d'Aiglemont est abordé par des pirates qui le font prisonnier. Quand il s'apprête à affronter la mort, il reconnaît dans le capitaine forban l'homme avec lequel s'est enfuie sa fille. Il la retrouve à bord, reine du vaisseau, amoureuse d'un mari passionné, mère des enfants du pirate : vivant en complémentarité les motifs traditionnels du féminin sans entrer en lutte avec ceux du masculin, participant à l'aventure au lieu de la faire cesser, exclue enfin de la binarité mère/prostituée. En réponse à la morale de son temps, Balzac fait cependant mourir Hélène à la fin du roman, punie à la fois de son affront au féminin social et de la faiblesse maternelle. Mais si la femme pose problème, l'idée

[1] *Ibid*., p. 626.

même du féminin en pose un plus grand encore, qui codifierait pour les auteurs toute l'écriture de l'aventure.

d. (Homo)-(sexualité) : parenthèse et division

Le motif de l'homosexualité est à ce titre révélateur dans l'univers ultra-virilisé que représente dans l'imaginaire la piraterie. Sylvain Venayre rappelle que l'aventure se présente traditionnellement comme une expérience de la virilité excluant le domaine du féminin : « Les récits d'aventure ressassent donc l'idée selon laquelle avoir connu des aventures, c'est, pour le dire comme Joseph Kessel, avoir "virilement vécu". Tout ce qui dénote la femme, l'efféminé, l'absence de l'élément viril est impitoyablement éliminé d'une telle littérature »[1]. Une caractéristique soulignée également par Pierre Mac Orlan dans son *Petit manuel du parfait aventurier* (1920) : « Il ne faudra jamais faire d'un aventurier un homosexuel, cela pour ne pas rompre un préjugé qui veut qu'un individu de mœurs efféminées ne puisse agir courageusement »[2]. Comme le cowboy, l'aventurier donne aux auteurs l'occasion d'une écriture de l'exclusivement viril.

Cependant le pirate prend une valeur distinctive : **le stéréotype d'une constitution sexuée du courage s'ajoute à un autre stéréotype sur les mœurs des marins et plus particulièrement des pirates.** Qu'on me permette une anecdote : dans un commentaire de littérature comparée, une étudiante frappée par la présence dans le texte d'un personnage appelé le « pirate efféminé » (Gideon Defoe, *Les Pirates ! dans une aventure avec les baleines*) écrivit la phrase suivante : « Certes, tous les pirates étaient homosexuels. Cela ne veut pas dire pour autant qu'ils étaient forcément efféminés ». *Certes.* Il est pourtant vrai que

[1] Sylvain Venayre, *La Gloire de l'aventure. Genèse d'une mystique moderne 1850-1940*, éd. cit., p. 79.
[2] Pierre Mac Orlan, *Petit manuel du parfait aventurier*, éd. cit., p. 695.

l'historien Bart Richard Burg fait des pirates, dans son essai *Sodomy and the pirate tradition*[1], une société fondée sur une homosexualité codifiée. Burg s'empare de l'image du navire-prison pour faire de l'homosexualité une expérience conséquente d'un enfermement de longue durée entre hommes. Ajoutons à cela le système d'amatelotage qui unissait deux boucaniers devant tout partager, et qui a donné lieu à de nombreuses surinterprétations. Il reste que l'histoire ne justifie pas la lecture d'une piraterie homosexuelle, et que la littérature elle-même ne s'autorise que peu de mentions à cette question.

Le texte de Burg pose certains problèmes pour Hans Turley qui se penche à son tour sur la question de l'homosexualité pirate dans *Rum, sodomy and the lash*, où il affirme comme relativisme fondamental : « We cannot, I believe, recover the "real" pirate »[2]. Et si Burg et Turley sont historiens, leur ouverture à la littérature (comme à l'histoire d'ailleurs) ne délivre que peu (voire pas) d'exemples de la figure du pirate homosexuel, la littérature se faisant le plus souvent l'écho d'un silence social sur la réconciliation de l'aventure à l'homosexualité. A-t-elle été, comme le suppose Pierre Mac Orlan, victime d'une **représentation qui admet comme antagonistes homosexualité et courage ou force d'action** ?

Dans le roman pour la jeunesse *Pirate rouge* d'Anne-Marie Desplat-Duc (2008), Josselin fait la connaissance parmi les boucaniers du jeune Lalune et de son compagnon le vieux Debrest, sur la relation desquels il s'interroge longuement :

> J'avais entendu dire que les boucaniers avaient des mœurs particulières, celles que dans le beau monde on appelle « mœurs italiennes ». Se pouvait-il que Debrest et Lalune soient de ces gens-là ? Curieusement, j'eus l'impression qu'un coup de poignard me labourait le ventre. Le charmant Lalune et le vieux Debrest ? C'était impensable ! Et pourtant, n'était-ce pas par jalousie que Debrest m'éloignait de leur hutte ? Cette évidence me sauta soudain aux yeux. J'eus du mal à contenir le dégoût qui me submergeait et, en même temps, je me demandai si l'étrange sentiment qui me faisait trembler n'était point lui aussi de la jalousie[3].

---

[1] Barry Richard Burg, *Sodomy and the pirate tradition*, New York and London, New York University Press, 1983.
[2] Hans Turley, *Rum, sodomy and the lash*, éd. cit., p. 1.
[3] Anne-Marie Desplat-Duc, *Pirate rouge*, éd. cit., p. 31.

La crainte de l'homosexualité génère un écœurement de l'autre et de soi qui ne dure que jusqu'à ce que Josselin découvre que Debrest est en réalité le père de Lalune : c'est, pour le personnage, un premier soulagement quoiqu'incomplet encore. Car le dégoût des autres s'est accompagné d'un dégoût de soi et d'un refoulement de la possibilité de sa propre homosexualité. Le personnage connaît alors un second soulagement : Josselin surprend Lalune prenant sa douche et découvre qu'il est une fille, obligée par son père de cacher sa nature. Heureux et libéré, Josselin s'offre son propre aveu :

> Je ne me lassais pas de l'admirer. Un immense soulagement me donnait envie de rire, de chanter, de danser. Maintenant, je pouvais enfin l'admettre, j'étais amoureux de Lalune ! Lorsqu'il était garçon, j'avais refoulé l'attirance que je ressentais. À présent, ivre de joie, je la laissais s'exprimer au grand jour[1].

L'émotion du personnage se change en contemplation, en admiration, en ivresse enfin, faisant de la découverte du féminin en l'autre et de l'absence d'écart en soi (par rapport à une norme hétérosexuée) un soulagement profond : c'est que la présence de la femme le sauve, semble-t-il, du pire, *id est* de l'homosexualité.

Quant à celle qui s'appelle en réalité Lalie, cette révélation d'elle-même l'entraîne peu à peu à faire l'expérience de la féminité institutionnelle. Elle commence par avouer presque honteusement à Josselin ses rêves d'une vie à Versailles, dans les fastes et les bals. Et lorsqu'elle est courtisée par un jeune noble, elle se laisse séduire et abandonne Josselin pour suivre ce nouveau-venu. Mais l'expérience est un échec : très vite, Lalie est délaissée par « ce petit marquis »[2] et avoue s'être rendue compte « que cette vie était ennuyeuse à mourir. La poésie, la musique, la danse, ce n'est pas pour moi… J'ai besoin d'action, d'aventures… »[3]. Une déclaration à laquelle Josselin répond en lui passant autour du cou le foulard rouge symbole de leur bande de pirates, avant de lui annoncer, fièrement : « Voilà, tu redeviens un

[1] *Ibid.*, p. 50.
[2] *Ibid.*, p. 187.
[3] *Ibid.*, p. 187.

Pirate rouge »[1]. *Un* pirate, bien entendu, et non *une* pirate, l'expérience de la féminité ayant été largement supplantée par le plaisir d'avoir « virilement vécu ». L'écriture de la piraterie semble indiquer que **ce n'est pas tant l'homosexualité que l'idée de féminité qui est en cause**. L'homosexualité peut ainsi s'exprimer dans les cadres qui ne contreviennent pas à la virilité jugée indispensable au roman d'aventures.

Dans *Long John Silver*, après une prise rentable, l'équipage du *Walrus* accoste sur une île pour y faire une fête dont Silver propose la description suivante :

> Nous avions à peine accosté que certains avaient déjà mis un des tonneaux de rhum en perce. D'autres étaient moins pressés. Ils se sont jetés sur le sable, les bras sous la tête, et sont restés couchés là comme s'ils étaient morts. Pour ma part, j'ai claudiqué de-ci de-là, sur mon unique jambe, et me suis entretenu avec tous, comme le bon camarade que je savais être s'il le fallait. […] Pew errait de l'un à l'autre, comme toujours, cherchant chicane, bien que de façon encore plus confuse que de coutume. Chien Noir tournait autour de certains des petits nouveaux. Le premier qui succombait à l'ivresse, il le traînait dans les buissons. Quant au plaisir qu'il pouvait en tirer, les dieux seuls le savent[2].

L'homosexualité à peine évoquée – elle ne le sera plus dans le reste du roman – tient dans sa description davantage du non-dit, presque de l'embuscade, et trouve sa possibilité d'émergence dans le texte par sa seule combinaison avec la virilité d'une prédation dont s'exclut toute sensibilité ou toute inclinaison particulière : l'homosexualité ne se présente que masquée derrière l'image d'une sexualité bestiale. Cette

http://d32gw8q6pt8twd.cloudfront.net/wp- 1

[1] *Ibid*., p. 188.
[2] Björn Larsson, *Long John Silver*, éd. cit., p. 26-27.

même bestialité se retrouve dans les graphismes de Steve Clay Wilson, dont les comics *underground* mettent en scène, en graffiti et maniérisme, les pirates du capitaine Pissgums. L'homosexualité n'évoque finalement dans son ultra-représentation qu'une sexualisation exacerbée de l'ordre du *trash*. **Abandonné, le genre cède la place au sexe, unique signifié dans la relation des personnages.**

Enfin, rare cas d'homosexualité représentée, *Le Marin des Sables* de Michel Ragon (1987) met en scène la relation de deux hommes, le flibustier l'Olonnois et le chirurgien Antoine, mis en couple par la nécessité des codes de la flibuste qui prévoient l'amatelotage des hommes, sorte de mise par paire des membres de l'équipage pour favoriser l'entraide et, surtout, trancher les questions d'héritage. Michel Ragon choisit d'enregistrer une certaine lecture de l'histoire (celle dont fait état Barry Richard Burg dans *Sodomy and the pirate tradition* en 1983) en présentant la flibuste comme une société homosexuelle : « les flibustiers […] se trouvaient fort bien de leur homosexualité »[1]. L'Olonnois, longtemps seul, choisit de s'amateloter avec un jeune chirurgien du nom d'Antoine. À l'extrême-sexuel de Steve Clay Wilson répond chez Michel Ragon la traditionnelle répartition des rôles au sein du couple homosexuel pensé comme calque d'une incontournable relation hétérosexuelle masculin/féminin et activité/passivité. La virilité de l'Olonnois est donc mise en regard de la féminisation d'Antoine, que le capitaine espère retrouver :

> Une envie folle de rejoindre ce jeune homme beau comme un ange, avec ses cheveux blonds bouclés, délicat comme une demoiselle, le fit courir de taverne en taverne. Mais qu'il était bête ! Comme si ce pastoureau fréquentait ces mauvais lieux ! Il erra longtemps autour du bastion du gouverneur, espérant sans succès en voir sortir la silhouette blonde[2].

[1] Michel Ragon, *Le Marin des Sables*, éd. cit., p. 152-153.
[2] *Ibid*., p. 136.

Devenu ange et demoiselle, Antoine répond aux stéréotypes de la moitié féminine prêtée au couple homosexuel. À quoi s'ajoute l'inévitable dialogue des genres : quand l'homme court les tavernes, le pastoureau joue indolemment de la viole tout au long du roman. Finalement, l'homosexualité des deux hommes, au contraire de ce qui s'observe chez Larsson ou Wilson, connaît une forme de sanctification dans l'alliance de l'invincible l'Olonnois à l'angélique Antoine, **effaçant peu à peu la sexualisation au profit d'une mystique du couple, *homo* se passant ici de *sexualité* dans une mise entre parenthèse, cette fois-ci, du sexuel** :

> Que le chirurgien se soit amateloté avec l'Olonnois donnait à ce dernier encore plus de prestige. Cette faculté de guérir, qui ne tenait qu'à la science, mais que les flibustiers recevaient comme une sorte de sorcellerie, rejaillissait sur son amant. À l'invulnérabilité de l'Olonnois face aux Espagnols s'ajoutait désormais une aura aussi mystérieuse pour ces illettrés que pouvait l'être un de ces gros livres reliés de cuir que le chirurgien feuilletait bizarrement[1].

Successivement à la passion de l'Olonnois, le regard des autres flibustiers exorcise la féminisation du personnage et la situe dans une mystique qui le fait échapper à une réelle représentation homosexuelle et, surtout, le distingue de la flibuste à laquelle il ne saurait réellement appartenir. La revendication sexualisante de la littérature, suggérée seulement dans la possibilité de l'homosexualité pirate, n'est finalement pas assumée, et même écartée par une esthétique tantôt du *trash*, tantôt de l'immatérialité.

e. Femmes-pirates

Le féminin exclu, un personnage de femme peut-il trouver une place au sein du roman de piraterie ? Même en admettent le stéréotype d'une aventure considérée comme expérience de la virilité, la femme ne peut-elle faire expérience de la virilité comme l'homme ferait celle de la féminité ? Ainsi que le résume Dominique Le Brun cité plus haut, le personnage de la femme pirate exerce une fascination certaine au titre du double tabou qu'elle tend à exprimer. Peut-on, suivant cet avis, différencier ou singulariser la valeur et la portée de ces tabous et

[1] *Ibid*., p. 161.

leur évolution dans la lecture des différents personnages de femmes-pirates ? Le personnage de la femme-pirate constituerait *a priori* un compromis efficace à la conjonction du masculin et du féminin, et se présente aujourd'hui comme une constante du roman de piraterie.

En 1724, le capitaine Johnson publie le premier volume de sa *General History*. La pérennité de l'œuvre est notamment assurée par l'immense succès que rencontre le chapitre consacré aux femmes pirates Mary Read et Ann Bonny, que les éditions suivantes enrichissent d'illustrations. Le personnage de la femme-pirate devient une tradition du genre, tandis que les deux pirates présentées par Johnson/Defoe font elles-mêmes l'objet d'œuvres nombreuses. Quant au texte de Johnson/Defoe, il se présente lui-même comme celui d'un historien fidèle et demeure factuel. Il reste que le témoignage (ou le documentaire) assure que l'histoire elle-même tient du roman, tant elle paraît extravagante. C'est aussi que le tabou de la femme aventurière est certes plus puissant au XVIIIe siècle qu'au XXIe, après que bien des aventurières aient rempli les livres d'histoire et de fiction.

Toutefois, il convient d'observer que l'histoire de Mary Read et Ann Bonny n'a pas fini de livrer ses extravagances : récemment, le *Mary pirate* d'Ella Balaert (2001) et le *Lobas de mar* de Zoé Valdés (2003) confirment ce succès au début du XXIe siècle. Le sentiment d'une tradition se formule chez Valdés par l'intégration au récit d'une forme de matrilinéarité contrevenant au système patriarcal traditionnel. *Lobas de mar* s'ouvre sur ces lignes introduisant la jeune Ann :

> La chiquilla hundió la cabeza en el barril de cerveza helada. Los rizos castaños navegaron deshechos en la pesadumbre de la espuma, mareada al ser ligada con aceite. Abrió la boca varias veces y, con intención de divertirse, tragó buches de la amarga bebida, no era la primera vez que refrescaba o quemaba su garganta con alcohol; tampoco pudo evitar que el líquido fuera absorbido por la nariz cuando decidió jugar a morirse. Contuvo la respiración, el sendero entre los incipientes senos se ahuecó aún más. Abrió los ojos, y allá en lo hondo y oscuro de la viscosidad amarillenta, refulgió un túnel, cuya boca fue expandiéndose hacia los laterales en una pantalla absorbente. La imagen ondulante daba la idea de un huracán acosando a una ballena, furiosa en medio del océano[1].

[1] Zoé Valdés, *Lobas de mar*, éd. cit., p. 3. Trad. fr. : « La fillette plongea sa tête dans le fût de bière glacée. Ses boucles châtain flottèrent en effiloches sur la masse d'épaisse écume et elle eut la nausée. Elle ouvrit plusieurs fois la bouche et s'amusa à avaler des goulées de l'amer breuvage. Ce n'était pas la première fois que l'alcool lui rafraîchissait ou lui brûlait le gosier. Elle ne put s'empêcher d'en absorber par le nez quand elle décida de jouer à

Le roman s'ouvre sur cette scène de suicide apparenté, pour la jeune fille, à un jeu. Le motif de l'alcool permet à l'auteure d'inaugurer un personnage hors-norme, créature des bas-fonds nourrie au vice et conduite à une attitude tout à la fois extravagante et effrayante. L'expérience de la mort-jeu engage un processus d'un ordre presque magique par lequel la jeune fille est prise d'une vision océanique, qui l'introduit dans l'aventure et dans la piraterie :

> Allí, en el ojo del ciclón, la chica creyó distinguir un barco en plena lucha contra la marejada, rutilante el nácar fantasmal. Dentro de la embarcación, una madre y sus dos hijos, de entre ocho y nueve años, corrían de un lado a otro. Los agitados niños empuñaban cimitarras, la mujer arengaba a la tripulación. Los tres, de unos doscientos hombres, abordaron con violencia la cubierta del barco vecino. La dama se batía igual o mejor que un hombre, el chuzo de punta afilada apretado entre los dientes presto a ser lanzado; los chicos cortaban brazos, rebanaban cabezas, como si compartieran cualquier entretenimiento propio de su corta edad. Sobre la madera húmeda e hinchada del suelo cayeron trozos de hígado, se estrellaron corazones aún vibrátiles, se diluyeron vagas miradas de tibios óvulos oculares, y fueron pisoteados y reventados testículos llenos de esperma, luego reducidos a piltrafas... Como cuando un carnicero corta trozos de ternera y bota los pellejos grasientos en el tacho de desperdicios, así aquellos hombres, pero sobre todo la mujer y sus hijos, iban descuartizando a sus contrarios sin ningún tipo de escrúpulos. Al rato, el mar teñido de púrpura calmó su furia, y el espumoso oleaje disolvió lo onírico en el sexto sentido, la percepción irreal. La cerveza coloreada de morado montó en vaivén espeso, y veló las pupilas de la suicida con un puñado de sombras fantasmagóricas. El túnel se disipó, apagándose poco a poco. Restos de coágulos gotearon de los tímpanos congelados de Ann, los brazos aflojados, las manos endebles, sin fuerzas.
> De un tirón, el desconocido extrajo la cabeza del tonel, justo a tiempo antes de que la adolescente se desvaneciera y su humanidad desplomada en el interior fuese atraída por el vórtice de la paroniria[1].

À la violence de l'acte en négatif autodestructeur d'Ann répond la violence active de la vision de la femme-mère-pirate. La scène de démembrement, de destruction, donne à contempler un

---

mourir. Elle se retint de respirer, le sillon entre ses seins naissants se creusa encore davantage. Elle ouvrit les yeux, et, dans ces profondeurs jaunes et visqueuses, vit resplendir un tunnel, dont la bouche s'écarta toute grande en écran dévorant. L'image ondulante esquissait un ouragan pourchassant une furieuse baleine au milieu de l'océan » (trad. Albert Bensoussan, *Louves de mer*, éd. cit., p. 13).

[1] *Ibid*., p. 3. Trad. fr. : « Et là, dans l'œil du cyclone, la fille crut distinguer la nacre rutilante d'un vaisseau fantôme luttant contre la houle. À son bord, une mère et ses deux enfants, âgés de huit à neuf ans, couraient en tous sens. Les diables de gosses empoignaient leur cimeterre, la mère haranguait l'équipage. Tous trois, suivis de quelque deux cents hommes, se ruant à l'abordage du bateau voisin. La femme se battait comme un homme, mieux qu'un homme, serrant entre ses dents une dague effilée, prête à fuser ; les garçons coupaient des bras, tranchaient des têtes, comme s'il s'agissait d'un jeu d'enfant. Sur le bois humide et gonflé du pont s'abattaient des foies, s'aplatissaient des cœurs encore palpitants, se diluait le regard vague de tièdes globes oculaires, s'écrasaient et éclataient des testicules gorgés de sperme, rognures et lambeaux…À la façon d'un boucher débitant ses quartiers de viande et jetant les bouts de gras aux ordures, ces hommes, mais surtout la femme et ses rejetons, taillaient en pièces leurs adversaires sans vergogne. Bientôt, la mer empourprée calma sa fureur, et la houle écumante noya la vision onirique en un sixième sens, celui de l'irréel. La bière brune s'éleva en épais tourbillon et voila d'ombres fantasmagoriques les pupilles de la suicidée. Le tunnel s'estompa, s'éteignant peu à peu. Des filets de sang s'égouttèrent des tympans glacés d'Ann, les bras chiffonnés, les mains molles, exsangue. D'une secousse, l'inconnu extirpa la tête du fût, juste à temps avant que l'adolescente ne perde connaissance et ne s'égare dans un vertige hallucinatoire » (*ibid*., p. 14-15).

personnage personnification de ce qui serait une « mère de la force » : la pirate commande à tout et à tous et, surtout, est concrètement mère des enfants-démons. Le reste de l'équipage est éclipsé par la « performance » ou, plutôt, par la « mère-formance » que livrent la mère et les deux fils.

De cette vision se dégage une **matrilinéarité de la violence, de la lutte et de l'aventure** ; enfantement sauvage par lequel la mère incarne la puissance combattive. Une matrilinéarité affirmée par l'auteure et soutenue par le travail des historiens qui se penchent désormais sur la piraterie féminine, Marie-Ève Sténuit allant jusqu'à intituler symboliquement un article *La Piraterie, une affaire de femmes*[1]. Ici, où la femme se bat « comme un homme, mieux qu'un homme », la matrilinéarité invite à repenser l'idée d'une aventure réservée au masculin : **dans l'engendrement dont procède cette Mère aventurière, l'aventure appartient à tous et, surtout, à toutes.** Dans la scène-cadre, Ann se noie volontairement dans un fût de bière : l'image conventionnelle du féminin est dégradée par l'expérience jugée virile de l'alcool. Peu après, Ann assassine la servante de ses parents. À cette expérience de la criminalité succède une fuite qui se finit par la prostitution, qui répond au deuxième rôle traditionnellement accordé à la femme : mère ou prostituée.

Lorsque Richard Beckford, dans *L'Île au rhum* de Simon Vestdijk (roman de 1940), se rend chez le capitaine Johnson afin d'obtenir des renseignements sur Ann Bonney, l'auteur de la *General History* s'agace de l'intérêt tout féminin, prétend-il, du public pour ces personnages :

> Crédié ! Nous y voilà encore ! Une de ces deux carognes qui durant des années m'ont rendu la vie insupportable… la vie insupportable ! Vous n'êtes pourtant pas une dame, Mr Beckford ! Des dames ont gravi cet escalier, des tas de dames, pour en apprendre plus sur Mary read et Anne Bonney ! Comme si cela me regardait en rien ! Les amazones-pirates, c'est ainsi qu'elles nommaient ces garces ! Il est aussi venu des hommes, des lords et autres idiots du même acabit, qui voulaient connaître d'autres détails. Ils me prenaient certainement pour un maquereau ![2]

[1] Marie-Ève Sténuit, « La Piraterie, une affaire de femmes », dans Gérard A. Jaeger (dir.), *Vues sur la piraterie. Des origines à nos jours*, éd. cit., p. 153-166.
[2] Simon Vestdijk, *L'Île au rhum*, Phébus, Paris, 1991, p. 33-34.

Rejet des intérêts féminins ou désir proprement sexuel des intérêts masculins, Vestdijk donne au personnage de Johnson l'occasion de réitérer l'assimilation du motif de la criminalité féminine à celui de la prostitution de celles qu'il ne considère que comme des « garces ».

Ann n'échappe pas, même dans le mariage, à la persistance de cette réification de la femme devenue objet : « […] dormía Ann Bonny, ignorando que acababa de ser vendida por su marido y comprada por su amante »[1].

La réaction d'Ann ne se fait pas attendre :

> - ¿Al menos habrás exigido una factura por la mercancía? – Escudriño entre humillada e irónica en el rostro del pirata, cuando al desperezarse, estirados los brazos al techo, supo por él mism de lo acontecido.
> - Nos ha entregado un contrato firmado por él, tienes derecho a ser mía mientras vivas en la mar. En tierra le perteneces, ya que es tu marido por ley.
> - ¡No es más que un vividor, un mequetrefe, chulo de a tres por cuartos! ¡Un cobarde! – Exclamó furiosa[2].

La dichotomie terre/mer, qui recouvre traditionnellement l'opposition entre contrainte et libération, est ici réinvestie au détriment du personnage féminin, l'apparence de libération étant contredite par le motif d'appartenance : au mari sur terre, à l'amant sur mer. Zoé Valdés répond ainsi en négatif au cliché longtemps (et toujours) accepté selon lequel l'échappée en piraterie constituerait une voie d'émancipation du féminin enfin libre. Pour Mary Read, la problématique du genre s'impose comme une question de survie. Lorsque son frère décède dans le roman d'Alain Surget *Mary Tempête* (2007), elle est contrainte par sa mère à investir le rôle du défunt afin de percevoir la rente versée par la grand-mère de celui-ci. Au gré des circonstances, elle est cependant obligée de retourner à son état de fillette, trouvant dans l'interversion des genres la crainte d'une identité perdue en même temps que l'opportunité

[1] Zoé Valdés, *Lobas de mar*, éd. cit., p. 30. Trad. fr. : « […] Ann Bonny dormait, ignorant qu'elle venait d'être vendue par son mari et achetée par son amant » (trad. Albert Bensoussan, *Louves de mer*, éd. cit., p. 104).

[2] *Ibid.*, p. 30. Trad. fr. : « - As-tu au moins exigé une facture ? s'écria-t-elle, mi-humiliée mi-ironique, en regardant le pirate dans les yeux, dès qu'elle apprit au réveil ce qui se passait. - Il nous a remis un contrat en bonne et due forme paraphé de sa main : tu seras à moi tant que tu vivras sur la mer. Sur terre tu lui appartiens, puisqu'il est légalement ton mari. - Ce n'est qu'une tête brûlée, une canaille, une fripouille et un moins que rien ! Une couille molle ! fit-elle en explosant de fureur » (*ibid.*, p. 104-105).

d'une plus grande marge de manœuvre. Pour Mary, la contrainte se confond dans un mélange d'adaptation et de résorption du premier soi devant le second : « Porque llegó el momento en que, al cabo de tanto aparentar ser Billy, sin vacilaciones su mentalidad reaccionaba como la de un varón, y sus gestos adquirieron movimientos rudos »[1]. La distinction entre genre et sexe tend ici à s'affirmer dans un effacement du sexe au profit d'une confusion du genre. Pour reprendre la formule freudienne, l'anatomie est une proposition littéraire, la fiction exploitant ici la confusion pour en faire un motif littéraire à part entière.

f. Le masculin roi ?

Dans *L'Écriture-femme*, Béatrice Didier insiste sur la quête des auteures d'une autre réalité du féminin :

> Dans cette recherche d'une autre réalité, les femmes ont été amenées à porter leur préférence non seulement sur certains genres, mais aussi sur certaines catégories esthétiques : le poétique, le merveilleux, le « noir » les attirent, parce qu'il s'agit de domaines où vont être remis en cause l'organisation rationnelle et un certain nombre de clivages – entre le réel et le surnaturel, la raison et l'imaginaire *etc*.[2].

Poétique, merveilleux, noir : le roman de piraterie, dans ses acceptions d'exotisme, de marginalité et de mort, offre-t-il à son tour l'occasion au féminin de partir à la conquête d'un autre soi, autorisé dans l'exceptionnel supposé de l'aventure et de l'ailleurs que propose le bateau-pirate ? Dans *Les Amazones des Sept Mers*, consacré au portrait de diverses femmes pirates, Gérard A. Jaeger clôt ainsi son introduction : « Ainsi vécurent les Amazones des Sept Mers. Pour échapper à toute tentative d'endoctrinement, à toute séduction qui les eût privées de leur liberté ! »[3]. L'historien admet cependant que **la piraterie n'apporte en réalité qu'une libération tronquée au féminin**. Réduite à la question vestimentaire, la problématique du genre oppose deux attitudes :

---

[1] *Ibid*., p. 17. Trad. fr. : « C'est qu'à force de feindre d'être Billy, son esprit réagissait comme celui d'un garçon et ses gestes se firent plus rudes » (*ibid*., p. 58).
[2] Béatrice Didier, *L'Écriture-femme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 20.
[3] Gérard A. Jaeger, *Les Amazones des Sept Mers*, éd. cit., p. 16.

> Barbe Noire, Soto, Bartholomew Roberts, Calico Jack et tant d'autres de leurs frères accordaient une importance extrême au costume. Ce défi à la mode est une affirmation voyante de leur refus d'appartenance à la société qui les entoure, un signe affiché de ce qu'ils croyaient être leur liberté. Chez nos femmes pirates, la démarche vestimentaire est tout autre. C'est au premier chef et essentiellement, une question de survie. Au contraire de leurs compagnons, le déguisement doit leur assurer un anonymat garant de leur sécurité, dans une société où elles n'ont a priori pas leur place[1].

Les codes qui prévalent pour *le* pirate ne s'appliquent pas à *la* pirate, contrainte de trouver dans ce qui sert l'expression du masculin le moyen de masquer le féminin, réduisant soudain la liberté rêvée à un besoin de survie dans la dissimulation de soi au profit d'un masculin roi.

Dans son roman *Mary pirate* (2001), l'auteure Ella Balaert construit une part de son récit autour des problématiques du féminin, et réduit la part de libération que la piraterie aurait, pour certains auteurs, offert aux femmes-pirates. C'est en auteure qu'Ella Balaert donne au personnage d'Anne les pensées d'une linguiste dans un moment d'introspection nécessaire à celle qui ne peut être femme qu'envers elle-même : « En français on dit forban, au masculin. Au féminin, Anne dit *forbanne*, un mot pour elle toute seule, une espèce à part. Les femmes comme elle n'ont pas de place dans le langage des hommes »[2]. Exclue du langage de la piraterie, la femme-pirate n'existe pas en-dehors de sa propre conscience. Une écriture du féminin par l'absence que confirme Ella Balaert non seulement dans le traitement de la langue, mais également dans celui du corps. La situation d'Anne est similaire à celle de Mary Read, dont le corps dans le texte ne se fait pas en inscription mais en ex-scription, en ablation :

> Mary qui n'a plus rien, qui n'a jamais porté poudres ni fards ni beaux atours, qui n'a pas de chevelure abondante et parfumée, pas de seins, ou si peu qu'ils finiront par creuser deux combes en elle, à force d'être comprimés, pas de hanches, autour d'un ventre qui n'a pas enfanté, pas de sexe, ou si peu, le vagin a moitié obstrué par tous ces bouchons de ciré d'abeille qu'elle y enfonce, pour qu'il n'y ait pas d'enfant, pas de corps étranger, rien[3].

[1] Marie-Ève Sténuit, « La Piraterie, une affaire de femmes », éd. cit., p. 156.
[2] Ella Balaert, *Mary pirate*, Paris, Zulma, 2001, p. 19.
[3] *Ibid*., p. 25.

L'auteure femme met ainsi l'accent sur la suppression nécessaire du féminin pour accéder à la piraterie plutôt que sur la libération de la femme grâce à la piraterie, modifiant les conditions d'accès au statut d'héroïne des mers. Zoé Valdés, dans une ironie perceptible dans l'usage des superlatifs (« La femme se battait comme un homme, mieux qu'un homme »), met en avant une libération tronquée par une expression de la performance par laquelle le personnage-féminin doit imiter le masculin en le surpassant, faisant des codes de la virilité un passage obligé pour l'habilitation de la femme dans l'aventure. Une problématique d'écrivaine, puisque Zoé Valdés multiplie les violences criminelles mais également sexuelles, parodiant le fantasme masculin pour désigner les conditions d'accès au statut d'écrivaine de l'aventure. Ella Balaert, a contrario, travaille à rendre compatible les motifs traditionnels de l'aventure aux motifs littéraires traditionnels du féminin, et notamment l'écriture de l'intime. Riche de discours intérieurs, l'écriture de l'auteure privilégie les monologues du féminin enchâssé dans le cadre viril d'un univers de pirates. Une manière pour elle de balayer le masculin ou d'empêcher, par la distinction, entre écriture de l'intime et écriture de l'extérieur, la soumission du féminin au masculin.

Le passage à la piraterie revêt donc également les motifs d'un rejet de la figure masculine, et notamment de celle du père. Lorsqu'elle rejoint la marine sous des vêtements d'homme, Mary change de nom de famille, accompagnant son passage vers le **masculin choisi d'un rejet du masculin hérité** : « Read, murmuró. Suposo que sonaría algo así como a nombre de fogoso filibustero, o cultivado corsario »[1]. De la même manière, Ann Bonny devenue pirate se fait désormais appeler Bonn, retranchant au nom sa dernière lettre comme pour castrer nominativement, textuellement, le masculin d'origine. **La piraterie apparaît ainsi comme**

[1] Zoé Valdés, *Lobas de mar*, éd. cit., p. . Trad. fr. : « Read, murmura-t-elle. Elle pensa que cela pouvait passer pour le nom d'un fougueux flibustier, ou d'un corsaire cultivé » (trad. Albert Bensoussan, *Louves de mer*, éd. cit., p. 137-138).

une nouvelle ou seconde naissance de la femme à la fois dans et hors du masculin. Le personnage de femme-pirate n'est donc pas, dans sa rupture sociale, un personnage de femme rompue sans lien avec elle-même. Elle est, au contraire, un personnage aux liens démultipliés avec les possibilités du soi.

Au même titre que l'écriture elle-même, l'exploration des genres devient pour les personnages un exercice identitaire, et pour l'auteur(e) un exercice de style. Ella Balaert utilise une tentative de séduction de Mary Read par Anne Bonny, toutes deux déguisées en homme, pour relever le nœud identitaire qui ne se joue qu'entre deux femmes cachées, et deux hommes inventés :

> Était-elle homme ou femme sous le regard de son soldat de Flandres ? Et maintenant, sous celui de l'Irlandaise ? Elle s'est rarement sentie aussi femme que depuis que le désir d'Anne l'habille en homme, plus sûrement que ces nippes mal taillées. Et pourtant Anne elle-même est déguisée[1].

Dans cette situation, Anne et Mary, devenues pirates, sont déguisées en homme. Anne n'a pas percé le secret de Mary et souhaite séduire l'homme auquel elle pense faire face. Mary, quant à elle, a deviné l'identité de femme d'Anne et se laisse cependant séduire. La femme-pirate est pour l'auteure l'occasion d'un imbroglio générique qui n'implique que deux femmes. À l'inverse d'auteurs masculins situent la problématique de la femme-pirate dans son rapport aux hommes de l'équipage, Ella Balaert en fait une problématique exclusivement féminine, au sein d'une situation où le féminin se définit par rapport au féminin (perçu ou celé).

Le genre, cependant, n'est pas question que de soumission et de victimisation, mais peut tourner à l'avantage du personnage qui en joue. Ainsi la traversée générique est-elle une arme chez Zoé Valdés. Au moment propice, « Ann recuperó sus ropas y se dispuso a vestirse reviviendo los exquisitos modales de chica de buena familia »[2]. Plutôt qu'une entrave, le

[1] Ella Balaert, *Mary pirate*, éd. cit., p. 25.
[2] Zoé Valdés, *Lobas de mar*, éd. cit., p. 9. Trad. fr. : « Ann revêtit ses vêtements et retrouva ses manières exquises de jeune fille de bonne famille » (trad. Albert Bensoussan, *Louves de mer*, éd. cit., p. 33).

genre est pris à parti comme avantage, voire comme arme de circonstance. « Fuir, mais en fuyant, chercher une arme »[1], reprend Gilles Deleuze : la fuite du personnage féminin et son entrée en piraterie s'accompagnent d'une recherche en soi des armes qui pourront assurer sa survie. L'acceptation du masculin comme expérience de la virilité est l'une d'entre elles. La transformation de la féminité en expérience, c'est-à-dire en potentiel d'usage et non en contrainte ou en soumission passive, est la seconde. La construction-déconstruction générique s'apparente à une lutte armée, brisant l'imaginaire d'un féminin passif.

g. Sang refoulé et sang versé

Michael Crichton, dans *Pirate Latitudes* (posthume, 2009), s'amuse des stéréotypes : si la nièce du gouverneur, Lady Sarah Almont, qui occupe le rôle de la femme sans défense, est symptomatiquement végétarienne (c'est d'ailleurs en cueillant des baies qu'elle est faite captive par les Caraïbes), Lazue, femme-pirate, dévore de la chair crue en compagnie des hommes. Ces usages secondaires servent à mettre en regard les traditions représentatives des genres, ainsi que celles de la piraterie, et mettent également en avant le travail de Michael Crichton sur le genre. Un travail d'autant plus original que, si Crichton se base sur l'histoire d'Anne Bonny et Mary Read pour donner un cadre narratif à son personnage (il s'agit-là d'un cas manifeste de plagiat), il se détache de l'histoire rapportée par Johnson/Defoe pour libérer le personnage de sa propre fiction. Marie-Ève Sténuit conclut son article intitulé *La Piraterie, une affaire de femmes*, sur les lignes suivantes : « Combien d'inconnues encore ont traversé les siècles en sillonnant les mers à l'insu de tous, y compris de leurs frères d'aventure ? Il en reste à découvrir. Il n'est pas indispensable d'en inventer »[2]. Au contraire, l'invention de nouvelles femmes-pirates permet d'appréhender leurs conditions d'existence et d'enregistrer

[1] Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, éd. cit., p. 164.
[2] Marie-Ève Sténuit, « La Piraterie, une affaire de femmes », éd. cit., p. 163.

les rapports d'une époque et d'une société au féminin. Restées accrochées à l'Histoire et au texte fondateur de Johnson/Defoe, Ella Balaert et Zoé Valdés cherchent à inscrire leur roman dans une histoire féminine de l'aventure et de la piraterie.

Michael Crichton, quant à lui, ne s'attache au récit premier que pour mieux s'en détacher, ne revendiquant pas même le nom de Mary ou d'Anne. Ce faisant, il opère une sortie du personnage de sa propre fiction et l'introduit dans une écriture résolument contemporaine affichant l'indépendance du sujet féminin au cœur de la fiction aventureuse. Précisons qu'auparavant, Michel Crichton a déjà publié deux romans traitant, via la question du harcèlement sexuel (Binary, 1972 ; Disclusure, 1994), des questions de genre et des paradoxes des fonctions génériques. Hors de cette question du harcèlement, Lazue illustre une conjonction des genres désormais acquise et non plus à conquérir, faisant arme des conventions et des imaginaires du féminin et du masculin. L'image de la femme prostituée est à ce titre mise à l'avantage de Lazue, qui impose un renversement et fait du stéréotype une faiblesse de celui qui le projette. Dans leur expédition contre la forteresse espagnole de Matanceros, les pirates Sanson, Le Maure et Lazue doivent débarrasser le débarcadère des trois gardes qui, de nuit, en assurent la surveillance :

> "I will do this," Lazue said, removing her blouse. Naked to the waist, her dagger held behind her back, she whistled a light tune and walked out onto the dock.
> One of the soldiers turned. "*Que pasa ca* ?" je demanded, and held up a latern. His eyes widened in astonishment as he saw what must have seemed to him an apparition – a bare-breasted woman nonchalantly walking toward him. "*Madre de dios*,", he said, and the woman smiled at him. He answered the smile in the instant before the dagger passed through his ribs into his heart.
> The other soldiers looked at the woman with the bloody dagger. They were so astonished they hardly resisted as she killed them, their blood spurting over her bare chest[1].

[1] Michael Crichton, *Pirate latitudes*, E-book, Harper Collins Publishers, p. 153-154. Trad. fr. : « - Je m'en occupe, chuchota Lazue en retirant sa chemise. Nue jusqu'à la taille, sa dague cachée derrière son dos, elle se dirigea vers les hommes en sifflotant. Un des soldats se retourna. - ¿Que pasa ? demanda-t-il en soulevant sa lanterne, avant d'écarquiller les yeux de stupeur devant cette apparition : une femme à moitié nue qui s'avançait nonchalamment vers lui. ¡ Madre de Dios ! À peine eut-il le temps de sourire que la dague de Lazue lui transperça le cœur. Sidérés, les autres soldats n'eurent même pas le réflexe de se défendre qu'elle les tuait à leur tour, la poitrine éclaboussée par leur sang » (trad. Christine Bouchareine, *Pirates*, Paris, Robert Laffont, 2010, p. 149).

Femme-pirate à part entière sans avoir à interroger son identité générique, Lazue révèle le choix de l'auteur d'évacuer les questions de genre pour postuler (de manière peut-être optimiste) d'une égalité acquise et d'une place légitime (et non à légitimer) de la femme au sein de l'aventure et de la piraterie. Dans cette scène d'assassinat, Lazue use de sa poitrine comme d'une arme et réinvestit les stéréotypes à son avantage, le corps féminin étant prise de pouvoir plutôt qu'objet de pression ou de soumission. Si l'habit d'homme, dans la nécessité de se cacher, est bouclier, les attributs de femmes, soudainement révélés, sont objet de puissance.

Parallèlement, Lazue intègre les codes masculins jusqu'à créer une identité hybride, non pas neutre mais bisexuée : une identité à choix multiples. Alors qu'ils gravissent la falaise par laquelle ils espèrent pénétrer la forteresse, un serpent corail se glisse dans le pantalon de la pirate :

> Lazue was lying on her back, with her legs slightly apart. Her limbs were oddly rigid. He then saw the red, black, and yellow-striped tail disappear up the leg of her trousers. It was a coral snake, attracted by the warmth of her body.
> […]
> "Where is he now ?", Hunter said.
> "Knee," she said solftly.
> « Moving up ?"
> « Yea."
> […]
> "Where is he now ?" Hunter said.
> "Past the knee."
> "Try to relax."
> She rolled her eyes. "Dman you and your expedition," she said. "Damn all of you."
> Hunter looked at the trouser leg. He could just see the slight movement in the fabric the snake made as it crawled upward.
> […]
> "Where now?"
> "High, very high." Her voice was so soft he could hardly catch her words.
> He looked at her pants and saw a slight ripple of the fabric at the crotch[1].

[1] *Ibid.*, p. 145-146. Trad. fr.: « Elle était couchée sur le dos, les jambes légèrement écartées, les membres bizarrement raides. Il vit alors disparaître dans la jambe de son pantalon la queue rayée rouge, noir et jaune d'un serpent corail, sans doute attiré par la chaleur de son corps. […] - Où est-il ? demanda Hunter. - Au genou, répondit-elle dans un souffle. - Il continue à monter ? - Oui… […] - Où est-il à présent ? demanda Hunter à Lazue. - Au-dessus du genou. - Essaie de te détendre. Elle leva les yeux au ciel. - Je te maudis, toi et ton expédition. Je vous maudis tous. Hunter regarda la jambe dont le tissu se soulevait au fur et à mesure que le serpent remontait. […] - Où est-il ? - Haut, très haut, murmura-t-elle d'une voix si faible qu'il eut du mal à saisir ses paroles. Il vit le tissu onduler au niveau de l'entrejambe » (*ibid.*, p. 141-143).

Par l'entremise du phallique reptile, la pirate subit une transformation momentanée qui scelle sa capacité d'investigation des genres, faisant la symbolique acquisition d'un *deuxième sexe* qui n'occulte nullement le premier. Le motif de la double identité est enfin porté par l'acte sexuel lui-même, que Lazue consomme avec les hommes comme avec les femmes de manière indifférenciée et sans que Crichton n'administre à son personnage une « psychologie du genre ».

L'édification de soi dans la traversée des genres ne signifie pas la négation de l'identité féminine, bien que cette négation soit une première nécessité dans l'entrée en piraterie. Bander la poitrine, renforcer l'entrejambe, tout dit le besoin de cacher le corps féminin, jusqu'au travestissement des manières et au refoulement des menstruations. À l'inverse d'une identité prise comme postulat chez Crichton, **naître à la piraterie semble plus aisé que de naître à la féminité chez les auteures.** Zoé Valdés choisit notamment de mettre en avant la question de la maternité, conséquente à celle de la sexualité, comme nœud à la problématisation du genre. Vouée à l'aventure pirate et à l'expérience de la virilité, l'éventualité de la maternité est-elle totalement exclue par Ann, alors même qu'elle convient à son compagnon, Rackham, pour qui elle n'a guère les mêmes implications : déjà père, le personnage a laissé la mère de son enfant à terre où elle vit dans le calme d'une maison insulaire. Zoé Valdés enregistre une différence fondamentale dans la catégorisation générique de l'aventure. La maternité empêcherait l'aventure pour un personnage-mère dont l'environnement social attend qu'elle demeure auprès de ses enfants. Elle n'empêche en revanche pas l'aventure pour le personnage-père que rien ne semble retenir : le genre, écrit Zoé Valdés à travers Ann Bonny, implique la maternité, mais pas la paternité. Dans un premier temps donc, le mouvement sanguin est réprimé dans le refoulement des menstruations auquel s'emploient Ann et Mary. **À ce sang refoulé répond en retour le sang versé dans la**

criminalité, trouvant dans l'exercice de la mort l'étouffement de la possibilité de la procréation : au sang versé, exhibé, s'oppose le sang celé.

Toutefois, l'enfantement n'est pas absent des roman de piraterie, et la maternité n'exclut pas, dans le cas d'Hélène (Honoré de Balzac, *La Femme de trente ans*) ou de Jeanne de Banville qu'Ann perçoit dans son tonneau de bière, la piraterie. La réalité de la pratique sexuelle impose à Ann et à Mary la maternité dont elles ne voulaient pas. Lorsque le navire de Rackham est pris par les soldats du gouverneur, tous sont mis en prison et bientôt pendus. Mais si les deux femmes pirates sont vues par les auditeurs comme des sorcières ou des garces, le procès révèle leur état : toutes les deux sont enceintes, et finalement sauvées de la corde, comme si la vie engendrait la vie. Mary décède cependant en prison avant d'être libérée. Ann, quant à elle, est libérée. Le réel désenchante alors le mythe, et la piraterie s'achève dans une nostalgie poétique, s'effaçant dans les dernières lignes du roman devant les gestes de la maternité :

> Ann Bonny contemplaba la vastedad de la mar. Sacó un seno y dio de mamar a la niña. Sintió la soledad de la mar emparentada con la suya. Ni un solo barco, ni un bergantín, ni una fragata. Mucho menos un galeón. Recordó con nostalgia la época en que soñaba con transformarse en elegante galeón. La locura había cesado. Se dijo, no sin cierto toque de orgullo, que Mary Read, el capitán Calico Jack y ella misma habían puesto punto final a la aventura. A1 menos en el Caribe. Le hubiese gustado encontrar a Juanito Jiménez, pero ni rastro de él, con toda certeza el andaluz había retornado a su tierra. De Hyacinthe Sans Nom tampoco consiguió pista valiosa, ni siquiera logró rastrear sus huellas mediante espías o informantes. Todo lo que había podido averiguar no servía de gran cosa. Abrió la sombrilla y acostó la bebé encima de un mantel, protegiéndola así de la recalcitrante resolana[1].

Si maternité et aventure ne s'interdisent pas l'une l'autre, elles se présentent cependant comme des moments résolument séparés. Il reste qu'Ann, dernier personnage du roman,

[1] Zoé Valdés, *Lobas de mar*, éd. cit., p. 87. Trad. fr. : « […] Ann Bonny contemplait l'immensité de la mer. Elle sortit un sein et donna à téter à l'enfant. Elle éprouva de la peine pour la solitude de la mer semblable à la sienne. Pas un seul bateau, ni un brigantin, ni une frégate. Encore moins un galion. Elle se rappela avec nostalgie l'époque où elle rêvait de se transformer en un élégant galion. La folie avait cessé. Elle se dit, non sans une certaine touche d'orgueil, que Mary Read, le capitaine Calicot Jack, et elle-même avaient mis un point final à l'aventure. Du moins aux Caraïbes. Elle aurait aimé revoir Juanito Jiménez, mais aucune trace de lui, à tous les coups l'Andalou était retourné dans sa terre. De Hyacinthe Sans Nom elle n'avait pu trouver non plus de piste valable, malgré les espions et les informateurs qu'elle avait mis à ses trousse. Tout ce qu'elle avait pu vérifier ne servait pas à grand-chose. Elle ouvrit le parasol et coucha sa petite fille sur une nappe, pour la protéger du soleil persistant » (trad. Albert Bensoussan, *Louves de mer*, éd. cit., p. 279-280).

permet l'inscription de l'auteure et fait écho dans la diégèse à Zoé Valdés, écrivaine mère de l'aventure, et de la piraterie.

> *La femme relève en termes de marine d'un interdit séculaire : incarnation de la guigne sur un navire, elle est un Jonas dans son identité générique même. Fantasmes de la sirène enchanteresse comme de la femme dangereuse et tentatrice, pomme de discorde, la femme appartient dans la marine et dans la piraterie à la catégorie du nié. Pourtant, force est de constater que la femme est constamment présente dans le roman de piraterie, contrairement à ce que l'on peut observer dans le roman d'aventures traditionnel. Cette présence implique avant tout une affaire sentimentale qui accapare le pirate et dénature le roman de piraterie, achevé par la « mise en amour » des personnages. Le devenir-pirate du personnage est alors mis en compétition par un devenir-amant qui l'empêche. La femme, selon ses rôles traditionnels de mère ou d'amante, ferait ainsi obstacle au roman de piraterie tout en y participant. Mais si la femme pose problème, l'idée même de féminin en pose un autre, que révèle la question de l'homosexualité dans les romans de piraterie. L'homosexualité ne trouve la possibilité de se dire que dans une auto-exclusion partielle : homo-asexualité ou sexualité brutale, l'homosexualité elle-même semble incompatible avec l'aventure et la piraterie. Le cas de la femme-pirate pourrait quant à lui constituer une voie d'expansion pour la femme dans le roman de piraterie, leur présence permettant d'inaugurer une matrilinéarité de la violence et de l'aventure. Cependant, la forme prêtée à la femme-pirate s'inspire des codes de la virilité, que ces personnages proposent d'exacerber et de dépasser dans une surenchère de masculinité : la femme-pirate n'est donc pas nécessairement un vecteur de libération du personnage féminin. Elle est, en tout, cas, un vecteur d'interrogation de notre rapport au féminin dans les conditions mêmes de l'héroïsation de la femme-pirate. Finalement, plutôt qu'une négation d'un genre au profit de l'autre, la piraterie offre la possibilité d'une traversée générique et d'un usage adapté des genres. Le masculin n'évacue pas totalement le féminin qui trouve voies d'actualisation. Il reste cependant que la maternité, symbole classique du féminin, met le plus souvent un terme à l'aventure et impose un retour à la norme.*

2.3. De palliations en déceptions : le réel en action ou le mythe désenchanté

Ann, qui se rappelle « avec nostalgie le temps où elle rêvait de se transformer en un élégant galion », se félicite d'avoir « mis un point final à l'aventure ». « La folie avait cessé », insiste le personnage sous la plume de Zoé Valdés. C'est que l'aventure correspondrait, ainsi que l'affirme Sylvain Venayre[1], au temps des folies, d'une jeunesse énergique vouée à passer et à s'éteindre dans l'avènement de l'âge adulte. La maternité d'Ann manifesterait cette ligne d'ombre conradienne franchie entre temps de l'enfance et âge adulte, entre temps des folies et âge de raison dont l'expression se lit dans les gestes de précaution destinés à sa petite fille. Ce passage se réalise dans la connaissance des oppositions naguère jaugées par l'aventurier, oppositions traditionnelles entre mouvement et fixité, entre aventure et ennui, entre vie et mort enfin. Entre nostalgie et mélancolie, le passage à l'âge adulte correspond-il nécessairement à une plongée dans l'ennui ? **Le personnage de pirate ne fait-il qu'offrir la possibilité fictive et *a priori* tronquée de renouer avec le temps d'une existence plus puissante ?**

La lutte qui, dans le *Peter Pan*, oppose les enfants au capitaine Crochet, réalise une parenthèse d'exaltation avant le retour à la vie londonienne à laquelle James Matthew Barrie prête le ton du désenchantement représenté par « The bearded man who doesn't know any story to tell his children […] »[2]. Pris entre l'idéal de l'expérience aventureuse et le désenchantement du passage à un âge adulte commandé par des codes perçus comme ceux d'une classe bourgeoisie sclérosante, le pirate, guidé par ce double héritage du romantisme (et de la bohème que celui-ci inaugure), traverse le siècle suivant de cette ambivalence. Car si le réel historique permet d'accorder du crédit au mythe, le réel de la quotidienneté qui l'accompagne lui inflige, au contraire, les déconvenues d'un état d'esprit anti-aventureux.

[1] Sylvain Venayre, *La Gloire de l'aventure. Genèse d'une mystique moderne 1850-1940*, éd. cit., p. 72-75.
[2] James Matthew Barrie, *Peter Pan*, éd. cit. Trad. fr.: « […] ce barbu incapable de raconter la moindre histoire à ses enfants » (trad. Henri Robillot, *Peter Pan*, éd. cit., p. 231.

Partiellement créateur du mythe par l'imaginaire qu'il met à son service, le lecteur, pris au piège de sa propre contribution, est rattrapé par un réel qui s'impose à lui et empêche ses aspirations. Empruntant la formule de Max Weber, Marcel Gauchet évoque à son tour un désenchantement du monde, qu'il saisit à son tour comme « l'épuisement du règne de l'invisible »[1]. Si Marcel Gauchet s'attache plus particulièrement à l'invisible mystique, le constat est donné d'un monde ramené au seul visible, à l'approchable, à l'imagé et non à l'imaginaire. La « belle aventure » à laquelle Jérôme Burns voit rêver Yves-Marie cède la place au banal d'une vie quotidienne dans laquelle l'homme doit désormais trouver, assurent Pascal Bruckner et Alain Finkielkraut, une aventure du coin de la rue.

Dans un « livre d'amour », les deux penseurs se proposent la violence suivante : « Cette sotte, cette ignoble idée selon laquelle il n'y a plus rien à découvrir, plus rien à vivre, cette déjection sénile d'adolescents épuisés, blasés avant d'avoir rien accompli, il faut l'étrangler à deux mains chaque fois qu'elle germe »[2]. Cette idée est combattue de bien des façons : vision poétique d'un urbanisme de l'obscur et du mystère héritée d'un Eugène Sue notamment (et renouvelée au XXe siècle par le fantastique social de Pierre Mac Orlan), ou désir volontariste de créer, ainsi qu'en appelle Guy Debord, des situations. Créer des situations, créer des forces comme le proposait également Antoine de Saint Exupéry : sans quoi se présenterait à nous, inéluctablement, l'ère écrasante de l'ennui suggérée par Guy Debord et Raoul Vaneigem. De la multiplication des appels au mouvement aux successives désillusions, achevées dans l'idée d'une « révolte consommée »[3] telle que la formulent Andrew Potter et Joseph Heath, la société contemporaine, affirment toujours Bruckner et Finkielkraut, est un monde dépeuplé de grands mythes, de grands récits de l'invisible. De telle manière que le personnage-pirate, longtemps demeuré porteur d'un idéal d'existence démesurée en lutte contre l'ennui, connaît

[1] Marcel Gauchet, *Le désenchantement du monde*, Paris, Gallimard, 1985, p. 10.
[2] Pascal Bruckner et Alain Finkielkraut, *Au coin de la rue l'aventure*, Paris, Seuil, 1979, p. 11.
[3] Joseph Heath, Andrew Potter, *Révolte consommée. Le Mythe de la contre-culture*, Paris, Naïve, 2005.

une surreprésentation qui l'a certainement amené à quitter l'invisible pour célébrer, dans cette révolte consommée, l'avènement du *merchandising* et de l'incarnation, du tout-visible ; de la révolte culturelle devenue fer de lance de la consommation elle-même. Le pirate, dans l'approche cosmétique et médiatique de ses représentations contemporaines, est-il devenu figurine plutôt que personnage ? La statuette sculptée dans *L'Ancre de Miséricorde* par Jean de la Sorgue et finalement perdue rappelle l'importance pour le pirate de demeurer une rumeur : car l'invisible seul marque de terreur ou d'envie, du sceau de l'extraordinaire, l'imagination. La poésie du mystère prônée par les auteurs d'*Au coin de la rue l'aventure* survit-elle à l'achèvement du monde inconnu, tel que le voit se développer les romantiques du XIXe siècle ? Place au su, au connu : le pirate, tel Janus, dévoile à son tour le visage d'un modèle déceptif, d'un inconnu trop connu. De palliations en déceptions, quel regard sur la fiction le personnage-pirate permet-il aux auteurs de confier à leurs lecteurs ?

2.3.1. Les abordages du quotidien

Retour à la normalité ? Ce champion de l'exceptionnel peut-il seulement intégrer les données du quotidien et du banal ? La marginalité de cet ennemi commun de toute l'humanité peut-elle être entachée par les considérations du « tout un chacun » ? Le modèle onirique d'existence par procuration trouve-t-il, en somme, une réponse adéquate dans le revers d'un modèle déceptif ?

a. Avancer dans le noir

Michael Edwards évoque dans un essai intitulé *De l'émerveillement* (2008) « […] l'émerveillement salutaire devant le merveilleux de ce qui est et de ce qui nous dépasse, qui est certainement le commencement de la poésie »[1], avant de « répondre à l'attitude froide à l'égard de l'émerveillement de ceux qui prétendent que, s'il convient bien de s'émerveiller au début, l'émerveillement disparaît, ou doit disparaître, dès que l'ignorance a fait place à la connaissance »[2]. À l'opposé d'une attitude de défaite, Michael Edwards tente avec Wordsworth d'approcher un émerveillement quotidien, non de l'ignorance mais campé du côté du savoir :

> Le connu qui paraît à chaque fois nouveau est, en effet, le secret de l'émerveillement […]. Si le bonheur consiste en partie à s'émerveiller constamment, en se laissant surprendre par l'accoutumé, il consiste aussi à s'émerveiller toujours davantage à mesure que l'on découvre des choses, que l'on avance dans le savoir[3].

Cependant, l'usage du cliché par lequel le personnage de pirate est littérairement stigmatisé n'anesthésie-t-il pas la question du savoir et de l'ignorance ? Sorte d'intermédiaire qui n'est ni savoir ni ignorance complète, **le cliché pirate constitue un masque narratif qui empêche le savoir en même temps qu'il protège de l'ignorance**. Le savoir partiel et tronqué qu'il exhibe assure une forme d'ignorance volontaire dans laquelle se love l'émerveillement des motifs du mystère, de l'inconnu, d'un exotisme folklorique : l'assurance d'un espace laissé à l'imaginaire.

---

[1] Michael Edwards, *De l'émerveillement*, Paris, Fayard, 2008, p. 38.
[2] *Ibid*., p. 55.
[3] *Ibid*., p. 65-66.

Parallèlement, comme un socle préalable, il offre la possibilité d'un dévoiement facile, occasion donnée de découvrir un connu qui paraît à chaque fois nouveau. De Bruckner et Finkielkraut à Michael Edwards, l'énergie déployée à la défense de l'émerveillement et au ré-enchantement dévoile la certitude qu'émerveillement et enchantement sont en dangereuse posture, et que, peut-être, tous ces efforts ne sont que des raccrochages désespérés. La caractérisation spatiale porte elle-même les marques du désenchantement, les espaces de l'aventure étant réduits à néant. L'île, terrain propice à la parenthèse d'aventure, a cessé d'être une terre vierge, refuge rêvé devant la puissance administrative. Au contraire, la réduction de toute *terra incognita* et l'avènement de la colonisation ont transformé les espaces du potentiel recommencement en champs d'application du modèle colonial. Devant Morgan devenu gouverneur de la Jamaïque dans *Cup of Gold*, le lecteur se souvient que l'insularité, acceptée comme un espace d'exclusion positive, de retrait salutaire, n'est plus ; que nul lopin de terre n'échappe aux pesanteurs de la législation ; qu'enfin :

> Notre siècle est le premier sans *terra incognita*, sans une frontière. La nationalité est le principe suprême qui gouverne le monde – pas un récif des mers du Sud qui puisse être laissé ouvert, pas une vallée lointaine, pas même la Lune et les planètes. Pas un seul centimètre carré sur Terre qui ne soit taxé et policé[1].

Dans *Heart of Darkness* de Joseph Conrad (1899), Marlow s'émerveille dans sa jeunesse du blanc de la carte, symbole d'une défection de la connaissance comme de la possession ou de l'institution. Le Silver de Björn Larsson intègre cette évolution, nostalgique d'un temps où le contrôle se partageait l'espace avec l'incontrôlé : « Au bon vieux temps, il existait, pour des gens de mon espèce, des havres comme Port Royal. Mais c'était terminé, maintenant »[2]. **Le pirate n'échappe pas à la marche civilisationnelle qui évacue l'aventure telle qu'elle a été pensée jusqu'alors.**

[1] Hakim Bey, *T.A.Z.*, éd. cit., p. 16-17.
[2] Björn Larsson, *Long John Silver*, éd. cit., p. 449.

À son image, Henry Morgan termine sa vie sur une île où, personnage de l'institution, il prend les traits du percepteur thoraldien. La question de l'emploi donné à l'existence prend dans la nouvelle acceptation de l'espace une dimension essentielle que concède Silver :

> Le soleil se lève à l'horizon et fait scintiller l'eau de Ranter Bay, qui brille comme toutes les pierres précieuses de Madagascar à la fois. Voilà ce que j'appelle de la beauté, mais à quoi peut-elle bien me servir ? Je ne suis pas en train de me lamenter pour rien, mais force est de constater qu'il ne me reste plus grand-chose à quoi employer ma vie[1].

Dès lors s'affirment les questions de l'utilité et de l'ennui, la possibilité du pirate et de l'aventurier se réduisant proportionnellement à l'utilité des espaces réalisée dans leur institutionnalisation. Dans cette optique, la perception de la carte ne se fait plus dans la fascination pour un blanc inconnu qu'il resterait à tracer, mais par la plongée dans les ténèbres dont fait état Isabelle Guillaume à propos de *Heart of Darkness* : « Si le merveilleux a disparu, le mystère est bien là, qui alimente la fascination. La substitution de *darkness* à *blank* participe de l'orchestration d'un symbolisme chromatique évident, inscrit dans le titre et omniprésent dans tout le roman »[2].

Chez Emilio Salgari, le soleil des Caraïbes est éclipsé par la noirceur de son héros, à laquelle font écho les scènes du roman. Un procédé repéré par Matthieu Letourneux dans sa présentation du texte :

> Immédiatement, le Corsaire Noir s'inscrit dans un univers essentiellement nocturne : il apparaît sur un navire qui fend la « mer ténébreuse » et, par la suite, la plupart de ses aventures se déroulent de nuit ou dans la pénombre de la jungle. Vêtu de noir, « d'une pâleur de marbre », et « le front mélancolique », il semble par avance porter le deuil de son troisième frère, dont il apprend la pendaison à l'instant où il entre en scène[3].

De fait, le roman s'ouvre sur une longue scène de nuit, qui commence en mer, se poursuit dans la jungle et jusqu'à la ville de Maracaibo. Après un court épisode diurne mais intérieur (les flibustiers sont coincés dans une demeure entourée par les ennemis espagnols), les personnages profitent de la nuit revenue pour s'échapper. C'est dans cette même nuit que le

---

[1] *Ibid*., p. 11.
[2] Isabelle Guillaume, *Le Roman d'aventures depuis* L'Île au trésor, éd. cit., p. 24.
[3] Matthieu Letourneux, « Introduction au *Corsaire Noir* », dans Emilio Salgari, *Le Corsaire Noir et autres romans exotiques*, éd. cit., p. 417.

Corsaire Noir prononce son serment de vengeance. De la même manière, le reste du roman confirme cet appétit pour l'obscurité, et les scènes de jour sont elles-mêmes réduites par la jungle étouffante. Enfin, le livre se clôt sur une nouvelle nuit : « Per alcuni minuti ancora la si poté scorgere, poi scomparve sul tenebroso orizzonte, che dense nubi, nere come se fossero sature d'inchiostro, avvolgevano »[1]. Dans ces ombres permanentes, le héros poursuit la possibilité de son aventure, et semble presque faire reculer le jour.

De la même manière, le soleil des Caraïbes est évincé au profit d'une représentation de la noirceur dans le troisième volet de *Pirates of the Caribbean : At World's End* (2007). La Baie des naufragés, cité pirate constituée d'épaves de navires assemblées, y illustre une esthétique de la nuit et d'une forme de pré-destruction dans cet agrégat de navires et de ponts prêt à l'engloutissement. C'est dans cet espace en disparition que se tient la réunion des pirates, prêts à décider de leur union dans la lutte contre leurs opposants. La représentation des ténèbres submersibles s'accompagne ici d'un goût pour la société de ses congénères. De même que les nuits successives du Corsaire Noir ne valent que dans la recherche de l'autre, son ennemi juré.

b. Commerces fictionnels

La déception que suppose le cours insulaire et solitaire de la vie se révèle lorsque Silver, qui se targue d'être cet ennemi redouté de l'humanité, voit un navire de commerce prendre mouillage à proximité de son fortin. Sous l'impulsion d'un auteur lui-même marin, le personnage ne boude pas son plaisir et va jusqu'à offrir une fête à l'équipage : l'occasion pour le marginal de retrouver une place d'honneur parmi les siens. Mais le regain d'intérêt social

[1] Emilio Salgari, *Il Corsaro Nero*, éd. cit., p. 183. Trad. fr. : « Il en fut ainsi pendant quelques minutes, après lesquelles elle disparut dans le ténébreux horizon, que recouvraient des nuages d'un noir d'encre » (trad. Jean Fargeau, *Le Corsaire Noir*, éd. cit., p. 619).

naît surtout d'un présent que le capitaine fait à Silver : un livre, que le pirate découvre avec surprise.

> Mais ensuite j'ai ouvert le cadeau de Snelgrave, qui devait tellement m'intéresser, d'après ce qu'il m'avait dit. M'intéresser ? Quel euphémisme ! Il aurait plutôt fallu dire : me faire perdre la tête de rage, devenir fou furieux ! Qu'ont vu, en effet, mes yeux troubles de myope ? Un ouvrage de la main de Jim Hawkins, imprimé, relié et sans aucun doute déjà en vente, que chacun pouvait se procurer et dont il pouvait faire ce qu'il voulait. Il était marqué noir sur blanc sur la page de titre, le nom de Jim Hawkins – celui qui m'a empêché d'avoir ma juste part du trésor de Flint, qui n'était pas plus à Flint qu'à qui que ce soit d'autre. Et il appelait son œuvre L'Île au trésor, comme s'il avait jamais existé un endroit portant ce nom.
> J'ai ouvert le livre en proie aux plus sombres pressentiments. Et qu'ai-je trouvé aussitôt si ce n'est la maudite carte de Flint, qui a bien failli causer ma mort et qui a amené celle de bien d'autres ? Et ensuite ? Eh bien Billy Bones, cette charogne. Et après ? Eh bien Long John Silver, avec son surnom de Barbecue à longueur de pages. J'ai dévoré ce livre comme je n'en ai jamais lu aucun dans ma vie, en proie à tous les sentiments qu'un être humain peut éprouver. Je me trouvais face à face avec un autre John Silver, bel et bien vivant. Un John Silver de plus à détester ou à aimer, c'est selon. Un cadavre de plus à jeter par-dessus bord.
> Quant à dire combien de fois j'ai lu ce livre, j'en suis incapable. J'étais fasciné, pieds et poings liés, et j'avais cessé de réfléchir de façon sensée[1].

La retrouvaille ténébreuse avec l'autre se joue ici dans l'espace intime de la lecture, Silver découvrant avec stupeur le roman publié par Jim Hawkins. **Le désir de refaire corps socialement ne s'articule pas dans un retour à la vie classique mais à la mise en place d'une communication littéraire.**

Bientôt, un nouveau navire se présente à Silver, avec « ordre de ramener à Bristol un certain long John Silver, dit Barbecue, afin de le faire passer en jugement pour crime contre l'humanité »[2]. Les soldats repartent sans Silver, mais chargés d'un paquet que le pirate leur a confié : le récit de sa vie, écrit pendant toutes ces années passées sur Madagascar. Réponse à Jim, le livre autorise au pirate le commerce humain littéraire sans risque immédiat de pendaison. Commerce humain, commerce littéraire ; commerce entre personnages enfin qui double, à un autre niveau, un commerce entre deux auteurs. Le désir de l'autre hante par notre truchement les êtres de papiers qui, déçus de leur solitude et de leur propre « trop connu », entrent en communication non-contrôlée avec ceux de leur espèce, ainsi qu'avec nous-mêmes : c'est, peut-être, ce que suggère la nouvelle vie des personnages dans la prolifération

[1] Björn Larsson, *Long John Silver*, éd. cit., p. 410.
[2] *Ibid*., p. 492.

des *fan-fictions*, mais aussi leur nouvelle représentation au sein des réseaux sociaux qui leur créent, comme à nous autres, des avatars divers.

c. La pauvre richesse du quotidien

L'île sanguinaire de *Treasure Island* et les plages festives de la Tortue ont cédé la place aux hôtels multi-étoilés qui s'étalent fièrement sur les espaces publicitaires incrustés dans les pages de nos cyber-recherches. En plus d'avoir été l'espace modèle de l'enfer colonial, l'île procède du désenchantement des rêves d'aventures qui ne voient, à l'horizon, que la figure bonhomme de celui que Jean-Didier Urbain désigne comme « l'idiot du voyage »[1] dans un ouvrage du même nom : le touriste.

Le rapport de l'aventure à l'argent réaffirme une part de la désillusion du personnage de pirate et son ancrage dans un quotidien d'une proximité trop grande avec les préoccupations de l'individu contemporain pour faire encore figure d'aventure. Car si une part de l'imaginaire collectif associe toujours le pirate à un esprit de dilapidation (ce que certains romanciers confirment, nous l'avons établi plus haut), des tendances contraires font pourtant jour dans les usages du forban de papier qui enregistre une tout autre réalité. **L'image du trésor, fantasme d'une thésaurisation secrète, romanesque et exotique, introduit un motif double d'individualisme et d'accumulation.** Loin du bandit au grand cœur, Henry Morgan ne consent nullement à offrir aux nécessiteux le butin dont il s'empare au détriment de ses compagnons : à l'opposé, il en verse une part à un État qui lui offre son soutien, pillant aux riches pour donner à d'autres riches. Cette relation de don au contre-don, placée sous un signe éminemment cynique, revient pour le personnage rebelle jusque là à reconnaître dans l'État le percepteur qu'il se veut être. Cette acceptation s'accompagne d'un regard sur l'argent qui sort de l'horizon attendu du personnage, lequel affirme soudain chercher sécurité et confort.

[1] Jean-Didier Urbain, *L'Idiot du voyage : histoires de touristes*, Paris, Payot, 2002.

Dialoguant avec sa conscience au sujet du butin acquis à Panama, et qu'il s'apprête à dérober à ses compagnons, Morgan se révèle à lui-même :

> I want this money. I want security and comfort, and I have the power between my hands to take both. It may not be the ideal of youth, but I think it has been the world's practice from the beginning. Luckily, perhaps, the world is not operated by youth. And besides, he said, these fools of men do not deserve any of it. They would be throwing it away in the brothels when we came home again[1].

À la dépense excessive et fulgurante, Morgan oppose le modèle de l'investissement, du placement mis sur une valeur jugée pérenne. L'argent amassé devient un agent de sécurité garant du bien-être et d'une vie longue, contraire à cette existence courte mais joyeuse dont il a été question. Capitaliste effréné, le pirate issu de la génération perdue de Steinbeck fait cesser l'aventure au nom du capital et des valeurs engendrées : bien-être, sécurité, confort.

À l'image de Morgan, le Silver de Björn Larsson s'inquiète singulièrement d'épargner son butin :

> J'avais déjà mis de côté neuf cent livres, gagnées avec England. Ce n'était pas une merde de chien, elles étaient placées en lieu sûr, chez un orfèvre de Londres, comme de juste, ce qui me donnait la possibilité de retirer de l'argent liquide en bien des endroits de la terre. Mais ce n'était pas assez, pour être vraiment en paix. À cette époque, il fallait au moins trois cent livres par an pour acheter des titres permettant de vivre comme un gentleman, sans lever le petit doigt, si on en était capable[2].

Par l'insertion d'une expression temporelle, « À cette époque, il fallait… », l'auteur transparaît textuellement et porte le discours d'un personnage soudain placé sous le signe de l'économie et de la prudence financière. **Balayées l'insouciance et la légèreté : le personnage de pirate épargne et compte ses doublons dans l'espoir d'acquérir un repos bien mérité**, sorte de plan de retraite conçu dans l'idée de ne pas mourir, comme le veut l'idée qu'on lui attache, à un âge peu avancé. Les romanciers se servent ainsi d'un motif récurrent et grisant de l'horizon d'attente – la quête de la fortune – pour mieux y attenter par

[1] John Steinbeck, *Cup of Gold*, éd. cit., p. 168. Trad. fr. : « Je veux cet argent. Je désire la sécurité et le bien-être, et j'ai entre les mains le pouvoir d'acquérir l'une et l'autre. Ce n'est peut-être point l'idéal de la jeunesse, mais je crois que tel est l'usage établi dans le monde depuis les premiers temps, et ce n'est pas la jeunesse qui gouverne le monde. De plus, ces imbéciles ne méritent pas de toucher la moindre parcelle de ce trésor. Ils iraient gaspiller leur part dans les bordels dès notre retour » (trad. Jacques Papy, La Coupe d'Or, éd. cit., p. 260-261).
[2] Björn Larsson, *Long John Silver*, éd. cit., p. 423.

l'introduction d'un revers : une **valeur préventive qui annule le risque et, conséquemment, l'aventure**.

Par cette confrontation, Steinbeck et Larsson interrogent la possibilité ou l'impossibilité d'agencer les problématiques de la piraterie et celles du quotidien : le pirate, donné a priori comme un personnage de l'exceptionnel, s'accommode de la banalité et n'y résiste pas nécessairement. La piraterie, devenue investissement sur l'avenir, ne double-t-elle pas dans cette écriture le phénomène culturel que le personnage finit par incarner, *id est* une valeur marketing, un investissement financier ? Et cette réhabilitation économique se trouve-t-elle réitérée dans l'acceptation du pirate comme hors-la-loi ?

> *L'aventure pirate se sert du cliché comme d'une arme contre le désenchantement de l'aventure : mélange de savoir et d'ignorance, le stéréotype pirate invite à la découverte autant qu'à la redécouverte. L'aventure pirate ne résiste cependant pas à la mise à sac de l'aventure en général par l'expansion civilisationnelle. Face à ce nouvel éclairage du monde, le pirate répond par une mise au noir de l'aventure dans laquelle cependant le désir d'entrer en communication avec l'autre et de briser la perception exclusivement marginale de la piraterie fait jour dans une fiction qui peine peu à peu à conserver le pirate dans le pirate. Disparition des territoires de l'aventure, socialisation du marginal : le pirate serait-il moins alternatif qu'on aimerait le croire ? Sans doute si l'on observe sa tendance à la thésaurisation. Le pirate ne résiste ni à la banalité ni à la précaution, et semble devenir, en fin de compte, un investissement plutôt qu'une prise de risque.*

2.3.2. Plaindre et envier

Investissement ? Marketing ? Force de vente ? Quelle déception, s'il en est ! Le pirate est-il donc victime de sa prolifération ? C'est qu'il est de plus en plus difficile de faire abstraction de son omniprésence culturelle. Le pirate, ennemi commun de tous, n'est-il pas entaché ou affaibli par cette expansion sémantique ?

a. Tous pirates ?

Après sa pendaison, Petit Radet alias Jérôme Burns est amnistié par les Morgat père et fils qui décident de conserver devant leur échoppe l'enseigne qui lui rend hommage : le pirate est pardonné. Que devient l'illégalité jugée inhérente au personnage dans le retour à un réel réhabilitant ? Kernok obtient à sa mort une messe en son hommage dans *Kernok le pirate*, Peter Blood devient gouverneur dans *Captain Blood*, de même qu'Henry Morgan dans *Cup of Gold*, Petit-Radet est racheté par les Morgat dans *L'Ancre de Miséricorde*, Silver devient écrivain dans *Long John Silver*, Barbossa amiral dans *Pirates of the Caribbean* : tout cela n'est pas sans but ni sans conséquence sur l'imaginaire du hors-la-loi pour un lecteur qui appartient désormais à un univers sur-légiféré au quotidien juridiquement borné.

Dans une liste des désenchantements propres au monde contemporain, Tanguy Wuilleme cite notamment le poids d'un monde administré et banalisé sous la force duquel l'exceptionnel est réduit à l'incident minime[1]. Dans ce cadre, au sentiment de surreprésentation juridique répond une banalisation des infractions : si la loi est quotidienne, il appartient au quotidien de la défier dans un usage du quotidien dont fait état Michel de Certeau dans un essai du même nom. **Et tandis que la prolifération détruit l'extraordinaire, chacun devient pirate en ses heures, chacun se connaît désormais une identité pirate quelconque à l'heure où journaux et magazines titrent, à l'instar du *Courrier International* numéro 1085 d'octobre 2011 : *Tous pirates !*** Le point d'interrogation qui était de rigueur jusque là a été supplanté par une exclamation affirmative, assurant l'avènement d'une ère de pirates culturels

[1] Conférence donnée dans le cadre du programme 2007-2008 de l'Université Populaire de Lyon, *Utopies et désenchantements*.

qui seront évoqués ultérieurement. Mais il convient d'observer déjà que la prolifération du pirate correspond à une extension à l'extrême du terme *pirate,* extension elle-même révélatrice d'une volonté de raccrochage à ce personnage de la transgression, comme pour l'affirmer, le porter haut, s'en faire un insigne. Cet **espoir de ne pas participer à l'établissement collectif d'une servitude volontaire**, décrite en 1549 déjà par Étienne de la Boétie, se couple du constat amer sous-jacent de la médiocrité de cette piraterie à basse échelle, d'une banalisation pensée comme dévalorisation : prétendre être tous pirates, n'est-ce pas s'assurer que, réellement, personne ne l'est ?

Andrew Potter et Joseph Heath analysent dans *La Révolte consommée* la manière dont la contre-culture est devenue, à l'inverse de ses premières aspirations, le fer de lance de la société de consommation qu'elle dénonce vainement avec les armes mêmes de ses ennemis publicitaires et *marketeurs* : l'idée même de contre-culture est devenue, à son tour, un argument de vente. Le fantasme collectif de l'être pirate s'affirme dans la compréhension tout aussi collective de l'impossibilité même de cet état ou, plutôt, d'anéantissement de sa portée. La multiplication du pirate lui a fait perdre en qualité de direction, au sens de Canetti, *id est* de force tendue vers un but, propriété que l'auteur accorde à la meute dans *Masse et puissance*. La meute pirate, éclatée pour s'élargir à échelle d'une société, entraîne dans sa disparition un affaiblissement sémantique, un assagissement du langage : **écrire ou représenter le pirate c'est, désormais, la douce insurrection qu'on s'autorise**.

b. Une expérience-limite ?

De la piraterie se voit ainsi retiré ce qui peut faire horreur : crime, sang, mort, violences qui heurtent nos acceptions d'un vivre-ensemble que nous ne sommes pas prêts à sacrifier à nos aspirations. Le personnage de pirate, appelé jusque là démon, est conduit dans la sphère du normal. Alors qu'il prend la tête de la plantation de James Flower, Morgan, songeant à la

potence et au gibet, « knew, out of his own reasoning, that the unknown thing can never become the normal thing »[1]. Devenu gouverneur, il envoie en prison un homme « Charged with stealing four biscuits and a mirror »[2], et condamne à mort deux de ses anciens compagnons, suivant ce principe de normalité. Aux deux forbans qui lui demandent s'il est bien nécessaire de les pendre, il répond : « No, you must be hanged. I am sorry, but it must be so. Such is my duty »[3]. L'ennui profond ressenti par Morgan agissant par nécessité répond à une prédiction de Merlin, faite au jeune homme avant qu'il ne quitte son Pays de Galles :

> But there is this gift for failure; folk know he has failed, and they are sorry and kindly and gentle. He has the whole world with him; a bridge of contact with his own people; the cloth of mediocrity. But he who shields a firefly in his hands, caught in reaching for the moon, is doubly alone; he only can realize his true failure, can realize his meanness and fears and evasions. You will come to your greatness, and it may be in time you will be alone in your greatness and no friend anywhere; only those who hold you in respect or fear or awe[4].

La prédiction s'accomplit : Morgan réalise ses désirs et se retrouve seul au sein de sa glorieuse réalisation, craint de tous et aimé d'aucun.

L'aventure glorieuse du pirate le coupe de la compréhension de ses pairs dont il pense avoir surpassé les possibilités du sentir, ainsi que le révèle son unique confident, Cœur de Gris :

> "I do not understand !" he cried scornfully. "Do you think I do not understand? I know; to your mind your feelings are new things, discoveries of fresh importance. Your failures are unprecedented. This gigantic conceit will not allow you to believe that this Cockney behind you – yes, he who sometimes rolls on the ground in fits – might have the same hopes and despairs as yourself. You cannot believe that these men feel as deeply as you do. I suppose it would surpass your wildest thought if I should say I want the woman as much as you do, or that I could be telling sweet sentences to La Santa Roja, perhaps, better than you could."
> Captain Morgan had flushed under the lash of words. He did not believe it. It was monstrous to think that these men could feel as he did. Such a comparison made him, somehow, unworthy[5].

---

[1] John Steinbeck, *Cup of Gold*, éd. cit., p. 61. Trad. fr. : « […] en était arrivé à conclure de lui-même qu'une chose inconnue ne peut jamais devenir normale » (trad. Jacques Papy, éd. cit., p. 101).
[2] *Ibid*., p. 185. Trad. fr. : « accusé d'avoir volé quatre biscuits et un miroir » (*ibid*., p. 285).
[3] *Ibid*., p. 188. Trad. fr. : « Il faut que vous soyez pendus. Je le déplore, mais il ne saurait en être autrement » (*ibid*., p. 288).
[4] *Ibid*., p. 19-20. Trad. fr. : « Mais celui qui échoue reçoit un don en compensation : les gens, connaissant son échec, le plaignent et se montrent très bons à son égard. Il a l'univers entier avec lui ; un pont s'établit entre lui et ceux de sa race quand il revêt l'uniforme de la médiocrité. En revanche, celui qui abrite dans ses mains la luciole qu'il a attrapée en essayant de saisir la lune subit une double solitude : lui seul peut se rendre compte de son échec, de sa mesquinerie, de ses craintes et ses faux-fuyants… Tu arriveras peut-être à la grandeur, et peut-être seras-tu seul un jour au sein de ta gloire, sans un ami, sans personne autour de toi en dehors de ceux qui te redouteront » (*ibid*., p. 38-39).
[5] *Ibid*., p. 129. Trad. fr. : « "Ainsi, vous me jugez incapable de comprendre ? s'écria-t-il d'un ton méprisant. Je sais : vous tenez vos sentiments pour des découvertes d'une importance considérable, et vos échecs vous paraissent sans précédent. Votre monstrueuse vanité ne vous permet pas d'envisager que le cockney qui se

Pris dans cette distinction vis-à-vis du genre humain, Steinbeck inscrit son personnage dans la lignée encore vivace du pirate romantique inaugurée par Lord Byron dans le personnage de Conrad, sombre héros du poème *The Corsair* (1814). Comme Morgan qui plus d'un siècle plus tard ne trouve d'espoir que dans l'amour qu'il pourrait porter à la Santa Roja, ou comme le Corsaire Noir de Salgari qui en 1898 ne trouve de réponse à sa haine que l'amour qu'il porte à Honorata, Conrad ne trouve d'exception à sa haine de l'humanité que dans la passion qu'entretient en lui la présence de Médora, exprimée dans ces vers du chant premier :

> Without one hope on earth beyond you thy love,
> And scarce a glimpse of mercy from above.
> Yet the same feeling which thou dost condemn,
> My very love of thee is hate to them,
> So closely mingling here, that disentwined,
> I cease to love thee when I love Mankind[1]

Matthieu Letourneux rappelle justement que Salgari

> […] fonde en revanche son personnage du Corsaire Noir sur une tradition enracinée de longue date dans la littérature européenne. Depuis lord Byron et Fenimore Cooper, les corsaires et les pirates sont des stéréotypes de la littérature populaire. Le premier écrit son grand poème en prose The Corsair en 1814, et pose les fondements de la figure du marin tourmenté, dont l'existence faite de combats reflète la violence des sentiments[2].

C'est dans cette tradition établie (rappelons que Cooper lui-même écrit et publie d'abord *The Red Rover* à Paris en 1827), qui fit les héros romantiques comme Hernani, que se situe le héros de Salgari, et dans une certaine mesure celui de Steinbeck qui dépasse le modèle romantique au profit d'une écriture du désenchantement spécifique à la génération perdue dont il est un représentant. Médora se suicide chez Byron, tandis que Morgan échoue

---

trouve derrière vous (oui, celui qui se roule parfois sur le sol dans des crises d'épilepsie) puisse connaître les mêmes espoirs et désespoirs que vous-même. Vous ne pouvez pas croire que ces hommes sentent aussi intensément que vous. Sans doute me jugeriez-vous frappé de folie si je vous disais que je désire cette femme autant que vous, ou que je pourrais débiter des galanteries à la Santa Roja bien mieux que vous !" Le capitaine Morgan avait rougi sous le fouet de ces paroles, mais il refusait d'y ajouter foi : il était insensé d'envisager que ces hommes fussent capables des mêmes émotions que les siennes. Cette comparaison l'avilissait » (*ibid*., p. 202-203).

[1] Lord Byron, *The Corsair*, Coeuvres-et-Valsery, Ressouvenances, 1994, p. 44-46. Trad. fr. : Hors de toi, Médora, plus d'espoir sur la terre ; /À peine la pitié d'un seul rayon l'éclaire : / Ce sentiment, pourtant, que tu proscris en moi, / Cette haine pour eux, c'est de l'amour pour toi. / Par des liens si forts cet amour, cette haine / Sont unis, qu'au moment où s'en rompra la chaîne, / Je cesse de t'aimer si j'aime les humains » (trad. Lucien Méchin, *Le Corsaire*, édition bilingue).

[2] Matthieu Letourneux, « Introduction au Corsaire Noir », éd. cit., p. 417.

lamentablement dans sa tentative de séduire la Santa Roja. Conrad disparaît, tandis que Morgan épouse sa cousine Elisabeth. La poésie spectaculaire (et spectrale) de Byron est évincée au profit d'un échec rendu lui-même misérable : pas de suicide romantique, pas d'effusion lyrique, Steinbeck enregistre avant tout la désillusion par l'ennui.

Dans la relation médiocre de Morgan à son épouse, l'exceptionnel de l'aventure pirate semble ainsi rompre, définitivement, la possibilité d'entrer en communion avec l'autre : l'aventure devient fossé, que seul un constat d'échec peut combler dans une chute vers cette médiocrité désignée par Merlin, dernier lieu commun de la reconnaissance humaine. C'est au seuil de la mort que Morgan, en cet instant d'échec définitif inauguré dans sa bouche par un simple regret (« What a pity it is, he thought, that I cannot go to death in a ship […] »[1]) que le personnage parvient à revenir à la compréhension des autres, et notamment de celle qu'il a épousé : « This woman loves me, he said to himself. This woman loves me, and I have never known it. […] During all her hectoring and badgering and brow-beating, she has loved me – and I have never known it »[2]. Le caractère exceptionnel du pirate tel que le désigne Pierre Mac Orlan n'est qu'une vue circonstanciée du personnage, de même que celle de Gustave Aimard pour qui les flibustiers sont « toujours supérieurs aux événements quels qu'ils soient »[3]. Quelle que soit l'Histoire, la fiction propose des versions périodisées et circonstanciées de l'expérience pirate, qui n'arrive pas chez Steinbeck notamment à bout de l'ennui et du désenchantement qui voient, dans *Cup of Gold*, l'argent et le confort l'emporter sur aventure dans une annihilation du pirate.

---

[1] John Steinbeck, Cup of Gold, éd. cit., p. 192. Trad. fr.: « Quel dommage, songea-t-il, que je ne puisse aller à la rencontre de la mort sur un bateau » (trad. Jacques Papy, *La Coupe d'Or*, éd. cit., p. 295).
[2] *Ibid*., p. 192. Trad. fr. : « Cette femme m'aime, se dit-il. Elle m'aime, et je ne m'en suis jamais aperçu. […] Pendant tout ce temps qu'elle m'a bousculé, houspillé, méprisé, pendant tout ce temps-là elle m'a aimé… et je ne l'ai jamais su » (*ibid*., p. 296).
[3] Gustave Aimard, *Les Bohèmes de la mer*, éd. cit., p. 67.

Les motifs romantiques ne sont cependant pas totalement évacués dans le traitement fictionnel du personnage-pirate. Le temps de l'aventure apparaît, dans la mélancolie de Morgan, comme une sorte d'indépassable qui porte son propre poison qui insinue une nostalgie permanente marquée par les récits de rétrospection. Dans une conception moins désenchantée, le Petit-Radet de Mac Orlan, sous les traits de Jérôme Burns, ne réfute pas cette irrésistible pression de l'aventure :

> Je ne méconnais pas la puissance du démon, comme tu dis, qui me tourmentait, mais aujourd'hui que l'expérience m'a assagi, je te dis : l'aventure, c'est la carotte que le conducteur maintient devant l'âne pour le faire courir, on ne l'atteint jamais et l'on revient au port, la vie terminée, comme un vieil homme stérile[1].

La nostalgie, bien présente, s'accompagne d'une stérilité déjà soulignée par Daffyd au jeune Henry Morgan. Si l'aventure est nécessaire à l'imaginaire de ce que représente la « grande vie », elle empêche également toute issue, toute sortie de l'aventure hors du cadre de la désespérance et du dessèchement de l'âme. Alors que la rétrospection assure que l'aventure doit cesser pour être, pour exister en tant que telle à travers la mise en récit, l'aventure cessée abandonne l'aventurier à sa solitude et aux habits de la médiocrité, selon les termes employés par Merlin. Il ne reste, dirait celui-ci, et dirait également Mac Orlan, que la fiction chère à l'aventurier passif.

c. « Levez-vous vite, orages désirés ! »

Seul à connaître la valeur de son échec, incompris dans une foule oppressante, le personnage de pirate entend la conclusion à la prédiction de ce nouvel Ossian : « I am sorry for you, and – Mother Heaven ! how I envy you »[2]. **Plaindre et envier : une manière de résumer l'excitation et la désillusion de l'aventure pirate pour un lecteur rendu à une pensée moralisatrice de la stase et de l'abandon**, réduite par le père d'Yves-Marie dans cette

[1] Pierre Mac Orlan, *L'Ancre de Miséricorde*, éd. cit., p. 397.
[2] John Steinbeck, *Cup of Gold*, éd. cit., p. 20. Trad. fr. : « Je te plains, et comme je t'envie » (trad. Jacques Papy, *La Coupe d'Or*, éd. cit., p. 39).

simple phrase : « Rêver, c'est souvent une façon, qui en vaut une autre, de tourner sept fois la langue dans sa bouche avant de parler »[1]. De ne pas s'exposer à une aventure perçue comme autodestructrice, incidemment.

De l'impasse de l'aventure au constat d'une autodestruction nécessaire, un pas seulement, franchi selon Markus Rediker dans la progression du pirate vers le désir de sa propre mort : « De nombreux équipages promettent qu'" ils se feront sauter plutôt que de se laisser capturer" »[2], assure-t-il à l'aide de témoignages avant d'ajouter : « Issus d'une culture maritime imprégnée de mort, affrontant les potences en brisant la loi de la propriété, les pirates s'approprient avec défi l'élément destructeur »[3]. Ce défi ne s'exprime pas uniquement dans une bravade à la loi et au monde, mais dans une préférence, si l'on peut dire : gagner soi-même le royaume des morts plutôt que d'être pris et de connaître la fin des pirates. Ainsi les flibustiers qui, dans le *Corsaire Noir* de Salgari, assiégés dans une maison de Maracaibo, menacent de faire sauter la maison, les prisonniers et…eux-mêmes :

> - Arrendetevi o farò abbattere la porta.
> - Fatelo, - rispose freddamente il Corsaro. – Vi avverto solo che il barile di polvere è pronto e che farò saltare la casa assieme ai prigionieri.
> - Ma salterete anche voi !
> - Bah !... Morire in mezzo al rimbombo delle fumanti rovine è da preferirsi alla norte ignominiosa, che voi mi fareste subiré dopo la mia resa[4].

Une attitude de défi que Markus Rediker établit comme constante historique du pirate. De là à en faire une constante littéraire ? Le cas n'est au moins pas isolé. Après que Médora s'est donnée la mort, Conrad choisit de disparaître, ne laissant aucune trace de son existence derrière lui. La dernière strophe du poème dramatique fait état de cette disparition et de l'hésitation qu'elle suppose quant à l'avenir du pirate :

---

[1] Pierre Mac Orlan, *L'Ancre de Miséricorde*, éd. cit., p. 435.
[2] Markus Rediker, *Pirates de tous les pays*, éd. cit., p. 237.
[3] *Ibid*., p. 237.
[4] Emilio Salgari, *Il Corsaro Nero*, éd. cit., p. 42. Trad. fr. : « - Rendez-vous ; ou je vais faire abattre votre porte. - Faites ! … répliqua froidement le Corsaire. Seulement je vous avertis que le baril de poudre est prêt, et que, si vous tentez ce que vous venez de dire, je fais sauter la maison et les prisonniers. - Mais vous sauterez aussi, vous. - Bah ! Je préfère mourir ainsi que du supplice ignominieux que vous m'imposeriez si je me rendais » (trad. Jean Fargeau, *Le Corsaire Noir*, éd. cit., p. 467-468).

‘Tis morn – to venture on his lonely hour
Few dare; though now Anselmo sought his tower.
He was not there, nor seen along the shore;
Ere night, alarmed, their isle is traversed o’er:
Another morn – another bids them seek,
And shout his name till Echo waxeth weak;
Mount – grotto – cavern – valley searched in vain,
They find on shore a sea-boat’s broken chain:
Their hope revives – they follow o’er the main.
‘Tis idle all – moons roll on moons away,
And Conrad comes not, came not since that day:
Nor trace nor tidings of his doom declare
Where lives his grief, or perished his despair![1]

Une conclusion que l’on retrouve dans *La Regina dei Caraibi* (1901) d’Emilio Salgari, suite du *Corsaro Nero* de 1898 : le pirate et son amante, enfin réunis, disparaissent sans laisser de trace. Cette disparition teintée de désespoir (surtout dans le cas de Byron) fait donc école et répondrait à la tendance que souligne Rediker du pirate à l’autodestruction.

Une tendance présentée avec humour dans l’auto-sabordage parodique des pirates des *Aventures d’Astérix*. D’autres avatars en sont, bien entendu, plus sombres. Peyrol, héros de *The Rover* de Joseph Conrad, est ajouté à la longue liste des suicides établie par C. B. Cox dans l’œuvre de Conrad : « […] it is not surprising that in Conrad’s fiction suicide and thoughts of suicide repeatedly occur. There are fourteen actual suicides in the fiction, though in this number I include Peyrol (*The Rover*) and Lord Jim, who could be called voluntary martyrs to an ideal »[2]. Dans un autre registre, le film *Hook* (1991) de Steven Spielberg présente un cas tout différent, plus proche de la réécriture parodique de Goscinny et Uderzo. Bande dessinée et cinéma se présentent ainsi comme des médias non seulement de la

[1] Lord Byron, *The Corsair*, éd. cit., p. 166. Trad. fr. : « Le matin est venu. Dans son triste séjour / Nul n’ose le troubler. Anselme dans la tour / Pénètre cependant ; mais sa recherche est vaine, / Il cherche en vain Conrad : sur la rive prochaine, / Personne ne l’a vu. Bientôt ses compagnons / De l’île ont parcouru les grottes et les monts ; / Un autre jour se lève, ils poursuivent sa trace ; / L’écho redit son nom jusqu’à ce qu’il se lasse ; / Les grottes, les vallons sont explorés en vain ; / D’un bateau, sur la plage, ils découvrent enfin / Une chaîne brisée : une vive espérance / Les ranime ; sur l’onde aussitôt on s’élance. / Les jours suivent les jours. Hélas ! soins superflus ! / Conrad ne revient pas, il ne reviendra plus. / On ne sait s’il courut sur la rive lointaine / Mourir de désespoir ou bien traîner sa chaîne » (trad. Lucien Méchin, *Le Corsaire*, édition bilingue).
[2] C. B. Cox, « Joseph Conrad and the question of suicide », en ligne, https://www.escholar.manchester.ac.uk/api/datastream?publicationPid=uk-ac-man-scw:1m2768&datastreamId=POST-PEER-REVIEW-PUBLISHERS-DOCUMENT.PDF, p. 4.

réécriture, mais de la mise à distance parodique et d'un rapport décomplexé sinon aux classiques, du moins aux œuvres antérieures auxquelles ils feraient référence. Le film de Steven Spielberg se focalise sur le capitaine Hook, personnage alimenté de pulsions suicidaires largement théâtralisées par le réalisateur et par la performance de Dustin Hoffman. Rongé par un ennui mortel, Hook s'empare d'un pistolet et le dirige contre sa tempe devant un Smee manifestement habitué à la scène. Le capitaine, dans une attitude résignée d'emprunt, assure que rien ne saurait l'arrêter, cette fois :

> There's no stopping me this time, Smee. My finger is on the trigger. This is it! Don't try to stop me this time, Smee! Don't you dare try to stop me, Smee, try to stop me, Smee, you'd better get up off your ass. Get over here, Smee. This is not a joke! I'm committing suicide![1].

Smee vient à sa rescousse, et la comédie s'achève sur le retour du capitaine à l'accablement et à la tristesse. Cette fin heureuse n'est pas sans lien avec l'objet fictionnel proposé : Hook a la particularité d'être un personnage de réécriture, extrêmement populaire et déjà parodié par la mise en dessin animé des studios Disney. Le film, production de masse proposée avant tout aux enfants et présentant un personnage non seulement populaire mais apprécié, ne pouvait traiter le motif du suicide que sous un angle comique et parodique.

La fin n'est cependant pas toujours aussi heureuse. En 1905 a lieu la publication posthume du *Phare du bout du monde*, roman tardif (1901) du Français Jules Verne. Récit sombre écrit pendant une période de dépression, le roman est vidé de tout épisode plaisant, éducatif ou humoristique. Le ton, plus résigné que tragique, fait écho à une narration qui multiplie les crimes et qui, malgré la victoire finale des défenseurs du phare, s'achève sur le suicide de Kongre, chef des pirates défaits :

> Kongre demeurait immobile sur l'arête de la falaise. Ses regards plongeaient au-dessous de lui sur la crique. Et, près de l'aviso, il pouvait apercevoir cette goélette que la chance lui avait si opportunément envoyée au cap Gomez ! Et, sans l'arrivée de l'aviso qui eut empêché son départ, elle eut été depuis plusieurs jours dans les mers du Pacifique, où Kongre et les siens eussent pu se soustraire à toutes les poursuites et s'assurer l'impunité…
> On le comprendra, le commandant Lafayate devait tenir à s'emparer de Kongre. Il donna donc des ordres, et le second Riegal, suivi d'une demi-douzaine de matelots, se glissa hors de l'enceinte, afin de

[1] Steven Spielberg, *Hook*, 1991.

> gagner le bois de hêtres, d'où, en remontant la barrière rocheuse, il leur serait facile d'atteindre le plateau.
> Vasquez et John Davis guidaient cette petite troupe par le plus court.
> Ils n'avaient pas fait cent pas au-delà du terre-plein, qu'une détonation retentit sur l'arête, et un corps, projeté dans le vide, vint se briser sur les roches de la base.
> Kongre avait tiré un revolver de sa ceinture, il l'avait appuyé à son front…
> Le misérable s'était fait justice, et maintenant la marée descendante entraînait son cadavre vers la mer.
> Tel fut le dénouement de ce drame de l'île des États[1].

Dans un roman sans excédent ni artifice à l'image de cette conclusion, Jules Verne, quelques années seulement avant sa mort, profite du personnage-pirate pour proposer une fiction noire et sèche.

Le suicide du pirate n'est pas, contrairement à ce que Markus Rediker affirme pour l'histoire, une constante de la fiction. Il reste cependant que, dans son rapport étroit avec la mort, le personnage-pirate est un prétexte pour aborder la question du suicide comme alternative fictionnelle à sa problématique de personnage criminel : tuer ou être tué. Le désenchantement, l'ennui et le désœuvrement, qui firent en partie l'œuvre des romantiques du XIXe siècle dont le *René* de Chateaubriand (1802) mit le suicide au cœur des préoccupations, accompagnent ce personnage-pirate, héritier circonstancié de cette tradition comme de l'aventure, de la fuite de la société et de son incompréhension.

d. Aux portes closes de l'aventure

Selon la légende, la découverte du Graal annonce la fin des Temps Aventureux. Il en va ainsi de la Coupe d'Or avec laquelle une analogie a été préalablement établie. Ce n'est qu'une fois ce dernier objectif atteint que Morgan conscientise la déception inhérente à ses aventures : « The most human of all human traits is inconsistency, he thought. […] And why must we learn that last ? »[2]. C'est à ce moment où l'aventure prend fin que le pirate saisit la stérilité dans laquelle elle l'a conduit. Comme si l'aventure conduisait à son propre dénigrement, à sa

[1] Jules Verne, *Le Phare du bout du monde*, éd. cit., p. 264-265.
[2] John Steinbeck, *Cup of Gold*, éd. cit., p. 167. Trad. fr. : « Le trait le plus humain de l'humaine nature est l'inconsistance, songeait-il. […] Et pourquoi faut-il que nous la fassions en dernier lieu ? » (trad. Jacques Papy, *La Coupe d'Or*, éd. cit., p. 259).

propre condamnation, et à la fin de celui qui la mène. « Ce qui commence, continuera ; mais la mort termine pour toujours la continuation »[1], résume Vladimir Jankélévitch. Si le père d'Henry Morgan affirme avoir voulu un fils afin que celui-ci puisse accomplir ce que lui-même n'a pas eu le courage de faire, le pirate se réalise quant à lui en-dehors de toute descendance : en-dehors de tout avenir, en quelque sorte. Jérôme Burns, dissimulant le pirate en lui, dissuade son jeune protégé de prendre la mer : « Promets-moi de continuer sagement la carrière que tu as choisie et de ne plus songer à t'embarquer »[2]. Figure supposée du tentateur, le personnage de pirate travaille à sa propre destruction pour dés-alimenter la vie.

Du pirate pendu au pirate suicidé, les avertissements successifs achèvent de décevoir le lecteur, lui-même suiveur mais non continuateur du pirate, à travers ces quelques mots adressés par Jérôme Burns à Yves-Marie : « Vois-tu, il y a plus d'aventure dans une partie d'échecs que sur toutes les mers du monde »[3]. Plongé dans la mythologie du pirate jusqu'au cœur de l'aventure, le lecteur est finalement reconduit, par le pirate lui-même, aux portes d'un réel qui l'entraîne, l'absorbe et le déçoit en même temps qu'il le rassure : l'aventure, « mélange d'envie et d'horreur, l'horreur redoublant l'envie »[4], n'aura pas lieu. Mac Orlan, après l'expérience de la première guerre mondiale, n'a de cesse de répéter l'ineptie d'une aventure-simulacre par le truchement d'un personnage-pirate qui, symbole de la vie d'aventure, réalise au mieux la possibilité d'une fiction déceptive contrevenant à la tradition « d'enrôlement » du roman d'aventure.

> Loin de se révéler fertile en péripéties diverses ou en scènes de batailles épiques, la vie de pirate, dans les deux textes, se donne pour synonyme d'errance stérile, de solitude et de traque, ces éléments centraux dans la légende du Hollandais volant, et elle en vient à apparaître comme un simulacre d'existence, avatar de la vie dans la mort. À cet égard, le récit de piraterie inscrit dans Les Clients du Bon Chien Jaune met en scène la déception du héros[5].

---

[1] Vladimir Jankélévitch, *L'Aventure, l'ennui, le sérieux*, éd. cit., p. 863.
[2] Pierre Mac Orlan, *L'Ancre de Miséricorde*, éd. cit., p. 450.
[3] *Ibid*., p. 424.
[4] Vladimir Jankélévitch, *L'Aventure, l'ennui, le sérieux*, éd. cit., p. 830.
[5] Isabelle Guillaume, « Le Mythe du Hollandais Volant dans l'œuvre de Mac Orlan », dans Juliette Vion-Dury (dir.), *Le Lieu dans le mythe*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2002, p. 270.

Elle-même fertile, la fiction pirate désigne une aventure infertile dans l'œuvre de Mac Orlan qui fait une toile de fond aux fantasmes de mort de l'aventure, de mort du héros, et de mort de l'expérience.

> *La prolifération culturelle du pirate* via *l'édification d'une culture de masse crée une progressive indistinction par laquelle s'opère une réduction de l'exceptionnel et un affaiblissement que soutient la mise en culture de l'idée de piraterie. La piraterie classique, quant à elle, constitue par spécialisation une expérience-limite à partir de laquelle le retour à la normalité est rendu impossible. Cette expérience se réalise dans un double constat, la hauteur de l'expérience ne trouvant son expression que dans la désillusion de la solitude : la piraterie demeure, par sa force d'action autant que par le désenchantement qu'elle réveille, en marge d'une humanité restée désirante. Le pirate porte ainsi toujours les marques d'un romantisme noir dont l'attrait pour le suicide reste l'un des héritages visibles, mais demeure surtout, par son statut de personnage d'exception, le baromètre de notre rapport à l'aventure.*

3. Pirateries et piratages : des actes littéraires

Dans son essai *Romans d'aventures et de rêve*, Jean-Claude Lalanne-Cassou évoque les cas de collaborations littéraires en s'appuyant, notamment, sur le célèbre duo formé par Dumas et Maquet : « Reste toujours cette question de "paternité" à laquelle nos mentalités modernes sont attachées »[1]. Une question qui, précisément, reste en suspens et continue de poser certains problèmes parfois exacerbés dans le cas des romans de piraterie. C'est qu'en termes de propriété intellectuelle, il importe de distinguer le livre, matériel, de la fiction, dont l'héritage est plus complexe à matérialiser. On ne saurait, par exemple, lire *Cup of Gold* de John Steinbeck sans penser au *Corsaro Nero* d'Emilio Salgari ainsi qu'au *Captain Blood* de Sabatini, de même qu'on ne saurait lire ce même *Corsaro Nero* sans penser au *Corsair* de Lord Byron. Pareillement, on lit *L'Ancre de Miséricorde* de Pierre Mac Orlan en gardant à l'esprit non seulement *Treasure Island* de Robert Louis Stevenson, mais aussi *Les Clients du Bon Chien Jaune*, de Mac Orlan lui-même. Que dire encore du *Long John Silver* de Björn Larsson ?

Les textes d'Exquemelin et de Johnson/Defoe engagent eux-mêmes un réseau figuratif par lequel les œuvres se lisent à plusieurs et s'imposent, surtout, dans leur multi-parenté – l'homoparentalité est par ailleurs chose courante dans l'écriture de la piraterie. **Le personnage de pirate s'inscrit dans une tradition intertextuelle qui semblerait doubler son activité de déprédation et rassemble les romans de piraterie en une vaste saga des mers, faite de rappels et de réapparitions.** Il convient, cependant, de spécifier cette activité intertextuelle et d'en extraire les possibles singularités dans l'écriture de la piraterie – voire dans l'écriture-piraterie.

[1] Jean-Claude Lalanne-Cassou, *Romans d'aventures et de rêve*, Longueuil, Les Presses Philosophiques, 2000, p. 37.

L'usage permanent de l'intertexte ainsi que la notion de *saga* qui rapproche le personnage d'une littérature sérielle conduit à interroger la valeur du pirate et des romans qui le mettent en scène. Faut-il catégoriser le roman de piraterie ? Selon quels critères ? Faut-il distinguer, dans ce tissage commun, une production littéraire et une production paralittéraire ? Quand même nous le voudrions : le peut-on seulement ? L'intertexte n'est-il pas un moyen de créer une jonction entre ces deux domaines que l'on veut opposés ? L'idée d'une opposition entre culture populaire et culture savante n'est-elle pas une représentation tronquée ? Car le renouvellement par le populaire constitue, selon Antonio Dominguez-Leiva, une caractéristique de la littérature occidentale. Il précise : « […] l'hybridation du « bas » et du « haut » culturels est, dans la création littéraire, une constante trop souvent négligée, que le culturalisme littéraire se doit de confronter. […] Par ailleurs, c'est un des traits principaux de la post-modernité que d'avoir fusionné, de façon indivisible, le populaire et l'élitaire […] »[1]. Le pirate, par une esthétique du pillage et du recel, assure-t-il son succès dans cette hybridation verticale ? Offre-t-il, de ce fait, un discours culturaliste que nous pourrions mettre en avant ?

Toutefois, ce que l'on présente comme une théorie de l'hybridation n'est-il pas une forme de légitimation et d'euphémisation intellectuelle d'une pratique plus simplement désignée sous le nom de plagiat ? Le personnage de pirate se définit surtout au XIXe siècle comme une identité en conflit contre la loi. Cette identité criminelle se normalise cependant au cours du XXe siècle, et nécessite l'élaboration de nouveaux moyens de conflictualisation. La mise en cause de l'auteur et la mise en avant du lecteur par les théories de la réception ainsi que, sociologiquement, par les études culturelles, favorisent un terrain fictionnel de conflit d'ordre notamment productif (ou créatif). L'utilisation du terme *piratage* pourrait alors se substituer à

[1] Antonio Dominguez-Leiva, « Faut-il avoir peur des "études culturelles" ? Avant-propos polyphonique », dans Antonio Dominguez Leiva *et al.* (dir.), XXXVe Congrès de la SFLGC. *Études culturelles, anthropologie culturelle et comparatisme*, Tome I, Dijon, Murmure, 2010, p. 13-14.

piraterie pour intégrer cette euphémisation en même temps que cette diversification (ou multiplication) d'une pratique de prédation littéraire ou culturelle. **Le plagiat, forme dissimulée et piratée de l'intertexte, conduit-il de ce fait à distinguer le roman de piraterie comme motif du roman de piratage comme pratique ?** Plutôt qu'un roman *de* ou *du* piratage, ne peut-on pas parler d'un roman *par* piratage ?

3.1. Relectures pirates : de l'intertexte au ready read

« […] découvrir est agréable, mais redécouvrir l'est bien plus »[1], rappelle Sylvain Venayre en reprenant les mots de Peter Fleming. Certes, le voyageur britannique fait ce constat au retour d'un voyage : après l'exotisme de l'aventure, le retour au commun gagnerait en saveur. Ne peut-on cependant pas trouver à ce principe une application littéraire ? Car le pirate, installé par son succès dans l'imaginaire collectif, se redécouvre plutôt qu'il ne se découvre, se relit plutôt qu'il ne se lit. « L'être humain est un incorrigible copieur »[2], assure non sans humour Florent Latrive. **Structure préalable à la fiction, le personnage de pirate met-il en avant la spécificité d'un roman du *ready read* ?**

Ajoutons par ailleurs qu'un large éventail lexical existe déjà pour désigner toutes sortes de prédations : de l'emprunt au vol en passant par le détournement, le vocabulaire ne manque pas. Un constat qui ne fait que mettre un peu plus en lumière l'usage délibérément choisi du mot *piraterie*. Pourquoi *piraterie* ? C'est, avant tout, que l'on entend *pirate* et que l'on aime entendre *pirate*. Car le son a du sens et porte avec lui une valise non seulement sémantique mais également poétique, répondant au fantasme (peut-être romantique) d'une pratique littéraire marginale, anti-conventionnelle, favorisant les écarts et les ombres. Plutôt que *vol* qui appartient franchement au banditisme, que détournement qui appartient trop à l'artiste, *pirate* signale un entre-deux condamnable mais qu'on ne souhaiterait pas condamner : une prédation appartenant aux ombres de la contrebande et, finalement, d'un acte poétisé de la création. Alors, quelle forme littéraire prendrait une créativité pirate ?

---

[1] Peter Fleming, cité dans Sylvain Venayre, *La Gloire de l'aventure. Genèse d'une mystique moderne 1850-1940*, éd. cit., p. 84.

[2] Florent Latrive, *Du bon usage de la piraterie. Culture libre, sciences ouvertes*, Paris, La Découverte, 2006, p. 37.

3.1.1. Invasions pirates : une problématique de masse

> *« Depuis plusieurs décennies maintenant, la culture est en guerre : Culture contre cultures, art officiel contre underground, institutions contre squat… Sur les ruines de ces champs de bataille, un personnage émerge au milieu des décombres, les poches pleines : le pirate »*[1]*. La « célébrité monstre » de ce personnage mérite à présent d'être interrogée. L'expression, qui intègre un sème de quantité, restitue le pirate à une problématique de masse. De quelle manière la masse-culture définit-elle ou influence-t-elle ce personnage ? Et que dit, inversement, le pirate de la masse ?*

a. La position intersectionnelle

Défini comme l'ennemi commun de tous, le pirate occupe une place d'antagoniste vis-à-vis d'une masse étendue à l'humanité entière. Cette particularité, hors d'un champ politique, interroge les implications du personnage dans le champ spécifiquement culturel : quelles sont les relations entretenues entre le pirate et l'existence d'une culture de masse ? Le travail définitoire destine ces deux protagonistes à une opposition fondamentale. Le collectif d'un côté, multitude partageant un « vouloir vivre ensemble » ou l'idée d'une cohabitation nécessaire. De l'autre côté, le pirate marginal, individu ou tribu tout au plus. L'interaction s'organise autour de la formule cicéronienne. Au-delà de tout ennemi, de tout autre adversaire, de tout guerrier à combattre ou de tout rebelle à soumettre, le pirate est celui dont chacun, sans qu'une seule exception se fasse, peut se dire l'ennemi, celui qui ne possède potentiellement aucun allié. Daniel Heller-Roazen cite Charles Molloy pour résumer la mise en ban du pirate et l'impossible soutien dont relève son statut juridique :

> Bien que les pirates soient appelés ennemis, ils ne le sont pas au sens propre ; car est un ennemi, dit Cicéron, celui qui a un État [commonwealth], une cour, un Trésor, le consentement et la concorde de citoyens, et une façon quelconque, si l'occasion se présente, de conclure paix et alliance ; et une bande de pirates ou de flibustiers n'est pas un commonwealth ; […] Les pirates et les voleurs qui ne constituent pas une société, c'est-à-dire une société que le droit des gens reconnaît comme légitime, ne doivent recevoir aucun secours du droit des gens[2].

Dans l'union contre cet ennemi exceptionnel, la communauté sociale prend la mesure de son unité, au sein d'une sorte de définition par son contraire. Dans la distinction totale, sans appel,

---

[1] Razmig Keucheyan, Laurent Tessier, « Présentation. De la piraterie au piratage », éd. cit., p. 451.
[2] Charles Molloy, cité dans Daniel Heller-Roazen, *L'Ennemi commun de tous. Le Pirate contre les nations*, éd. cit., p. 127.

qui le sépare de cette communauté, le pirate s'installe et devient, dans l'espace de cet écart même, l'élément commun à tous les membres de ce vaste corps. Finalement, le pirate est-il un rassembleur ? Quel rôle joue-t-il, par le truchement de cette existence qui occupe un espace où se croisent brièvement celles de tous les autres, dans la constitution d'une problématique culturelle de masse ?

À l'inverse d'une représentation du pirate comme personnage marginal, sa multiplication semble indiquer qu'il tire, au contraire, partie de cette occupation intersectionnelle pour s'assurer un succès culturel plus vaste. Cette situation lui confère une place de choix dans l'application des études culturelles qui visent à élaborer des rapprochements disciplinaires et culturels à partir d'objets divers, ainsi qu'à mettre en avant des enjeux culturels de domination et de soumission.

Le pirate nourrit un fantasme du conflit en même temps qu'une sorte d'union sacrée face à cet ennemi de tous. La présence du pirate dans l'art de masse traduit-il un discours sur l'état de ce corps communautaire ? Est-il, par sa situation culturellement privilégiée, utilisé comme vecteur de croisements, de rencontres, d'associations ? Sa présence économique se renforce dans un panorama culturel qui ne cesse de le mettre en avant. Il est bien question d'une mode, ainsi que le relève Dominique Le Brun qui, dans l'avant-propos à son essai *De la piraterie au piratage* (2013), insiste sur la manière dont le succès culturel du pirate a peu à peu envahi le quotidien :

> Et pourtant, les pirates sont à la mode. Au cinéma et en bande dessinée, cette thématique n'a jamais été aussi porteuse ; sur des résidences secondaires du bord de mer, le pavillon noir est hissé en guise de girouette ; des bateaux de plaisance le hissent dans leur gréement ; à l'arrière d'automobiles, la tête de mort et les tibias croisés s'affichent en autocollants ; dans les espaces infinis d'Internet, le piratage de musiques, de films, de logiciels…est devenu un sport ; au Parlement européen, deux députés siègent sous l'étiquette du Parti pirate.
> Force est de l'admettre, la piraterie, le piratage ainsi que ceux qui s'y adonnent bénéficient d'une empathie générale[1].

[1] Dominique Le Brun, *De la piraterie au piratage. La Fascination de la transgression*, éd. cit., p. 15-16.

Il est vrai. En 2011, Philippe Tomblaine publie un livre intitulé *Pirates et corsaires dans la bande dessinée : des bulles à l'abordage !*, qui suffit à souligner la prégnance du motif de piraterie dans un média culturel dont la portée économique est aujourd'hui majeure dans le circuit de l'imprimé. Au cinéma le succès n'est pas moindre. Le site Internet www.pirates-corsaires.com ne recense pas moins de deux cent quarante-neuf films ayant la piraterie pour sujet ou des pirates pour héros. Une dizaine de projets à sortir sont signalés, du sixième volet de *Pirates of the Caribbean* à l'adaptation cinématographique de la bande dessinée *Isaac le pirate* de Christophe Blain. En bande dessinée, le même site comptabilise deux cent vingt-deux titres, dont beaucoup sont des séries à grand succès. La littérature de jeunesse n'est pas en reste et grossit continuellement la bibliothèque des pirates. Quant aux parcs d'attractions, les scènes pirates y remportent un succès indéfectible – celui des *Pirates of the Caribbean* des parcs Disney a d'ailleurs inspiré la trilogie cinématographique du même nom de Gore Verbinski. **Dans cette multiplication des occurrences et des représentations, la fiction affirme un désir de redite du pirate, un besoin quantitatif qu'il convient d'étudier avant d'en saisir les conséquences intertextuelles.** Le pirate est-il le héros d'une culture de masse ? Comment la caractérise-t-il ? Quelle conscience de la culture de masse met-il en avant ?

b. Règlements de comptes

La conscience d'une culture de populaire, ou de masse, n'est pas chose récente. La formule de Juvénal, *panem et circenses*, tend déjà sous la Rome impériale à juger primaires les mœurs d'une population qui se contenterait de se nourrir et de se divertir. Ce n'est cependant qu'au cours du XIXe siècle qu'apparaît pour la première fois l'expression *culture de masse*, accompagnée alors d'un attirail critique, à commencer par l'article que Sainte-Beuve fit

paraître en 1839 dans la *Revue des deux mondes*, intitulé *La littérature industrielle* – le titre exprime de quelle manière cette littérature se définit pour Sainte-Beuve par son mode de production. Industrialisation, diffusion et progrès de l'impression à vaste échelle nourrissent le développement de la presse qui se lance notamment dans l'aventure du roman-feuilleton. Le pirate est déjà présent : Eugène Sue publie son premier roman, *Kernok le pirate*, en trois feuilletons dans *La Mode* en mars 1830.

Dès le début du XIXe siècle, le pirate s'impose dans la littérature populaire plutôt que dans une littérature classique ou légitime, quel que soit le nom qu'on lui donne. En 1814, Lord Byron publie *The Corsair*, qui donne au personnage ses lettres de noblesse aux yeux du romantisme, et crée des émules. Dès lors, c'est dans une littérature d'aventures, que l'on désignera plus tard comme populaire, que le pirate se décline, de James Fenimore Cooper à Eugène Sue en particulier, en passant par Honoré de Balzac ou Frederick Marryat. Le jeu des influences brise déjà certaines hiérarchies et invite à explorer les voies des autres. Le romantisme noir de Byron est repris par Cooper, mais aussi par Eugène Sue qui fait de la plongée dans cruauté exacerbée et presque comique l'un des traits caractéristiques de son écriture. Après *Kernok le pirate* en 1830, *Atar-Gull* signe un an plus tard la reprise du motif du pirate par le truchement du terrible et cruel capitaine Brulart. En 1832, *La Salamandre* met en scène Szaffie qui, s'il n'est pas un pirate au sens propre du terme, demeure une poursuite de Sue dans l'écriture de la colère et de la violence : « Et désormais il n'agit plus que sous l'obsession de cette idée : faire tout le mal possible à l'humanité, non ce mal physique que les lois poursuivent et condamnent, mais ce mal, cet assassinat moral qu'elles tolèrent, que la société encourage même quelquefois »[1].

De Byron à Sue, le pirate traverse les genres et les hiérarchies grâce au motif de la vengeance. Chez Jules Verne, le « pirate » Nemo entend bel et bien régler ses comptes avec l'humanité

[1] Eugène Sue, *La Salamandre*, dans *Romans de mort et d'aventures*, Paris, Robert Laffont, 1993, p. 408.

depuis son sous-marin le Nautilus. Plus tard encore, c'est le Corsaire Noir de Salgari qui n'agit guidé que par l'idée de vengeance en poursuivant son ennemi juré, le Hollandais Van Guld. Au siècle des révolutions et de l'industrialisation, **le pirate exprime le désir de masse de régler ses comptes avec le monde**. Les romans populaires règlent leur compte avec le monde.

Cependant, il y a vengeance et vengeance : Umberto Eco voit dans la première période du roman populaire une « machine à rêver des gratifications fictives »[1]. À la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle en revanche, le roman exploite « l'attirail du feuilleton détaché de son contexte fonctionnel : vengeances et reconnaissances agiront à vide, sans que plus aucun projet de rédemption sociale – fût-elle populiste et bourgeoise – vienne les soutenir et donner une crédibilité aux événements »[2]. Une telle lecture peine à s'appliquer au personnage-pirate. Si l'Américain Fenimore Cooper motive politiquement les actes de son Corsaire Rouge, Sue et Marryat en Europe donnent naissance à des pirates tournés sans autre véritable justification que leur seule nature vers le crime. La noirceur de Kernok et de Brulart chez Sue n'a aucune contrepartie sociale consolatrice, ne trouve aucune gratification en retour. *The Pirate* de Frederick Marryat répond quant à lui à un modèle du roman familial dans lequel les reconnaissances finissent par avoir raison du pirate qui, après avoir fait amende honorable, décède : l'ordre est rétabli et l'inquiétude que soulève le motif de l'acte gratuit, levée.

La chronologie des rôles sociaux du roman par Eco n'offre donc pas de clef de lecture pour le personnage-pirate qui trouve trois motifs principaux à l'usage de la violence. La politisation de l'acte telle qu'elle se présente chez Cooper se retrouve à partir du XXe siècle faisant sienne

[1] Umberto Eco, *De Superman au surhomme*, éd. cit., p. 21.
[2] *Ibid*., p. 23.

l'héroïsation du pirate dans le fantasme d'un rôle social évoqué plus haut : régler par procuration les comptes de la foule des petits contre les grands ; nous y reviendrons.

Le deuxième motif relève de l'absence de motif : c'est l'acte gratuit, cette vengeance qui « fonctionne à vide ». Le Kernok de Sue, de même que son Brulart, en sont des exemples types. Un modèle que l'on retrouve à la fin du XIXe siècle sous la plume d'Arthur Conan Doyle dans ses *Tales of pirates*, où le terrible capitaine Sharkey à l'onomastique puissamment évocatrice (*shark*, le requin) assassine pour assassiner, terrorise pour terroriser, en véritable squale. Personnage central des contes de Doyle, Sharkey, dont le « […] coal-black barque, with the ambiguous name, had been freighted with death and many things which are worde than death »[1], n'est pourvu par l'auteur d'aucun autre appareil psychologique que l'extrême violence, la cruauté et la domination. Sa violence fonctionne, selon le mot d'Eco, « à vide ».

Le troisième motif est intermédiaire en ce qu'il penche constamment vers le premier ou le deuxième dans un système d'articulation. Il s'agit de la vengeance personnelle : une manière pour l'auteur d'impliquer la violence du pirate dans un projet du personnage et, ainsi, de la légitimer (ou au moins de l'expliquer). Cette motivation personnelle peut recouvrir un champ plus vaste et prendre la valeur idéologique d'une gratification sociale : c'est le cas du *Captain Blood* de Rafael Sabatini, sur lequel il sera temps de revenir un peu plus loin. Mais le caractère intime de la vengeance peut aussi figurer un retour au vide dans un système autotélique qui ne s'articule que par rapport à lui-même : la disparition finale du Corsaire Noir de Salgari signale un récit clos sur lui-même, départi des implications idéologiques que pouvait avoir le roman populaire et notamment le roman-feuilleton dans sa première période.

Le personnage-pirate n'a donc pas encore l'étoffe d'un révolutionnaire, et il faut attendre la seconde partie du XXe siècle, et notamment sa réappropriation historique, pour que la fiction

[1] Sir Arthur Conan Doyle, *Captain Sharkey : how the Governor of Saint Kitt's came home*, éd. cit. Trad. fr.: « […] bateau noir comme du charbon était une promesse de mort et de beaucoup de choses plus terribles que la mort » (trad. G. Vauthier, *Le Gouverneur de Saint-Kitt*, éd. cit., p. 6).

en fasse le héros social et libertaire qu'il peut figurer parfois aujourd'hui. Il reste que la culture de masse émergente a fait son partie du pirate, et le décline dans chacun des nouveaux medias dont elle se dote.

c. La recette fait recette !

L'avènement du pirate dans la culture de masse tend à associer le personnage à un moyen : le personnage que l'on connaît aujourd'hui et qui fait désormais partie de notre paysage quasi quotidien, plutôt que dans une histoire longtemps non écrite, naît dans l'essor des techniques et moyens de diffusion. **Personnage de papier au sens propre, le pirate prend son essor dans l'ère du papier. Davantage que cela, le pirate est un personnage industriel, personnage-média qui se réinvente à chaque nouvelle ère technique** : papier sous l'avènement de la diffusion papier à grande échelle, visuel sous l'ère de l'image, virtuel sous l'ère numérique, c'est un personnage multi-média qui se nourrit de ces possibilités pour assurer et pérenniser son existence.

Il devient, dès lors, une sorte de **personnage intermédiaire qui permet d'enregistrer et de familiariser le public aux medias nouveaux**, jalon permanent à toute création collective en termes de mode de communication et de représentation. À l'ère du papier, qui est également l'ère de l'individualité, le pirate devient vengeur et assume l'exacerbation de l'individu face à la société, popularisant les motifs romantiques. À l'ère de l'image, le pirate incarne le désincarné d'une construction mise en stéréotype et qui, dans cette perspective imagée, met en avant les problématiques d'une crise du personnage évacué par une société du matricule. À l'ère du numérique enfin, il répond à cette désincarnation par une mise au virtuel qui lui donne, pirate du web, une nouvelle prise sur le monde.

Chacune de ces ères repose à sa manière la question de la reproductibilité. Un mot qui aujourd'hui désigne deux identités. Le personnage-pirate, on l'a vu, se pense en-dehors de toute reproduction physique : il n'engendre pas de descendance et s'oriente vers le néant. Sa présence dans le circuit économique de masse contrevient cependant à cette acceptation : **celui qui n'engendre pas se reproduit pourtant sans cesse, et à folle allure**. La reproduction du pirate est discrètement manifeste dans les créations culturelles. Moins métaphoriquement d'abord, la littérature de jeunesse manifeste, nous l'avons vu, une manière de rendre le pirate à un système de filiation et, conséquemment, de reproduction. La famille remplit alors une fonction de refuge et de repli, notamment en période dite de crise quelle qu'elle soit. Ce motif du repli au sein de la fiction, nouvelle fortune du pirate, connaît un revers préalable, celui d'une crise du circuit productif de la fiction : le mot *pirate* sert aujourd'hui à désigner, de manière indistincte, la masse floue de celles et ceux qui reproduisent des œuvres sans en payer les droits. Ainsi, **la mise en famille du pirate répond par une reproductibilité légitime à une reproductibilité illégitime**. Plus seulement un motif, pirate désigne désormais une pratique, indissociable d'une dimension politique et économique de la culture. Peut-on, dans cette perspective, « consommer pirate » ? De quels enjeux relève une telle proposition ?

Pirate, fidèle à la problématique de masse qui lui fait connaître ses grands succès, connaît un glissement sémantico-économique et se lit dorénavant comme un grand nombre. Ainsi que le souligne Peter T. Leeson dans *The Invisible Hook, The Hidden Economics of Pirates* (2009), la piraterie se réalise dans une réflexion pécuniaire et de profit :

> Without economics, pirates, for example, are a veritable ball of contradictions. They're sadistic pacifists; womanizing homosexuals; treasure-lusting socialists; and madmen who outwitted the authorities. They're stealthy outlaws who loudly announced their presence with flags of skulls and bones. They're libertarians who conscripted nearly all their members, democrats with dictatorial captains, and lawless anarchists who lived by a strict code of rules. They're torturous terrorists who command honest men's adoration.

Economics and, I'd argue, only economics, can disentangle this mess of piratical paradoxes[1].

Le profit et la nécessité économique seuls donnent un sens aux apparents paradoxes qui se jouent dans la geste pirate. Telle est donc la clef de lecture que Peter T. Leeson propose, et qui se conçoit comme un véritable plan de marketing : le pirate s'assure une place dans l'économie de masse en réalisant des intersections *a priori* impossibles, brassant le plus large éventail de public possible. Son succès accompagne celui d'un temps où le papier imprimé se met à courir les rues, où les affiches se multiplient sur les murs de la ville, où la presse tire son quotidien à plusieurs centaines de milliers d'exemplaires (« La route vers le million est ouverte, que le quotidien de Millaud, vite surnommé le « Millaunaire », atteint en 1891 »[2]), où le prix de ces mêmes quotidiens est écrasé, où « en quinze ans, le prix du livre a été divisé par huit »[3].

S'il s'inscrit dans un discours sur le goût des masses, le pirate s'apparente tout autant à une question de coût. Les studios hollywoodiens ne se sont pas penchés tant de fois au hasard sur cette figure qui, en peu de mots, rafle souvent la mise. Derniers en date, les différents volets de la série *Pirates of the Caribbean* ne dérogent nullement à la *success story* du pirate, avec des chiffres avoisinant le milliard de dollars pour trois des quatre premiers films. Le pirate est-il suffisant au succès ? Non, si l'on retient, par exemple, l'échec du *Pirates* de Roman Polanski en 1986. Il y aurait donc un « bon moment pour le pirate ». Aux États-Unis, l'administration Reagan en poste depuis 1981 remporte de nombreux succès et s'achemine vers une issue victorieuse de la guerre froide. La défaite dans la guerre du Vietnam reste, quant à elle, très présente (et récente) dans les esprits : ainsi le pays, dans sa nouvelle victoire en cours, n'est-il pas réceptif aux péripéties d'un personnage en échec, tenu dans une ironie mordante, et de surcroît perturbateur de l'ordre ! Les années Reagan, écrit Sébastien Hubier,

[1] Peter T. Leeson, *The Invisible Hook. The Hidden Economics of Pirates*, éd. cit., p. 194.
[2] Dominique Kalifa, *La Culture de masse en France. Tome 1 : 1860-1930*, Paris, La Découverte, 2001, p. 10.
[3] *Ibid*., p. 17.

> […] consomment la rupture avec les sixties et les seventies qui avaient « connu des changements culturels profonds, favorisés dans leur excès mêmes par le trouble créé dans les esprits par la guerre du Vietnam ». La libération sexuelle, l'usage généralisé de la drogue, le rejet de l'autorité en ont été les manifestations les plus spectaculaires. Au plan des mœurs et des valeurs, le reaganisme a constitué, au sens le plus classique du terme, une contre-révolution culturelle, fondée sur la défense des valeurs traditionnelles[1].

À rebours ou au revers de cette réaffirmation de morale traditionnelle, Roman Polanski propose dans *Pirates* une fresque d'ironie, d'abus, d'excès, de fêtes et d'alcool, offrant au personnage-pirate de jouir des libérations acquises au cours des deux décennies précédentes. Et alors que les blockbusters reaganiens mettent en avant une « valorisation de l'homme blanc, pionnier et civilisateur »[2], Polanski met précisément en scène des Espagnols colonisateurs contrecarrés par des pirates assoiffés d'or et ridiculisés par une mise en scène grotesque. Enfin, quand ce cinéma valorise l'appétit pour un corps sculptural symbole d'un corps social sain, Polanski choisit un héros hirsute, pirate barbu et crachant incarné par Walter Matthau amputé, vulgaire et sur-expressif. Le pirate ne suffit donc pas au succès de masse et ne constitue pas, contrairement à ce que l'idée de stéréotype semble indiquer, une recette fixe et inchangée. Sous les clichés se dessinent des variations de forme qui donnent à la fiction le choix de combler ou de contrecarrer les attentes d'une culture de masse. Il reste que l'échec n'est pas recherché : Roman Polanski renie *Pirates* et quitte le cinéma pour quelques années avant d'y revenir en 2002.

d. Combler les masses

Il faut que le pirate s'adresse au plus grand nombre pour réaliser de tels succès populaires. Ce succès s'établit avant tout sur la sympathie non pas naturelle mais circonstancielle (l'exemple du cinéma reaganien le montre) confiée aux personnages de rebelles et d'insoumis. Les historiens ont pour habitude de désigner le développement du pirate en littérature au XIXe

[1] Sébastien Hubier, *Le cinéma reaganien - 1*, en ligne, http://popenstock.ca/dossier/article/le-cinema-reaganien-1.
[2] Sébastien Hubier, *Le cinéma reaganien - 2*, en ligne, http://popenstock.ca/dossier/article/le-cinema-reaganien-2#_ftnref7.

siècle comme une conséquence ou une réponse à sa disparition historique. Cependant, **tous les personnages disparus n'ont pas connu le succès du pirate ; il a donc fallu qu'un élément lui prête un intérêt singulier**.

Le mouvement d'industrialisation du XIXe siècle s'opère en France sur le fond de révolutions multiples qui, après les évènements qui ont fait suite à 1789, réactivent une nouvelle crainte des foules ainsi qu'une fascination fictionnelle, en Occident, pour les bas-fonds, « double inversé, contrefait, caricaturé, de la société ordonnée »[1]. Il demeure cependant une distinction entre les créatures des bas-fonds et les pirates. Avant tout, les pauvres et mendiants décrits par Dominique Kalifa dans son portrait des bas-fonds sont, dit-il des êtres urbains : c'est la ville qui est le centre névralgique de notre imaginaire de ce que l'auteur décrit comme « un monde inversé, un antimonde, un immonde »[2] caractérisé non seulement par le vice mais également par le crime et la saleté. Mais si les habitants de ces bas-fonds sont des « naufragés »[3], les pirates sont toujours à flot et semblent échapper, dans leurs représentations fictionnelles, à celles qui caractérisent les voleurs, gueux, bohémiens et prostituées des ruelles sombres et des cours des miracles. Auréolé de l'aventure, la mise au large du pirate lui confère une noblesse que ne connaissent pas les créatures des bas-fonds et fait de lui un marginal parmi la caste des marginaux.

Entre industrialisation/massification et désir de rébellion, le roman populaire, qui se spécialise notamment dans le « roman de la victime »[4], se tourne naturellement vers ce personnage d'éternel mutiné, exorcisant dans ses violences celle que contient tout un lectorat. **Le pirate pourrait bien alors se révéler un personnage d'assagissement, figure d'un mensonge qui donne fictivement raison aux foules face aux puissants dans une gratification fictive,**

[1] Dominique Kalifa, *Les Bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil, 2013, p. 66.
[2] *Ibid*., p. 37.
[3] *Ibid*., p. 38.
[4] Dominique Kalifa, *La Culture de masse en France. Tome 1 : 1860-1930*, éd. cit., p. 36.

selon les termes d'Umberto Eco. À ceci près que le pirate, héritier du roman noir « né dans une Angleterre au plus fort de son industrialisation, comme une réaction fictionnelle à l'épouvantable vision des rangées de métiers à tisser et de filoirs mécaniques »[1], n'hésite guère à passer au fil du sabre le pauvre peule de marins qui lui tombe sous la proue.

La justice toute fictionnelle mise en scène dans le *Captain Blood* de Sabatini répond à une idéologisation populiste du pirate et signe aussi un désir de pacification : le forban, mis au ban de la société, obtient sur elle sa revanche et devient, homme juste et droit, gouverneur de la Jamaïque. L'adaptation cinématographique hollywoodienne est par ailleurs l'un des premiers et plus grands succès du pirate au cinéma : l'honnête masse laborieuse et populaire, vivant sous le joug des puissants, peut s'y reconnaître sous les traits d'un Errol Flynn plus redresseur de torts que bandit sans foi ni loi. Valorisée dans ce *blockbuster*, la masse populaire accède à elle-même, par le truchement de cet âge d'or du cinéma hollywoodien, à une caractérisation positive d'elle-même, masse juste et honnête désireuse de reconnaissance.

La formule populaire du roman de la victime se double, dans l'héroïsation du pirate, d'une autre formule, tout aussi populaire : le roman du surhomme. Héritée du roman-feuilleton tel que le pratique Eugène Sue (Umberto Eco précise ainsi : « Gramsci l'avait noté avec beaucoup de perspicacité et d'ironie : le Surhomme est forgé par le roman-feuilleton et n'arrive à la philosophie que bien plus tard »[2]). Cette appréciation n'est cependant pas sans revers et demeure liée à des contextes précis qui la modifient fortement. Héros de la masse populaire, le pirate l'est bel et bien lorsqu'il s'attaque à un pouvoir qui pressurise cette masse et auquel celle-ci souhaite s'opposer. Aux États-Unis, le personnage de pirate est donc dans un premier temps le héros indépendantiste que James Fenimore Cooper met en scène dans

[1] Umberto Eco, *De Superman au surhomme*, éd. cit., p. 91-92.
[2] *Ibid*., p. 57.

The Red Rover (1827). Le surhomme évolue cependant, au même titre que la direction donnée au roman populaire qui se vide progressivement de sa mise idéologique. Dans *The Red Rover*, Cooper conserve un cadre historique qui prêt au personnage la capacité d'influer sur les événements et d'être présenté au lecteur comme un acteur de l'histoire : la gratification par identification est plus aisée. Dans *Captain Blood* en revanche, la projection au XVIIe siècle et dans un récit, quoique historicisée, fictionnel, vide quelque peu le surhomme de sa puissance d'évocation. « Le roman populaire a cessé d'être l'accusateur de la société pour vendre de la sensation en jouant sur une société fictive, pure fiction narrative »[1], précise Umberto Eco. Le cinéma hollywoodien ne choisit pas au hasard le roman de Sabatini : si le héros se révolte, ce n'est que pour réaffirmer un ordre plus juste.

C'est que le motif du surhomme prend au XXe siècle aux États-Unis une coloration spécifique *via* l'apparition et le développement des comics qui intègrent dans l'imaginaire collectif américain de nouveaux héros surpuissants, protecteurs et, souvent, patriotiques à l'image de *Captain America*. Le spécialiste de la bande dessinée Thierry Groensteen résume ce succès : « L'apparition des superhéros coïncide avec le moment où l'Amérique se relève de la crise économique des années 1930 et voit monter le péril d'une guerre mondiale. Les superhéros doivent redonner confiance aux Américains dans leur capacité à surmonter les périls intérieurs et extérieurs »[2]. Ainsi **la dimension du surhomme a-t-elle fondamentalement changé par le truchement de l'acception américaine du superhéros : quand le surhomme avait d'abord pour vocation de modifier un monde ou, au moins de faire croire par la fiction à la possibilité de le modifier, le superhéros a pour vocation de le confirmer** et de donner foi en sa pérennité et en son bien-fondé. Le pirate de masse, à

[1] *Ibid*., p. 96.
[2] Thierry Groensteen, *La Bande dessinée, une littérature graphique*, Toulouse, Milan, 2005, p. 25.

l'instar du Blood porté à l'écran par Michael Curtiz, confirme l'imaginaire d'un héros défenseur du peuple, mais aussi d'un certain ordre. Au même moment ou presque, revers à ce pirate fortuné, Steinbeck propose dans *Cup of Gold* (1929) un pirate désenchanté qui, symptomatiquement, ne remporte pas le succès. Une lecture circonstanciée du personnage-pirate ne permet donc pas de retenir la thèse d'un personnage exclusivement libertaire. Dans *Captain Blood*, une injustice fait de Peter Blood un rebelle. Envoyé dans les plantations comme esclave, il fait figure de révolté devant l'horreur d'un système et opère une condamnation fictionnelle par les États-Unis de leur propre histoire. Cependant, sous couvert de cette libération partielle, le pirate rentre sous l'égide d'un monarque qu'il reconnaît et prend place au sein de l'ordre administratif. Le pirate libertaire est contrebalancé par un personnage du compromis qui signe sous le sceau du grand spectacle l'acceptation de l'ordre institutionnel.

Il faut des circonstances différentes pour le pirate retrouve sa dimension subversive, notamment dans le conflit idéologique qui oppose cette fois non plus des nations mais deux ordres culturels : la culture dite légitime et la culture dite populaire. Lorsque la première, encore détentrice du pouvoir au début du XXe siècle en France, juge la seconde inadéquate à l'usage des masses, elle tente de lui imprimer un cadre, comme pour anticiper une possible menace :

> Les lendemains de la Première Guerre mondiale suscitent ainsi une floraison d'organismes voués à améliorer la culture des masses, à l'image de la Commission internationale des loisirs, émanation du Bureau internationale du travail d'Albert Thomas […]. On dresse à cet effet le programme de loisirs acceptables : la culture de masse, urbaine, mercantile, y est unanimement condamnée, les pratiques spontanées des milieux populaires, qu'on juge incapables d'assimiler la culture des élites, y sont considérées comme avilissantes. Il apparaît donc nécessaire d'inventer une bonne culture capable de rééduquer et de redresser les masses[1].

[1] Dominique Kalifa, *La Culture de masse en France. Tome 1 : 1860-1930*, éd. cit., p. 99.

Le soulèvement d'une culture contre l'autre fonctionne à double sens, la menace répondant à la menace. C'est le motif que déploie Richard Curtis en 2009 dans son film *The Boat that Rocked*, qui met en scène une radio pirate en réinvestissant les motifs classiques de la piraterie. Un groupe de présentateurs radio occupent un navire à partir duquel ils émettent une émission pirate, lançant sur les ondes des chansons de rock alors interdites sur les stations traditionnelles. Le gouvernement s'empare de ce problème et tente de faire cesser ces activités pirates, opposant au rock la musique classique. Contre-culture contre culture d'élite, les motifs de la mer et du navire permettent de rattacher la première à la figure du pirate et d'élaborer, à partir de la récupération de la marginalité et de l'illégalité du personnage de forban, l'expression de radio-pirate. Activité contrebandière, hors-la-loi et hors-les-terres, la radio-pirate renouvelle dans l'Europe du nord des années 1960 l'attirail libertaire du personnage-pirate.

e. Des pirates et des corsaires, once more

Par ailleurs, **la culture légitime, loin de s'opposer systématiquement au pirate, s'en empare pour lui appliquer une normalisation qui reprend la distinction déjà évoquée entre pirates et corsaires**, et ainsi tenter de « rééduquer et de redresser les masses ».

Le patriotisme devient une manière pour cette culture légitime de désigner les bons et les mauvais pirates, ceux que la culture populaire est ou non accréditée à traiter en héros ou en ennemis. En vertu des tendances nationalistes, le pirate peut devenir un instrument de conservation de l'ordre et un héros de la patrie. Bien qu'officiellement supprimé en 1856, le corsaire connaît quelques résurgences célèbres au siècle dernier, parmi lesquelles l'épopée du corsaire allemand Félix Von Luckner à bord de son voilier le *Seeadler* au cours de la Première Guerre mondiale. L'évolution de la course se poursuit pendant la Seconde Guerre mondiale : les Allemands arment alors des navires marchands qu'ils transforment en croiseurs

auxiliaires. La piraterie est définitivement évacuée de cette réactualisation d'une course strictement étatique :

> […] en supprimant définitivement les relents de flibuste qui ont flotté longtemps dans son sillage, le corsaire de l'ère moderne est devenu complètement militaire et plus du tout pirate : il ne s'empare plus des richesses de sa proie, il les détruit ; il ne sert plus sa fortune personnelle ou celle de son pays commanditaire, mais uniquement sa gloire et son pays[1].

Les aventuriers pillards mus par l'appât du gain et la force de la nécessité deviennent sous l'égide de la culture étatique des défenseurs de la Nation.

Le mot de *flibuste* ne disparaît pas totalement, mais permet désormais aux auteurs, fidèlement au succès qu'ont eut les romans de Gustave Aimard, d'évoquer une épopée exotique tout en l'auréolant d'un prestige que ne mériterait pas le qualificatif infamant de *pirate*. Cet antagonisme assure la base d'un petit livre de Léon Treich, dans lequel le manichéisme divisant flibustiers et pirates relève d'une division entre fierté et honte de la Nation. *Les gentilshommes de la flibuste* paraît en 1944 aux Éditions de la Nouvelle France, dans la collection *La vie exaltante*. On adjoint à ce titre la quatrième de couverture suivante, dont le but est d'expliquer l'objectif de cette collection patriotique :

> Le titre de cette collection n'est pas modeste mais la modestie n'est pas toujours opportune quand il s'agit d'évoquer les plus glorieuses références de notre histoire ou de réveiller les mâles vertus qui sont l'illustration de notre race. Que l'exemple soit puisé dans l'innombrable geste nationale ou qu'il soit offert par des héros inventés selon les règles traditionnelles, les textes de cette collection voudraient avoir pour mission de restaurer, d'entretenir et d'exalter les grandes vertus viriles qui sont le goût du risque et le sens de l'honneur[2].

Le ton de l'époque, qui associe l'aventure à la virilité et la virilité à une vertu, est donné. Le flibustier trouve sa place dans la fierté d'une histoire nationale faite d'actes de bravoure, d'héroïsme, de « génie français, génie composé également d'ardeur, de patience, de sang-froid, de ténacité, d'invincible optimisme »[3], et nullement de violence intéressée ou de désir

---

[1] Alain Dunoyer de Segonzac, « Le XXe siècle et les tentations de la course », dans Gérard A. Jaeger (dir.), *Vues sur la piraterie. Des origines à nos jours*, éd. cit., p. 195.
[2] Quatrième de couverture de la collection *La Vie exaltante*, aux Éditions de la Nouvelle France.
[3] Léon Treich, *Les Gentilshommes de la Flibuste*, Paris, Éditions de la Nouvelle France, 1944, p. 9.

de butin. Treich poursuit : « Avec tous leurs défauts, les flibustiers étaient plus désintéressés qu'on ne l'a dit. Ce qu'ils aimaient, c'était moins le butin que le combat, moins l'orgie que le risque »[1]. Le glorieux flibustier devient un héros, à l'inverse de son ombre le pirate qui apparaît en filigrane dans le texte. Là où le pirate chercherait l'orgie et le butin, le flibustier, qui mérite d'être exalté, cherche le risque et le juste combat. La distinction se fait plus claire dans un dernier chapitre que l'auteur consacre précisément aux pirates : « Les flibustiers furent, à leur manière, des héros ; les pirates ne furent que des assassins et des voleurs. Beaucoup d'entre eux ne furent même pas braves devant la mort »[2].

Le flou entretenu par la littérature autour du statut pirate n'est donc pas restitué au sein du discours historico-patriotique. Les flibustiers sont de nobles héros, tandis que les pirates ne sont que des bandits sans valeur et sans honneur. Cet effort d'une réappropriation forcée, presque abusive, est elle-même à saisir dans une double idéologie. La distinction morale entre flibuste et piraterie semble appartenir à un nationalisme d'époque. Sa visée idéologique, cependant, ne se limite pas au désir d'orienter les perceptions populaires de héros qui sont ceux de la culture de masse. Léon Treich, figure de la résistance sous l'occupation et anti-pétainiste farouche, trouve (sur le modèle de la revalorisation imposée par les *comics* aux États-Unis) dans la flibuste l'occasion de revaloriser les forces du pays aux yeux du pays lui-même. Léon Treich balaie donc les ambiguïtés qui firent la complexité des flibustiers et les sépare définitivement des pirates sur le critère unique du service à la Nation. Le pirate, justifié pour la masse dans certaines circonstances – libertaire, il valorise aux yeux de la foule des années 1960 l'image de radio indépendantes et hors-la-loi –, est réprimé dans d'autres – pour Léon Treich, la situation de guerre impose de valoriser des héros non marginaux qui ne

[1] *Ibid*., p. 23
[2] *Ibid*., p. 269.

peuvent en aucune façon occuper le champ inverse de l'ennemi ou du terroriste, de l'assaillant.

Le vent, si l'on peut dire, a tourné. L'échec – relatif et provisoire – des nationalismes exacerbés et des États-Nations en Occident fait que l'aventurier des mers devient par la suite, aux yeux du public, avant tout pirate. La valorisation du service à la Nation s'est peu à peu mélangée au spectre de la collaboration : « Le corsaire, c'est un peu un collabo, non ? »[1], demandait Philippe Tomblaine, précédemment cité. La littérature de jeunesse multiplie les albums historiques, documentaires ou fictionnels consacrés aux pirates, ne traitant les corsaires qu'à titre anecdotique. À l'ère de l'éclatement des codes et des catégories, le public se tourne vers l'inclassable pirate, sans famille ni patrie, exempté de tout contrôle et de tout compte à rendre.

S'agissant de mettre en question les hégémonies étatiques, Razmig Keucheyan souligne que « Piraterie et hégémonie progressent en proportion inverse. La prolifération des pirates est donc toujours le symptôme d'un déclin »[2]. La piraterie maritime, ne se développe que peu (même si elle demeure présente) dans les pays occidentaux. Au demeurant, sa persistance fictionnelle confine à la contenance, à la coercition, et tient désormais de la constance depuis sa disparition partielle en Occident (nous n'évoquerons pas ici le cas de la piraterie aérienne qui concentre aujourd'hui en Occident des craintes bien plus féroces). De quoi s'assurer une certaine sympathie de la part du public. Une sympathie dont ne bénéficie nullement le corsaire, plus inquiétant (et révélant ainsi une différence fondamentale entre pays occidentaux et pays en voie de développement pris dans des problématiques fondamentalement différentes). Sa présence ponctuelle au cours du siècle passé met en avant sa dominante

[1] Philippe Tomblaine, *Pirates et corsaires dans la bande dessinée*, éd. cit., p. 31.
[2] Razmig Keucheyan, « Philosophie politique du pirate », dans *Critique*, n°733-734, *Pirates !*, éd. cit., p. 467.

politique et la possibilité permanente de sa résurgence. Le corsaire, en somme, refait surface en cas de conflit, et sa présence révèle un état de tensions internationales. Les navires armés en auxiliaires par l'Allemagne pendant les deux guerres mondiales ont été abusivement appelés corsaires : une manière d'instruire du peu de crédit accordé à ce titre. **Si le pirate est collectivement toléré par l'idée d'un personnage poussé par la nécessité et n'usant que de soi pour faire face à une puissance nettement supérieure en nombre et en moyens, le corsaire appartient à l'imaginaire de l'instrumentalisation d'un individu-objet, utilisé par un État que ne figure qu'une ombre gigantesque et toute puissante.** L'utilisation du mot *pirate* elle-même pose désormais problème dans sa récurrence et par la sympathie accordée au personnage de fiction. Le surinvestissement fictionnel du pirate en Occident a entraîné une dédramatisation du mot *pirate* que l'on observe notamment en France dans l'invention d'une expression comme Vigipirate. « […] s'il s'agissait de faire mieux passer des mesures discutables du point de vue de la démocratie, ne fallait-il pas faire référence au risque terroriste, dont l'actualité avait permis à chacun de se faire une idée précise, plutôt qu'à la figure du pirate, qui ramène à un imaginaire romanesque pour ne pas dire enfantin ? »[1] La fiction a, en quelque sorte, endormi le réel, et empêche l'appréhension d'un phénomène. La lecture de l'expression Vigipirate est cependant peut-être complexe. Créé dans un contexte d'attentats et de terrorisme, le dispositif aurait pu se saisir du vocabulaire de la terreur pour se conformer à la désignation de cette menace. *Terreur* pouvait néanmoins créer un climat de tension supérieur et engager un effet de psychose collective. En revanche, le préfixe *vigi-* incite à un état de vigilence, de prudence non seulement vis-à-vis de la menace mais également vis-à-vis de ses propres attitudes de panique. Ajouté à cela, pirate invite précisément non pas à la terreur mais introduit, par l'attachement fictionnel du mot, un principe, justement, fictionne : la mise à distance. Pirate effraie moins que terroriste, et permet

[1] Dominique Le Brun, *De la piraterie au piratage. La Fascination de la transgression*, éd. cit., p. 197.

ainsi de canaliser une peur, de la contrecarrer, tout en conservant l'idée de vigilence. Il reste que l'Occident se serait créé une piraterie propre, issue de sa tradition fictionnelle, qui l'empêche de saisir pleinement le problème de la piraterie telle qu'elle se présente en d'autres zones du globe : il y a, en somme, des pirateries civilisationnelles.

Une fois encore, l'appréciation du pirate demeure culturelle, d'autant que la valorisation nationale demeure à titre d'exemple un sentiment prégnant aux États-Unis. Ajoutons à ce sujet que suite aux attentats du 11 septembre 2001, évènement dont les historiens ont déjà fait le point de départ du nouveau siècle, les États-Unis, n'ayant jamais signé le traité abolissant la course (l'activité n'est donc pas illégale selon la législation outre-Atlantique), ont voté une loi intitulée *September 11 Marque and Reprisal Actes 2001*. Le Congrès américain part du prérequis suivant : « That the terrorist attacks on September 11, 2001 upon the United States were acts of air piracy contrary to the law of nations »[1]. Il en arrive, conséquemment, à l'édiction d'un développement des lettres de marque potentiellement délivrées par l'autorité de l'État : « That under Article I, Section 8 of the United States Constitution, Congress has the power to grant letters of marque and reprisal to punish, deter, and prevent the piratical aggressions and depredations and other acts of war of the al Qaeda conspirators »[2]. Dans ce cas, le vocabulaire de la piraterie, avatar décuplé du terrorisme depuis les attentats de 2001, est utilisé comme repoussoir afin d'appliquer dans l'usage de la course une réponse logique. Dans l'espace de ces deux usages se joue la mince frontière entre course, piraterie et piraterie d'État. L'attaque elle-même est suffisamment spectaculaire pour soulever la question des

[1] Bill Text, 107th Congress (2001-2002), H.R.3076.IH, The Library of Congress, en ligne, http://thomas.loc.gov/cgi-bin/query/z?c107:H.R.+3076:_blank.
[2] Bill Text, 107th Congress (2001-2002), H.R.3076.IH, The Library of Congress, en ligne, http://thomas.loc.gov/cgi-bin/query/z?c107:H.R.+3076:_blank.

représailles. Mais l'usage des mots de la piraterie permet à ce moment de se replier sur l'appel au sentiment patriotique que sous-tend la forme de la course.

Ainsi la collectivité est-elle impliquée par son propre imaginaire dans l'édification d'un texte et dans une mesure guerrière, le patriotisme mettant inconsciemment en jeu l'idée d'une opinion gagnée d'avance à la cause nationale. Ainsi la collectivité, aux États-Unis comme en France, est-elle impliquée et prise à partie par son héritage fictionnel propre et par ses usages d'un personnage qui lui fait traduire le réel de diverses manières, et lui impose des différences civilisationnelles évidentes.

f. Le service populaire

On l'a vu, le pirate trouve par certaines circonstances aux yeux du collectif populaire une amnistie qui se traduit notamment par une forme d'optimisme devant la figure que le pirate n'a, précisément, pas été : ainsi Gérard Jaeger voit-il régner au cinéma « la race des pirates au grand cœur, preux chevaliers de la justice immanente que n'ont jamais été les héros de l'Histoire »[1]. Dans un mensonge adressé à nous-mêmes, la fiction réalise une sorte de réconciliation : victime d'une présumée injustice de la part d'un gouvernement nécessairement coupable et écrasant, le pirate trouve son pardon dans sa réintégration culturelle. Ce pirate, type fantasmé du bandit social, satisfait aux attentes d'un public avide de reconnaissance de lui-même d'un côté, et repentance du pouvoir de l'autre. Cette repentance reste cependant fictionnelle, et permet dans un double mouvement de restaurer l'aspiration collective du soulèvement et de renouveler la violence fondatrice qui

[1] Gérard A. Jaeger, *Pirates à l'affiche. Les aventuriers de la mer dans le cinéma occidental des origines à nos jours*, éd. cit., p. 18.

évacue l'opposition à un pouvoir de plus en plus institutionnalisé. « La violence fondatrice, nous la supportons dans le mythe, pas dans les journaux »[1], souligne Peter Sloterdijk. Tout en regagnant une place dans l'imaginaire, le personnage de pirate rappelle sa lutte éphémère contre un système étatique sorti victorieux.

Un populisme certain ressort ainsi de cette figure maritime qui devient, sous l'effet de la fiction populaire, une figure de plaisance. À propos de l'adaptation cinématographique de *Captain Blood* par Michael Curtiz (1935), Gérard Jaeger commente : « Cinéma-spectacle par excellence, le film de Michael Curtiz a symbolisé le défenseur classique et le généreux aventurier qu'attendait le public américain (occidental) en mal de morale universelle »[2]. Le pirate, auparavant ennemi commun de tous, est désigné comme porteur de valeurs universelles. Celles, bien entendu, que privilégie le collectif http://t0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9G 1 populaire : courage, droiture, refus de l'oppression. Cette morale de l'aventurier hors-la-loi est ainsi portée aux nues par une qualité d'universalité. Un mouvement de mise en avant que relèvent Claude Grignon et Jean-Claude Passeron dans *Le Savant et le populaire* (1989) :

> Le populisme n'est pas seulement une ligne politique, c'est la tentation constante de toute description sociologique des classes populaires, qui croit ne pouvoir échapper à l'arbitraire culturel de la domination symbolique qu'en affirmant décisoirement la supériorité des mœurs et des compétences dominées[3].

Le personnage de pirate n'échappe pas aux questions de hiérarchies culturelles, et en porte les motifs les plus accessibles et, surtout, les plus flatteurs. « Le populisme sociologique est le symétrique du misérabilisme. Il consiste à célébrer et magnifier toutes et n'importe quelles pratiques culturelles populaires, investies cette fois systématiquement d'un « plus » : d'authenticité, de profondeur, de simplicité, de vertu »[4], résument Armand Mattelart et Érik Neveu. Le pirate est effectivement devenu aux yeux d'une partie de la population, un

[1] Peter Sloterdijk, Alain Finkielkraut, *Les Battements du monde*, Paris, Arthème Fayard, 2003, p. 32.
[2] Gérard A. Jaeger, *Pirates à l'affiche. Les aventuriers de la mer dans le cinéma occidental des origines à nos jours*, éd. cit., p. 142.
[3] Claude Grignon, Jean-Claude Passeron, *Le Savant et le populaire*, Paris, Gallimard, 1989, p. 59.
[4] Armand Mattelart, Érik Neveu, *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, La Découverte, 2008, p. 43.

emblème ajouté à des pratiques et des motifs afin de leur prêter un label d'alternativité. Ainsi la Suède, héritière de l'imaginaire laissé par les radio-pirates qui se sont déployées en mer du Nord, a-t-elle vu naître le premier Parti Pirate au monde. Une alternativité qui intervient en même temps que le phénomène hollywoodien des *Pirates of the Caribbean* au cinéma, qui ne dément pas le motif libertaire du pirate mais réactualise son revers, et sa part de populisme sous-jacent.

Cette inversion hiérarchique des valeurs par le biais du populisme culturaliste se confirme lorsqu'un media populaire comme la bande dessinée met en fiction une institution s'emparant du pirate, alors largement négativisé. Dans le roman graphique de l'Espagnol Javier de Isusi intitulé *La Isla de Nunca Jamás* (2007), second volet de *Los Viajes de Juan Sin Tierra* et basé sur un système narratif de rappels du *Peter Pan* de James Matthew Barrie, l'auteur fait de Hook et de son acolyte Smee les dignes représentants de la morale bienfaitrice. Smee alias Don Jaime dirige un orphelinat (un choix d'autant plus ironique que dans l'œuvre de Barrie Smee est très aimé des enfants) sur l'île d'Ometepe, au Nicaragua. Le généreux fondateur en est précisément Hook, alias ici Hooker. Sous cette protection d'image qu'offre l'aide aux enfants, les deux hommes conservent une mainmise sur l'île en soutenant, avec l'argent des parrainages, les narcotrafiquants du pays, ainsi qu'en combattant les rebelles parmi lesquels se trouvent d'anciens enfants de l'orphelinat. **Passé de l'autre côté de la hiérarchie, le pirate devient traître et perd la grandeur toute populaire qu'il s'était attirée. L'État – ou l'institution, de manière plus générale – gâcherait en somme le pirate.**

Ce mouvement connaît une traduction physique. Tout d'abord, l'institution créée par le révérend Hooker (le titre lui vaut d'être doublement un représentant institutionnel) s'appelle…la Holly Roger, allusion évidente au Jolly Roger, drapeau pirate détourné ici ironiquement en un tour sacré. Par ailleurs, la dimension physiquement alternative ou

provocatrice du pirate est balayée au profit des dehors les plus traditionnels : les cheveux que l'on devine blancs, le propre costume de Jaime/Smee et de Hooker/Hook, le sourire figé et étincelant de ce dernier. Et, bien entendu, la main artificielle de Hooker qui n'a rien d'un crochet et dont Don Jaime souligne aussitôt la noblesse : « Ah, mais ce n'est pas une main artificielle quelconque, cette main révèle la grandeur de cet homme. C'est une noble séquelle ! »[1]. Cette évacuation des qualités populaires prêtées au pirate est d'autant plus manifeste que Juan, le héros, constitue une image intertextuelle de Corto Maltese, dont le rapprochement avec la piraterie est élaboré par Hugo Pratt dans *La Ballade de la mer salée*, publié à partir de 1967 en Italie. Les traits anguleux de ce voyageur, la noirceur de ses cheveux, son flegme, son couvre-chef et sa cigarette à la bouche sont autant d'éléments qui invitent à la comparaison et semblent indiquer que la piraterie a changé de camp ; ou, plutôt, que deux pirateries s'opposent : celle, populaire, du voyage et de la franchise, s'opposant à une piraterie que l'on qualifierait « d'État », malhonnête, abusive et dominatrice ; confirmant l'inefficacité d'une *piraterie* au singulier, au profit de *pirateries* plurielles et culturelles.

g. Le marché inconscient

La réconciliation n'a donc pas abouti, et le pirate ne constitue pas, du point de vue des hiérarchies, un terrain d'entente : pour le populaire notamment, le pirate illustre la grandeur des individus ne luttant qu'avec leur courage contre un pouvoir non seulement écrasant mais traître. Luis Duran évoque le faux-semblant de cette réconciliation dans *Antoine de las tormentas*, roman graphique publié en Espagne en 2005. Après diverses aventures déjà relatées antérieurement, Antoine est recueilli par un navire dont l'équipage se présente comme d'anciens pirates sur la route de la rédemption : ils naviguent toutes voiles dehors en direction de Port-Royal ; la réconciliation est proche. Pourtant, croisant un navire sur le chemin, les

[1] Javier de Isusi, *Les Voyages de Jean Sans Terre. Tome II : L'Île de Jamais Jamais*, éd. cit., p. 132.

pirates s'empressent de se préparer au combat, ne résistant pas au désir de combattre, de soumettre leur adversaire potentiel, de retrouver les gestes de la piraterie. Une tournée d'adieu, si l'on peut dire. Ils coulent le navire et poursuivent leur chemin. Arrivés à destination, Antoine, le capitaine et le médecin seuls sont autorisés à gagner la ville pour y négocier leur amnistie. Mais une fois à terre, ils sont arrêtés, leur navire coulé d'une bordée, et tous trois sont enfermés puis pendus. La réconciliation, manifestement, est impossible et, plus encore, non souhaitée tant par un pirate incapable de n'être pas pirate que par un État qui refuse la rédemption de l'élément perturbateur. **Mort plutôt que d'être rentré dans les rangs, le pirate fait figure de jusqu'au-boutiste pour un instinct collectivement conservé et protégé de rébellion, de soulèvement.**

La mise à jour des données historiques sur les pirates permet de saisir l'ambivalence d'une réconciliation rendue possible uniquement de force au nom d'un patriotisme puissant. Au cinéma, Gérard Jaeger constate le succès du corsaire Jean Lafitte dont le septième art fit, un peu trop facilement, un héros du patriotisme américain :

> La vie et les aventures du corsaire Jean Lafitte ont suscité l'intérêt de quelques réalisateurs qui ont vu dans ses exploits maritimes une image idéalisée de la vertu et de l'héroïsme américains. C'est peut-être un peu vite oublier – ou censurer – les antécédents d'un homme qui avait consacré son existence à la piraterie et qui ne devint patriote, somme toute, qu'à défaut d'être pendu[1].

Le succès de la piraterie sur la course dans la culture contemporaine montre combien le motif patriotique n'a cependant pas permis à la culture légitime de s'approprier le personnage de forban des mers : en quelque sorte, cette bataille a été gagnée par la culture populaire, et les pirates à succès sont ceux qui, à l'instar du Jack Sparrow de *Pirates of the Caribbean*, ne rentrent pas dans les rangs. Attention cependant : être le champion de la culture populaire ne garantit en rien, contrairement au mouvement qui tend actuellement à croire en une

[1] Gérard A. Jaeger, *Pirates à l'affiche. Les aventuriers de la mer dans le cinéma occidental des origines à nos jours*, Saint-Sébastien, ACL-Crocus, 1989, p. 158.

adéquation pirate/contre-culture, que le pirate soit un personnage alternatif. Loin s'en faut. ***Fame monster*, le pirate est avant tout un veau d'or culturel, idole non-abattue qui, manne économique providentielle, guide la masse qui l'adore vers une *incivilisation* imaginaire.** « Le héros est inévitablement celui qui se libère de la file, qui refuse d'accepter le conformisme "bêtifiant" des masses »[1], résument Joseph Heath et Andrew Potter.

Défaisant avec ironie le mythe contre-culturel, les deux auteurs en arrivent à pointer du doigt la relation fondamentale qui lie l'idée de contre-culture à celle de société dominante à laquelle elle prétend s'opposer : « En réalité, au cours des quarante dernières années, la critique de la société de masse a été l'un des moteurs les plus puissants de la société de consommation. […] c'est la rébellion, et non le conformisme, qui, depuis des décennies, est le moteur du marché »[2]. **Le pirate n'est en ce sens nullement contre-culturel, ni subversif en aucune façon : il se contente de faire croire à une fiction de la subversivité qu'il défend et qui constitue quant à elle un marché économique inconscient.** La réalité du piratage n'est pas différente :

> Non, la vérité, c'est que les pirates, loin de s'abstraire de l'univers marchand et du marketing, ne veulent échapper qu'au paiement sans voir plus loin que le bout de leur souris. Le téléchargement illégal enrichit les opérateurs du réseau et les fabricants de logiciels qui se contrefichent bien des supposées vertus de la gratuité dans la grande cyber-fraternité humaine ! En effet, le merveilleux univers de l'Internet gratuit n'est pas gratuit du tout ! Si les contenus piratés le sont, il faut bien que les abonnements – et notamment les abonnements haut débit – soient payés par les utilisateurs du P2P à des opérateurs prêts à tout pour les séduire. Les fichiers musicaux et cinématographiques « gratuits » leur servent de tête de gondole pour rabattre le chaland vers leurs formules d'abonnement ![3]

Pirate ne sert donc pas à désigner un comportement particulier de consommation contre-culturelle mais plutôt à masquer une réalité et y projeter un discours valorisant. Pirate est d'abord psychologiquement gratifiant : sorte de blessure narcissique, de coup porté à soi pour mieux se mettre en avant, il invite à se penser soi-même comme hors du système et affranchi

---

[1] Joseph Heath, Andrew Potter, *Révolte consommée. Le Mythe de la contre-culture*, éd. cit., p. 102.
[2] *Ibid*., p. 124.
[3] Didier Olivennes, *La Gratuité, c'est le vol. Quand le piratage tue la culture*. Paris, Grasset et Fasquelle, 2007, p. 96.

d'une consommation perçue comme imposée par un mattraquage marketing. Il répond, ce faisant, au souhait d'une masse désireuse de mettre en scène la fiction de sa propre alternativité, de sa propre différenciation et de sa libération. Joseph Heath et Andrew Potter évoquent à la fin de leur introduction les progrès sociaux apportés à nos sociétés, et y confrontent l'idéal de libération de la théorie contre-culturelle :

> Cependant, ces gains n'ont pas été réalisés en « débranchant » les gens du réseau d'illusions qui gouverne leurs vies, mais plutôt grâce au laborieux processus de l'action politique démocratique – grâce aux gens qui ont proposé des argumentations, mené des études, rassemblé des coalitions et adopté des changements par voie législative. Nous aimerions en voir davantage. C'est peut-être moins amusant, mais potentiellement beaucoup plus utile[1].

Le pirate n'est peut-être pas contre-culturel. Laissons-lui cependant d'être parfois amusant. Toutefois, ce personnage que la littérature comme l'histoire se plaisent à présenter comme un personnage de propositions sociales, de solutions, de gains pour sa collectivité, n'a-t-il rien à apporter en termes de culture ? À quelle définition de la culture le pirate prétendrait-il alors se rendre utile ? De quelle manière piraterie et piratage, ses deux corollaires, lui permettent-ils de mettre en avant une pratique fictionnelle ? Comment la multiplicité des définitions et des acceptions du pirate peuvent-elles interagir entre elles et fonder un réseau sémantique propre à l'édification d'une éventuelle « culture pirato-fictionnelle » ?

> *Le succès du pirate dément sa position de marginal : personnage du revers, il est aussi un personnage de la réussite et du box-office. Ce succès fait suite à un XIXe siècle des Révolutions et de l'industrialisation où le pirate pourrait manifester un désir massif d'opposition. C'est cette double combinaison de moyen de reproductibilité et de rébellion qui fait le succès singulier du pirate, dont la fiction permet de faire justice à la foule face aux puissants. Mais si le personnage est utile quand il s'agit de mettre un monde en branle, il est dangereux quand il s'agit de le maintenir. Ainsi la piraterie connaît-elle diverses distinctions civilisationnelles : quand la fiction occidentale l'admet, sa réalité fait horreur et s'assimile au terrorisme. Au revers de cette perception, le pirate de fiction est une figure de plaisance. Il constitue ainsi une part du marché de l'imagination en même temps qu'une part du marché économique, contrevenant au modèle contre-culturel qui serait, en partie au moins, une fiction de subversivité.*

[1] Joseph Heath, Andrew Potter, *Révolte consommée. Le Mythe de la contre-culture*, éd. cit., p. 22.

3.1.2. Invasions pirates : l'écriture aussi !

> *Le marché gagné par le pirate n'est pas qu'économique, et l'invasion n'est pas qu'apparentée à un* merchandising *de parc d'attraction. L'intertexte engage le personnage de pirate dans une conquête de la matière littéraire qui, depuis les pôles productif et créatif, permet d'élargir l'espace textuel. Il reste à en étudier les modalités et les spécificités : en quoi l'intertexte, procédé du littéraire de manière générale, peut-il amener à caractériser le roman de piraterie ?*

a. Élargir le texte clos

En réécrivant l'histoire de Long John Silver, Björn Larsson invite ouvertement le lecteur à faire usage de ses connaissances littéraires et à ses souvenirs du roman de Stevenson que, peut-être, il lui a déjà été donné de lire. Larsson, à la fois lecteur et auteur, profite du double mouvement par lequel une œuvre s'ouvre en même temps qu'elle se clôt, mouvement que Michel Butor met en avant dans *La Critique et l'invention* : « L'œuvre "ouverte", le fragment dans sa maturité, implique d'une part une architecture interne en développement d'une grande rigueur, d'autre part son interruption, laquelle, pour avoir toute sa force, doit être elle aussi rigoureusement dessinée »[1]. La construction du personnage de Silver par Stevenson tient de ce procédé d'architecture interrompue. Un procédé que Björn Larsson repère, offrant par son ajout un travail intertextuel au lecteur.

Sans reprendre la terminologie différentielle mise en place par Gérard Genette dans *Palimpseste*, il s'agit bel et bien ici d'interroger les relations et conditions de coprésence et de dérivations textuelles en tentant de dégager une spécificité du roman de piraterie, du personnage de pirate, ou d'une éventuelle forme pirate. En effet, est-il possible à partir des motifs engagés par la piraterie ou par l'écriture de la piraterie de désigner un appareil théorique ou méthodologique propre à ce personnage ? En d'autres termes, le pirate peut-il être un concept plutôt qu'un personnage ? Un comportement littéraire ? Comment et dans

[1] Michel Butor, « La critique et l'invention », cité dans Sophie Rabau, *L'Intertextualité*, Paris, GF Flammarion, 2002, p. 215.

quelles conditions le piratage textuel peut-il être désigné comme une forme spécifique de l'intertextualité ?

Il nous appartient dans ce sens de rendre compte de la manière dont les écrivains de la piraterie usent des procédés intertextuels, et d'en expliciter les effets et les visées.

> L'intertextualité ne se réduit pas au simple constat que les textes entrent en relation avec un ou plusieurs autres textes. Elle engage à repenser notre mode de compréhension des textes littéraires, à envisager la littérature comme un espace ou un réseau, une bibliothèque si l'on veut, où chaque texte transforme les autres qui le modifient en retour[1].

La nature interrelationnelle de deux œuvres est sémantiquement pleine et prête un éclairage tant sur l'œuvre empruntée que sur celle empruntant. Björn Larsson s'approprie ouvertement Robert Louis Stevenson : l'emprunt est indiscutable, l'intertexte nullement celé, et ne suppose pas une compétence réflexive du lecteur à qui la clef est délivrée d'office. La compétence demandée n'est pas de l'ordre de la reconnaissance mais de la seule connaissance. Le projet de Björn Larsson répond à une attitude classique du lecteur, à savoir compléter l'identité d'un personnage secondaire du texte. Antihéros s'il en est, Silver répond au modèle concave non-protagoniste du héros tel que l'établit Vincent Jouve : à un comportement loin d'être exemplaire s'ajoute une présence secondaire dans le texte. Ce type figure cependant dans la typologie des héros par Jouve, sous le titre de révélateur : sans lui, l'histoire n'a plus lieu d'être.

De fait, Silver est celui par qui l'aventure est ce qu'elle est. Non principal mais toutefois emblématique comme aucun autre personnage de *Treasure Island*, Silver figure dans le *Dictionnaire des personnages populaires de la littérature des XIXe et XXe siècles*, dans un article que lui consacre…Björn Larsson lui-même dans une autoglorification du pirate comme personnage littéraire. Star du roman au détriment d'un Jim Hawkins en initiation, Silver emporterait l'imagination. Le projet romanesque de Larsson s'inscrit donc dans une démarche

[1] Sophie Rabau, *L'Intertextualité*, éd. cit., p. 15.

lectoriale de plaisir et de frustration, s'engouffrant dans cette architecture développée et interrompue par Stevenson lui-même. L'auteur suédois ne s'inscrit cependant pas dans un projet de continuation. En reprenant à son compte plusieurs des personnages de Stevenson au sein d'une diégèse à la fois antérieure et ultérieure à celle de *Treasure Island*, Larsson s'installe dans la durée d'une existence complète, et fait de son récit une lecture tantôt préalable, tantôt successive à celle de *Treasure Island*. Dans les dernières pages de son roman, Stevenson conclut le sort de Silver :

> Silver was gone. The maroon had connived at his escape in a shore boat some hours ago […]. The sea-cook had not gone empty handed. He had cut through a bulkhead unobserved, and had removed one of the sacks of coin, worth, perhaps, three or four hundred guineas, to help him on his further wanderings. […] Of Silver we have heard no more. That formidable seafaring man with one leg has at last gone clean out of my life; but I daresay he met his old negress, and perhaps still lives in comfort with her and Captain Flint »[1].

Après avoir mené le jeune Jim dans des aventures qui ont fait de lui un homme, le pirate disparaît, évacué par un récit soudainement expéditif.

« Alors, quoi ? ce livre, ce n'était que cela ? », demanderait Marcel Proust. Avant de comprendre, non sans un certain dépit, que le but final et ô combien trivial du livre « n'était nullement, comme nous l'avions cru, de contenir l'univers et la destinée, mais d'occuper une place fort étroite dans la bibliothèque du notaire, entre les fastes sans prestige du *Journal de Modes illustré* et de la *Géographie d'Eure-et-Loire* »[2]. De fait, la destinée de Silver est abandonnée, pour un temps. Car Larsson ressort le livre de la bibliothèque et investit l'espace laissé vacant par son prédécesseur dans un geste qui lie, comme le suggère Michel Butor,

[1] Robert Louis Stevenson, *Treasure Island*, éd. cit., p. 190-191. Trad. fr. : « […] Silver avait pris la poudre d'escampette à bord d'une chaloupe quelques heures auparavant. […] Le coq ne s'était pas enfui les mains vides. Il avait réussi à percer une cloison sans se faire remarquer et avait fait main basse sur l'un des sacs de pièces, d'une valeur de trois ou quatre cents guinées, peut-être – de quoi le soutenir dans ses nouvelles aventures. […] Quant à Silver, nous n'entendîmes plus parler de lui. Ce redoutable marin à une seule jambe est enfin sorti de ma vie, mais je n'exclus pas qu'il ait retrouvé sa vieille négresse : peut-être même coule-t-il des jours heureux avec elle et le Capitaine Flint » (trad. Marc Porée, *L'Île au trésor*, éd. cit., p. 676-677).

[2] Marcel Proust, *Sur la lecture*, Bibliothèque électronique du Québec, en ligne, http://beq.ebooksgratuits.com/vents/Proust_Sur_la_lecture.pdf, p. 27-30.

critique et invention : **le romancier-lecteur invente à partir de ce qui existe et de ce qui manque tout à la fois**.

b. Écriture en négociation

L'auteur suédois, universitaire, agit en théoricien de la littérature et met en scène ce principe au sein même de son roman, faisant dans une mise en abyme un motif littéraire de son propre geste créateur. Non loin de la retraite de Silver vient accoster un navire commandé par le capitaine Snelgrave (un capitaine anglais qui a par ailleurs bel et bien existé, et dont l'histoire rapporte qu'il a été capturé par des pirates). Celui-ci, après avoir été reçu par Silver, laisse au forban quelques présents, parmi lesquels un livre qui ne manque pas, nous l'avons cité précédemment, de retenir son attention : *L'Île au trésor* de Jim Hawkins – puisque c'est bien lui qui, dans le récit de Stevenson, est auteur de l'ouvrage.

Au sein de la diégèse, le lecteur trouve dans Silver ce repère lectorial qui lui fait partager sa situation : tous deux sont lecteurs de *Treasure Island*. Pareillement, Larsson est lecteur de Stevenson tandis que Silver est lecteur de Jim Hawkins. Cette sorte d'intertexte avoué, en forme d'hommage, impose d'importantes contraintes : l'auteur du texte second, fort de cette « épaisseur intertextuelle », accepte en guise de pacte auctorial de demeurer fidèle au texte premier. Ce pacte impose un respect du texte qui dessine la frontière de l'hommage intertextuel et du détournement. Entre les deux se situe la zone fragile de l'originalité. L'écriture intertextuelle est ainsi une continuelle négociation avec une autorité morale antérieure et une autorité institutionnelle contemporaine qui décide du statut à donner au texte nouveau : hommage ? détournement ? vol ? piratage ? **La ligne tracée devant Silver pour séparer les commandants des commandés pourrait bien, dans un double geste littéraire, être adressée par l'auteur à lui-même (Björn Larsson est marin confirmé)**

pour concrétiser la tentation permanente de mutinerie littéraire devant le pouvoir sous le commandement duquel l'auteur accepte d'embraquer.

Une tentation qui ne manque pas de se laisser observer : en donnant à son personnage le pouvoir d'intervenir sur la fiction première, « comme s'il avait jamais existé un endroit portant ce nom », Larsson s'immisce au sein de l'œuvre de Stevenson, imposant le poids de sa propre fiction. Dans ce cas, **l'intertexte quitte le champ de la connaissance ou de la compétence et entre dans celui de l'interaction**, de l'inter-influence. Après avoir découvert le livre offert par Snelgrave, Silver écrit une lettre à l'attention de Jim Hawkins :

> Ce que je ne comprends pas, en revanche, c'est pourquoi tu as menti sur les dates, ici ou là, sans aucune raison. Chaque matelot de Bristol sait quand l'Hispaniola a appareillé et a regagné le port. La carte non plus, n'est pas la vraie. D'après toi, Flint aurait survécu l'espace de trente ans ? Non, essaye de faire gober cela à quelqu'un d'autre[1].

Cette incursion n'apporte aucun élément nouveau au lecteur, puisque jamais l'île n'est nommée. Il ne s'agit donc pas ici pour Larsson de nier la fiction de Stevenson mais bien plutôt de s'immiscer dans la fiction première et de s'y inscrire comme présence effective, sans pour autant la modifier : le personnage se contente de souligner la fausseté de certains éléments, sans jamais en corriger le contenu. En entrant en dialogue direct avec le texte originel par l'interaction Silver/Jim, Larsson crée le souvenir de son propre texte dans la conscience littéraire du lecteur de *Treasure Island*.

Toujours s'adressant à Jim et au sujet de l'épopée de *Treasure Island*, Silver écrit : « Car tu m'as tout de même rendu le service de ne pas avoir à me remémorer ni à raconter ce triste fiasco, que je dois imputer au fait que je me suis laissé attendrir par un gamin comme toi »[2]. Le tour fictionnel que réalise Larrson avec la découverte par Silver du livre de Jim possède une double utilité. En premier lieu, objet de séduction, le roman de Stevenson est employé comme pôle d'attraction. Sans les mentions faites de Jim, du livre et de l'épisode malheureux

[1] Björn Larsson, *Long John Silver*, éd. cit., p. 416.
[2] *Ibid*., p. 422.

de l'île, Larsson pouvait donner un autre nom à son personnage et proposer un roman de piraterie indépendant. Le choix délibéré d'introduire le roman de Stevenson comme objet fictionnel affirme non seulement une sorte d'inhérence intertextuelle du pirate, mais fonctionne également comme une opération marketing, comme un argument de vente ainsi que, de manière plus académique, un geste critique. Par ailleurs, l'objet-livre lui-même a pour seconde utilité de ne pas avoir à réitérer l'épisode déjà narré dans *Treasure Island*. En réemployant le personnage de Silver, Larsson pouvait choisir comme pacte d'écriture de « livrer la version de l'épisode par Silver ». Le poids de l'institution et l'ombre de Stevenson font cette entreprise un échec annoncé, la reprise supportant mal la comparaison. Larsson fait ainsi le choix de la *négociation*, terme auquel nous substituons indifféremment, eut égard au lexique pirate, celui de *pourparler* : s'il se sert de la notoriété et de la célébrité du roman, Larsson ne va pas jusqu'à s'en encombrer et passe outre le fameux épisode pour s'en tenir au reste de la fiction du pirate. De cette manière l'intertextualité est un moyen d'élargissement du texte clos, d'extériorisation du texte sans renoncement à sa clôture. L'hommage ainsi que la brèche laissée ouverte proposent donc deux supports de légitimité à l'auteur pour s'emparer du personnage de Silver. Le travail intertextuel ne se veut cependant pas toujours pareillement affirmé.

c. Visions intertextuelles

L'intertexte remet en cause la notion d'originalité attendue de l'auteur par le lecteur. Écrire comme Borges le roman d'un Ménard écrivant Don Quichotte est une fiction en soi. Écrire à l'identique *Treasure Island* dans un geste de copié-collé est par contre un acte éditorial impossible. Où se situe alors la limite entre invention et interrelation ?

> […] on peut dresser un parallèle entre l'avènement de la notion d'intertextualité et l'évolution de la notion d'originalité au XXe siècle : c'est au moment où l'originalité n'est plus incompatible avec la

> reprise d'autres textes que l'intertextualité permet de penser, non pas tant la mort de l'auteur qu'une poétique qui rend compte d'un travail original su le texte d'autrui[1].

Plutôt que d'alimenter le fantasme de la mort de l'auteur, l'intertexte introduit l'autre en soi et affirme, dans sa dilution même, l'existence d'un « précédent ». L'intertextualité permet également, ce faisant, de reconfigurer ou repenser l'originalité en admettant l'emploi de l'autre non pas en tant qu'*écrire comme,* qui sous-tendrait une copie, mais en tant qu'*écrire avec*.

Dès lors, la communication avec l'autre est revalorisée et admise au titre de travail original. Il reste que le travail intertextuel est plus ou moins visible, et l'écrire avec plus ou moins annoncé. Dans le cas de Björn Larsson, l'auteur fait l'objet d'un pacte de lecture. Dans celui de Mac Orlan, l'intertexte n'est pas directement livré dans le texte mais constitue bel et bien un geste critique désigné par l'auteur dans *Les Compagnons de l'aventure* (1997, posthume) :

> Ce qui nous paraissait important ce n'était pas tant l'histoire classique du trésor de Flint que l'extraordinaire puissance de vie que le génie de Stevenson, le génie de l'intelligence des mots, sut imposer à cette histoire qui demeure la mère nourricière, l'alma mater de tous les auteurs qui utilisent ce thème pour écrire les romans d'aventures[2].

Pour Mac Orlan, **l'emploi de l'intertexte s'accompagne d'une pensée critique du roman d'aventures, évoquant une sorte de matri-littérarité de l'aventure**. Ainsi *L'Ancre de miséricorde* présente certaines similitudes avec le roman de Stevenson, et les critiques se sont empressés de voir entre les deux œuvres une relation de réécriture.

> L'Ancre de miséricorde (1941, l'auteur avait cinquante-neuf ans) est celui de ses romans qui ressemble le plus à L'Île au trésor et montre par conséquent le mieux ce qui sépare le génie du simple don d'évocation. Époque, décor, milieu social, personnages, tout est semblable ou presque semblable : 1777, le siècle des corsaires et des hors-la-loi maritimes, un port sur la Manche, une auberge, un jeune héros de seize ans, des forçats, des pirates. Mais le récit de Mac Orlan est plus lent, plus raisonneur ; il manque au livre des traits qui se gravent dans l'esprit, comme le bruit de la canne de l'aveugle. Tout est plus plan-plan, en quelque sorte, moins agile, moins aventureux[3].

L'intertexte, quoique donné compatible avec la question de l'originalité, n'empêche pas le discours de comparaison d'établir une hiérarchie littéraire, et la lecture intertextuelle semble

---

[1] Sophie Rabau, *L'intertextualité*, éd. cit., p. 30.
[2] Pierre Mac Orlan, *Les Compagnons de l'aventure*, Monaco, Éditions du Rocher, p. 162.
[3] Dominique Fernandez, *L'Art de raconter*, éd. cit., p. 216.

même dénoncer un défaut d'intertextualité : le roman de Mac Orlan, en quelque sorte, *ne serait pas assez* comme celui de Stevenson.

L'intertexte est donc à réévaluer afin d'en saisir l'intérêt, qui ne serait pas de reprendre simplement les recettes du succès d'une œuvre, mais d'en exploiter les motifs fondateurs, l'*alma mater* ainsi que Mac Orlan désigne cette matière première, et d'en explorer les possibilités de résurgences dans une époque nouvelle. Pierre Mac Orlan se saisit donc des motifs d'aventure activés par Stevenson dans *Treasure Island* et interroge leur actualisation en 1941, année où il écrit *L'Ancre de miséricorde*. **L'intertexte n'est donc pas à saisir comme une simple reprise ou une référence, mais comme une ré-interrogation des possibles fictionnels.**

À l'instar de Björn Larsson, Mac Orlan fait un usage relativement visible de l'intertexte, quoique tacite, faisait ainsi écho à l'ambiance de son récit : dans *L'Ancre de miséricorde*, tout est sous-entendu. Toutefois, une filiation transparaît aisément entre Petit-Radet, alias Jérôme Burns, et John Silver. Ce rapprochement n'échappe évidemment pas à Dominique Fernandez qui en fait là aussi une lecture plutôt critique : « Ce dédoublement du même homme en figure du Bien et en figure du Mal – thème éminemment stevensonien – n'est guère crédible ici »[1]. Mac Orlan n'use cependant pas d'un intertexte sans en modifier la teneur : sa réécriture constitue un geste critique par lequel il propose un revers au roman de Stevenson, un roman où l'aventure se présente sans pouvoir être actualisée. Ainsi, à la différence de Jim qui saisit de ses yeux le crime perpétré par Silver, Yves-Marie ne fait qu'entendre le meurtre, et n'y assiste aucunement comme témoin oculaire. Après avoir entendu le cri de l'assassiné dans une ruelle nocturne, plutôt que de rentrer chez lui, Yves-Marie se précipite sur le lieu du crime dans l'espoir de peut-être pouvoir secourir Jean de la Sorgue :

[1] *Ibid.*, p. 217.

> Nous vîmes par terre une tache d'un rouge sombre presque noir. C'était du sang. Il y en avait contre une porte, de petites gouttes rouges projetées comme avec une brosse. Nous explorâmes tous les environs sans trouver d'autres traces du crime dont nous avions entendu les échos[1].

Yves-Marie manque ici sa tentative de participer à l'aventure.

De fait, ce réemploi de l'intertexte selon un motif d'échec est trop souvent usité par Mac Orlan pour ne pas être pris en considération. Une des scènes célèbres de *Treasure Island* voit le jeune héros caché dans un tonneau de pommes, d'où il surprend la conversation animée par Silver.

> In I got bodily into the apple barrel, and found there was scarce an apple left; but, sitting down there in the dark, what with the sound of the waters and the rocking movement of the ship, I had either fallen asleep, or was on the point of doing so, when a heavy man sat down with rather a clash close by. […]. It was Silver's voice, and, before I had heard a dozen words, I would not have shown myself for all the world […]. […] for from these dozen words I understood that the lives of all the honest men aboard depended upon me alone[2].

À l'abri dans son tonneau, Jim Hawkins découvre sans ambiguïté la duplicité du pirate, se mettant en position de prévenir ses compagnons de la mutinerie. Mac Orlan met lui aussi Yves-Marie Morgat dans la situation de démasquer le pirate, à deux reprises. Rendu au crépuscule sur le port du château afin d'y faire une course pour son père, Yves-Marie aperçoit la *Rose-de-Savannah*, cet étrange navire qui force son imagination et se révèlera être le bateau pirate de Petit-Radet. Yves-Marie y distingue celui qu'il nomme le Grêlé, un marin au visage piqué de la variole noire, ainsi qu'un homme tapi dans l'obscurité, s'échanger quelques paroles au creux de l'oreille. L'adolescent demeure un instant dans l'obscurité de la sente lorsque passe près de lui, le frôlant presque, l'inconnu qui s'entretenait avec le Grêlé :

> Cette scène, assez vive, m'avait laissé dans une grande perplexité. J'allais sortir de mon engourdissement, quand des pas retentirent dans la sente au bord de laquelle je me tenais toujours

[1] Pierre Mac Orlan, *L'Ancre de Miséricorde*, éd. cit., p. 468.

[2] Robert Louis Stevenson, *Treasure Island*, éd. cit., p. 56. Trad. fr. : « Je pénétrai entièrement à l'intérieur du tonneau – pour m'apercevoir qu'il ne restait pratiquement plus de pommes au fond. Acroupi là dans l'obscurité, bercé par le bruit des vagues et le balancement du bateau, j'étais à deux doigts de m'assoupir quand j'entendis un homme s'asseoir lourdement tout à côté de moi. […] Je reconnus la voix de Silver et avant qu'il eût prononcé une dizaine de mots, je sus que rien au monde ne me ferait quitter mon abri. […] Car ces quelques mots avaient suffi à me persuader que, désormais, le sort de tous les honnêtes gens à bord de l'*Hispaniola* reposait entièrement sur moi » (trad. Marc Porée, *L'île au trésor*, éd. cit., p. 546-547).

> accroupi. Un homme, une forme à la fois lourde et légère, passa devant moi, m'effleurant presque. L'inconnu fit un faux pas et jura en breton. Je reconnus sa voix. Je crus la reconnaître, puis, tant mon émotion était grande, je pensai m'être trompé, car la voix dont je venais d'entendre le son familier ressemblait à celle de M. Jérôme Burns. Ce n'était pas possible[1].

À l'inverse de Jim pour qui l'ambiguïté de Silver est une certitude, Yves-Marie ne peut se résoudre à voir dans son ami la double identité. Plus tard, le jeune homme dévoile à Burns l'impression d'avoir reconnu sa voix : celui-ci lui fait oublier définitivement ses doutes.

Ce motif se répète une seconde fois dans le roman. Travaillé par l'absence de Burns, Yves-Marie se rend devant le domicile de son ami en espérant le voir de retour, en vain. Prostré non loin de la porte close, Yves-Marie se trouve, sans l'avoir cherché, caché derrière un massif de troènes. Ainsi dissimulé, il entend arriver quelqu'un dont la silhouette ne lui est pas inconnue :

> Car ces petits souliers alertes et cette démarche légère me rappelaient les souliers coquets et la souple démarche de Manon, de cette Manon aux jolis yeux doux, dont la tête charmante était mise à prix. La jeune femme dont je ne pouvais apercevoir le visage entra dans la maison et referma la porte derrière soi. Je l'entendis monter l'escalier, frapper contre une autre porte que je connaissais bien. […] Pendant plus de cinq minutes, il fut certain que la porte ne s'ouvrirait pas. Elle ne pouvait pas s'ouvrir, puisque M. Burns n'était point chez lui. J'attendis près d'un quart d'heure. L'inconnue ne revint pas et je dus me rendre à l'évidence : M. Burns avait ouvert sa porte[2].

Manon, ancienne servante à l'enseigne du *Brûlot Fournier*, amie d'Yves-Marie et de Bricheny, a fui peu de temps auparavant et se trouve suspectée – à raison – d'être la complice du pirate Petit-Radet. Une fois de plus, Yves-Marie manque l'aventure et le danger par lequel celle-ci s'engage : il eût fallu qu'Yves-Marie trouve un moyen d'épier Burns dans sa demeure. Mais une fois encore, il se laisse séduire par « l'explication peu détaillée »[3] de Monsieur Burns.

Mac Orlan utilise l'expression d'*alma mater* pour évoquer la fiction stevensonienne. Il y a, de fait, dans ces multiples scènes d'espionnage, de Jim à Yves-Marie, quelque chose d'une scène originelle, dirigée non pas vers l'actualisation d'une pulsion érotique mais vers une pulsion de

[1] Pierre Mac Orlan, *L'Ancre de Miséricorde*, éd. cit., p. 446.
[2] *Ibid*., p. 501-502.
[3] *Ibid*., p. 505.

mort par la voie du crime. Si cette scène est effective pour Jim, elle échappe à Yves-Marie qui doit attendre la pendaison publique de Petit-Radet pour pénétrer pleinement l'univers de l'âge adulte. Alors qu'il s'apprête à se rendre auprès du gibet pour assister au spectacle funèbre, son père lui adresse cette requête :

> J'ai tout fait pour t'épargner cette épreuve, mon petit. Mais peut-être est-il nécessaire que tu puisses toujours garder dans ta mémoire ce que ce jour te révèlera. Tu es un homme et un futur soldat. Va donc où il était dit que tu irais. Je ne te demande que de te conduire comme un homme, un homme courageux[1].

Contrairement à Jim, Yves-Marie ne découvre pas seul et pour soi la duplicité de son ami ainsi que la violence du crime ; cette découverte se fait en public, ce qui n'a pour effet que de manifester plus grandement encore l'étendue de sa solitude : seul à se désoler, il se trouve entouré d'une foule réjouie du spectacle. Mac Orlan saisit donc à plusieurs reprises le principe de l'intertexte en convoquant des résidus de passages de *Treasure Island*. L'intérêt tient en ce qu'il s'agit d'un usage intertextuel critique qui vise à interroger et redéfinir les motifs stevensoniens à l'aune d'une aventure mise, au cœur du XXe siècle, en échec.

Il reste que l'intertexte devient, au sein des romans de piraterie, une constante trop évidente pour ne pas désigner un principe définitoire à mettre au jour.

d. Pour une confrérie littéraire de la côte

Les intertextes sont nombreux au sein des romans de piraterie et nous serions en peine de dresser une cartographie des multiples résurgences des lieux, personnages ou scènes présents dans ce véritable réseau d'œuvres. Morgan pourrait à lui seul faire l'objet d'une bibliographie. Une fois sa vie exposée par Exquemelin, le boucanier-flibustier-pirate entre dans la fiction non seulement dans le *Cup of Gold* de John Steinbeck, mais également dans *Il Corsaro Nero* d'Emilio Salgari où il apparaît nommément, dans le *Captain Blood* de Rafael Sabatini où il constitue un palimpseste de Blood, dans *Pirate Rouge* d'Anne-Marie Desplat-Duc, dans le

[1] *Ibid*., p. 541.

film *Blackbeard the pirate* de Raoul Walsch. Les autres n'ont pas moins de succès : l'Olonnois par exemple apparaît entre autres chez Gustave Aimard, Emilio Salgari et Michel Ragon. Larsson, quant à lui, ne se contente pas de faire appel à Stevenson mais introduit largement l'écriture de la *General History* de Johnson/Defoe. Plus qu'une simple référence, Larsson fait intervenir Defoe directement (dont il accepte donc la paternité du texte) dans une rencontre avec John Silver mais aussi, indirectement, dans une rencontre avec lui-même.

Dès lors, le lecteur se voit contraint d'accepter et de penser une relation à la fois intertextuelle et référentielle. Dans sa rencontre avec Silver, Defoe, sous l'égide de Larsson, confie au pirate un projet de livre consacré aux faits de célèbres pirates. Les conditions d'écriture de ce livre sont mystérieuses, et encore aujourd'hui sa paternité n'est pas attestée. Larsson fait feu de ce flou et en use comme motif participant de sa fiction : « Il va de soi que j'ai livré à Defoe l'histoire d'Edward England »[1], fait écrire Larsson à Silver. C'est donc un personnage de fiction – celle de Stevenson – qui, ici repris dans une nouvelle fiction – celle de Larsson – apprend à un auteur réel la matière d'une histoire véridique qui figurera dans un livre existant et à l'origine contestée.

En confiant à son personnage le soin de prêter un contexte d'écriture au célèbre ouvrage, Larsson, comme il l'a fait avec Stevenson, s'impose à l'ouvrage en question en imposant Defoedans son œuvre. **Le personnage-pirate semble ainsi se doubler en permanence d'un auteur-pirate, et devenir de ce fait un principe créateur inhérent** : aux pirateries maritimes du personnage répondent dans une même inhérence les pirateries littéraires d'auteurs-pilleurs qui donnent par l'intertexte agrément à leur création. **En somme, si l'intertexte n'est pas une spécificité du roman de piraterie, il en est cependant une condition.** Dès lors, la question de la paternité littéraire évoquée par Jean-Claude Lalanne-

[1] Björn Larsson, *Long John Silver*, éd. cit., p. 190.

Cassou s'en trouve largement reconsidérée, au même titre que la notion de propriété auctoriale se voit modifiée.

> L'idée que les textes communiquent entre eux, que la littérature peut se lire comme la somme de leurs relations met à mal l'idée d'individualité auctoriale : les mots, les textes littéraires n'appartiennent pas à un sujet singulier que distinguerait son originalité, mais sont un bien commun où chacun peut puiser à sa guise[1].

La bibliothèque pirate serait donc un butin textuel partageable entre tous, la charte-partie des pirates trouvant son pendant littéraire dans cette modalité d'une création en *opensource*.

Pareillement, l'auteur connaît le sort que connaît le capitaine sur un bateau-pirate : il ne s'agit nullement d'une mort de l'auteur (Björn Larsson et Zoé Valdés vont jusqu'à instituer Defoe en personnage-auteur-pirate) mais d'un empêchement de la toute-puissance, le capitaine étant établi en même temps que lui est refusé l'usage d'un pouvoir particulier. **Il y aurait à ce titre une mise en pratique de la théorie littéraire du pirate induite par la fiction du pirate elle-même.** Defoe est donc assumé comme patriarche *pirato-littéraire*, ce qui ne l'empêche pas d'être immédiatement pillé et soumis à la fiction des autres ; il en va de même pour Stevenson. Jusque-là, il convient d'admettre que le pirate n'initie pas, suivant sa propre définition de hors-la-loi, un usage illégal de l'intertexte, entendu sous le nom de plagiat. Au titre d'un *Mare Liberum* littéraire ou d'une union sous un drapeau noir apatride, l'emprunt à l'autre devient une nécessité ou un passage obligé pour des auteurs contraints à dire la fiction de l'autre en écho à sa propre fiction. **Le réseau littéraire devient à ce titre un horizon d'attente de la fiction pirate, et l'intertexte se révèle comme le lieu de la légitimation du pirate comme fabrique littéraire.**

Après sa création par Stevenson, Silver revient sous la plume de Larsson, de même qu'il est plus subtilement évoqué par James Matthew Barrie dans *Peter Pan* : « I am the only man

[1] Sophie Rabau, *L'Intertextualité*, éd. cit., p. 25.

whom Barbecue feared »[1]. Barbecue ? Un des surnoms de Silver à bord de l'*Hispaniola* dans *Treasure Island*. L'allusion de Barrie, quoiqu'évidente pour le lecteur de *Treasure Island*, ne laisse pas d'être obscure pour celui qui ne s'est pas plongé dans Stevenson. S'agit-il là d'une autorité auctoriale ? Sans doute non : l'Œuvre-pirate fonctionne plutôt, selon l'expression hédoniste de Roland Barthes dans *Le Plaisir du texte*, comme « un souvenir circulaire ». La majuscule proposée à l'expression Œuvre-pirate traduit cette circularité permanente des souvenirs dans un ensemble qui ne semble parfois former qu'un texte unique et continuellement réitéré, à l'instar des romans populaires de l'Italien Emilio Salgari qui restituent, écrit Mathieu Letourneux, le sentiment de récits qui « obéissent à des intrigues semblables et évoquent les mêmes thèmes, au point qu'on a pu parler à son propos d'un unique roman inlassablement repris »[2].

e. Une écologie littéraire

Dans *Cup of Gold*, John Steinbeck introduit son récit dans une lecture fictionnelle et une lecture historique, le tout faisant un patchwork indissoluble. Une clef de lecture, pourtant, peut en cacher une autre, et Roland Barthes de rappeler que

> […] le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture. Pareil à Buvard et Pécuchet, ces éternels copistes, à la fois sublimes et comiques, et dont le profond ridicule désigne précisément la vérité de l'écriture, l'écrivain ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais originel ; son seul pouvoir est de mêler les écritures, de les contrarier les unes par les autres, de manière à ne jamais prendre appui sur l'une d'elles […][3].

Exquemelin ne constitue nullement un appui pour Steinbeck, qui affirme d'ailleurs dans son sous-titre un usage occasionnel des références : *Cup of Gold : A life of Sir Henry Morgan, Buccaneer, with occasional reference to history*. Ainsi le « geste antérieur » est-il d'emblée contrarié, et l'intertexte référentiel sert avant tout de stratagème, d'écran de fumée masquant

[1] James Matthew Barrie, *Peter Pan*, éd. cit. Trad. fr.: « Crochet, le seul homme, disait-on, que craignit le Coq » (trad. Henri Robillot, *Peter Pan*, éd. cit., p. 74).
[2] Matthieu Letourneux, « Introduction à La Reine des Caraïbes », éd. cit., p. 624.
[3] Roland Barthes, « La Mort de l'auteur », dans *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Seuil, 2002, p. 43.

les intertextes non avoués d'une filiation fictionnelle. Alors qu'il publie *Cup of Gold* en 1929, Rafael Sabatini a, en 1922, publié *Captain Blood*, aventures à succès qui ont connu dès 1924 une première adaptation cinématographique, toujours avant que Steinbeck n'écrive *Cup of Gold*. Or, Rafael Sabatini s'inspire lui aussi de récits préalables tirés de la piraterie des Caraïbes. Parmi eux, la vie de Morgan, dont Alexandre-Olivier Exquemelin fait le récit dans *Histoires d'aventuriers qui se sont signalés dans les Indes* en 1678 (publié d'abord aux Pays-Bas en version néerlandaise).

Rafael Sabatini, comme Larsson le fait plus tard avec Stevenson, s'impose *a posteriori* au récit d'Exquemelin : « I have a suspicion that Esquemeling – though how or where I can make no surmise – must have obtained access to these records, and that he plucked from them the brilliant feathers of several exploits to stick them into the tail of his own hero, Captain Morgan »[1]. Sabatini donne ici à la fiction la primauté sur l'histoire, le romancier du présent se dotant du droit de contredire l'écrivain du passé, tout en mettant l'histoire à son service : car Henry Morgan aurait lui-même déposé plainte pour dénoncer le récit d'Exquemelin ! Comme le Silver de Björn Larsson livre à Defoe l'histoire du pirate England, c'est l'aventure de Blood, ce héros de fiction, qui, selon Rafael Sabatini, inspire le récit d'Exquemelin. Par un renversement éhonté, le premier a-t-il copié le second ? Nous y reviendrons. Il reste que dans ces réseaux de signifiants, une phrase unique suffit à invoquer à la fois Exquemelin, Sabatini et Steinbeck. Et Sabatini de rappeler, faisant un trait d'union entre lui, son prédécesseur et son successeur, que son héros, Blood, finit gouverneur de la Jamaïque : « He's a better man than Morgan, and Morgan was made Governor »[2].

[1] Rafael Sabatini, *Captain Blood*, éd. cit. Trad. fr.: « Nous soupçonnons fort Esquemeling, qui a écrit l'histoire du flibustier Morgan, d'avoir tiré du journal de bord de l'Arabella le récit de plusieurs aventures qu'il a prêtées à son héros alors qu'elles appartiennent à l'histoire de Blood » (trad. Edmond Michel-Tyl, *Captain Blood*, éd. cit., p. 91.

[2] *Ibid*. Trad. fr.: « Il vaut mieux que Morgan, et Morgan a bien été fait gouverneur » (*ibid*., p. 232).

L'intertextualité pirate contrecarre la logique historique, imposant un remaniement dans l'approche des récits. **L'histoire littéraire, dans l'écriture du pirate, est peu de choses : la pratique intertextuelle d'usage contraint à l'établissement d'un schéma interne qui fait des romans de piraterie une seule et même saga en croissance continuelle.**

Morgan est reconsidéré selon des propositions qui s'ajoutent mais ne se réfutent pas : au récit d'Exquemelin s'ajoute celui de Sabatini, puis celui de Steinbeck, ou celui encore du romancier néerlandais Simon Vestdijk dans *Rumeiland*, publié en 1939. La passation vers cet auteur Néerlandais prolifique n'est pas hasardeuse, puisqu'à l'instar d'Exquemelin qui fait le récit de la vie de Morgan ou Blood qui, dans la fiction de Sabatini, est à la fois médecin et avatar de Morgan, Simon Vestijk est lui-même médecin naval avant de se faire écrivain. *Rumeiland* se déroule en Jamaïque – île dont Morgan devient gouverneur – où un jeune homme se lance sur les traces d'une femme pirate rencontrée étant enfant, et qu'il pense être Anne Bonny. Là encore, Johnson/Defoe sert d'initiateur, puisque le récit de cette pirate réelle est d'abord conté dans la *General History*, et en a d'ailleurs été l'un des grands succès, dont le jeune héros de *Rumeiland* fait usage afin de retrouver la jeune femme.

Précédent en cela Björn Larsson et Zoé Valdés, Simon Vestdijk fait apparaître la *General History* et son auteur dans son récit comme des moteurs narratifs ainsi que des effets de réel alimentant le principe exposé par le sous-titre du roman : *L'Île au rhum, d'après le manuscrit de Richard Beckford relatant ses aventures en l'île de la Jamaïque de 1737 à 1738* (*Rumeiland, Uit de papieren van Richard Beckford, behelzende het relaas van zijn lotgevallen op Jamaica, 1737-1738*) – un effet de réel que Vestdijk tente déjà d'établir par le truchement classique d'une préface fictionnelle présentant le texte comme tiré du réel. Là encore, le succès d'un récit se pille et se propage : les deux femmes pirates décrites par Johnson/Defoe

font recette, tandis que Beckford, par son acte de lecture, permet à l'auteur de favoriser la relation du personnage au lecteur.

Lorsque Silver, dans le roman de Björn Larsson, prend la mer avec Israël Hands, il se donne comme équipage un groupe d'esclaves noirs qu'il s'apprête à affranchir. Parmi eux se trouve une femme, ce qui ne manque pas d'étonner Hands, lequel s'exclame : « Je sais qu'il y a eu Anne Read et Mary Bonnet. Je les connais, moi aussi, toutes ces histoires »[1]. Une fois encore, mention est faite des plus connues des femmes pirates, alors même que l'histoire à ce moment-là a d'ores et déjà mis au jour de nombreux autres exemples : l'intertexte pirate s'inscrit d'abord dans une entreprise de séduction, de gratification narcissique faite au lecteur satisfait de ses propres connaissances.

De la même manière, c'est sur l'existence d'Anne Bonny que Michael Crichton base l'histoire de Lazue, femme pirate dans son roman *Pirate Latitudes* (2009, posthume). L'intertextualité outrancière des pirates les rend-elle interchangeables ? C'est ce que sous-entend habilement Björn Larsson, qui fait mélanger à Hands le nom des deux femmes : Anne Read et Mary Bonnet sont en fait Mary Read et Anne Bonny (l'orthographe donnée à cette dernière varie constamment). Par ce procédé discret et ironique, Björn Larsson désigne la fiction pirate comme un abus de la pratique intertextuelle qui, d'une certaine manière, discrédite l'auteur lui-même comme créateur, tout en affichant un esprit corporatiste. Car Mary Read et Ann Bonny n'en restent pas là : après le *Rumeiland* de Simon Vestdijk (1939), Ella Balaert publie *Mary pirate* en 2001, Zoé Valdés publie *Lobas de mar* en 2003, Alain Surget *Mary Tempête* en 2007, tandis que le *Pirate Latitudes* de Michael Crichton est publié après le décès de l'auteur, en 2009.

[1] Björn Larsson, *Long John Silver*, éd. cit. p. 442.

Ces trajets entre les œuvres appellent à une lecture transhistorique, inscrivant le pirate dans une généalogie où le forban possède ses ascendants et ses descendants. **Ce véritable recyclage tend à créer une sorte d'écologie du littéraire comme matière renouvelable,** dont l'effet premier est d'appréhender la littérature de piraterie comme une vaste saga, une *Comédie humaine et inhumaine* où les rappels se multiplient et les œuvres se répondent, **chaque auteur admettant pour pacte d'être fait membre d'une confrérie littéraire de la côte**. Cette inter-reconnaissance n'est-elle pas le meilleur – ou le premier – moyen de s'ériger collectivement en genre ? L'emploi impératif de personnages, de lieux, d'objets ou de situations met en avant tout un **réseau de reconnaissance, de signes de ralliement : une balafre littéraire que s'inflige l'auteur pour être reconnu des siens et parmi les siens.** Cette pulsion de reconnaissance ne tend pas seulement à la mise en circuit d'un genre. Pour le lecteur, la lecture devient relecture, le roman de piraterie réalisant une **expérience littéraire moderne, sorte de *ready read*** où la fiction pirate est faite de fictions pirates décomposées et recomposées, où le personnage-pirate se double d'un auteur-pirate, forban mais également victime de ses propres vols. Si l'autre est victime de la piraterie dans la fiction, le soi-auteur en est victime dans la production fictionnelle.

Le roman de piraterie, une production fratricide ? Le motif du frère, développé par le romantisme puis par le fantastique, transite par la fiction pirate qui, armée de violence, reprend notamment les conflits de frères ennemis « et surtout le couple d'Abel et Caïn à l'honneur en ces années romantiques »[1], précise Isabelle Guillaume. Marryat l'assume pleinement en donnant à son pirate le nom du frère assassin : Caïn, signant dans le personnage-pirate l'identité non seulement du crime mais également de l'errance (ici

[1] Isabelle Guillaume, « *The Pirate* de Walter Scott, *Adventures of a younger son* d'Edward Trelawny, *Le Négrier* d'Édouard Corbière. Romans du corsaire, romans fraternels ? », dans Florence Godeau, Wladimir Troubetzkoy (dir.), *Fratries. Frères et sœurs dans la littérature et les arts de l'Antiquité à nos jours*, éd. cit., p. 411.

maritime). Hors de cet effet de mode du romantisme, Robert Margerit reprend la guerre fraternelle des pirates dans *L'Île des Perroquets* et met en avant le développement du motif spécifique à la fiction pirate dans une acception plus large de la fratrie : dans la confrérie de la côte, tous les pirates sont frères « et comme tous les frères, ils se haïssent les uns les autres »[1]. Dans cette configuration fraternelle, tout meurtre interne à la communauté réactualise le récit biblique. Ainsi, lorsque Brice assassine un camarade dans le roman de Margerit, un pirate de crier : « Caïn ! cria Will Whale en tendant le poing vers la dunette. Caïn ! »[2] La fiction fratricide, ainsi possiblement étendue à l'ensemble des frères de la côte, influence la stratégie auctoriale : pour écrire le personnage-pirate, il faut se faire soi-même auteur-pirate et « tuer » ou au moins piller le « frère littéraire ». De cette manière, l'intertexte comme effet de lecture se double d'un effet architextuel, attitude auctoriale qui situe le texte dans une catégorie plus générale. « Le genre, précise Matthieu Letourneux, pour jouer pleinement son rôle dans le processus de création, suppose une imitation consciente par l'écrivain d'un architexte identifié, par-delà les seuls effets d'inspiration intertextuelle »[3]. Cet architecte, catégorie transcendante pour Gérard Genette (*Introduction à l'architexte*, 1979), constitue pour l'auteur de la fiction pirate un ensemble d'attitudes, une « geste pirate littéraire » qui l'identifie au sein du genre, lequel se constitue ainsi non pas seulement d'un jeu intertextuel relevé par le lecteur mais par la conscientisation d'un processus créatif pirate par l'auteur.

> *En faisant sa source des auteurs précédents, l'écrivain de la piraterie se trouve constamment mis devant la tentation de franchir le simple intertexte pour s'imposer au texte premier : l'intertexte devient alors interaction et permet de repenser la question de l'originalité en remplaçant l'idée d'un* écrire comme *par un* écrire avec. *Ce faisant, l'intertexte devient un geste critique qui assure la continuité générique du roman d'aventures et lui admet une véritable matri-littérarité ainsi qu'une histoire notionnelle : car l'intertexte permet de mettre en rapport le texte passé et le texte présent, la pensée passée et la pensée présente, et d'interroger les conditions*

[1] Erik Christian Hauggard, *Sous le pavillon noir*, éd. cit., p. 47.
[2] Robert Margerit, *L'Île des Perroquets*, éd. cit., p. 314.
[3] Matthieu Letourneux, *Le Roman d'aventures, 1870-1930*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2010, p. 25.

d'actualisation de l'aventure. Le personnage de pirate se double ainsi d'une présence d'un pirate-auteur : sous chaque pirate se cache une attitude auctoriale de piraterie littéraire constitutive du genre. Si l'intertexte n'est spécifique au roman de piraterie, il en est cependant une condition et se saisit comme un espace de fabrique d'une piraterie littéraire. L'intertexte propose une véritable écologie du littéraire devenue matière recyclable par laquelle l'objet littéraire est ready read, *objet déjà lu mais transformé.*

3.1.3. Perspectives littéraires et paralittéraires : l'atopie pirate

La forme de la réitération, via *notamment le stéréotype, impose de prendre en compte la dimension paralittéraire du personnage de pirate. La systémisation de l'intertexte implique-t-elle de situer le pirate du côté de la paralittérature et d'en faire un personnage mineur ? Quelle légitimité littéraire peut être accordée à ce personnage de hors-la-loi ? La situation fictionnelle du personnage-pirate se double-t-elle d'une situation extratextuelle marginale ? Dans sa fortune, est-il autre chose que son propre revers : un marginal littéraire ?*

a. La valeur du pirate sans pirate

Initiée par Marcel Duchamp, la démarche du *ready made* consiste à choisir un objet et à le désigner comme œuvre d'art. Elle se décompose en deux mouvements distincts : l'acte de saisie dans un premier temps, l'acte de nommer dans un deuxième. Le fonctionnement d'un possible *ready read* serait sensiblement équivalent : l'auteur n'intervient que dans le processus de sélection des œuvres empruntées, puis dans celui de recontextualisation ou de reterritorialisation de la matière afin de lui prêter un statut nouveau et un sens renouvelé.

Dans *La Seconde main ou le travail de la citation* (1979), Antoine Compagnon affirme que « Toute écriture est collage et glose, citation et commentaire »[1]. Toutefois, l'intertexte entretient en sus un rapport de transformation sémantique, ainsi que le rappelle Laurent Jenny : « […] l'intertextualité désigne non pas une addition confuse et mystérieuse d'influences, mais le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le leadership du sens »[2]. Telle pourrait être la définition de *L'Île des Perroquets* (1942) de Robert Margerit, présenté par le critique Hubert Juin comme le plus grand des romans d'aventures maritimes de la littérature française. Des pirates, une île déserte, une marque noire, et un titre, *L'Île des perroquets*, font de ce roman une restitution évidente de Stevenson. D'autant plus que le navire s'appelle le Walrus, et n'a d'autre commandant que le terrible…Flint, pirate invisible mais mythique de Stevenson qui prête son

[1] Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 32.
[2] Laurent Jenny, cité dans Sophie Rabau, *L'intertextualité*, éd. cit., p. 65.

nom au perroquet de Silver. Ajoutons encore une querelle entre deux des pirates – motif présent également chez Stevenson, mais aussi chez Pierre Mac Orlan (*L'Ancre de miséricorde*, publié un an avant *L'Île des Perroquets*) où la querelle entre Jean de la Sorgue et Petit-Radet est l'un des ressorts de l'intrigue – ainsi qu'un naufrage et l'établissement d'une micro société sur une île qui n'est pas sans rappeler Defoe, tant pour son *Robinson Crusoe* que pour son invention possible du capitaine Misson dans la *General History*, mais aussi *The Coral Island* de Robert Michael Ballantyne (1858). Ce n'est pas tout. Il faut ajouter encore un jeune héros contraint de devenir pirate suite à une injuste accusation : nous relisons le *Captain Blood* de Rafael Sabatini ; un pirate amoureux qui descend celle qu'il aime sur un canot et lui fait prendre le large, seule, dans un geste terrible d'abandon : nous relisons *Il Corsaro Nero* d'Emilio Salgari ; une femme racée et envoûtante qui sème le trouble au sein de l'équipage et leur apporte la mort : nous relisons *Le Chant de l'équipage* de Pierre Mac Orlan ; des Indiens contre lesquels robinsons et pirates doivent lutter d'une œuvre à l'autre : nous relisons, entre autres, les romans de Gustave Aimard, *The Coral Island* de Ballantyne, *Il Corsaro Nero* de Salgari, le *Peter Pan* de James Matthew Barrie.

L'Île des Perroquets est ainsi un idéal représentant du *ready read*, roman du déjà lu, objet connu et reconnu que l'auteur se propose de reconfigurer pour lui offrir le statut d'œuvre nouvelle et, dans cette somme, originale. Son nouveau statut lui est son premier préjudice : dès sa création la nouvelle œuvre se voit prise dans un débat qui l'entraîne comme le lecteur dans les bâtiments de l'administration littéraire : qu'est cette œuvre qui se nourrit pour prendre forme des corps de ses semblables ? Cette œuvre cannibale qui s'avoue issue de l'ingestion et de la digestion des autres ? Peut-elle se présenter comme une création originale ?

Le roman de piraterie, s'il propose une relecture autant qu'une lecture, pose la question de la valeur : taxé de banalité ou de facilité, le roman d'aventures pirates est habituellement classé dans la catégorie vaste et mouvante des paralittératures, dont une caractéristique est précisément la réécriture permanente des mêmes motifs et schèmes narratifs. Face à une littérature académique associée à une idéologie du travail, la paralittérature, attendue et prévisible, simplifiant les schémas et les intrigues, s'affiche comme une figure de facilité et de redondance, d'absence d'effort dans la création comme dans la lecture ; littérature et paralittérature renouvelant la distinction du monde par « classes ».

L'oisiveté présumée du pirate sert-elle de support à un acte créateur apparemment réduit ? Le personnage commande-t-il une attitude auctoriale ?

> Les relations de l'auteur et du lecteur sont régies par un ensemble de garanties qui déterminent la nature des personnages, de l'intrigue, du décor, qui assurent que les lois fondamentales du genre ne seront pas transgressées […]. L'écriture et la lecture paralittéraires sont essentiellement contractuelles[1].

En ouvrant un roman de piraterie, le lecteur s'attend à trouver nombre d'éléments qui font désormais partie de son imaginaire pirate. L'auteur qui remplit cet horizon d'attente satisfait le lecteur et le conforte dans une idée invariable qu'il se fait du personnage. Il convient pourtant bien de rappeler avec Laurent Jenny que l'œuvre nouvelle conserve le leadership sur les textes antérieurs qu'elle intègre.

Ainsi John Steinbeck réserve-t-il par exemple à ces éléments contractuels un sort bien singulier. Dès le début du récit, il fait intervenir Daffyd, ancien valet de ferme des Morgan, qui tient à son ancien maître et à son fils un discours fécond sur son existence de pirate. Dans son récit, tous les éléments sont présents : le galion, les soldats espagnols, les batailles, les Indiens, la jungle, les îles, le butin, la mer. De cette manière, Steinbeck se décharge initialement de son contrat avec le lecteur, qu'il satisfait en quelques lignes. Ce faisant, il s'offre avant tout de ne plus avoir à y revenir : il s'est, en quelque sorte, débarrassé de la

[1] Alain-Michel Boyer, *Les paralittératures*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 46-47.

piraterie. Steinbeck conscientise le lien de la piraterie à la lecture paralittéraire répétitive et ne s'en sert et ne s'en nourrit que pour mieux s'en délester à l'aide d'un personnage qu'il met en situation psychologique de refus et d'abandon de la geste pirate classique. Steinbeck parvient à fuir la paralittérature en avançant à coup de reculées, son héros ne cessant de faire des pas en arrière lorsque le lecteur attend de lui qu'il se comporte en pirate : le cahier des charges de la fiction-pirate n'est pas rempli.

Pris dans une catégorie générique ayant fait de l'intertexte un élément définitoire, l'auteur est contraint d'interroger ses modalités créatrices propres et de penser son œuvre en termes de littérature et de paralittérature. Le premier choix lui impose de présenter un héros qui aurait dérobé l'image du pirate, mais qui n'en serait pourtant pas un. Les romans publiés par Gideon Defoe ces dernières années développent cette fausse représentation. L'auteur britannique s'inscrit volontairement dans une tradition paralittéraire en proposant une forme romanesque sérielle où sont mis en scènes des personnages inlassablement repris. La série *The Pirates !* comprend ainsi les titres suivants : *The Pirates ! in an Adventure with Scientists* (2004) ; *in an Adventure with Whaling* (2005) ; *in an Adventure with Communists* (2006) ; *in an Adventure with Naopleon* (2008) ; *in an Adventure with the Romantics* (2012).

La forme des titres assume elle-même la qualité sérielle en reprenant parodiquement l'esthétique paralittéraire de la redite tout en y adjoignant un décalage proche du non-sens anglais (Gideon Defoe est d'ailleurs présenté par la critique comme un héritier des Monthy Python). Il s'agit de romans humoristiques où des pirates burlesques s'en vont en quête d'aventures plus loufoques les unes que les autres, et où le pirate n'a plus grand-chose d'un pirate. Dans l'aventure des pirates avec les baleines, Gideon Defoe joue d'une mise en abyme pour évoquer le traitement qu'il fait subir à ses personnages. Les pirates, sous le

commandement de leur capitaine, se lancent, pour obtenir une prime offerte par Achab (celui de Melville, intertexte oblige), à la recherche de la célèbre baleine blanche. En route, ils rencontrent Black Bellamy, leur ennemi juré, qui promet de retrouver pour eux le fameux cétacé. Il la leur rapporte effectivement, en contrepartie de quoi les pirates lui offrent la somme gagnée en montant un spectacle à Las Vegas. La partie, dès lors, semble victorieuse. Il n'en est rien, bien sûr, et la supercherie est découverte quand la baleine parvient à se détacher et brise un tuyau d'arrivée d'eau :

> Le rusé cétacé avait réussi à se débarrasser de ses liens et, à présent, il se tortillait en causant toutes sortes de dégâts. Le pont était jonché de débris de tonneaux et de pirates écrabouillés. La plupart des parterres de fleurs du jardin ornemental avaient été saccagés et une sorte de geyser jaillissait à l'endroit où la baleine avait brisé un tuyau de l'Adorable Emma. L'eau destinée à la barbe du capitaine retombait en pluie sur l'animal qui passa d'un blanc perle à un gris profond tandis qu'une mare de peinture s'étendait autour de lui en direction des orteils du capitaine pirate. Ce dernier observait la scène d'un air consterné[1].

Dans cette scène humoristique, Gideon Defoe expose symboliquement le procédé par lequel il compose ses personnages : ses pirates ne sont que des simulacres de pirates, des masques peints qui n'ont rien en commun avec les assassins des mers qu'ils furent historiquement. Grâce au motif de la peinture et la futilité du stratagème utilisé par le pirate ennemi, l'auteur dénonce avec humour la grossièreté de sa propre technique : il ne fait, à l'instar de Black Bellamy avec la baleine, que recouvrir de peinture un personnage pour offrir au lecteur non pas un pirate, mais l'idée d'un pirate.

« En volant l'autre, je me perds »[2], souligne Hélène Maurel-Indart. Celui qui use de l'intertexte ou du plagiat met-il son identité en jeu ? Le pirate, construit en réseau par une prescription générique, ne pourrait donc pas ne pas se perdre, tout en affirmant dans ce pillage son identité de hors-la-loi **: je vole donc je suis et donc je ne suis pas, tout en même temps**. Il faut donc, pour être pirate, en porter le masque tout en cessant de l'être.

---

[1] Gideon Defoe, *Les pirates ! dans une aventure avec les baleines*, éd. cit., p. 146.
[2] Hélène Maurel-Indart, *Du plagiat*, Paris, Presse Universitaire de France, 1999, p. 102.

Gideon Defoe écrit également le scénario du film d'animation réalisé en 2012 à partir de ses romans et intitulé *Pirates ! in an Adventure with Scientists*, traduit en français par *Les Pirates ! Bons à rien, mauvais en tout*. Réalisé en pâte à modeler, le film met les pirates aux prises avec Darwin et la reine Victoria. Au cours de leur aventure, le capitaine pirate participe au concours du pirate de l'année. Il s'apprête à l'emporter lorsqu'une information de première importance est mise au jour : le terrible et coquet capitaine a été gracié par la reine. Comment être pirate de l'année, quand on n'est plus pirate ? De manière grotesque, Defoe remet en scène la problématique identitaire du personnage-pirate, obligé de se perdre pour retrouver une identité de pirate. Ce faisant, l'auteur situe l'identité du personnage-pirate non pas du côté de l'essence, mais bien de l'attribut, peut-être même de la matière : fait de pâte à modeler, le pirate peut se renouveler.

Une approche que proposent également Rémy Tornior et Yves Geleyn dans un court-métrage intitulé *PIRATES !!! The Curse of the Evil Eye*, mis en ligne en 2010[1]. Le principe, expliqué sur la page web de Rémy Tornior, a été de prendre le personnage-pirate comme support pour mélanger des compétences distinctes : celles de Tornior, illustrateur, et celles d'Yves Geleyn, graphiste et *motion designer* (design d'animation). À partir des illustrations de Tornior pour les personnages et de photographies des maquettes de navires, Yves Geleyn associe les éléments et les met en mouvement. Le but ? « […] apporter quelque chose d'original et d'amusant »[2], précise Rémy Tornior. L'originalité demeure donc au cœur de la démarche, et permet au personnage-pirate de constituer un support à l'innovation. Par ce truchement, les attributs du personnage sont eux-mêmes détournés pour en faire des vecteurs d'innovation narrative. Ainsi les pirates, dans la veine des *Pirates of the Caribbean*, sont un fantastique équipage de cyclopes monstrueux et avides de bataille et de massacre : « There will be

[1] http://www.remy-tornior.com/portfolio/pirates-the-curse-of-the-evil-eye.
[2] *Ibid*.

blood », prophétise laconiquement le capitaine. La fin ne tarde pas à lui donner (presque) raison : le bateau-pirate manque sa proie et s'écrase sur un îlot rocheux. Une bourrasque marine fait s'envoler le couvre-chef du capitaine, laissant voir le fameux bandeau pirate…couvrir l'œil unique du capitaine. Le travestissement manqué – la panoplie ne fonctionne pas – fait ainsi un écho en forme de revers à la réussite du procédé technique lui-même dont fait objet le pirate.

b. Abordage et sabordage paralittéraires

Peu à peu, l'objet de la quête se déplace au sein des romans de piraterie : il ne s'agit guère de découvrir un trésor, mais de découvrir le pirate lui-même. Ainsi fonctionne *L'Ancre de miséricorde* de Pierre Mac Orlan, dont l'intrigue est tout entière tournée vers la recherche d'un pirate, Petit-Radet. Comment reconnaître un pirate qui n'en porte pas les attributs ? Y a-t-il seulement, dans ce cas, pirate ? Le roman manifeste peu à peu l'absence de la piraterie dans une fiction du non-pirate. Ce n'est qu'à la fin du récit – au moment de la pendaison – que la présence du pirate se vérifie et que son identité se dévoile, ultime gratification sous forme de déception (le lecteur voit la pendaison par le regard d'Yves-Marie) pour un lecteur qui peut finalement associer à son imaginaire pirate certaines paroles prêtées à Jérôme Burns, alias Petit-Radet. À l'instar de John Steinbeck, Pierre Mac Orlan compose une image à partir de stéréotypes paralittéraires du pirate tout en travaillant à s'en détacher, ne contractant une alliance que pour se délier, au plus vite, des exigences de ce contrat. **Comme le pirate se nourrit en parasite d'un système qu'il trahit, l'auteur s'empare de la fabrique paralittéraire pour satisfaire un imaginaire et nourrir tout à la fois une identité littéraire propre.**

Au lecteur en attente d'aventures et des éléments du folklore pirate, Mac Orlan n'hésite pas à répondre en envoyant par le fond l'intérêt présumé de ces attentes. Au jeune Yves-Marie qui

manifeste les attentes lectoriales, il fait entendre les lourdes condamnations de ses proches. Ainsi, lorsque le jeune héros dévoile son projet de rendez-vous avec Jean de la Sorgue à son ami Nicolas, celui-ci de rétorquer en ces termes péjoratifs : « En attendant, Petit Morgat, bonne nuit et ne te mêle pas à ces aventures de roman… »[1]. Jérôme Burns, quant à lui, affirme sur le même ton : « L'aventure, disait-il, c'est un divertissement spirituel pour les commis de bureau ou des adolescents trop choyés par leurs parents ». « […] il concluait toujours comme mon père que l'aventure était une duperie »[2], ajoute Yves-Marie. L'aventure subit le même sort que le pirate, et se révèle n'être qu'un simulacre d'aventure. Elle n'a jamais lieu chez Mac Orlan dans *L'Ancre de miséricorde*, ce « roman d'aventures sans véritable aventure […] qui tantôt entraîne et captive, et tantôt piétine dans l'attente de quelque chose qui ne se produira jamais »[3].

De la même manière, la chasse au trésor, aventure fondatrice chez Stevenson, devient sous la plume de Gideon Defoe une chasse pastiche à « L'Ultime Trésor », coffre dans lequel les pirates, à défaut d'argent, trouvent ces mots inscrits au dos du portrait d'un enfant : « Le sourire d'un enfant n'est-il pas l'Ultime Trésor ? Une goutte de pluie sur l'aile d'un papillon ne vaut-elle pas un million de doublons ? Bien à toi, Calico Jack »[4]. C'est dans ce poncif que l'auteur évacue la matrice fictionnelle que constitue pour le personnage-pirate la chasse au trésor. **Le rapport de la littérature à la paralittérature se situerait dans un mouvement de détournement : la première ne se saisit de la seconde que pour mieux s'en défaire et cherche à satisfaire non pas les exigences d'un lecteur, mais d'un lecteur-critique.** Le pirate qui pille un navire s'applique ensuite à le couler : de même, le pirate et l'aventure sont envoyés par le fond par ceux qui les saisissent. Ainsi Mac Orlan, dans son actualisation en

[1] Pierre Mar Orlan, *L'Ancre de Miséricorde*, éd. cit., p. 383.
[2] *Ibid*., p. 396.
[3] Dominique Fernandez, *L'Art de raconter*, éd. cit., p. 218.
[4] Gideon Defoe, *Les pirates ! dans une aventure avec les baleines*, éd. cit., p. 55-56.

creux de l'aventure, appartient à la catégorie des « écrivains littéraires du roman d'aventures – Conrad, Malraux, Traven, Kessel – qui font de l'échec des personnages un des traits de la mise à distance critique du genre »[1]. L'échec des personnages se double d'une mise en échec des réitérations paralittéraires, signifiant le désir de l'auteur d'entrer en littérature, et non en paralittérature.

c. Intertexte et paralittérature, le chemin inattendu des Belles Lettres

La paralittérature est ostensiblement employée comme une forme de repoussoir, de faire-valoir permettant de mettre en jeu les qualités d'une littérature reconnue. Le rapprochement avec la paralittérature n'est pas sans risque pour un auteur qui craint de n'apparaître que parmi les catégories dites mineures de la littérature, en une place dévaluée. « En jouant avec les clivages entre littérature et paralittérature, il s'agit de les déjouer, et de voler une parole autre pour la *parler* avec une autre musique »[2], analyse Alain-Michel Boyer. Les auteurs de la piraterie qui s'emparent de la paralittérature font mine d'emprunter le chemin de la facilité. En réalité, ils ne s'engagent sur cette voie que dans une perspective de transformation : l'inattendu ne prend naissance qu'après avoir feint d'emprunter les sentiers battus qui servent alors de légitimation ambivalente.

Dans sa comparaison avec Stevenson, Dominique Fernandez finit par caractériser *L'Ancre de miséricorde* de « semi-échec »[3]. Fallait-il écrire un nouveau *Treasure Island* ? **Par l'efficacité de son stéréotype, le personnage-pirate met en valeur la richesse et la nécessité des écarts**, et révèle en quelque sorte au lecteur certaines des problématiques de création mises en œuvre dans l'écriture. **L'intertexte est donc l'occasion d'une valorisation du texte par le jeu des hiérarchies autant que d'une éventuelle mise en cause.** En ménageant une place à

[1] Matthieu Letourneux, *Le Roman d'aventures, 1870-1930*, éd. cit., p. 41.
[2] Alain-Michel Boyer, *Les Paralittératures*, éd. cit., p. 98.
[3] Dominique Fernandez, *L'Art de raconter*, éd. cit., p. 218

Daniel Defoe dans son roman, Björn Larsson met en scène une filiation littéraire et parvient à imposer son roman dans le domaine de la littérature, échappant ainsi à la seule catégorie de la reprise ou de la suite. Rappelons que la paternité de la *General History* est toujours en doute : c'est donc un choix de l'auteur de l'attribuer à Defoe, et par ce biais de se servir de son nom. Ce choix n'est pas gratuit, pas plus qu'il n'est qu'un hommage fortuit à Defoe. En attribuant l'*Histoire Générale* à Defoe, Larsson se sert d'un nom reconnu par les institutions littéraires, et en fait son allié. Il s'installe également dans le débat génétique et déploie par ce moyen dans son roman les problématiques de réel et de fiction qui permettront à la critique de s'intéresser au roman. Il situe ainsi son intertexte du côté de la littérature et non de la paralittérature en y développant des problématiques littéraires de création et de réception.

Par ailleurs, le livre attribué à Defoe, dont le titre exact est *A General History of the Robberies and Murders of the most notorious Pyrates*, n'est lui-même pas sans évoquer *Les vies parallèles des hommes illustres* de Plutarque : Johnson/Defoe établit déjà dans son titre un intertexte visant une légitimation littéraire. Ce type d'intertexte est présent chez Mac Orlan qui renouvelle les références et lectures portées par ses personnages :

> Alors mon père me montra les livres que le libraire, M. Dacé, lui avait fait porter pendant ma courte absence. Il y avait les Lettres philosophiques et Le Barbier de Séville, dont le succès à Paris ne datait pas d'un an. Le dix-septième volume de l'Encyclopédie était dans l'envoi[1].
>
> M. Burns avait séduit mon père […]. Un goût commun pour l'Encyclopédie et la poésie latine associait les méditations des deux hommes et leur permettait de se retrouver avec un plaisir très vif[2].
>
> Diderot, Lavoisier, le chimiste Rouelle et Lamarck servaient de bases solides aux longues conversations qu'il me tenait souvent[3].
>
> Afin de me distraire, mon père me faisait la lecture. Il me fit connaître ainsi les Lettres persanes et De l'esprit des lois[4].

Ces appels sont trop nombreux pour être hasardeux : face à une aventure dénigrée, Mac Orlan cède sa part aux belles lettres, s'associant lui-même, de cette manière, à une culture classique.

---

[1] Pierre Mac Orlan, *L'Ancre de Miséricorde*, éd. cit., p. 383.
[2] *Ibid*., p. 395.
[3] *Ibid*., p. 428.
[4] *Ibid*., p. 526.

Mais l'appel à cette culture académique n'est pas non plus sans servir l'intérêt fictionnel de l'aventure, et participe de son fonctionnement narratif en jouant « le rôle d'une transition entre le contexte familier de la lecture (et de l'acte de lire) et un univers de fiction recherchant le plus grand écart avec l'expérience quotidienne, favorisant ainsi l'immersion du lecteur »[1]. La mise en abyme de la lecture dans le récit permet de démultiplier le sentiment d'aventure. Pourtant, dans *L'Ancre de miséricorde*, l'aventure n'a précisément pas lieu… Pourquoi, alors, reprendre à son compte le motif intradiégétique de la lecture ? Il s'agit de la part de Mac Orlan d'un leurre dans le fonctionnement narratif même, doublant le leurre que représente l'aventure, une mise à mal des codes narratifs du genre qui permet de mettre en avant les compétences critiques (et auto-critiques) de l'auteur qui ne fournit pas un roman d'aventures mais un roman d'une mise à distance critique de l'aventure.

L'intertexte est donc un moyen d'attirer la critique et, d'une certaine manière, un porte-bonheur littéraire. Les auteurs de romans de piraterie jouent également avec les lignes de démarcation, avec les divisions séparant littérature et paralittérature, comme le pirate se moque des frontières. Le personnage de pirate est sensible à la notion de cliché, de stéréotype, véhiculant de nombreuses images fixes dans l'imaginaire collectif. Il est aisé de le porter au domaine de la paralittérature, dont l'esthétique privilégie des caractères préalablement connus, les personnages pré-conventionnés. Pour un auteur, il est plus facile de se démarquer en usant d'un tel personnage, le stéréotype servant de repoussoir. Le jeu incessant entre deux domaines littéraires fait de ces auteurs des écrivains-frontières, de la contiguïté. Ce jeu se manifeste par la liberté donnée aux personnages d'édicter des jugements singuliers sur le domaine littéraire. Ainsi Silver : « À part moi-même, le chirurgien du *Walrus* était sans doute

[1] Matthieu Letourneux, *Le Roman d'aventures, 1870-1930*, éd. cit., p. 39.

le seul, à bord, à avoir lu un vrai livre. Et, par là, j'entends autre chose que la Bible »[1]. La situation de frontière permet aux auteurs de se jouer tant de la paralittérature que du plus classique des classiques. À l'inverse, Silver se passionne pour l'œuvre de Jim Hawkins qu'il découvre, *Treasure Island* :

> Quant à dire combien de fois j'ai lu ce livre, j'en suis incapable. J'étais fasciné, pieds et poings liés, et j'avais cessé de réfléchir de façon sensée. […] Oui, je dois avouer que j'ai éclaté de rire et fondu en larmes au moindre détail, en buvant la coupe de ces mots jusqu'à la lie[2].

Dans ce cas, Silver lance un regard discret aux constructions paralittéraires qui fondent leur esthétique sur la relecture, sur la redite incessante des mêmes modèles. Car ce que fait le personnage de Larsson, c'est se lire soi-même, lire sa propre histoire, quintessence de la relecture.

Alain-Michel Boyer affirme que « Les paralittératures réactivent des exigences inverses à celles du romantisme et de sa postérité »[3]. L'opposition se joue entre le modèle classique de soumission aux anciens et l'exemple nouveau proposé par le Romantisme et fondé sur un principe d'originalité. Le pirate intègre parfaitement cette dualité : figure de l'originalité, il demeure attaché à des attributs et des images qui le situent dans un constant réemploi de formes passées. Ce personnage au succès romantique intègre successivement les schèmes de l'originalité (le marginal romantique) et ceux de la réitération paralittéraire (le stéréotype populaire). Les écrivains-frontières se situent à la limite de ces deux impulsions esthétiques. C'est donc idéalement à travers le personnage-pirate que les auteurs peuvent tenter de créer un consensus entre ces opposants.

Le destin du roman de Steinbeck confirme ce mouvement. *Cup of Gold* passe relativement inaperçu lorsque l'auteur le publie en 1929. Ce roman de jeunesse (son premier) saisit un sujet jugé peu littéraire, la vie d'un flibustier. Pourtant, la reconnaissance future de Steinbeck

---

[1] Björn Larsson, *Long John Silver*, éd. cit., p. 25.
[2] *Ibid*., p. 410-411.
[3] Alain-Michel Boyer, *Les paralittératures*, éd. cit., p. 70.

permet de réintégrer *Cup of Gold* dans le circuit de légitimation. Le prix Nobel que reçoit Steinbeck en 1962 consacre ce changement : rétrospectivement, ce prix suffit à justifier l'intérêt potentiellement porté à ce roman. Personnage de l'atopie et du non-lieu, le pirate révèle un penchant pour l'atopie littéraire, zone de circulation littéraire au-delà de toute ligne d'amitié ou de toute ligne de démarcation, où les fortunes et les revers assument leur inter-définition et leur inter-alimentation ; zone dans laquelle le désert se poursuit en désert et l'océan en océan. Ravissant le pirate, l'écrivain frontière conjugue les lieux littéraires en un vaste océan où le brigand des mers sévit, sans jamais s'inquiéter, ainsi que le veut sa tradition, du pavillon hissé par sa proie. Dans un geste de feintise ludique fictionnelle, pour reprendre l'expression de Jean-Marie Schaeffer[1], le pirate emporte à son bord les pavillons de différentes nations : ils lui permettent, le moment venu, de ruser en hissant un pavillon opportun pour tromper celui qu'il attaque, celui qu'il fuit, ou celui auprès duquel il veut seulement passer inaperçu. Cette feintise ludique dépasse le cadre de la diégèse pour devenir un jeu créatif par lequel l'auteur joue de la vigilance générique du lecteur en multipliant des pavillons-leurres.

> *Continuellement pris entre les problématiques d'intertexte et de redite paralittéraire, l'auteur de romans de piraterie se trouve dans la situation de présenter un héros qui aurait dérobé l'image du pirate, mais qui n'en est pas un : voler sert à être et à n'être pas comme les autres en même temps. Comme le personnage de pirate se nourrit en parasite d'un système qu'il trahit, l'auteur s'empare de la fabrique paralittéraire pour satisfaire un imaginaire et nourrir tout à la fois une identité littéraire propre : en retour, la littérature détourne le paralittéraire pour satisfaire les exigences d'un lecteur qui ne soit pas seulement consommateur, mais également critique. Ainsi l'intertexte n'entraîne-t-il pas nécessairement une banalisation du pirate : l'efficacité du stéréotype permet de mettre en valeur l'importance des écarts. L'intertexte ne vise donc pas à dévaluer un texte mais à le valoriser, à attirer le discours critique, et par tant la légitimité littéraire.*

[1] Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.

3.1.4. Les plagiats, pour un roman *par* piratage

Le pirate impose cependant d'interroger, une fois encore, les frontières de l'intertexte et la possibilité de son dépassement au profit d'un statut illégitime : le plagiat. Le pirate peut-il demeurer du côté de la loi ? N'impose-t-il pas à l'auteur, par contamination des motifs, une attitude littéraire de voleur ou de hors-la-loi ? En somme, la multiplicité des intertextes ne cache-t-elle pas une contrebande littéraire plus discrète ?

a. Frontières intertextuelles

Dans le *Peter Pan* de James Matthew Barrie, le capitaine Hook propose aux enfants de devenir pirates. Les premiers déclinent, provoquant la fureur de l'homme au crochet. Celui-ci s'adresse soudain à John :

> "You, boy," he said, addressing John, "you look as if you had a little pluck in you. Didst never want to be a pirate, my hearty?"
> Now John had sometimes experienced this hankering at maths. prep.; and he was struck by Hook's picking him out.
> "I once thought of calling myself Red-handed Jack," he said diffidently[1].

Jack les Mains rouges… Un nom somme toute banal pour un pirate. Et pour cause : le sentiment de banalité n'est qu'un effet du plagiat littéraire que se permet ici Barrie à l'encontre de Mark Twain. Dans *The Adventures of Tom Sawyer* (1876), le jeune Tom donne rendez-vous à deux de ses amis :

> About midnight Tom arrived with a boiled ham and a few trifles, and stopped in a dense undergrowth on a small bluff overlooking the meeting-place. It was starlight, and very still. The mighty river lay like an ocean at rest. Tom listened a moment, but no sound disturbed the quiet. The he gave a low, distinct whistle. It was answered from under the bluff. Tom whistled twice more; these signals were answered in the same way. Then a guarded voice said:
> - Who goes there?
> - Tom Sawyer, the Black Avenger of the Spanish Main. Name your names.
> - Huck Finn the Red-Handed, and Joe Harper the Terror of the Seas.
> Tom had furnished these titles, from his favorite literature[2].

---

[1] James Matthew Barrie, *Peter Pan*, éd. cit. Trad. fr.: « - Toi, mon garçon, poursuivit-il en s'adressant à John. Tu as l'air d'avoir du cran. Dis-moi, tu n'as jamais eu envie d'être pirate, mon lapin ? En vérité, John avait parfois connu cette envie en classe de maths, et il était ravi d'avoir été choisi par Crochet. - Une fois, j'ai eu envie de m'appeler Jack les Mains rouges, dit-il d'une voix timide » (trad. Henri Robillot, *Peter Pan*, éd. cit., p. 188).

[2] Mark Twain, *The Adventures of Tom Sawyer*, éd. cit., p. 87. Trad. fr : « Vers minuit Tom arriva avec un jambon et diverses autres provisions. Il se posta dans un fourré, sur une petite hauteur dominant le lieu du rendez-vous. Le ciel était clair ; il n'y avait pas de vent. Le large fleuve avait l'air d'un océan au repos. Tom écouta ; aucun bruit. Alors il fit entendre un léger sifflement. Du pied de l'escarpement un sifflement lui répondit. Tom siffla deux fois ; on lui répondit de la même façon. Quelqu'un demanda à voix basse : - Qui va là ? – Tom Sawyer, le Vengeur Noir de la mer des Antilles. Qui êtes-vous ? – Huck Finn-les-Mains-Rouges et Joe Harper, la Terreur des Mers. C'est Tom qui avait trouvé ces surnoms dans ses livres favoris » (trad. François de Gaïl, *Les Aventures de Tom Sawyer*, éd. cit., p. 135).

Voilà derrière le Red-Handed de Barrie une première apparition chez Mark Twain. Une première ? Sans doute pas, si l'on en croit cette dernière phrase : « Tom had furnished these titles, from his favorite literature ». Le plagiat de Twain par Barrie ne serait que le second niveau d'un premier vol littéraire :

> Under Tom's direction, the boys assume pirate names. Huck is renamed Huck Finn the Red-Handed, Joe takes on the name of Joe Harper the Terror of the Seas, and Tom dubs himself the Black Avenger of the Spanish Main. While on the island, they play out scenes from pirate stories. Lucy Rollin, the editor of the Broadview Edition of The Adventures of Tom Sawyer, explains that these pirate stories are based on a series of tales by Ned Buntline that first appeared in a weekly paper called Flag of Our Union in 1847 and then came out as a book titled The Black Avenger, Story of the Spanish Main. During his boyhood years, Twain read Buntline's pirate stories, and he drew on this aspect of his childhood when he created the character of Tom Sawyer[1].

Qui a volé qui ? Approcher simultanément le personnage de pirate et la notion d'intertexte impose de s'intéresser à l'illégalité du plagiat, dont le spectre hante le domaine littéraire tant sur un plan moral que juridique. Acceptant l'idée d'un *ready read*, le roman de piraterie se situe constamment « au bord de la redite et du plagiat, du redoublement du roman par le roman »[2]. L'aventure pirate est-elle une littérature à rebours ? Car l'évolution de l'idée d'individu s'accompagne d'une réflexion sur l'auteur dont le Romantisme fait un artiste émancipé. La protection intellectuelle impose, dès lors, de faire preuve d'originalité, et le plagiat se perçoit comme une atteinte à ce nouveau droit de propriété artistique. Cela n'empêche nullement Florent Latrive de faire le constat suivant : « L'être humain est un incorrigible copieur »[3], révélant dans la formule même une euphémisation du phénomène, et sa nature avant tout ludique, avant de mettre en avant le spectre de la piraterie projeté aujourd'hui dans l'imaginaire d'une guerre économico-culturelle :

> Des chansons aux molécules en passant par l'industrie du luxe, jamais les discours anti-pirates n'ont été aussi déterminés, à croire que le monde serait frappé d'une épidémie de copie. La piraterie n'a pourtant pas d'existence juridique, l'emploi de ce terme vise à colorer un mot bien moins imagé : la contrefaçon, soit l'atteinte aux droits de propriété intellectuelle, droits d'auteur ou brevets, prétendument menacés

[1] Mark I. West, « Mark Twain, Walt Disney, and the Playful Response to Pirate stories », dans *American Journal of Play*, en ligne, http://www.journalofplay.org/sites/www.journalofplay.org/files/pdf-articles/2-4-article-mark-twain-walt-disney-pirates.pdf, p. 431.
[2] Jean-Pierre Naugrette, *Lectures aventureuses*, La Garenne-Colombes, Éditions de l'Espace Européen, 1990, p. 36.
[3] Florent Latrive, *Du bon usage de la piraterie. Culture libre, sciences ouvertes*, éd. cit., p. 37.

> aujourd'hui par des hordes de voleurs. C'est au nom de l'importance de cette propriété intellectuelle pour la vigueur de l'économie mondiale que la guerre aux pirates a été déclarée[1].

Björn Larsson, qui se sert de Stevenson et de Defoe, pose lui-même la question du plagiat et de l'appartenance dans un dialogue entre Defoe-personnage et John Silver. À une réflexion du pirate, Defoe d'identifier le rôle de chacun : « Cette idée vous est venue à vous, elle est donc vôtre. Or, il se trouve que j'ai la mauvaise habitude de m'approprier les pensées des autres. J'ai cru m'apercevoir que d'aucuns n'appréciaient pas cela »[2]. Il n'y a sensiblement pas de guerre contre le pirate pour l'auteur qui, Defoe doublant Larsson, se désigne lui-même comme pirate !

L'illégalité mentionnée à demi-mots n'empêche donc pas le plagiaire de noter l'idée pour en conserver le souvenir. Larsson va jusqu'à faire énoncer à Defoele vol à l'origine de son *Robinson Crusoé* :

> Il est possible que vous ayez raison, que le malheur de l'un puisse faire le bonheur de l'autre, dans le monde des mots. C'est possible. On vole la vie de quelqu'un, comme ce pauvre Selkirk, maintenant oublié à tout jamais, et on la donne à un autre, à Crusoé, qui va, dans le meilleur des cas, pouvoir vivre éternellement aux dépens du premier[3].

Évoquer le larcin de l'autre permet à Björn Larsson de légitimer sa propre piraterie. Il faut, écrit Michel Schneider dans *Voleurs de mots*, « Traiter le mal par le mal, le plagiat par le pastiche, l'influence par le mimétisme délibéré […] »[4]. Larsson prévient toute accusation par un plagiat manifeste, délibéré, évident. Car l'illégitimité du plagiat est souvent conséquente de son caractère celé, inavoué, et par l'absence de transformation apportée à l'élément dérobé. Le pirate, pillard autant que fuyard, voleur dans l'ombre comme Flint sur son « vaisseau fantôme », le *Walrus*, semble vivre le pillage littéraire en pleine lumière, au moins chez Larsson. Il n'en est rien, cependant. « La tentation est d'autant plus forte que le plagiat est de

---

[1] *Ibid*., p. 14
[2] Björn Larsson, *Long John Silver*, éd. cit., p. 174.
[3] *Ibid*., p. 189.
[4] Michel Schneider, *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Paris, Gallimard, 1985, p. 67.

plus en plus difficile à détecter. Car le nombre de livres publiés et enfin épuisés ou mis au pilon atteint des records »[1]. **Le plagiat manifeste, prenant dès lors des allures d'hommage, de désir de filiation, de réécriture, sert également dans son caractère ostentatoire à masquer des redites moins évidentes, des appropriations illicites et abusives.** Comme un arbre masquant la forêt, un plagiat peut-il en cacher un autre ?

b. L'arbre devant la forêt

Dans *L'Ancre de miséricorde*, Pierre Mac Orlan use d'un intertexte suffisamment évident pour mettre en lumière son rapprochement avec *Treasure Island* de Stevenson, et pour attirer dessus l'attention d'un lecteur flatté de voir ses compétences mises en jeu – et en valeur. Une manière aussi de masquer d'autres « "emprunts littéraires" [qui] font du roman par définition, un double de lui-même »[2]. De fait, *Treasure Island* n'est pas la seule inspiration de Mac Orlan. Emilio Salgari, avec *Il Corsaro Nero*, constitue une autre matrice littéraire pour plusieurs écrivains de la piraterie, parmi lesquels Mac Orlan.

Après avoir rejoint le fugitif Jean de la Sorgue, Yves-Marie et celui-ci sont contraints, au risque d'être découverts, de gagner une auberge mal famée. Bientôt pourtant la maison est encerclée, et les fuyards obligés de s'échapper par le toit. La rue de Siam barrée par les soldats, Yves-Marie n'a d'autre choix que de suivre Jean de la Sorgue : ils quittent la ville en courant et gagnent le bois. Après un repos pris sur les branches d'un arbre, ils se réfugient dans la cabane d'un ancien compagnon de Jean de la Sorgue. De là, une nouvelle marche les mène à une embarcation, avant de prendre la mer. Voyons maintenant comment la structure se répète, antérieurement, chez Salgari. Rendus à Maracaibo pour enlever le corps pendu du Corsaire Rouge, les pirates sont obligés de trouver refuge, de nuit, dans une habitation. Après

[1] Hélène Maurel-Indart, *Du plagiat*, éd. cit., p. 5.
[2] Jean-Pierre Naugrette, *Lectures aventureuses*, éd. cit., p. 36.

une suite de péripéties, la maison est encerclée par les soldats de la ville, et les pirates guidés par le Corsaire Noir sont contraints de s'échapper par le toit. Ils fuient la ville. « Dieci minuti dopo, senza essere stati disturbati, i tre filibustieri erano fuori della città, sul margine della foresta, in mezzo alla quale si trovava la capanna dell'incantatore di serpenti »[1]. La course mène là aussi à la campagne puis au bois, ainsi qu'à une cabane habitée non par un matelot mais par un autre personnage de folklore, un charmeur de serpent. De là, la troupe gagne une chaloupe qui leur permet de rejoindre la *Folgore*, le navire du Corsaire Noir. Les références ostentatoires à *Treasure Island* viennent donc focaliser une lecture intertextuelle faite pour ombrager des intertextes moins avoués : dans cette niche se loge peut-être un piratage littéraire plus proche du plagiat que de l'hommage.

Le roman d'Emilio Salgari connaît bien d'autres reprises. Relevons dans un premier temps une reprise de l'auteur italien par Rafael Sabatini dans son *Captain Blood*. Chez Salgari, les pirates abordent un navire qu'ils pillent. À bord, une jeune duchesse est faite prisonnière. Un dialogue s'engage entre le Corsaire Noir et la jeune noble :

> - Il vostro nome, se non vi rincresce.
> - È necessario ?...
> - Bisogna che io sappia chi voi siete, se volete riacquistare la libertà.
> - La libertà?... Ah!... Sí, è vero, dimenticavo che io sono ormai vostra prigioniera.
> - Non mia, signora, ma della filibusteria. Se si trattasse di me, metterei a vostra disposizione la mia migliore scialuppa ed i miei piú fidi marinai e vi farei sbarcare nel porto piú vicino, ma io non posso sottrarmi alle leggi dei Fratelli della Costa.
> - Grazie, - diss'ella, con un adorabile sorriso. – Mi sarebbe sembrato strano che un gentiluomo dei cavallereschi duchi di Savoia fosse diventato un ladre di mare.
> - La parola può essere dura per i filibustieri, - diss'egli, aggrottando la fronte. – Ladri di mare !... Eh… Quanti vendicatori vi sono fra di loro !...[2]

1 Emilio Salgari, *Il Corsaro Nero*, éd. cit., p. 46. Trad. fr. : « Dix minutes plus tard, les quatre aventuriers se trouvaient hors de la ville sur la lisière de la forêt, où était la cabane du charmeur de serpents » (trad. Jean Fargeau, *Le Corsaire Noir*, éd. cit., p. 472).

[2] *Ibid*., p. 64. Trad. fr. : « - Puis-je vous demander votre nom, comme vous m'avez demandé le mien ? - Est-il bien nécessaire que je vous le dise ? - Oui, si vous tenez à votre liberté. - Ma liberté !...Ah ! oui, c'est vrai, j'oubliais que je suis votre prisonnière. - Non, pas la mienne, Mademoiselle, mais celle des flibustiers ; […] - Grand merci ! dit-elle avec un charmant sourire. Il me semblait étrange qu'un gentilhomme des chevaleresques ducs de Savoie fût devenu un voleur de mer. - Voleur de mer ! répéta le Corsaire en fronçant le sourcil. Le terme est un peu dur pour les flibustiers ; mais combien d'entre eux ne sont que des vengeurs ! […] » (*ibid*., p. 493-494).

Le mot sonne ici comme une injure aux oreilles du flibustier qui refuse d'être perçu comme un hors-la-loi et un vulgaire voleur. Plus tard, la jeune femme est menée à dîner auprès du Corsaire :

> - È voi che devo ringraziare, cavaliere, d'avermi ricevuto sulla vostra filibustiera, - rispose ella, chinando graciosamente il capo. – Non dimenticate che io sono una prigioniera.
> - La galantería non è sconosciuta anche fra i ladri di mare, - rispose il Corsaro, con una leggera punta d'ironia[1].

L'insulte est demeurée à l'esprit du flibustier, qui peine à définir son propre statut et vogue incessamment entre le sentiment de sa vengeance et celui de sa mise au ban. Cette scène de Salgari en a certainement inspiré une autre à Sabatini, chez qui le roman est, selon le mot de Jean-Pierre Naugrette, redoublement du roman. Ainsi, après s'être emparé d'un navire, Blood y retrouve Arabella Bishop, fille du planteur dont il était esclave. Une discussion permet à l'auteur de réinvestir pleinement la scène de Salgari :

> "I do not number thieves and pirates among my acquaintance, Captain Blood," said she; whereupon his lordship exploded in excitement.
> "Captain Blood!" he cried. "Are you Captain Blood?"
> "What else were ye supposing?"
> Blood asked the question wearily, his mind on other things. "I do not number thieves and pirates among my acquaintance." The cruel phrase filled his brain, reechoing and reverberating there[2].

Le mot fait mouche, de la même manière que chez Salgari, et provoque une similaire réaction chez le forban. Ces deux mots, Peter Blood les répète ensemble neuf fois au cours du chapitre suivant, en monologue intérieur comme en discours. Le chapitre lui-même est intitulé « Thief and pirate », comme pour faire de cette injure présente déjà chez Salgari l'un des nœuds du roman. En reprenant partiellement à Exquemelin l'histoire de Morgan pour créer le personnage fictif de Blood, Sabatini réalise comme Mac Orlan un intertexte évident qui vient

---

[1] *Ibid*., p. 66. Trad. fr. : « - C'est moi, chevalier, qui dois vous remercier de vouloir bien m'y recevoir, répondit-elle, en s'inclinant gracieusement. N'oubliez pas que je suis une prisonnière. - La galanterie, Mademoiselle, n'est pas inconnue aux voleurs de mer, repartit le Corsaire avec une pointe d'ironie » (*ibid*., p. 496).

[2] Rafael Sabatini, *Captain Blood*, éd. cit.. Trad. fr.: « - Je ne compte pas les pirates et les voleurs au nombre de mes amis, capitaine Blood, dit-elle. Lord Wade sursauta. - Capitaine Blood ! s'écria-t-il. Vous êtes le capitaine Blood ? - Qui serais-je, sinon ce pirate et ce voleur ? siffla Peter d'un ton sarcastique » (trad. Edmond Michel-Tyl, *Captain Blood*, éd. cit., p. 144).

masquer des références plus discrètes qui lui permettent, ici, de faire d'un détail esquissé par un autre un élément central de sa fiction.

Steinbeck agit sensiblement de la même manière. Son intertexte historique lui fait reprendre à Exquemelin le récit de l'existence d'Henry Morgan, tandis que l'intertexte fictionnel le situe dans une reprise du *Captain Blood* de Sabatini. Ces emprunts, annoncé pour le premier et transparent pour le second, masquent une réécriture du *Corsaro Nero* de Salgari à de nombreuses reprises. À la Tortue comme à la Gonâve, Henry Morgan devient un flibustier célèbre et respecté, qui cependant ne partage jamais les joies de ses compagnons : « Now all the Brotherhood waited for Captain Morgan to open a keg of liquor in the streets or to run wild through the town. He never did. Coldly he walked about […] »[1]. Un caractère taciturne que Steinbeck puise directement chez Salgari, où l'on trouve à propos du Corsaire Noir : « Non l'hom mai veduto allegro, nemmeno alla Tortue, né l'ho visto mai sorridere »[2]. Ajoutons que Salgari lui-même emprunte cette attitude au *Corsair* de Byron.

Le chemin intertextuel-plagiaire ne s'arrête pas là. Chez Salgari comme chez Steinbeck, une importance considérable est donnée aux personnages féminins. Le Corsaire Noir tombe amoureux de la duchesse flamande. Ce sentiment s'accompagne cependant d'une crainte permanente, pressentiment funeste du sort qui attend les amants :

> - Che cosa dite di quella fanciulla, luogotenente?
> - Che è una delle piú splendide creature che si siano mai vedute in questi mari delle grandi Antille.
> - Non vi farebbe paura?...
> - Quella fanciulla?... No di certo.

[1] John Steinbeck, *Cup of Gold*, éd. cit., p. 89-90. Trad. Fr.: « Tous les Frères de la Côte attendaient le jour où le capitaine Morgan ouvrirait un tonneau de vin à un carrefour et se livrerait à une formidable orgie. Ce jour ne vint jamais. Henry Morgan parcourait la ville d'un air froid et distant […] » (trad. Jacques Papy, *La Coupe d'Or*, éd. cit., p. 143).

[2] Emilio Salgari, *Il Corsaro Nero*, éd. cit., p. 53. Trad. fr. : « En réalité, je ne l'ai jamais vu gai, pas même à la Tortue, où cependant l'on mène d'ordinaire une assez joyeuse vie » (trad. Jean Fargeau, *Le Corsaire Noir*, éd. cit., p. 479.

- Ed a me sí, luogotenente[1].

Steinbeck récupère le motif d'une femme effrayante à l'homme et le conduit plus loin : de la même manière que précédemment, il se sert d'un détail pour le grandir, l'extrapoler et en faire un pan spécifique de son œuvre. Dans *Cup of Gold*, Morgan prend Panama afin d'y trouver une femme. Il la rencontre bel et bien, mais échoue dans sa tentative de séduction : la jeune femme se rit de lui jusqu'à ce que le forban se sente humilié : « He has filled with a kind of shame for his manhood »[2]. **L'écriture de la piraterie donne à lire le roman comme une infraction des possibilités esquissées par d'autres, alors extrapolées et narrativisées.** La peur que le Corsaire Noir de Salgari éprouve au contact de la jeune duchesse flamande naît d'une prédiction réalisée par une Bohémienne, faisant écho à celle qu'Eugène Sue met en scène au début de *Kernok le pirate* : chez l'un comme chez l'autre, la prédiction est malédiction, et finit par se réaliser.

Mais poursuivons avec Steinbeck. Salgari termine ainsi un chapitre consacré à la flibuste : « Ainsi s'éteignit, dit un historien, cette flibuste, à laquelle on peut affirmer qu'il ne manqua que de la discipline et des chefs ayant des vues suivies pour conquérir l'une et l'autre Amérique, […] »[3]. Steinbeck prend ce mot discret comme tremplin pour en faire une pensée fondatrice de son personnage. Ayant pris la mer pour la première fois, Morgan questionne l'un de ses compagnons sur les flibustiers dont il espère prendre un jour le commandement :

> "But id none of them ever take a town?" Henry asked.
> "A village or so has fallen to them, but they have no leaders for such a thing."
> "But a great town with a treasury?" Henry persisted.
> "No, they have never done it. They are children, I tell you – strong, brave children."
> "Could not a man who thought and planned carefully take a Spanish town?"
> "Ho!" the cook laughed; "and are you going to be a buccaneer?"
> "But if a ma, planned carefully?"

[1] *Ibid*., p. 72. Trad. fr. : « - Morgan, que vous semble de cette jeune fille ? - Que c'est une des plus séduisantes personnes qu'on ait vues jamais dans la mer des Antilles. - Elle ne vous fait pas peur, à vous ? - Peur ! répéta le lieutenant ; peur ! cette charmante jeune fille ? Ah ! non, certes ! - Eh bien ! moi, elle m'effraye » (*ibid*., p. 503).
[2] John Steinbeck, *Cup of Gold*, éd. cit., p. 145. Trad. fr. : « Il se sentait profondément humilié dans sa virilité » (trad. Jacques Papy, *La Coupe d'Or*, éd. cit., p. 227).
[3] Emilio Salgari, *Le Corsaire Noir*, éd. cit., p. 512.

> "Why, if there were a buccaneer who could plan at all, carefully or otherwise, it might be done; but there are no such buccaneers. They are little children who can fight like hell and die very nicely – but fools. They will sink a ship for a cup of wine, when they might sell the ship."
> "If a man considered carefully and weighed his chances and the men he had, he might –"
> […]
> "Still," said Henry with grown finality, "still, I think it could be done, so only a man thought about it and considered it."[1]

Suivant l'ensemble de ces exemples, l'écriture de John Steinbeck réalise une infraction-extrapolation de celle d'Emilio Salgari, donnant naissance à un roman potentiel contenu dans *Il Corsaro Nero*. Le roman de piraterie s'écrit dans un intertexte visible qui sert au recel d'intertextes plus discrets. Le pillage littéraire n'est pas soit légitime soit illégitime, mais de multiples natures. **Emprunts, vols, plagiats, détournements ou expansions de textes premiers, le roman de piraterie s'inscrit dans une expérimentation permanente des différentes frontières intertextuelles**, assurant avec Anatole France que « donner une forme nouvelle à une vieille idée, c'est tout l'art, et la seule création possible à l'humanité »[2].

c. Société pirate : le plagiat pour une œuvre collective

À l'instar du pirate qui ne reconnaît pas la propriété matérielle, l'auteur de romans de piraterie ne semble pas reconnaître de propriété littéraire, et introduit comme Larsson avec Defoe ce pillage intellectuel en règle de production ainsi qu'en motif narratif.

Lorsque, dans *Cup of Gold*, Morgan quitte le Pays de Galle, il laisse derrière lui sans au revoir la jeune Elisabeth, pauvre paysanne pour laquelle il a un certain attachement. Embarqué en

---

[1] John Steinbeck, *Cup of Gold*, éd. cit., p. 51. Trad. fr.: « - Mais est-ce qu'aucun d'entre eux n'a jamais pris une ville ? - Ils n'ont pas de chef capable de mener à bien pareille entreprise ; c'est tout juste si, parfois, un village leur est tombé entre les mains. - Jamais une grande ville possédant un trésor important ? - Non, jamais. Ce sont des enfants, te dis-je ; des enfants courageux et forts. - Un homme qui dresserait un plan mûrement réfléchi ne pourrait-il pas s'emparer d'une ville espagnole ? - Oh !Oh ! dit le maître-coq en riant. Aurais-tu l'intention de te faire boucanier ? - Voyons, répondez-moi : si un homme dressait un plan bien réfléchi… - Ma foi, s'il existait un boucanier capable de dresser un plan, réfléchi ou non, la chose pourrait se faire ; malheureusement, il n'en existe pas. Ce sont de petits enfants qui se battent comme des démons et qui meurent en braves, mais ce sont des sots. Ils coulent un bateau pour un verre de vin, alors qu'ils pourraient vendre ce même bateau. - Si un homme réfléchissait soigneusement, s'il pesait bien ses chances et les hommes dont il dispose, il pourrait… […] - Malgré tout, conclut Henry sur un ton décisif, je crois que cela pourrait se faire, si un homme y réfléchissait longuement » (trad. Jacques Papy, *La Coupe d'Or*, éd. cit., p. 85-86).

[2] Anatole France, *Apologie pour le plagiat*, Paris, Éditions du Sonneur, 2013, p. 20.

direction des Antilles, il se fait un ami d'un marin auprès duquel il évoque le souvenir de la jeune fille, tout en modifiant l'histoire. Le marin de lui répondre : « But have another cup of the grand wine, sad boy, and it may be a princess, and you leaving her behind you »[1]. Dans cette courte et ironique assertion, le marin livre à Morgan une possibilité narrative dont celui-ci finit par s'emparer pour la faire sienne. Rendu auprès du roi d'Angleterre pour obtenir sa grâce et un titre, le héros reprend son histoire en ces termes : « One summer, while I was a lad, a little princess of France came to our mountains for the air »[2]. Le pirate a cessé d'être pirate en regagnant la société régulière et en se mettant au service du roi. Un instant pourtant, il demeure un pirate narratif en pillant les mots d'un autre. Il finit toutefois par avouer ce vol : « Ah, I am old – old, Henry moaned. It is a lie. She was a peasant child, the daughter of a cottager »[3].

Le mensonge et le plagiat ne sont envisageables que dans une société où le vol est un mode de vie ou un principe d'existence. Le plagiat change donc de valeur selon qu'il est mis en œuvre parmi les pirates ou au sein de la société régulière. Morgan ne peut mentir au roi, mais il a pu, précédemment, mentir à ses compagnons pirates au sujet de cette même jeune fille. Defoe avoue le danger qu'il court à plagier des hommes, mais il n'hésite pas à plagier Silver et à lui dérober ostensiblement ses mots. La notion de propriété individuelle n'a pas la même valeur au sein de la société pirate qui fait système d'un partage aussi équitable que possible, et dont les moyens d'existence se fondent sur l'appropriation d'une richesse qui n'est pas la sienne. La propriété littéraire n'a pas plus de raison d'être que toute autre idée de propriété parmi les gentilshommes de fortune.

---

[1] John Steinbeck, *Cup of Gold*, éd. cit., p. 43. Trad. fr. : « Avale un autre verre, mon gars, et ce sera une princesse que tu laisses derrière toi » (trad. Jacques Papy, *La Coupe d'Or*, éd. cit., p. 73).

[2] *Ibid*., p. 183. Trad. fr. : « Un jour d'été, au cours de mon adolescence, une petite princesse de France arriva dans notre pays, accompagnée d'une suite peu nombreuse, pour faire une cure d'air » (*ibid*., p. 281).

[3] *Ibid*., p. 183. Trad. fr. : « Ah ! je suis si vieux, si vieux ! gémit Henry. Je vous ai menti. C'était une jolie paysanne, fille d'un pauvre métayer » (*ibid*., p. 282).

Anatole France, dans une *Apologie pour le plagiat*, évoque « ces temps où l'art n'était pas personnel, où l'artiste sans nom n'avait que le souci de bien faire, où chacun travaillait à l'immense cathédrale, sans autre désir que d'élever harmonieusement vers le ciel la pensée unanime du siècle »[1]. La création littéraire apparaît comme une œuvre collective, conformément à ce que propose l'ensemble formé par les romans de piraterie. La notion d'œuvre collective, bien qu'elle se fonde sur l'emploi du plagiat, s'y oppose paradoxalement. « Le plagiaire, malgré la conscience qu'il a des risques encourus, dans une société où la propriété intellectuelle fait l'objet d'une protection juridique, compte sur l'éclatement des références culturelles pour abuser son lecteur »[2]. **Le roman de piraterie ne joue, au contraire, pas sur l'éclatement des référents, mais travaille à un resserrement qui tend à le constituer en genre, en système autotélique.** Le roman de piraterie se constitue en société de romans, en une unité d'œuvres correspondant les unes avec les autres « Comme de longs échos qui de loin se confondent / Dans une ténébreuse et profonde unité […] »[3]. Le lecteur passe à travers les romans de piraterie, où des symboles, des rappels, « l'observent avec des regards familiers »[4], lui emplissent la tête d'échos qui se confondent et se répondent. Le roman de piraterie se fonde sur le plagiat, mais « faute de dissimulation il ne peut y avoir plagiat »[5]. L'écrivain de la piraterie dissimule-t-il ses emprunts ? Bien au contraire, il tend souvent à les revendiquer, à les hisser ainsi qu'il hisse son singulier pavillon noir. La réécriture de Salgari par Steinbeck peut-elle ne pas s'afficher, compte tenu de la popularité de Salgari ? **L'auteur se constitue, à travers le motif du pirate, en plagiaire sans plagiat. Le paradoxe du pirate se situe dans cet espace : symbole du pillage illégitime, le forban se réclame d'un emprunt générique fondateur.** Affichant le plagiat, il le quitte pour le rendre

[1] Anatole France, « Pour une apologie du plagiat », éd. cit., p. 21-22.
[2] Hélène Maurel-Indart, *Du plagiat*, éd. cit., p. 5.
[3] Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Librairie Générale de France, 1999, p. 55.
[4] *Ibid*., p. 55.
[5] Pierre Bayard, *Le plagiat par anticipation*, Paris, Minuit, 2009, p. 28-29.

non condamnable mais nécessaire à son édification : devenu une composante générique, le plagiat est légitimé et par sa nature même dans une euphémisation de l'infraction. Le geste littéraire pirate, construit, tient avant tout du fantasme auctorial qui joue à partager la nature hors-la-loi d'un personnage auréolé de la gloire de l'aventure, du succès, mais également des ombres romantiques et de la marginalité.

d. Échec de la piraterie, avènement du piratage

Comme le personnage-pirate se prête à un jeu avec la mort, ou plutôt avec le risque de la mort, l'auteur-pirate se met au plus près du risque littéraire. Dans ses aventures, le pirate cherche avant tout à éviter le gibet : pour en prendre pleinement conscience, le Silver de Larsson va assister à une pendaison et, de cette manière, l'actualise. Le comportement littéraire est similaire : l'auteur de roman de piraterie commet la faute, le plagiat. Pour lui, le meilleur moyen d'échapper à la punition supposée par son acte, c'est de rendre son méfait justifiable, non condamnable.

Pour ce faire, à l'instar du pirate qui fait de la mort son quotidien et jusqu'à son pavillon, l'auteur fait du plagiat son principe littéraire. Dès lors, celui qui écrit un roman de piraterie se sait couvert d'une tradition pirate qui lui permet d'échapper, sous couvert d'un comportement littéraire spécifique et porté en tradition, à la condamnation. **Le roman de piraterie prend forme dans une consommation non régulée d'autres œuvres, une dévoration de masse par le truchement de laquelle l'auteur devient à son tour pirate-ogre littéraire.** Il se met cependant en marge du reste de la littérature en affichant un plagiat perpétuel comme caractéristique littéraire qui le conduit à l'édification d'un genre : dès lors, cette notion s'affirme de manière suffisamment puissante pour que soit accepté ce **postulat de base du roman de piraterie : le plagiat comme écriture fondamentale** ; ce qui fait directement écho avec l'édification de sa figure par clichés. La critique est aisée à l'encontre d'un genre qui

s'élabore dans l'emploi réitéré d'un plagiat qui « ne fait honte qu'aux médiocres, incapables d'honorer leur dette »[1]. Piller est une chose, mais l'or ainsi acquis ne vaut que par l'œuvre qu'on s'emploie à façonner avec.

Dans *Cup of Gold*, Steinbeck propose un avatar des Bouvard et Pécuchet de Balzac dans la figure de James Flower. Le planteur, qui achète Peter Morgan à son arrivée à la Barbade, est un homme lettré décidé à chercher une inspiration originale qui ne lui viendra jamais :

> And so, early in his life, he had made a determination to have ideas. […] The system of Descartes was causing a stir among learned men, and James Flower, too, determined to reduce all philosophy to a basic postulate. He laid out paper and a number of fine pens at his side, but he could never come on his postulate[2].

Ne trouvant l'inspiration en lui, James Flower s'essaie au plagiat, à l'influence détournée, dissimulée. C'est un échec, et chaque tentative connaîtra le même sort. Il finit sa vie en érudit, et « became a quiet, kindly little gentleman, somewhat ineffectual and very inefficient »[3]. Steinbeck se défend ici lui-même d'une éventuelle accusation de plagiat. Son roman n'est pas sans évoquer *Il Corsaro Nero* de Salgari ? ou le *Captain Blood* de Sabatini ? Certes. Steinbeck rappelle néanmoins à travers le personnage de James Flower que « le plagiat ne fait pas le livre, il est au plus "un simple exercice d'érudition". Écrire n'est pas puiser »[4]. En somme, **le plagiat ou piratage littéraire est à prendre comme une possibilité créatrice et non pas à traduire selon le vocable contemporain du copié/collé.** L'originalité en cause n'est donc pas une fin en soi, ainsi que le relève Anatole France :

> Nous voulons nous étonner et c'est tout ce que nous voulons. Une seule louange nous touche, celle qui constate notre originalité, comme si l'originalité était quelque chose de désirable en soi et comme s'il n'y avait pas de mauvaises comme de bonnes originalités. Nous nous attribuons follement des vertus

---

[1] Marcel Bénabou, cité dans Hélène Maurel-Indart, *Du plagiat*, éd. cit., p. 3.

[2] John Steinbeck, *Cup of Gold*, éd. cit., p. 55-56. Trad. fr. : « […] de très bonne heure, il décida d'avoir, lui aussi, des idées. […] Lorsque le système de Descartes commença à créer une forte sensation parmi les hommes de science, James Flower, lui aussi, décida de réduire toute la philosophie à un postulat de base. Néanmoins, il eut beau placer devant lui plusieurs feuillets et des plumes finement taillées, il ne parvint jamais à découvrir son postulat » (trad. Jacques Papy, *La Coupe d'Or*, éd. cit., p. 92).

[3] *Ibid*., p. 56. Trad. fr. : « devint un petit homme doux et bon, parfaitement incapable, à l'esprit stérile » (*ibid*., p. 94).

[4] Hélène Maurel-Indart, *Du plagiat*, éd. cit., p. 84.

créatrices que les plus beaux génies n'eurent jamais ; car ce qu'ils ont ajouté d'eux-mêmes au trésor commun, bien qu'infiniment précieux, est peu de chose au prix de ce qu'ils ont reçu des hommes[1].

Plagiat et originalité ne sont pas incompatibles ; Steinbeck use ainsi de Flower comme d'un repoussoir pour signifier l'idée de sa propre réussite : là où son personnage échoue, lui-même se saisit de la matière pirate pour façonner une matière littéraire à laquelle il donne symptomatiquement le nom de *Cup of Gold* comme pour en forcer le succès. Alors, le plagiat, force ou résignation ? L'acceptation du plagiat constitue-t-elle en réalité une attitude d'adaptation à un marché qui ne permet plus de gérer et contrôler sa propre production ?

Car si le XIXe siècle romantique affirmait haut et fort une originalité des œuvres, le XXe siècle est moins convaincu de sa propre indépendance, ainsi que le relève Hélène Maurel-Indart à partir d'un propos d'Henri Michaux : « À ces déclarations d'originaux et de conquérants [elle cite précédemment des auteurs du XIXe siècle], s'oppose le renoncement du XXe siècle, à travers les propos d'Henri Michaux. Pour lui, l'écriture, transitant par la langue, est condamnée à la redite »[2]. Ainsi trouve-t-on des attitudes très différentes devant le plagiat. Qu'en est-il alors du rôle du pirate entre un siècle qui se veut original et un autre qui, à l'instar de Michaux, se résout en quelque sorte à la redite et à un plagiat qui serait inévitable ?

Le XXe siècle intègre peu à peu son renoncement devant la question de l'originalité telle que la présente le siècle précédent, et participe ainsi du fantasme de la mort de l'auteur : Hélène Maurel-Indart rappelle avec Michel Foucault que « la naissance du droit d'auteur "constitue le moment fort de l'individualisation dans l'histoire des idées, des connaissances, des littératures, dans l'histoire de la philosophie aussi, et celle des sciences…" »[3]. Son déni ou son déclin met à mal l'autorité de l'auteur, largement diminuée. Si l'on n'est plus auteur, qu'est-on dans cette activité d'écriture continuellement désignée comme une activité de redite ? **La**

[1] Anatole France, « Pour une apologie du plagiat », éd. cit., p. 21.
[2] Hélène Maurel-Indart, *Du plagiat*, éd. cit., p. 78.
[3] Michel Foucault, cité dans Hélène Maurel-Indart, *Du plagiat*, éd. cit., p. 115.

fin du XXe siècle apporte une réponse en substituant le piratage au plagiat, et le pirate au plagiaire : une manière de poétiser l'acte plagiaire et, sans l'euphémiser nécessairement, de le fictionnaliser et de le présenter comme un acte en lui-même créatif, car en lui-même aventureux. « Le plagiat sert à déjouer, en le démythifiant, l'acte de création »[1], assure Hélène Maurel-Indart. Le piratage, quant à lui, déjoue ce processus en re-mythifiant l'acte de création *via* la figure romanesque du pirate. Le piratage, corollaire du pirate et de la piraterie, permet ainsi d'intégrer la figure du pirate dans le débat critique des XXe et XXIe siècles en insinuant avec lui, en tant que création contemporaine, des problématiques réactualisées de la production fictionnelle, en termes de marché, d'économie et d'usages technologiques et numériques notamment. En littérature, il offre une nouvelle coloration ou nuance à l'idée d'influence, tout en conservant sa part assumée d'esthétique par le réemploi du radical *pirate*.

e. Le plagiat vers l'immortalité

Tandis que le plagiat relate traditionnellement une influence du passé sur les œuvres du présent, le roman par piratage tend à complexifier les formes d'emprunt pour imposer son courant sur des œuvres antérieures, manifestant l'influence volontaire du XXe sur les siècles précédents : il s'agit, bel et bien, d'inventer des trajets.

Les *Cahiers de Louis-Adhémar-Thimothée Le Golif, dit Borgnefesse, capitaine de la flibuste* ont été publiés en 1952 par les éditions Grasset. L'écrivain français Albert t'Serstevens, habitué des fictions maritimes et des récits de pirates (on pense à *L'Or du Cristobal*, 1936), en signe la préface le plus souvent jugée fictionnelle dans laquelle il revient sur l'histoire du texte : il s'agirait d'un manuscrit du début du XVIIIe siècle, relatant des évènements du XVIIe siècle et retrouvé par hasard par Gustave Alaux à Saint-Malo après les bombardements de la

[1] Hélène Maurel-Indart, *Du plagiat*, éd. cit., p. 84.

seconde guerre mondiale. Alaux et t'Serstevens tachent de déchiffrer et de retravailler le texte, pour ne le publier qu'en 1952. Le récit est celui d'un pirate du XVIIe siècle, au vocabulaire truculent et qui, à l'instar de Silver, rédige ses mémoires, relatant nombre de ses palpitantes aventures. L'authenticité du texte est pourtant vite mise en question, et t'Serstevens tend à être considéré comme l'auteur du livre, bien que ni lui ni Alaux n'aient jamais révélé la supercherie. La préface, procédé classique de la fiction présentée dans un effet de réel, ne sert qu'à offrir au texte une publicité efficace. Les *Cahiers de Le Golif* continuent d'être présentés aujourd'hui comme l'exemple d'un parfait pastiche. Ils démontrent également une volonté du XXe siècle de s'imposer aux siècles précédents et de s'y inscrire dans une révision possible de l'Histoire et du mouvement historique, tout en jouant des identités auctoriales et sur la disparition de l'auteur : si l'auteur est mort, pourquoi chercher à tout prix à en découvrir l'identité ? à souligner la supercherie ?

Conscients de l'importance littéraire dans l'édification de l'histoire de la piraterie, les écrivains vont jusqu'à inventer de faux documents historiques afin de se jouer du phénomène. Le texte est donné comme antérieur ou contemporain de nombreux évènements présentés par Exquemelin ou Johnson/Defoe. Cette inversion temporelle née des confusions de l'histoire et de la fiction conduit à interroger la manière dont le plagiat se joue du temps et des époques. Non contents de plagier leurs prédécesseurs, les écrivains de la piraterie usent de ce que François Le Lionnais appelle, dans le second manifeste de l'Oulipo, les « plagiats par anticipation ». Cette notion, demeurée floue sous la plume des oulipiens a récemment été réinvestie par l'analyse de Pierre Bayard dans son essai *Le plagiat par anticipation* (2009). Dans ce cadre, il redéfinit cette notion selon quelques critères précis :

> Ressemblance, dissimulation, inversion temporelle, dissonance, ces quatre critères – deux communs aux deux formes de plagiat, deux conduisant à les distinguer –, quand ils sont devenus familiers au chercheur, permettent d'identifier avec une assez grande certitude les plagiats par anticipation[1].

[1] Pierre Bayard, *Le plagiat par anticipation*, éd. cit., p. 38.

Il est possible d'étendre par cette possibilité les formes de plagiats employés par les auteurs de la piraterie, et d'observer de quelle manière les romanciers du XXe siècle imposent leurs œuvres à celles de leurs prédécesseurs : bien que la dénomination de roman *par* piratage ne puisse s'appliquer qu'au XXe siècle qui a fait apparaître le mot piratage, les romanciers de ce siècle s'appliquent à en imprégner les œuvres précédentes.

Lors de la rencontre entre Silver et Defoe à l'*Angel Pub*, le pirate assure être à l'origine d'une partie du texte de Defoe :

> Il va de soi que j'ai livré à Defoe l'histoire d'Edward England. Quant à savoir si elle était vraie, c'est une autre affaire. […] Ce quest sûr et certain, en revanche, c'est que je ne lui ai pas tout dit de la façon dont England s'était fait gentilhomme de fortune, par mon entremise, et des raisons qu'il avait pour cela […][1].

Ici, Björn Larsson accuse indirectement Johnson/Defoe de l'avoir plagié par anticipation : Larsson est auteur après Stevenson de l'histoire de Silver, qui lui-même raconte à l'intérieur du récit l'histoire du pirate England sous les ordres duquel il navigue de longues années. En prêtant à Silver ces paroles, Larsson se donne lui-même, en sa qualité d'auteur, comme celui qui livre l'information à Johnson/Defoe. L'inversion temporelle trahit le plagiat par anticipation. Le second critère qui mène Pierre Bayard à définir séparément le plagiat par anticipation est celui de dissonance. À partir d'une étude d'un passage du Zadig de Voltaire, il conclut :

> Les passages plagiés par anticipation donnent l'impression de ne pas trouver exactement leur place dans l'œuvre où ils figurent, que celle-ci soit un livre isolé ou un ensemble de textes. […] Il apparaît comme une sorte de corps étranger dont l'origine est mystérieuse, dont la forme est singulière et dont la fonction est incompréhensible[2].

L'étrangeté peut se traduire de nombreuses manières au sein du texte original. Le récit de la vie d'England par Johnson/Defoe débute de la manière suivante :

> Edward England went Mate of a Sloop that sail'd out of Jamaica, and was taken by Captain Winter a Pyrate, just before their Settlement at Providence; from whence England had the Command of a Sloop

[1] Björn Larsson, *Long John Silver*, éd. cit., p. 190.
[2] Pierre Bayard, *Le plagiat par anticipation*, éd. cit., p. 37-38.

> in the name laudable Employment: It is surprising that Men of good Understanding should engage in a Course of Life, that so much dbases human Nature, and sets them upon a Level with the wild Beasts of the Forest, who live and prey upon their weaker Fellow Creatures: A crime so enormous! That it includes almost all others, as Murder, Rapine, Theft, Ingratitude, etc. and tho' they make these Vices familiar to them by their daily Practice, yet these Men are so inconsistent with themselves, that a Reflection made upon their Honour, their Justice, or their Courage, is look'd upon as an Offence that ought to be punished with the Life of him that commits it: England was one of these Men, who seem'd to have such a Share of Reason, as should have taught him better Things. He had a great deal of good Nature, and did not want for Courage; he was not avaritious, and always averse to the ill Usage Prisoners received […][1].

En parallèle, nous pouvons extraire le début de divers autres récits de Johnson/Defoe : « Captain Howel Davis was born at Milford, in Monmouthshire, and was from a Boy brought up to the Sea »[2] ; « Edward Low was born in Westminster, and had his Education there, such as it was, for he could neither write or read. Nature seem'd to have designed him for a Pyrate from his Childhood, for very early he began the Trade of plundering, and was wont to raise Contributions among all the Boys of Westminster; and if any were bold enough to refuse it, a Battle was the Consequence »[3] ; « Captain Condent was a Plymouth Man born, but we are as yet ignorant of the Motives, and Time of his first turning Pyrate […] »[4] ; et à propos de Bellamy : « As we cannot, with any Certainty, deduce this Man

[1] Daniel Defoe (attribué à), *A General history of the pyrates*, éd. cit. Trad. fr.: « Edward England servait en qualité de second sur un sloop en provenance de la Jamaïque, lorsqu'il fut capturé par les pirates du capitaine Winter, un peu avant que ce dernier ne s'établît sur l'île de la Providence. England s'engagea parmi eux et obtint le commandement d'un sloop. Il est surprenant qu'une personne de bon sens puisse se résoudre à embrasser un genre de vie qui ravale l'homme au rang de ces fauves qui font leur proie de plus faibles qu'eux. Car le plus étrange en l'affaire est l'incohérence des pirates eux-mêmes, qui regardent comme une offense capitale la moindre réflexion sur leur honneur, leur sens de la justice ou leur courage. England était de ces gens qui paraissent avoir assez de raison pour bien agir. Il était d'un bon naturel, ne manquait pas de vaillance, et l'avarice qui possède ordinairement ces sortes de gens n'avait aucun empire sur lui ; il avait même de l'aversion pour les mauvais traitements que ses congénères infligent d'ordinaire aux prisonniers » (trad. Henri Thiès, Guillaume Villeneuve, *Histoire générale des plus fameux pirates. Les Chemins de fortune*, éd. cit., p. 114).

[2] *Ibid*. Trad. fr. : « Le capitaine Howel Davis naquit à Milford, dans le Monmouthshire. Dès son enfance, il fut marin » (*ibid*., p. 215).

[3] *Ibid*. Trad. fr. : « Edward Low, dont il a été question au précédent chapitre, naquit à Westminster. Il n'apprit ni à lire ni à écrire. Il semble avoir été prédestiné par la nature au métier de pirate, car il s'adonna au pillage dès son enfance, prélevant des tributs chez les jeunes garçons de Westminster, au besoin par la force » (*ibid*., p. 375).

[4] Daniel Defoe (attribué à), *A General history of the pyrates*, en ligne, http://ebooks.adelaide.edu.au/d/defoe/daniel/pyrates2/chapter7.html. Trad. fr.: « Le capitaine Condent était natif de Plymouth, mais l'on ne sait toujours pas quelles raisons le poussèrent à se faire pirate ni quand intervint cette vocation » (trad. Guillaume Villeneuve, *Histoire générale des plus fameux pyrates. Le Grand rêve flibustier*, Paris, Phébus, 1990, p. 139).

from his Origins […] »[1]. Johnson/Defoe expose rapidement les origines de ses protagonistes, et lorsque les informations lui manquent, le fait savoir au lecteur, comme l'indique le dernier exemple. Dans le cas d'England, il n'en est rien : l'auteur se plonge directement dans les faits, sans s'occuper un instant des prémisses de l'existence du pirate. Lorsqu'il prend le parti de raconter l'histoire d'England en fiction, Björn Larsson saisit ce manque dans le texte premier qui distingue le récit de la vie d'England de celle des autres pirates, et s'engouffre dans la brèche : puisque Johnson/Defoe n'a aucune source pour livrer le récit d'Edward England, il en sera lui-même la source anticipée, auteur-victime du larcin de Defoe qu'on peut accuser sans rougir étant donné sa réputation littéraire.

Sabatini agit de la même manière avec Exquemelin dans son roman *Captain Blood* en l'accusant, nous l'avons vu, d'avoir pillé les aventures de Blood pour les prêter à Morgan. L'accusation est ici clairement formulée : Exquemelin aurait plagié ce qui est en fait la fiction de Sabatini pour en nourrir son propre récit. **Le plagiat par anticipation comme le plagiat classique inscrivent le personnage de pirate dans une histoire littéraire : une manière de désamorcer la dimension subversive du plagiat pour en faire un usage littéraire et un objet d'analyse, et conséquemment de le légitimer.**

Par le truchement du plagiat, le pirate se lie continuellement au passé ; par le plagiat anticipé, il se reporte au futur auquel il appartient potentiellement déjà. Laissé pour compte d'une Histoire longtemps prétendue vide, le pirate s'empêche cependant d'être évacué de l'histoire littéraire en s'écrivant au passé comme au futur au sein d'une immortalité littéraire. Que vaut, cependant, cette immortalité ou cette éternité ? Au début d'*À bord de l'Étoile Matutine* de Pierre Mac Orlan, le narrateur évoque son travail d'écriture, dont il attend *catharsis* et renouveau : « En mettant le point final à la dernière page de ce manuscrit, j'ai senti que j'étais

[1] Daniel Defoe (attribué à), *A General history of the pyrates*, en ligne, http://ebooks.adelaide.edu.au/d/defoe/daniel/pyrates2/chapter9.html. Trad. fr. : « Il nous est impossible d'affirmer quoi que ce soit de certain concernant les origines de cet homme » (*ibid*., p. 186).

un autre homme et que je pouvais regretter ce passé comme ne m'appartenant pas »[1]. Pourtant, ce renouveau conduit paradoxalement le personnage à la répétition du même : « Pour cette raison, je naviguerai et je recommencerai une nouvelle vie d'aventures semblable à la première afin d'effacer ces images quand le moment sera venu »[2]. Isabelle Guillaume relève ce principe de recommencement logé dans l'idée même du renouveau :

> La renaissance à une vie nouvelle vaut, en fait, comme promesse d'une reprise à l'identique. Se dessine, à l'horizon du texte, la menace d'un éternel retour des situations. C'est ainsi que le narrateur rapporte ces paroles de son père spirituel : « La vie des hommes qui vont droit devant eux, renaîtraient-ils dix fois en dix mondes meilleurs, serait toujours semblable à la première »[3].

L'éternité textuelle du pirate se dit sous le signe du recommencement par le truchement d'un plagiat qui agit comme la répétition infinie du même, exprimant ce que nous avons d'aventures à réitérer, et de désir d'aventures à exprimer. **Dans cet éternel retour textuel se disent tout à la fois la déception d'une aventure répétitive et le fantasme d'une aventure qui paradoxalement, dans cette répétition, ne s'annule pas elle-même.**

> *L'intertexte ne se suffit pas à lui-même et ne suffit pas au roman : l'évocation de l'hommage sert de paravent à une forme intertextuelle plus proche du plagiat que de la reprise légitime. Formé à partir de détails disséminés et non exploités par d'autres, le plagiat fonctionne dans le roman de piraterie comme une extrapolation des possibilités romanesques esquissées par des prédécesseurs et comme une exploration des différentes frontières intertextuelles. Le plagiat est porté par les auteurs de la piraterie en condition générique, modifiant la nature illégitime du plagiat pour en constituer la légitimité littéraire de l'écriture de la piraterie. Principe créatif et non plus dévalorisant, le plagiat répond au discours pirate sur une propriété évacuée et sur une libre appropriation des richesses culturelles ; il permet également au personnage d'être rattaché au passé comme au futur et de se penser dans une histoire littéraire de la piraterie, comme dans une histoire de la piraterie littéraire.*

[1] Pierre Mac Orlan, *À bord de l'Étoile Matutine*, éd. cit., p. 555.
[2] *Ibid*., p. 555.
[3] Isabelle Guillaume, « Le mythe du Hollandais volant chez Pierre Mac Orlan », éd. cit., p. 276.

3.2. De la piraterie au piratage : la transition culturelle

> […] les pirates sont à la mode. Au cinéma et en bande dessinée, cette thématique n'a jamais été aussi porteuse ; sur des résidences secondaires du bord de mer, le pavillon noir est hissé en guise de girouette ; des bateaux de plaisance le hissent dans leur gréement ; à l'arrière d'automobiles, la tête de mort et les tibias croisés s'affichent en autocollants ; dans les espaces infinis d'Internet, le piratage de musiques, de films, de logiciels…est devenu un sport ; au Parlement européen, deux députés siègent sous l'étiquette du Parti pirate[1].

Nous sommes en 2013 après Jésus-Christ. Toute la culture est occupée par les pirates… Toute ? Non ! Pour beaucoup, il convient de préciser que c'est une certaine idée du pirate qui a engendré un héritage occidental, et fait la spécificité culturelle d'un monde d'où la piraterie maritime a été en majeure partie exclue. Les pirates des mers qui sévissent aujourd'hui, au large de la Somalie ou en mer de Chine, ne font quant à eux que peu de cas d'une imagerie folklorique qui tient de la construction, et d'une certaine poésie de l'aventure. Nous nous situerions ainsi en présence d'un différencialisme civilisationnel du pirate qui fait traduire par un langage fictionnel occidental les manifestations de la piraterie maritime dans le reste du monde. Que révèle cette colonisation autorisée ou, plus encore, revendiquée, d'un filtre pirato-fictionnel ?

Oui, le pirate, longtemps désigné comme l'ennemi commun de toute l'humanité, fait aujourd'hui l'objet d'un héritage proclamé. Alors pourquoi signer d'une tête de mort ou d'un drapeau noir le quotidien le plus trivial ? C'est dans la genèse de ce geste de marquage et dans l'analogie faite entre piraterie et piratage qu'il s'agit de plonger au titre d'une étude « culturéelle » du pirate et d'un comparatisme de consommation. Quel est l'intérêt de cette nouvelle piraterie qui semble n'en avoir que le nom emprunté, presque piraté ? Comment est-elle rendue possible ? De quel héritage se prétend-elle la tenancière ? Il s'agit bien ici de montrer de quelle manière le comparatisme nous permet de mettre au jour une élaboration culturelle, et de quelle manière l'étude culturelle nous permet de dresser le tableau d'une

[1] Dominique Le Brun, *De la piraterie au piratage. La Fascination de la transgression*, éd. cit., p. 15-16.

culture pirate par le biais d'un comparatisme qui « ne concerne pas seulement des textes, mais aussi nos modes de vie »[1].

[1] Sébastien Hubier, « De l'interprétation », dans Antonio Domiguez-Leiva, Sébastien Hubier, Frédérique Toudoire-Surlapierre, *Le Comparatisme, un univers en 3D ?*, Paris, L'improviste, 2012, p. 59.

3.2.1. De la piraterie au piratage ?

Les actes littéraires du pirate ne se limitent cependant pas à la piraterie. Le monde contemporain multiplie les références au piratage, qui prend des formes aussi diverses que variées. Le terme fait notamment recette par l'entremise du piratage informatique qui voit arriver sur la scène de nouveaux acteurs internationaux : les hackers. Quel renouveau du pirate le hacker autorise-t-il ? Quel est son impact culturel et littéraire ? Comment modifie-t-il ou non notre imaginaire ? Comment l'assimilation pirate-hacker se présente-t-elle ? Au sein de quel corpus la retrouve-t-on ? Pour quel espace géographique et culturel ?

a. La mort relative du pirate

« Versons un pleur sur le pirate, / Sur le pirate et sur la piraterie ! ». Le constat est violent pour Joyce qui, dans *Nikolski*, roman du Québécois Nicolas Dickner publié en 2005, rêve de devenir pirate afin de s'inscrire dans la lignée d'une histoire familiale. Mais le récit se situe au tournant des années 1990 et, comme l'assène un de ses cousins, « De toute façon, […], les pirates, ça n'existe plus »[1]. Les pirates, ça n'existe plus ? Allons bon ! Que Robert Desnos sèche ses larmes et que le cousin terrible soit rappelé à l'ordre : Joyce deviendra bien pirate.

La métaphore à succès tissée entre piraterie et piratage n'est pas qu'une beauté du langage, offrant un lien poétique entre deux réalités distinctes. N'allons pas soutenir non plus, à l'inverse, une équivalence essentielle de sémantisme. Cette métaphore, jeu de langue, est avant tout perçue comme une construction imposée au réel afin de donner sens à un personnage nouveau, d'investir sémantiquement une filiation abstraite et artificielle. Il ne s'agit donc pas d'interroger l'histoire ou l'archéologie d'un mot pour en démailler les apports successifs en vue d'établir un lien entre le pirate des mers dont il a été question jusqu'ici et le pirate du web qui fait en particulier l'objet de cette troisième partie, mais plutôt de saisir cet **édification collective comme un héritage choisi**, une revendication dont nous sommes nous-mêmes les garants du sens. Nous qui avions confiné le pirate à la fiction, nous voici

[1] Nicolas Dickner, *Nikolski*, Paris, Denoël, 2007, p. 63.

revendiquant de les voir paraître devant nous, alors même que les pirates somaliens (entre autres) nous poussent à interroger notre façon de faire le lien entre le réel et le culturel.

Dans un article intitulé « Les Pirates du cyberespace », Frédérick Douzet, Jean-Loup Samaan et Alix Desforges insistent sur l'interchangeabilité des termes *piraterie* et *piratage* avant de revenir sur leur définition respective :

> Piratage et piraterie vont souvent de pair à propos du cyberespace. Or les dux termes recouvrent des enjeux sensiblement différents, bien que la racine soit commune et qu'ils soient, par analogie, plus ou moins interchangeables. La piraterie désigne l'acte de brigandage maritime et, appliqué à la navigation aérienne, le détournement d'avion. Au sens figuré, il fait aussi référence à l'escroquerie (Petit Robert). Le piratage désigne plus précisément le vol effronté, l'accaparement illégal et par la force du bien d'autrui, ou encore du contenu d'œuvres intellectuelles ou artistiques (source CNRTL). Les deux termes peuvent s'appliquer au cyberespace, celui de piratage étant cependant le plus communément utilisé en français[1].

Il faut l'intermédiaire de l'anglais *hacker* pour diviser deux champs différents. Que révèle le personnage de *hacker* de notre réinvestissement de la figure du pirate ? Au service de quels discours ce nouveau personnage est-il invoqué, et quels en sont les résultats ? En 2011, dans son *Dictionnaire informatique et numérique* à effet de popularisation et de vulgarisation, Henri Lilen définit le hacker de la manière suivante :

> Mot anglais signifiant bidouilleur. Désigne des programmeurs disposant de suffisamment d'astuce et de connaissances techniques pour s'introduire dans des systèmes ou des programmes afin d'en modifier le fonctionnement ou les opérations, ou de les détourner. Est devenu péjoratif et se confond souvent avec casseur ou pirate brisant les dispositifs de sécurité informatique et s'introduisant dans des systèmes protégés soit dans un but de notoriété, soit par gangstérisme, soit encore par intérêt ou par vengeance[2].

Cette définition introduit le hacker selon des modalités de ruse, d'astuce, de compétence technique, mais également d'audace dans laquelle transparaît une première valorisation. Cependant, la définition prend aussi acte d'un changement de valeur et intègre déjà une histoire du mot qui transite par l'assimilation au pirate, ainsi qu'au gangster, deux figures négatives et criminelles, ou au moins de hors-la-loi. Il est juste de situer le hacker d'ores et déjà dans une histoire notionnelle ou du moins l'histoire d'un imaginaire. Le mot hacker lui-

[1] Desforges Alix, Douzet Frédérick, Samaan Jean-Loup, « Les Pirates du cyberespace », *Hérodote*, 2009, n°134, *Pillages et pirateries*, p. 179.
[2] Henri Lilen, *Dictionnaire informatique et numérique*, Paris, First-Gründ, 2011, p. 103.

même apparaît aux États-Unis à la fin des années 1950 au sein d'un cercle d'étudiants du célèbre, *Massachusetts Institue of Technology*. Le terme porte alors une valeur particulière qui se distingue par sa positivité et une perception optimiste voire triviale du hack. Ainsi, dans l'argot du MIT, « a project undertaken or a product built not solely to fulfill some constructive goal, but with some wild pleasure taken in mere involvement, was called "hack"», precise Steven Levy avant d'ajouter : « The word "hack" had long been used to describe the elaborate college pranks that MIT students would regularly devise […] »[1]. Le vocabulaire emprunté par l'auteur (*wild pleasure*, *prank*, *devise*) dénote la première propriété ludique du hack qui forge dans l'imaginaire des hackers une revendication communautaire autour des notions non seulement de jeu, mais de défi et de plaisir. Par ailleurs, le héros reprend à son compte les imageries romantiques dont bénéficiait le pirate des mers :

> Le pirate du cyberespace a cependant longtemps bénéficié d'une image positive, celle d'un héros romantique et libertaire, féru de technologie, qui, à lui seul, peut faire vaciller les empires les plus puissants. Le hacker du romancier Steven Levy, avant même la démocratisation de l'Internet, se rebelle contre les figures d'autorité pour défendre l'accès total et illimité à l'informatique et à l'information. Le piratage est quasiment élevé au rang de forme d'art[2].

Cette héroïsation classique héritée du XIXe siècle et de la littérature populaire notamment n'est pourtant qu'une première période dans l'histoire culturelle du hacker qui trouve dans les années qui suivent sa démocratisation la part obscure de son identité.

La popularisation du terme hack et sa traversée outre-Atlantique doit attendre les années 1980 et l'arrivée de l'ordinateur personnel dans les foyers contemporains. Entre cette première popularisation et celle qui confirme actuellement le hacker comme un acteur non seulement technologique, mais également économique et sociologique, voire politique, un mouvement de dépréciation se dessine :

---

[1] Stephen Levy, *Hackers : heroes of the computer revolution*, en ligne, http://www.gutenberg.org/files/729/729.txt.

[2] Desforges Alix, Douzet Frédérick, Samaan Jean-Loup, « Les Pirates du cyberespace », éd. cit., p. 179-180.

> Dans les années 1980, les hackers faisaient figure de héros de la révolution micro-informatique. Aujourd'hui, les hackers seraient devenus des hooligans technologues. Plus souvent nommés « pirates » en français (et l'on entend alors « pirates informatiques), ils ont vu leur statut passer lentement de celui de héros d'un milieu technique d'initiés à celui de parasites pour la multitude des nouveaux usagers d'Internet confrontés au spam, aux virus et autres failles de sécurité[1].

Éric Dagirel enregistre deux éléments essentiels. Dans un premier temps, l'évolution du hacker d'un statut positif à un statut négatif dans une perception relativement manichéenne. En second lieu, une spécificité de langue qui fait du passage du hacker vers le pirate une particularité francophone (bien que les hackers anglophones n'échappent pas à la représentation « piratisée » du phénomène). C'est par ce truchement du pirate que le hacker apparaît officiellement dans la langue française *via* le terme piratage, qui fait son entrée en 1979 dans le *Petit Robert* : c'est donc par le biais d'un imaginaire d'illégalité que, déjà en 1979, le hacker est introduit dans le langage institutionnel français, donnant un indice sur le crédit apporté au personnage et sur l'imagerie psychologique qui lui est associée.

L'appellation hacker (de même que pirate informatique) renvoie à des individus rendus anonyme par l'ombre de leurs activités, qui se prévalent de compétences inconnues du grand public, parlent un langage ignoré tout autant, comme sont méconnus les systèmes des machines qu'ils exploitent. Ente mysticité et scientificité, l'appréhension des compétences des hackers est soulignée par l'âpreté du langage (d'initiés) porté par les tenants de la culture cyberpunk, qui ne cherchent en aucune façon à vulgariser le nouvel environnement technologique, mais à en restituer la poésie des composants, plastiques ou électroniques. Dès lors nait le besoin de caractériser ce nouvel acteur social, de lui construire une identité définissable, reconnaissable. Dans *L'animal que donc je suis*, Jacques Derrida rappelle ce fait essentiel de la genèse : nommer, c'est pour celui qui nomme obtenir un ascendant sur ce qui est nommé. L'inconnu et l'incompréhensible sont rendus à la compréhension du plus grand nombre par le saisissement du personnage à travers une assimilation aisée et une modalisation

[1] Éric Dagiral, « Pirates, hackers, hacktivistes : déplacements et dilution de la frontière électronique », dans *Critique*, n°733-734, *Pirates !*, éd. cit., p. 480.

positif/négatif. Le cliché fait office d'entrée première vers la connaissance et vers l'identification, le travail littéraire et culturel de catégorisation saisissant le personnage dans un système de ressemblances qui permet de l'associer à un autre groupe déjà existant. Ces ressemblances, fortuites ou non, loin d'être anodines, ne visent pas simplement à ranger le personnage nouveau mais révèlent un véritable choix sociétal en termes de rôle et de hiérarchie. La contingence elle-même mérite d'être questionnée et, peut-être, revue à la baisse, pour ne pas se défendre exagérément d'une assimilation qui fonctionne suffisamment pour ne pas connaître de motifs certes pas naturels, mais témoins d'une possible contingence culturelle.

Le choix terminologique d'associer hacker et pirates importe dans le glissement sémantique qui opère du comparant au comparé, le nouveau référé se voyant attribué comme stigmates tout un ensemble de valeurs préalablement endossées par le dénominateur commun. Loin du caractère sclérosant qui lui est traditionnellement prêté, le stigmate apparaît mouvant, nomade peut-être ; transmissible en tout cas, ou partageable. Ainsi le hacker sera appréhendé comme porteur d'une marque pirate. **Cette extension nominale constitue une extension du territoire sémantique.** Entendons que si le pirate des mers a été érigé au rang de marque, comme nous avons pu le spécifier précédemment, il se soumet au contrat de marque ainsi défini par Georges Lewi : « ce contrat moral est aussi appelé territoire de la marque. Cette expression définit bien les possibilités d'extension et les limites de chaque marque »[1]. Il convient conséquemment d'interroger les territoires du hacker en regard de ce qui a pu être dit du pirate des mers, afin d'évaluer l'efficacité du processus de rapprochement et, partant, notre propre désir non seulement d'assimilation, mais de projection et de répercussion du pirate sur le champ culturel.

[1] Georges Lewi, *La Marque*, Paris, Vuibert, 1999, p. 17.

b. Le pirate et son double

Parallèlement, le discours médiatique sur la marque engagé précédemment, ajouté à l'idée d'une métaphore à caractère publicitaire, voire racoleur, est à interroger : la surexposition du pirate des mers constitue-t-elle une publicité pour le hacker auquel il est assimilé ? Ou le principe de couverture médiatique sert-il précisément à couvrir, donc à cacher l'évidence ? Quel est l'intérêt de ce rapprochement forcé ? Dans *Infiltrés*, roman pour la jeunesse de Laurent Queyssi (2012), le jeune hacker Adam est mis à contribution forcée pour aider les agents de la DCRI à décrypter un code dont ils ne possèdent pas la clef de décryptage. Lecteur de Poe – *The Purloined Letter* – l'adolescent met au service de l'enquête une compétence lectoriale mise en abyme. La lecture de Poe lui permet d'être lecteur du code :

> Dans la nouvelle, le voleur a caché la lettre dans un endroit où ceux qui la cherchent minutieusement ne la trouveront jamais : au grand jour. Tellement en évidence que les enquêteurs n'y faisaient pas attention. C'est la même chose avec ceux-là : ils n'ont pas de clé de décryptage. Ils se l'envoient avant chaque message juste sous votre nez[1].

Au-delà du procédé par lequel la littérature de jeunesse cherche à faire accepter la lecture comme un exercice utile et par tant à se légitimer, **l'exposition du pirate sert, sur le même principe, à cacher le hacker en même temps qu'il délivrerait la clef de son décryptage.**

Dans *Pavillon Noir* (2007), roman du français de Thibaut de Saint Pol, l'un devient bel et bien l'ombre de l'autre dans une mise en abyme efficace dont le titre du roman livre la clef, le pavillon noir du pirate servant littéralement de couverture pour un livre sur un hacker. Ce procédé est repris à l'intérieur même de la diégèse : Cyril, jeune hacker, encode l'ensemble de ses informations secrètes dans une image de galion espagnol, symbole de la prise rêvée des pirates des mers. L'image fait office de zone plane qui, tel un faux fond renfermant un trésor, masque la profondeur du réel : le plan échafaudé par le hacker pour renverser l'ordre du monde.

[1] Laurent Queyssi, *Infiltrés*, Paris, Rageot, 2012, p. 65.

Sous la forme de traces et d'indices, le pirate met le lecteur sur la piste du hacker, faisant de la lecture une sorte d'enquête d'identité. Cette lecture-enquête se réalise dans la diégèse chez Thibaut de Saint Pol. Enfermé dans la chambre d'une clinique psychiatrique, Cyril est un accro de la toile. Le style de la narration implique pour le lecteur une assimilation rapide entre pirate et hacker, tandis que dans le cadre du récit, cette association ne se réalise que tard. La primauté du lecteur dans la connaissance via des procédés stylistiques place le lecteur du côté du narrateur et de l'auteur, avec lequel il partage ainsi non seulement le savoir mais un ensemble de valeurs, de connaissances et de modalités de reconnaissances, un imaginaire qui lui permet de comprendre par le truchement des mots l'association hacker-pirate que ne saisit pas la psychiatre du personnage. La piraterie, de cette manière, sert de support à la lecture, d'adjuvant au lecteur.

Dans la perspective d'un service mutuel, le piratage a-t-il besoin de la piraterie pour se dire ? Pour se vendre ? Comment ce passage par la piraterie va-t-il influencer les rapports entre le piratage et la production culturelle et littéraire, ainsi qu'à notre imaginaire ? Comment influence-t-il notre lecture et, éventuellement, joue-t-il un rôle dans le plaisir du texte ? Tentative d'apprivoisement ou prédiction d'un avenir incertain, le décryptage du pirate du web exprime un désir de vouloir connaître et, peut-être aussi, de vouloir faire dire. L'écriture et la lecture de ce personnage ne manquent cependant pas de poser certains problèmes concrets : comment traduire le langage particulier du hacker, dont le lecteur ne partage pas nécessairement les compétences techniques ? Le langage emprunté à la piraterie classique permet-il de restituer et de vulgariser les spécificités du nouveau personnage ? N'offre-t-il pas une acception orientée du hacker ? Quelles sont les limites de coïncidence des zones de recouvrement ?

Parallèlement, le piratage introduit des problématiques fictionnelles et génériques : pourquoi et comment lire et écrire un personnage dont la geste se réalise précisément en-dehors du geste, sans autre mouvement que celui des doigts sur le clavier ? La perspective de l'aventure est-elle modifiée par ce personnage, et jusqu'à quel point ? L'opposition posée par Mac Orlan antre aventuriers passif et actif est-elle toujours valable ou est-elle dialectiquement dépassée ? Jacques Rivière ouvre les possibilités du roman d'aventure en affirmant que

> L'aventure, c'est la forme de l'œuvre plutôt que sa matière : les sentiments, aussi bien que les accidents matériels, y peuvent être soumis. Et puisqu'elle est le reflet de notre état de nouveauté au monde, elle doit comprendre, en même temps que notre attente et notre accueil de l'imprévu dans les choses, l'émerveillement que nous donnent les âmes. À côté du roman d'aventure proprement dit, il y a donc place pour un roman psychologique d'aventure[1].

Dans la fixité que suppose l'activité du pirate du web, roman d'aventure et roman psychologique d'aventure pourraient ne pas se situer côte à côte, comme le suggère Jacques Rivière, mais dans un mouvement conjoint, dans une production « reflet de notre état de nouveauté au monde ».

Pour Adam (*Infiltrés*), dont la chambre constitue « son île déserte », les écrans d'ordinateurs sont « les seules ouvertures sur l'extérieur », fenêtres ouvertes sur un monde sélectionné, « brèches sur un monde parfois plus réel […] que celui du quotidien »[2]. La toile, pour Adam comme pour Cyril dans *Pavillon Noir*, est présentée comme un espace d'ébat pour un esprit qui se délecte des possibilités soudainement libérées par l'anonymat du réseau. Si mer et le navire étaient le lieu où l'on pouvait penser l'impensable (où, au moins, l'impensable pouvait se projeter), l'Internet remplit désormais ce rôle, laissé partiellement vide par la cartographie achevée des espaces maritimes et le désenchantement d'un monde connu.

En regard, le web restitue le fantasme simultané de liberté et d'immédiateté, territoire ou pensable et impensable sont rendus visibles, manifestes. Le hacker joue à son tour des impensés et des imprévus de la technologie, mais aussi de la loi internationale et, enfin, de nos

[1] Jacques Rivière, *Le Roman d'aventure*, éd. cit., p. 69.
[2] Laurent Queyssi, *Infiltrés*, éd. cit., p. 77.

imaginaires : cyberpirate de la vie intérieure, le hacker posséderait le pouvoir d'accéder aux fantasmes que la toile révèle ou réveille, brisant l'assurance de l'anonymat pour affirmer un état de possible espionnage permanent. Dans l'étendue du non-dit humain et du double mouvement d'enfouissement et de déterrement du pirate, celui-ci devient dans sa figure contemporaine cybernétique la dérangeante figure du piratage de l'inconscient, personnel et collectif. Explorateur de la toile et des infinités d'excroissances et de déformations que lui font prendre les désirs de ses utilisateurs, le pirate du web porte la potentialité de l'accès à nos fantasmes, de leur vol et de leur détournement. En ouvrant les espaces, le pirate, « formidable crocheteur de serrures »[1], s'autorise toutes les prises, s'offre de tout observer, tout dérober. En homme de science et de technique, il « est une sorte de mage qui peut déchiffrer les hommes grâce à son savoir »[2]. Il actualise, ce faisant, des fantasmes contraires d'admirztion et de crainte (ou les deux simultanément) :

> La plupart des séries policières introduisent un champion des systèmes informatiques parmi leurs personnages, capables de cracker n'importe quel système pour obtenir des informations confidentielles. Les romans […], les films […] glorifient la figure du hacker qui défie les systèmes informatiques et l'autorité ou alimentent les fantasmes sur les risques pour les libertés civiles, la sécurité, voire la civilisation[3].

Il y a bel et bien un pendant négatif au héros romantique : pillant sans réserve notre inconscient révélé au prisme de la toile, il devient la figure détestée de notre mauvaise conscience, de celui qui en a trop vu, du témoin gênant d'une société gênée. Car s'il vit comme un organisme parasitaire, connaissant mieux que nous-mêmes ce qui nous habite, le pirate se trouve une correspondance avec l'hôte indésirable de nos corps, dont l'exemple le plus violent demeure l'*Alien* de Ridley Scott. Que peut-il se produire si le pirate venait à s'extraire de nous ? Sommes-nous sur le point de réveiller dans le réseau le criminel qui sommeille dans le pirate apprivoisé ? La progressive politisation du hacker révèle à elle seule

[1] *Ibid*., p. 72.
[2] Hélène Machinal, *Conan Doyle. De Sherlock Holmes au professeur Challenger*, éd. cit., p. 285.
[3] Desforges Alix, Douzet Frédérick, Samaan Jean-Loup, « Les Pirates du cyberespace », éd. cit., p. 180.

les tensions d'un monde qui profite du non-espace de la toile pour canaliser ses conflits et les mener tout à la fois : « La guerre cybernétique existe déjà sous toutes les formes de conflits connues ! »[1], précise non sans inquiétude Dominique Le Brun. Comment notre association pirate-hacker nous permet-elle d'appréhender cette acception conflictuelle du phénomène ? Un imaginaire de cyber-crise fictionnelle répond-il à la réalité que les commentateurs nous imposent ?

c. Des hackers et des genres : questions de corpus

Culture de l'aventure, redéfinition de l'ennemi par le biais de l'infiltration et de la peur, le pirate du web a pris place parmi les créatures qui nous hantent et déploie la complexité de ses identités dans un corpus varié. En premier lieu y prennent place les récits biographiques ou autobiographiques qui scellent historiquement les motifs spécifiques au pirate du web. *Takedown : The pursuit and capture of Kevin Mitnick, America's most wanted computer outlow – by the man who did it* (1996), traduit en français par *Cybertraque : La chasse au pirate le plus célèbre des États-Unis*, fait le récit de la traque de Kevin Mitnick par Tsutomu Shimomura. Infiltration, détection, recherche d'indices et manipulations fondent autour de l'idole que représente Kevin Mitnick toute une mythologie du *cyberthriller*, dans lequel le hacker est poursuivi par une institution policière qui en fait un mélange de prédateur et de proie tout à la fois. Publié d'abord aux États-Unis, le roman fait malgré lui de Mitnick un héros dans l'imaginaire du hack, alors même que le récit est raconté sous l'angle de Shimomura, spécialiste de la sécurité informatique qui parvient à faire arrêter Mitnick. À partir de cette affaire se réalise une dichotomie essentielle dans l'imaginaire du hack : le hacker répond à l'imaginaire non pas du « méchant » mais de l'outsider, du marginal recherché, tandis que celui qui le poursuit, lui-même informaticien et hacker au premier sens

[1] Dominique Le Brun, *De la piraterie au piratage. La Fascination de la transgression*, éd. cit., p. 214.

du terme, est mis du côté de l'institution, qui serait alors incompatible avec la figure du hacker. C'est ainsi que la figure de Mitnick apparaît dans les fictions tandis que celle de Shimomura n'est pas évoquée.

Dans *Infiltrés*, Mitnick est cité deux fois. Un numéro de *Wired* (célèbre magazine consacré au hack) traîne au pied du lit d'Adam. Mitnick en fait la couverture, et Adam ne peut s'empêcher de penser : « Un bouc émissaire aux yeux de la communauté des hackers, un génie trop doué et trop curieux qui n'a pas mérité une peine aussi lourde »[1]. De Shimimura, il n'est jamais question. Une manière de rappeler de quel côté se trouve le hacker, mais également pour l'auteur un moyen d'inscrire son personnage dans une lignée directe et, peut-être, de séduire en quelque sorte un public connaisseur et une communauté déjà instituée, et déjà historicisée : faite de magazines (la pile de *Wired* dans la chambre d'Adam), de films (les affiches de *Wargames*, *Matrix* et *Avatar* dans la chambre de ce même personnages), de figures tutélaires (l'exemple de Kevin Mitnick). Il y a, déjà, un environnement et un imaginaire du hacker restitué par Laurent Queyssi, qui intègre d'ores et déjà une échappée vis-à-vis de l'association aux motifs du pirate, et préempte donc déjà des limites de ce travail centré sur les modalités de cette assimilation.

Dans la même veine biographique, *Chevaliers d'Internet et pirates informatiques*, du trio d'anciens hackers Yoann Vandoorselaere, Philippe Langlois et Alexandre Golovanivsky, publié en France en 1999, saisit avec intérêt (dans son titre déjà) les problématiques de modalisation du personnage que les auteurs représentent. Entre code chevaleresque et brigandage maritime, le hacker est investi de tensions contradictoires faisant écho souvent à la traditionnelle distinction construite pour séparer corsaires et pirates, noblesse héroïque et négativité du antihéros. L'apport biographique, à l'instar de ce qu'est la *General History* de

[1] Laurent Queyssi, *Infiltrés*, éd. cit., p. 20.

Johnson/Defoe, n'est bien entendu qu'un soutien au pan littéraire romanesque qui demeure le centre de la problématique.

William Gibson, chef de file de la culture cyberpunk, fait une place aux hackers au sein de sa production romanesque : Case dans *Neuromancer* (1984) et Bobby dans *Count Zero* (1986) permettent de situer le personnage de pirate du web dans une poétique spécifique. Au revers de la fortune états-unienne du hacker, des romans francophones permettent d'interroger et d'interpréter les modalités de passage de l'imaginaire du hack vers la zone francophone, en-dehors des succès de la culture cyberpunk. *Pavillon Noir* (2007), du Français Thibaut de Saint Pol, use de la métaphore maritime pour modeler son personnage de hacker dans une aventure psychologique continuelle. Le Québécois Nicolas Dickner se saisit de la même métaphore pour son personnage de Joyce Doucet dans *Nikolski* (2005), un roman aux relents de poisson et de grand large. La littérature de jeunesse n'est pas en reste. Et pour cause : l'histoire du hack est avant tout une histoire adolescente. *Hot Pursuit* (1997), traduit *Le Maître du cybermonde*, de Jordan Cray, et *Web Trap* (1996), traduit *Le Pirate du web*, de Michael Coleman, mettent en scène des adolescents devant les problématiques qu'offrent le Web. Mais c'est *Infiltrés* (2012), de Laurent Queyssi, qui fait presque office de modèle pour le personnage de hacker en littérature de jeunesse, comme Stevenson aurait signé le modèle du pirate des mers dans *Treasure Island*.

Enfin, il semblait évident pour ce personnage de l'écran de faire appel à la production cinématographique qui participe largement de l'histoire des représentations non seulement du pirate mais également du hacker. *The Matrix* (1999) d'Andy et Lana Wachowsky, *War Games* (1983) de John Badham, certains personnages de la série des *James Bond*, dans *Goldeneye* (1995), donnent au hacker une visibilité de grand spectacle et idéologisent progressivement le

personnage, de même que l'animé japonais *Ghost in the Shell* (1995) de Mamoru Oshii qui répond aux esthétiques cyberpunks américaines.

Un corpus, des années 1980 à nos jours, résolument contemporain, assurant que le rapprochement entre piraterie et piratage appartient lui aussi à la contemporanéité, et parle d'un certain monde d'aujourd'hui. Dans la rencontre de ces deux brigands, c'est un pan de l'histoire de notre pensée qui s'écrit, et se donne à lire. Il nous appartient désormais d'infiltrer ce que nous avons littérairement et secrètement exfiltré, *via* la fiction, de nous-mêmes.

d. Hackers, pirates par géographie

Dans un numéro de la revue *Critique* intitulé *Pirates !* et publié en juin 2008, Razmig Keucheyan interroge la pertinence d'une éventuelle filiation entre nos classiques pirates des mers et les pirates culturels contemporains, partant que l'assimilation n'est pas une donnée acquise mais construite, un choix sociétal :

> […] il s'agira aussi de faire passer au piratage une sorte de test de paternité : le piratage culturel contemporain est-il bien l'enfant légitime de la piraterie ? En effet, les pirates historiques, ceux qui sévissent en mer depuis l'Antiquité, ont dans le monde contemporain une double descendance. D'une part, il y a les pirates des mers d'aujourd'hui : la piraterie moderne. Ceux-ci sont sans doute plus immédiatement fidèles au modèle de leurs ancêtres. Tout au plus se sont-ils déplacés, de l'Atlantique et des Antilles, à l'océan Indien. Mais c'est la deuxième branche de cet arbre généalogique, celle des pirates culturels et technologiques, celle du piratage, qui pose problème ici. Cette branche de la famille pirate est celle qui revendique le plus crânement ses origines. Mais peut-être cette posture cache-t-elle un secret de famille inavouable : ces pirates sont-ils bien les descendants qu'ils prétendent être, ou revendiquent-ils un héritage qui ne leur appartient pas réellement ?[1]

Dans une perspective proprement historique, les pirates culturels et pirates du web n'ont souvent que peu à voir avec les lointains forbans des mers, dont les véritables successeurs agissent aujourd'hui encore par exemple dans le golfe d'Aden et en d'autres espaces maritimes du monde, et dont la violence est celle qui fait vraiment écho à la piraterie classique. Ce pirate, s'il est auto-généré dans l'histoire des mers par une dynamique de nécessité et/ou de choix, s'oppose en ceci au pirate culturel, désigné, délibérément choisi par

[1] Razmig Keucheyan, Laurent Tessier, « Présentation. De la piraterie au piratage », dans *Critique*, n°733-734, *Pirates !*, éd. cit., p. 456-457.

la société qui, le nommant, le crée. L'héritage n'est pas qu'une affaire historique : le pirate, personnage hybride, engendre l'hybridité par une parenté partagée entre histoire et culture. C'est donc du côté de la fiction et des mises en discours de l'imaginaire qu'il faut chercher à établir une filiation partiellement culturelle.

Le terme de hacker est très vite dépassé par la multiplicité des réels dont il faut rendre compte dans une dénomination. La progressive distinction entre *white hats* et *black hats* (dont le chromatisme révèle une surenchère de manichéisme) doit constituer un gain en clarté dans ce phénomène nouveau dont l'ampleur grossit aussi vite que la généralisation des progrès technologiques. Cette distinction révèle une première incursion du modèle culturel dans la définition du personnage : en référence au genre du *western* où le bon porte un chapeau blanc tandis que les méchants portent des chapeaux noirs, cette même séparation est prêtée symboliquement aux hackers. Cette appréhension du personnage, liée à un genre précis, relève d'une spécificité culturelle : *white hats* et *black hats* sont des dénominations venues des États-Unis, où la réalité des hackers est transcrite à partir de l'imaginaire idiomatique du western et de la conquête de l'ouest.

Il importe alors de préciser que **l'usage linguistique révèle une frontière : le remplacement du mot *hacker* par pirate est d'abord francophone** et ne s'impose pas en anglais qui privilégie, aux États-Unis par exemple, une référence au mythe du *far west*. L'appel au western ne s'arrête d'ailleurs pas à la distinction entre *white* et *black hats*. William Gibson n'emploie pas le mot *pirate* mais désigne le héros de *Neuromancer* par l'expression « console cowboy », traduit en français par « cowboy du pupitre ». Cet imaginaire est réinvesti par l'Américain Jordan Cray dont le personnage de pirate JereMe, dans *Hot Pursuit*, assure à Ryan que « Le cyberespace, c'est comme le Far West. On est tous des pionniers sur cette

nouvelle terre »[1]. Cette poussée vers l'ouest propre à traduire le genre du *western* n'est pas l'unique emprunt générique du pirate du web : la compréhension spécifique du *go west* aux États-Unis se révèle inadaptée à l'imaginaire français par exemple qui doit trouver d'autres voies d'actualisation ou de popularisation du hacker.

En donnant *Infiltrés* pour titre de son roman, Laurent Queyssi se situe volontairement du côté du roman d'espionnage, ce que confirme le récit : Adam, jeune adolescent hacker, est contraint de rejoindre les services secrets français pour s'infiltrer dans une course automobile et récupérer un virus égaré. Le hacker est ainsi pris dans la perspective du roman d'espionnage, alimenté par une actualité nourrie des fantasmes politisés d'espionnage, de contrespionnage, de cybercomplots et de cyberconflits. La présence de hackers dans la série cinématographique des *James Bond*, dont le héros est espion, va dans le sens d'un rapprochement entre la figure du cyberpirate et celle de l'espion, mais aussi d'une accointance avec la mode du thriller sous le genre duquel est inscrit *Inflitrés*.

Enfin, le roman d'aventures demeure lui aussi présent, comme pour sous-tendre l'ensemble de ces acceptions. C'est sous la collection *Internet Aventures* que Folio Junior publie *Le Maître du cybermonde* et *Le Pirate du web*, qui intègrent également les schèmes du roman d'espionnage.

Le personnage de pirate, hybride physique et générique, transmet son hybridité à ce nouveau corollaire cybernétique dont l'identité se joue non seulement dans un piratage corporel mais également dans un piratage générique, c'est-à-dire un piratage des imaginaires et des modes de représentation.

> *Prétendument évacué de l'histoire occidentale, le pirate n'est pas mort ni disparu pour autant : héritage invoqué, revendiqué, il est actualisé dans une extension de son territoire sémantique afin de nous faire désigner de nouveaux acteurs sociaux, parmi lesquels les hackers. À la fois masque et clef de lecture, le pirate est double de lui-*

[1] Jordan Cray, *Le Maître du cybermonde*, Paris, Gallimard Jeunesse, 1999, p. 30.

même mais aussi, d'abord, de nous, en figure d'une mauvaise conscience que la libération de l'espace en réseau du web autorise.

3.2.2. Filiation en question

> *Pirate devient un mot-valise polysémique. A-t-on nécessairement besoin d'un complément du nom pour séparer un pirate d'un autre (pirate des mers, pirate du web), ou le substantif se suffit-il à lui-même ? Y a-t-il, en somme, une famille pirate, et que nous impose cette familiarité, ou qu'impose-t-elle à la fiction ?*

a. Images familiales

C'est comme la constitution d'une famille recomposée que le hacker se donne à saisir, personnage non pas monolithique mais conçu par une diversité d'emprunts qui fait une identité en copié-collé. L'appellation pirate n'est pas seulement attribuée, elle est aussi portée, impliquant un motif de volonté. Ainsi que le précisent Laurent Tessier et Razmig Keucheyan, les pirates maritimes contemporains ne revendiquent nullement un héritage qui demande l'acquisition d'un pan culturel et le désir de s'en réclamer. La revendication, en revanche, se manifeste très largement du côté des acteurs culturels dans cet appel à la piraterie de ceux que Keucheyan appelle à juste titre des « pirates culturels », expression qui indique l'existence effective d'une construction, d'une élaboration culturelle et intellectuelle qu'illustre parmi d'autres exemples le logo du site de téléchargement gratuit *The Pirate Bay*. Dans un ensemble en noir et blanc qui sous-tend l'appropriation du célèbre *Jolly Roger*, le navire, héritage de la piraterie classique, porte sur sa voile, en substitution de la tête de mort croisée des os, une cassette, symbole de l'enregistrement comme objet culturel, sous laquelle demeurent les os croisés dont le sens prend celui d'une abolition souhaitée de l'assimilation entre objet culturel et objet commercial : l'objet enregistré, film ou musique, doit ici pouvoir être mis en ligne exempt de droits, à la disposition de tous.

http://www.gizmodo.fr/wp-content/uploads 1

L'analogie n'est ni rare, ni très originale, et fonctionne désormais comme un signe de ralliement où sonnerait l'idée martelée d'indépendance et de liberté (et notamment de liberté d'appropriation). Les rues du nord-ouest breton se parent ainsi d'autocollants du *Treger Disuj*, un collectif breton anarcho-indépendantiste qui combine sur ses produits dérivés – t-shirts, drapeaux, autocollants, goodies – le drapeau breton à la tête de mort entrecroisée d'os. L'image porte par association un discours clair d'appropriation des images de la piraterie, de la même manière que le mot seul suffit à faire sens pour présenter les accents du Parti Pirate, essentiellement contenus dans son appellation. L'analogie, devenue revendication, posture d'esprit, se décline désormais en termes de sens et d'enjeux où se dessine une communauté politique, sociale, culturelle, et commerciale.

http://www.sonerien.com/1461-2236-large/ 1

L'usage du substantif pirate pour former un nouveau corollaire à la piraterie est donc arbitraire et non mû par une transmission sémantique directe. Ajoutons que lorsque deux objets sont par définition proches en sens, le besoin d'un rapprochement homophonique n'est pas impérieux ; **c'est dans la contingence du rapprochement que se dissimule la part de notre intention**, et dans l'intention que se disent les croisements et les points de résistance, les ressemblances inhérentes et les différences révélatrices de pratiques de lecture et d'écriture. La filiation historique, peu fondée, ne constitue donc pas l'intérêt de notre approche. Au contraire, la littérature se penche sur la question en interrogeant le motif de la passation familiale, de la transmission culturelle ; une passation qui se joue sur les fondements d'un réseau solide de signification par lequel la transmission est donnée comme effective.

Dans son roman *Nikolski*, l'écrivain québécois Nicolas Dickner prête à l'une de ses héroïnes, Joyce Doucet, le désir et l'ambition de devenir une flibustière moderne au nom d'une longue tradition familiale :

> C'est dans cette cuisine que Lyzandre Doucet dévoila à sa petite-fille le grand secret de la famille.
> En dépit des apparences, assurait-il, Joyce était l'ultime descendante d'une longue lignée de pirates dont les premiers membres connus s'appelaient Alonzo et Herménégilde Doucette – quoique, selon les circonstances, les lieux ou les subtilités de la grammaire ambiante, on les nommât aussi Doucet, Doucett, Douchette, Douchet, Douchez, Douçoit, Duchette, Ducette, Dowcett, Dusett, Ducit ou Dousette.
> […] Joyce était donc la dernière Doucet du village. Digne descendante de ses aïeux, elle avait développé un caractère solitaire qui donnait à son visage une maturité précoce et inquiétante. Elle semblait toujours ailleurs, absorbée dans ses pensées.
> Elle souffrait par ailleurs, de claustrophobie, un problème sans doute naturel lorsqu'on appartient à une famille éparpillée aux quatre coins de l'Amérique du Nord. Les espaces clos l'étouffaient – la cuisine, l'école, le village, la famille de son père – et rien ne la soulageait davantage que de s'évader dans les récits de flibuste du grand-père Lyzandre, dans son thé amer, dans la maison branlante où elle redevenait l'arrière-arrière-petite-fille d'Herménégilde Doucette. Chaque soir elle réclamait l'histoire d'un nouveau pirate. Dans la cuisine enfumée défilaient tous les Doucet des sept océans, accompagnés de Samuel Bellamy, Edward Teach, Francis Drake, François l'Ollonois, Benjamin Hornigold, Stede Bonnet et autres William Kidd.
> […] Peu à peu, l'ambition de perpétuer les traditions familiales s'insinua dans son esprit. Il lui semblait inconvenant que l'arrière-arrière-petite-fille d'Herménégilde Doucette consacrât sa vie à éviscérer des morues et faire ses devoirs de sciences naturelles. Elle était destinée à devenir pirate, morbleu ![1]

Affaire de famille, la piraterie apparaît ici comme une possibilité génétique, comme un élément transmissible dans le roman de Dickner par une figure de grand-père qui ne semble pas totalement étranger aux motifs de la piraterie : « ses mains ridées, le bandeau qui couvrait son œil gauche, les infâmes petits cigares au porto qu'il fumait à cœur joie – et, surtout, les mille histoires étonnantes qu'il ne cessait de raconter »[2]. L'héritage historique et familial de Joyce est complété dans *Nikolski* par le personnage de Noah, qui hérite de son père – un Doucet – un livre sans couverture qu'il appelle le *Livre sans visage*, et qui se constitue d'un recueil recomposé d'histoires de pirates. L'héritage familial se construit conjointement autour d'une double transmission : d'abord historique, puis culturelle au travers de l'objet livre présent pour Joyce comme pour Noah, enfants de la fiction.

[1] Nicolas Dickner, *Nikolski*, éd. cit., p. 56-61.
[2] *Ibid*., p. 56.

b. Regroupement familial

C'est dans cette généalogie de l'échappée et de l'incomplétude que se joue la transmission de la piraterie vers le piratage. Coincée entre un ancêtre pirate et une parente hacker, Joyce ne parvient pas à établir son ascendance :

> Même les imposantes archives généalogiques des Mormons ne parvinrent pas à démêler les ramifications de son arbre généalogique. Rien sur Leslie Lynn Doucette, rien non plus sur Herménégilde Doucette ou sur la vocation flibustière de la famille. Apparemment, le grand-père Lyzandre savait quelque chose que les généalogistes ignoraient[1].

Histoire de contingence inexplicable, généalogie de fiction, c'est par hasard que Joyce découvre l'existence d'une éventuelle parente devenue hacker. Accoudée au comptoir d'un restaurant aussi secret que suranné, une « oasis [à] l'atmosphère inimitable »[2] digne d'une auberge mac orlanienne ou d'une taverne de pirates, la jeune femme découvre dans les pages d'un journal l'existence d'une certaine Leslie Doucette arrêtée par le FBI pour une affaire de piratage. Un pirate en vaut bien un autre : consciente comme son cousin que « les pirates, ça n'existe plus », Joyce saisit l'opportunité homophonique pour dresser une filiation, sans qu'un quelconque écart de nature ne la contrarie véritablement. **La généalogie est ainsi remplacée par une ascendance sémantique**, le mot seul suffisant à recouvrir le sens nécessaire à la formalisation de l'ensemble des codes prêtés à l'imaginaire et au désir d'aventure.

Dès lors, le destin des pirates des mers, convoqués dans la cuisine du grand-père, et celui des pirates du web, convoqués dans l'appartement de Joyce à Montréal, ne cessent de se donner la réplique au sein du devenir du personnage. Les mentions de William Kidd, de Jean Lafitte et de Henry Morgan, ajoutées au retour fréquent à ses propres ancêtres, accompagnent les pensées de Joyce dans une course devenue non plus maritime mais cybernétique. Les ordinateurs qu'elle dérobe dans les bennes à ordures pour les remettre en état prennent sous sa volonté le nom de Samuel Bellamy, Francis Drake, François l'Olonnais, Benjamin Hornigold,

[1] *Ibid*., p. 223.
[2] *Ibid*., p. 71.

Edward Teach[1]. Après une succession d'échecs, William Kidd, dont la pendaison demeure célèbre dans l'imaginaire pirate, prend vie sous les doigts de la jeune pirate, l'onomastique produisant une ascendance en imprimant la marque pirate au nouveau venu.

Si la tendance a été de dire le pirate des mers dans une idée d'exclusion et de marginalité, la littérature change de méthode avec le pirate du web afin de ne plus éloigner celui qui est craint mais de l'inclure à une certaine échelle dans des cadres sociaux plus traditionnels. La tendance actuelle à mettre le pirate en famille a été précédemment évoquée : fille ou fils de pirate, pirate-père, pirate-mère, autant de figures d'un rassemblement autour de la première structure sociale. Cet apport littéral s'enrichit d'un apport littéraire que révèle le cas de Joyce Doucet : **il s'agit de fonder une famille littéraire réunissant pirates des mers et pirates du web, famille au sein de laquelle les personnages partageraient un sens et, dans une certaine mesure, un destin commun**. Cette familiarisation avec le hacker par le truchement du pirate n'est pas anodine : le rapprochement pirate/hacker engage la production littéraire dans une vocation *popularisante*, créant du lien entre un lecteur et un nouvel acteur social par le jeu sur un imaginaire.

Cette familiarisation n'est toutefois pas uniquement rassurante. Dans *Hot Pursuit*, l'Américain Ryan Corrigan est contacté par une mystérieuse organisation appelée *La Caravane*, en même temps qu'il se voit soudainement recherché par le FBI. Le motif familial prend au cours de son aventure des contours nébuleux et inquiétants. Dans sa fuite, une famille le recueille dans un camping-car pour le faire voyager auprès d'eux : le cliché du *action movie* dans la poursuite par le FBI se complète d'un voyage avatar des poussées vers l'ouest des pionniers. Ryan découvre que la famille fait partie de la susdite organisation – le père en est même l'assassin en titre. Quant à la fille dont il tombe amoureux, elle a pour père

[1] *Ibid*., p. 123.

le chef de la Caravane, maître du cybermonde dont Ryan découvre finalement qu'il est également son propre père. Dans cet imbroglio identitaire, la mère du héros dévoile l'ambiguïté de son rôle et de ses diverses identités à son fils à qui il semble soudain non seulement n'avoir jamais réellement connu celle-ci, mais aussi ne s'être jamais réellement connu lui-même.

La familiarisation par la mise en famille est ainsi peu à peu dévoyée pour laisser place à une incertitude et à une crainte permanentes : cyber-famille, je te crains. La sédentarisation supposée du modèle familial est balayée par le nomadisme du camping-car dans lequel la famille fait voyager Ryan : la mise en mouvement du familial subvertit le modèle positif du *go west* qui ne correspond plus à une conquête civilisationnelle mais à une plongée en *wilderness*. La littérature souligne l'ambiguïté de sa vocation, fondant des alliances dont l'apparente simplicité recouvre une inquiétude plus profonde, et un frisson certain. La familiarisation du hacker par détournement familial constitue une manière d'approche en même temps qu'un masque appliqué en vue de cacher le réel visage de celui qui depuis peu a pris place au sein de notre société et de nos imaginaire. Un masque qui le rend capable de nous faire face et de nous observer, quand lui-même reste protégé par l'image d'une figure connue. Un retour angoissant aux lanternes sourdes de Robert Louis Stevenson, dont les porteurs se pensaient détenteurs d'un secret aussi indécelable que poétique. Il reste à savoir qui éclaire cette nouvelle lanterne sourde que constitue l'écran de l'ordinateur, et qui, de l'autre côté, est laissé dans l'ombre : le pirate fait-il écran entre le hacker et nous ?

c. Limites culturelles du regroupement

Aux extensions répondent certainement des limites : on ne déplace pas des montagnes, et le plaisir de la métaphore ne suffit certes pas à forcer la coïncidence jusqu'à la confusion. Cependant, l'assimilation au pirate permet de présenter le hacker dans la dualité ennemi/allié.

Pilleur, manipulateur, ennemi commun de tous à son tour, le hacker se voit par ailleurs conforté par l'apport des discours libertaires qui entourent le pirate, discours eux-mêmes supportés par les débuts héroïques du hacker dans l'imaginaire social. **Le piratage tel qu'il s'entend et s'étend aujourd'hui constitue donc une lecture culturelle du pirate, une appropriation et une interprétation d'un personnage devenu non plus stigmate mais emblème d'un ensemble de valeurs** : liberté, indépendance, honneur…

Cette élaboration n'est culturellement possible que grâce à une première édification littéraire qui, dès le XIXe siècle, s'empare du pirate dans les pays occidentaux et propose à travers ce personnage une relecture de leur histoire dans la veine d'une part du romantisme, d'autre part des motifs à succès de la littérature populaire. Le Romantisme Noir mis en œuvre par Byron dans *The Corsair* en 1814 fait naître une tradition du pirate torturé, qui trouve son application dans les formes populaires du roman de la victime comme du roman du surhomme. Dès lors, la reprise fictionnelle du pirate s'écrit dans réseau intertextuel qui met en scène des motifs similaires. Le sombre modèle byronien se retrouve ainsi, alimenté de ces formes ajoutes du populaire, chez Cooper, chez Marryat, chez Ballantyne, chez Salgari, chez Sabatini. Cette représentation fantasmée donne jour à un personnage fictionnel peu à peu éloigné de ce qu'a été la piraterie historique. L'influence populaire vient de cette manière contrecarrer l'histoire pour opposer aux faits une histoire des mentalités : le pirate devient une figure de résistance ou, au moins, d'opposition face à un pouvoir oppresseur.

Cet effet de sympathie opère un travestissement culturel dont l'exemple le plus frappant demeure sans doute le *Captain Blood* de Rafael Sabatini (1922), où le pirate, sous le poids de l'injustice sociale, se présente comme un modèle du bandit social tel que l'envisage Eric Hobsbawm. La célèbre version cinématographique du roman, réalisée en 1935 par l'Américain Michael Curtiz, confirme ce nouvel imaginaire, et fait écrire à Gérard Jaeger : « Cinéma-spectacle par excellence, le film de Michael Curtiz a symbolisé le défenseur

classique et le généreux aventurier qu'attendait le public américain (occidental) en mal de morale universelle »[1]. Jaeger souligne le caractère spécifiquement occidental de cette problématique. La culture populaire occidentale exprime à travers le pirate un fantasme du seul contre tous, et l'idée rebattue d'une masse écrasée par un État qui serait « le plus froid des monstres froids ». Le pirate répond-il à un idéal de liberté ? C'est en tout cas ce que suggère la fiction.

Aux États-Unis, Fenimore Cooper enregistre avec *The Red Rover* la participation de pirates à l'indépendance américaine, faisant de l'ambivalence entre corsaires et pirates un véritable nœud sémantique. Cette problématique se confirme en Europe : récupérés par l'histoire comme des héros nationaux, les corsaires sont au contraire peu à peu discrédités par la fiction et l'imaginaire collectif qui les associe, notamment suite au deuxième conflit mondial, à la figure du collaborateur. Au contraire, le pirate et son drapeau noir font code autour d'un idéal de liberté qui répond à la tendance populiste d'accorder aux cultures populaires le privilège du cœur et de l'authenticité.

Cette interprétation, dans une veine particulière des *cultural studies*, se confirme notamment en France à la suite des événements de 1968. Dominique Le Brun souligne ce phénomène : « […] devenir pirate, acte individuel, s'est retrouvé bien après coup – dans la mouvance post-soixante-huitarde – considéré un peu trop facilement comme un phénomène sociétal qui n'annonçait rien moins que la Révolution française »[2]. Cette lecture, toute anachronique qu'elle soit, ne manque pas de connaître son succès chez ceux qui écrivent l'histoire d'une mentalité pirate, de Gilles Lapouge au lendemain de 1968 à Markus Rediker qui, plus récemment, écrit un essai intitulé *Villains of All Nations !* dans lequel il assume une lecture

[1] Gérard A. Jaeger, *Pirates à l'affiche. Les aventuriers de la mer dans le cinéma occidental des origines à nos jours*, éd. cit., p. 142.
[2] Dominique Le Brun, *De la piraterie au piratage. La Fascination de la transgression*, éd. cit., p. 98.

libertaire de la piraterie. La fiction a donc permis une élaboration mentale collectivement acceptée, et imposé une lecture culturelle du pirate dans une série de stéréotypes et d'images communes qui font du roman de piraterie un roman « au bord de la redite et du plagiat, […] »[1], ainsi que l'écrit Jean-Pierre Naugrette.

Mais le pirate, fort de ce succès, n'en reste pas à la piraterie. Tel le mème pensé par Richard Dawkins, **le pirate constitue d'abord une idée, un concept évolutif et traversant qui permet une réactualisation de sa propre mise en scène**. La lecture culturelle de la piraterie désigne, en somme, un geste littéraire d'appropriation et de restitution libres. De cette masse fictionnelle en réseau naît la possibilité d'un réinvestissement commun des motifs de la piraterie. **Le comparatisme devient *compiratisme*, acte d'écriture par appropriation comparée**, et permet d'envisager d'un seul tenant les pirates des mers et les pirates culturels contemporains. Le phénomène **sépare l'aire de la piraterie effective de l'aire de la piraterie culturelle, différenciées par la présence, dans la seconde, d'un filtre fictionnel.** « L'autre grande différence entre les pirates historiques et les pirates culturels contemporains, précisent Keucheyan et Tessier, tient dans ce fait que les premiers ne peuvent exercer que dans les zones de non-droit absolu, alors que les seconds ne peuvent en fait pratiquement exercer que dans le cadre d'un État et plus précisément d'un État démocratique »[2]. **La condition politique est donc renversée et fonctionne inversement de la condition culturelle** : l'exercice des nouvelles pirateries n'est possible que dans un contexte culturel d'ouverture. C'est dans ce contexte seulement que peut opérer une **production culturelle *du* piratage et *par* piratage**, qui enregistre dans la transmission de l'idée de pirate une euphémisation du crime. L'exemple des *hackers*, désignés en français comme pirates

[1] Jean-Pierre Naugrette, *Lectures Aventureuses*, éd. cit., p. 36.
[2] Razmig Keucheyan, Laurent Tessier, « Présentation. De la piraterie au piratage », dans *Critique*, n°733-734, *Pirates !*, éd. cit., p. 457.

informatiques, particulièrement mis en avant dans cette partie, participe de ce mouvement de véhiculation des idées *via* l'imaginaire et la fiction : substitué au mot *hacker*, le mot pirate autorise un glissement sémantique et une métaphore du **personnage littéralement et littérairement traduit par le vocabulaire de la piraterie classique** réinvestit dans le cadre numérique. L'usage linguistique, on l'a vu, impose cependant une frontière : le remplacement du mot *hacker* par pirate est d'abord francophone ; le rapprochement littéraire de la piraterie et du piratage et ne tarde donc pas à s'institutionnaliser en français avant tout.

> *Du pirate des mers au pirate du web, le rapprochement apparaît comme une contingence qui ne fait que mettre en lumière notre propre intention : c'est précisément parce qu'un pirate n'en est pas un autre que la comparaison opère et que la littérature comparée elle-même affiche sa nécessité et son efficacité par le travail d'interprétation. Avant tout, la comparaison prétend fonder une famille littéraire, une ascendance sémantique fictionnelle et non historique qui met en avant la pensée émergeant de la création littéraire. Le terme de piratage renferme donc lui-même une lecture culturelle du pirate, qui se présente comme un concept évolutif lié à la production littéraire ou, plus largement fictionnelle. Selon cette approche, le comparatisme devient compiratisme, acte d'écriture par appropriation comparée : il s'agit d'écrire un personnage en s'appropriant dans le même mouvement du pirate, la comparaison servant de point d'ancrage à la production du fictionnel.*

3.2.3. La filiation par la marque

Quelles sont les conséquences de cette création par comparaison ? De quelle manière la fiction et l'histoire culturelle du pirate influencent-t-elles le pirate du web et nous-mêmes dans notre perception du hacker ? La notion de stigmate déjà évoquée, si elle recouvre aujourd'hui un sens majoritairement péjoratif, est-elle un outil littéraire capable de soutenir l'effort de lecture ? Enfin, puisque malgré la comparaison un pirate n'en vaut pas un autre, qui donc est le pirate informatique, ou qui voulons-nous qu'il soit ?

a. Le pirate pour lire le monde

Le mot ne fait pas tout et fait précisément écran par sa relative absence : le hacker ne se nomme pas nécessairement pirate et tend, comme l'ancêtre des mers, en une multiplicité d'énonciations qui toutes tiennent l'usage de leur vocabulaire du point de vue emprunté : comme le héros des uns est le terroriste des autres, le *white hat* des uns est le pirate des autres. En juillet 2013, le décès de Jack barnaby, un célèbre hacker américain, émeut le monde du web. Ses partisans saluent le *white hat* en lui, tandis que la presse rappelle non sans une teinte d'angoisse que le hacker s'apprêtait à dévoiler lors d'une conférence de hackers à San Francisco comment pirater un *pacemaker*. C'est toute l'ambiguïté qui régit le couple potentialité/intention qui se joue dans la figure du hacker. Pour ce personnage de l'image qui puise précisément sa nouvelle identité de l'écran, **la représentation du pirate sert d'outil pour faire sens**, la filiation se jouant non sur un plan généalogique mais sur celui de l'image et du signe.

Dans *The Boat that Rocked* (2009, titre français *Good Morning England*)[1], Richard Curtis fait un film du succès qu'ont eu les radios pirates notamment en Europe du nord dans la fin des années 1960 et au cours des années 1970. Pour traduire le motif de la radio pirate, Curtis essaime les appels à la piraterie, et désigne ainsi le caractère insurrectionnel de l'entreprise.

> Nous sommes en 1966, à l'apogée du rock'n'roll britannique. Pourtant, la BBC diffuse moins de 45 minutes de pop par jour. [Images] Heureusement, des radios pirates basées en mer du nord diffusent du

[1] Richard Curtis, *The Boat that Rock*, 2009.

> rock et de la pop 24 heures sur 24. Et 25 millions de personnes, soit 1 britannique sur 2, écoutent les radios pirates chaque jour[1].

Sur ces mots écrits à l'écran s'ouvre l'épopée musicale d'une équipe d'animateurs vivant sur un navire au large des côtes britanniques, la vie en mer sur un navire étant à la base d'un imagier pirate qui se poursuit comme une métaphore filée au cours du film ; jusqu'à voir apparaître le *Jolly Roger* imprimé sur la serviette de plage de Quentin, le patron de Radio Rock.

Richard Curtis n'agit cependant pas lui-même sans un célèbre ascendant : Jean-Pierre Mocky, dans *La Grande Lessive (!)* sorti en 1968, reprend déjà à son compte l'esthétique de la piraterie. Mais si les pirates de Richard Curtis investissent des ondes interdites, Armand Saint-Just, pirate de Jean-Pierre Mocky, se donne quant à lui pour mission d'empêcher ses peu studieux étudiants d'accéder aux ondes télévisuelles. Les pirates justiciers culturels (dans un cas libérateurs de mœurs, dans l'autre profanateurs de la divinité-télévision) ne pillent ni ne volent rien, mais n'en portent pas moins les marques de la piraterie et, partant, de la transgression que constituent leurs actes. Sur l'affiche du film de Jean-Pierre Mocky, la minuscule tour Eiffel, dans un véritable champ d'antennes de télévisions, porte un gigantesque drapeau noir sur lequel le visage des acteurs est barré non pas de deux os mais de deux antennes, le réalisateur déclarant la guerre au média visuel dont il use cependant

http://www.cinema-francais.fr/images/aff 1

[1] *Ibid.*

pour transiter, fidèle en cela au système parasitaire du pirate tel que le formule Gilles Lapouge. Au cours du film, les appels à la geste pirate se multiplient. Le drapeau pirate fait son apparition sur les toits de Paris après un sabotage par Saint-Just et ses comparses d'une installation télévisuelle. Le bandeau sur l'œil apparaît lui aussi, de même que l'indispensable perroquet, devenu une volaille en cage, alors que la bouteille de rhum cède le pas à une mystérieuse bouteille à étiquette noire. Retour sur l'usage interdit des canaux ou fantasme autodestructif des usages télévisuels, le pirate est édificateur autant/en même temps qu'il est destructeur, culturel autant qu'il est contre-culturel. Dans les deux cas, il demeure comme naturellement associé au fantasme de la transgression et de l'esprit d'insurrection, sans que cette transgression soit nécessairement dirigée contre l'institution étatique ou gouvernementale.

Dans le cas de *La Grande Lessive (!)*, l'action de Saint-Just, héros à l'onomastique hyperbolique, vise un but culturel et éducatif au service de la matière littéraire et au détriment d'une vision instrumentalisée et orientée du média télévisé. C'est par le truchement d'un héros de l'image animé, le pirate libertaire, que Mocky, lui-même présenté comme un cinéaste libertaire, fait le choix de contrevenir à son propre média. Dans cette comédie, il ne s'agit donc pas de mettre en avant le pirate comme personnage mais la piraterie en tant que mode d'action et de mise en spectacle d'une idée : si le pirate télévisuel détourne les adolescents de leurs études, la piraterie comme performance culturelle est une réponse sociale adaptée (ou presque). **La piraterie comme motif est devenue une manière de dire les choses, un concept ou un prisme au travers duquel est proposée une lecture du monde.** Le discours littéraire d'édification du personnage a glissé vers la mise en place d'un discours visuel propre à orienter le sens d'une image, d'une situation. Dans le cas de *La Grande Lessive (!)*, le truchement par l'image conduit à l'établissement d'un marquage qui

s'apparenterait à un stigmate de sympathie indiquant le camp vers lequel le réalisateur cherche à faire, si l'on veut, pencher le spectateur.

Le procédé est similaire chez Richard Curtis, bien qu'il engage des orientations différentes. À la rock-attitude des *piranimateurs* du navire désordonné s'oppose la froide nervosité – traitée dans le manichéisme d'un univers en noir et blanc – de l'agent gouvernemental chargé d'assurer le règne du « classique ». Aux 'coincés' s'opposent les 'branchés', qui se disent dans la langue nécessairement à la mode de la piraterie. Les animateurs vivent de rires, d'alcool, de fêtes et de musique, quand leur adversaire présente, non sans un populisme certain, une rigidité maladive. Mais si Mocky attente au média de masse, Curtis en prend symboliquement la défense en prêtant à ses personnages les attraits du pirate : c'est-à-dire, en imaginaire, une libération de l'opinion et du goût.

Le système axiologique est plus complexe chez Mocky, qui ne s'interdit pas un retour ironique sur les valeurs en conflits lors de la réalisation du film en 1968. Saint-Just, plutôt que de promouvoir une forme nouvelle, combat pour la défense de l'institution lectoriale et scolaire, entendons une forme acceptée comme classique ou traditionnelle. Il ne figure cependant pas parmi la caste des 'coincés'. Saint-Just, quoique rendu ringard par la nécessaire représentation de sa profession (il est…professeur de lettres), est porté par l'imagier pirate au rang des originaux, des rebelles, des contestataires. Ainsi le pirate figure-t-il un mode discursif plutôt qu'un personnage, jouant sur l'empreinte que laisse sur le lecteur/spectateur le stigmate discursif – littéraire ou visuel – de sa présence.

b. Comparer : le piratage comme geste critique

Le stigmate se définit généralement comme la marque laissée par une plaie ou une maladie, ou pouvant être l'expression du souvenir physique d'un châtiment. Punition, infamie, déshonneur sont en ce cas les termes qui lui sont fréquemment associés. À l'instar de celle

qu'il porte fréquemment au visage, le personnage de pirate devient un personnage-cicatrice, sa propre balafre portant haut, par métonymie, son propre état cicatriciel. Tout comme le mystérieux « marin à une jambe » qui hante les rêves de Jim Hawkins, le pirate, rebut évacué d'une société, réalise les désirs collectifs de marquer ce qui relève, peut-être, de l'erreur, de l'échec, de l'impropre. Le bouc émissaire de la Bible est investi de la multitude des péchés des juifs avant d'être envoyé dans le désert où seront perdus fardeau et émissaire. Le pirate, quant à lui, n'a pas qu'une valeur de messager ; il n'est pas porteur du fardeau, mais le fardeau lui-même. Le sacrifice du bouc est évacué au profit d'un meurtre en règle : car avec le pirate, la victime est bel et bien coupable, et la sentence n'est que justice. La transmission, elle, est effacée au profit d'une monstration violente, le stigmate. Tout entier, le pirate manifeste le visage condamnable de Janus. Mais la marque, portée par le double sémantisme anglophone de *brand*/*branding*[1], développe aussi au cours du XXe siècle une valeur économique, à la fois promotion et distinction. La terminologie anglophone porte le même paradoxe que la langue française : lorsque *brand* désigne la marque déposée, le *branding* désigne quant à lui le marquage du bétail au fer rouge.

Quand le stigmate est dévalorisation, la marque, perçue comme une distinction, pose la question de la valeur au travers d'une appropriation commerciale. Le succès fictionnel du personnage de pirate transforme le stigmate en principe économiquement valorisant de marque. C'est d'ailleurs linguistiquement le rapprochement synonymique avec les termes *voleur* et *brigand* qui fait le succès de *pirate* : « […] c'est grâce au voleur, de tout temps présent, qu'il a pu trouver un nouvel élan, continuant sa course, dans l'attente –cela va sans

[1] *Brand* désigne la marque, au sens économique. *Branding* désigne l'acte de marquer le bétail au fer rouge.

dire – de cette reconversion nécessaire que seule l'ordinateur a pu lui offrir »[1]. Cette fortune par le revers fait une spécificité du pirate et une particularité de son histoire culturelle occidentale. Et c'est précisément dans ce statut que se joue la **différence civilisationnelle qui sépare aujourd'hui la perception du pirate réel et celle du pirate fictionnel**, et partant la difficulté des spectateurs occidentaux à saisir la gravité des scènes de pirateries qui croissent par exemple au large de la Somalie. Dominique Le Brun relève à ce sujet que « […] l'image du pirate représente aujourd'hui une valeur commerciale considérable, que tout le monde n'est pas prêt à mettre en cause […] »[2]. Le stigmate, longtemps récrié en sociologie comme dans d'autres disciplines, acquiert au terme d'une esthétique d'amputation et de greffe, une dimension positive cristallisée dans la notion d'image de marque faisant écran à la réalité de la piraterie.

Représentant du stigmate, le pirate engage une esthétique fondée sur la possibilité d'un intertexte devenu stigmate littéraire à l'initiative du rapprochement intimé entre pirates des mers et pirates du web. À ce titre, le stigmate littéraire est-il un simple écueil stylistique ou peut-il jouer un rôle, plus que vendeur : créateur ? La marque pirate apposée comme une étiquette sur le produit-personnage tient de l'opération marketing : **réaliser l'amalgame entre piraterie et piratage, c'est offrir un argument de vente ainsi qu'une proposition de lecture supplémentaire, et enrichir la possibilité du geste critique**. Le champ littéraire et fictionnel entre ainsi en contact direct avec d'autres champs disciplinaires qui interagissent, la fiction servant tremplin pour interpréter une idéologie et une sociologie pirate, par exemple.

Ainsi, soit le pirate contemporain est marqué du signe du pirate des mers pour le stigmatiser en tant que population ennemie, soit l'assimilation, fondée sur le principe publicitaire de la marque, use du capital de sympathie du pirate des mers pour rendre son successeur proche

[1] Carlos Maciel, « Le Pirate n'est plus ce qu'il était », dans Gérard A. Jaeger (dir.), *Vues sur la piraterie. Des origines à nos jours*, éd. cit., p. 293.
[2] Dominique Le Brun, *De la piraterie au piratage. La fascination de la transgression*, éd. cit., p. 179.

d'un lectorat préalablement craintif. L'assimilation est, quoi qu'il en soit, peu à peu institutionnalisée en langue française. En témoigne un petit livre de Jean Schalit destiné à la jeunesse qui permet de mettre en valeur cette interaction du champ fictionnel et du champ réel. Son principe : expliquer au lecteur, à l'aide des motifs classiques de la piraterie, ce qu'est le piratage informatique. Navires, drapeaux noirs, bandanas, haute mer, plages de sable fin et palmiers sont donc au rendez-vous pour donner une idée de ce que sont les *hackers*. **L'assimilation piraterie-piratage se présente bel et bien comme un fait d'écriture et de lecture et non filiation historique** : la fiction traduisant le réel dans une suite d'images (linguistiques ou/et visuelles) et permettant ainsi d'y donner un accès, ici orienté par une histoire de l'imaginaire pirate. L'image maritime joue elle-même un rôle dans cet amalgame. Dans *Pavillon Noir*, Cyril affirme reprendre la toile comme on reprend la mer, et les discours non-fictionnels eux-mêmes rapportent un usage devenu courant : « Comme les mers, les airs et les océans, le cyberespace, aussi virtuel soit-il, est un territoire de la navigation. Le vocabulaire est explicite : on navigue sur le Net, on surfe… Et les pirates prennent d'assaut, immobilisent, détournent et pillent ses serveurs […] »[1]. Le surinvestissement linguistique masque cependant une absence, sinon un défaut de filiation historique.

c. Ascendance culturelle : la libération et le plaisir

C'est précisément pour pallier ce manque d'une filiation historique que Nicolas Dickner, dans son roman *Nikolski*, inscrit la filiation linguistique dans une filiation généalogique. Le personnage de Joyce Doucet y exprime son désir de devenir pirate au nom d'une longue tradition familiale. Elle sait pourtant que devenir pirate dans les Amériques en 1989 est impossible, et la transmission empêchée. Aussi, quand elle découvre l'existence d'une lointaine parente arrêtée par le FBI pour une affaire de piratage, Joyce saisit l'opportunité

[1] Desforges Alix, Douzet Frédérick, Samaan Jean-Loup, « Les Pirates du cyberespace », éd. cit., p. 179.

homophonique pour dresser une filiation : **grâce aux codes de la fiction, le personnage impose au réel l'idée qu'un pirate en vaut peut-être bien un autre**. **La généalogie est alors supplantée par une ascendance culturelle** : le destin des pirates des mers se joint à celui des pirates du web dans un rapport de traduction.

Décidée à suivre les traces de sa parente et à devenir à son tour une pirate du web, c'est à travers le prisme de ses propres connaissances en matière de flibuste que Joyce appréhende sa nouvelle vocation, imposant une superposition de deux discours : son appartement devient une nouvelle Providence, repaire de pirates ; l'ordinateur qu'elle dérobe, un navire à manœuvrer nommé William Kidd ; le plan que lui griffonne un vieux fouineur, une véritable carte au trésor. L'intertexte est à saisir comme un stigmate littéraire qui marque le personnage et lui offre un tissu sémantique, par lequel les pirates contemporains voient leur sort réglé sur le modèle des pirates traditionnels : ils seront eux aussi hors-la-loi, dignes d'être combattus à l'instar de Joyce, contrainte à la fuite pour ne pas connaître le sort carcéral de son homonyme, mais également soutenus, « amnistié[s] par la conscience collective »[1].

Ainsi les pirates de Richard Curtis comme ceux de Jean-Pierre Mocky ne sont nullement inquiétés par une opinion publique largement favorable et acquise au parti-pris du rire et, de manière générale, du plaisant devant le sinistre. La forme cependant reste ambigüe. Dans le livre de Jean Schalit et Karim Friha cité plus haut, adaptation d'une émission télévisuelle pour enfants, l'imagerie pirate est bel et bien présente pour donner une idée des dangers du web et de l'illégalité du téléchargement. Si bien qu'une jeune fille, imagé présumée de l'adolescente lambda face au professeur Gamberge (on se demande, bien sûr qui y croira), ne peut s'empêcher de demander : « Mais alors, c'est dangereux, Internet ? »[2] Ce sentiment de danger

[1] Gérard A. Jaeger, « La piraterie dans tous ses états », dans Gérard A. Jaeger (dir.), *Vues sur la piraterie. Des origines à nos jours*, éd. cit., p. 16.

[2] Karim Friha, Jean Schalit, *Professeur Gamberge. C'est quoi, le piratage sur Internet ?*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2011, sans pagination.

influence les représentations du hacker qui ne se saisit pas sans une part d'ombre. Si on sait à quoi ressemble un pirate des mers dans nos imaginations, à quoi ressemble donc un pirate du web ? Quelle réponse trouve-t-on au soleil des Caraïbes et de Madagascar ?

Dans *The Matrix* (1999) d'Andy et Lana Wachowski, le personnage de Néo constitue le double physiquement obscur de Thomas Anderson, tout en proposant une élaboration psychologique renversée. Thomas Andersen s'ennuie d'un monde en noir et blanc et d'une vie de comptable au siège d'une grande société, stéréotype d'une existence vidée de sel et d'aventures. L'image est prise comme modèle intertextuel par Adam qui, rendu dans les services administratifs des services secrets, ne peut s'empêcher d'attester d'une certaine similitude : « Une administration typique, avec ses agrafeuses et ses marqueurs fluo. Semblable à l'endroit où travaille Néo, le héros de Matrix, au début du film. Un endroit déshumanisé. Sans âme »[1].

Néo-hacker, revers de Néo-Andersen, s'il apparaît endormi au spectateur, est cependant en quête, en tension, ainsi que le révèle le moteur de recherche en action sur son écran d'ordinateur. À la sixième minute du film, le personnage interprété par Keanu Reeves apparaît assoupi sur sa chaise, dans un appartement sans lumière. Devant lui, l'écran atteste de l'activité de la machine, projetant ses rayons et ses ombres sur le visage ainsi hybridé du personnage. Tout autour, câbles, claviers, disquettes et imprimantes font le décor typiquement inorganique des ambiances cyberpunks, tandis que le corps lui-même est amplifié d'un casque qui le relie à l'ordinateur. Dans cette ambiance de crypte, quelqu'un frappe à la porte. Le hacker, oiseau de nuit, suit ses visiteurs dans un sombre bar qui complète l'univers *underground* du personnage. L'atmosphère est appuyée encore par sa rencontre avec la

[1] Laurent Queyssi, *Infiltrés*, éd. cit., p. 68-69.

mystérieuse Trinity, à laquelle Néo emprunte plus tard son style vestimentaire – le long *trench* de cuir noir est l'une des modes lancées par l'immense succès du film.

Un univers nocturne privé de lumière, des espaces interlopes opposés à la tour de verre du monde diurne et oppressé, un look *dark* voire gothique et une attitude taciturne font l'attirail de ce célèbre hacker dont le succès doit également beaucoup au *sex-appeal* de son interprète. Andy et Lana Wachowski entreprennent de jouer, comme Richard Curtis dans *The Boat that Rocked*, sur l'inversion des valeurs habituellement proposées : la transparence du verre restitue un monde non pas visible et accessible mais de façade et d'erreur, ou d'institutions dans le cas de Curtis – en tout cas de déshumanisation. En revanche, l'environnement pirate, sombre et exigu (la chambre de Néo, les cabines du navire dans *The Boat That Rocked*), donne accès dans une veine populiste à un chemin de traverse vers un motif de liberté ou de libération. Cet enthousiasme se dit notamment dans la sexualisation des personnages : le choix de Keanu Reeves comme acteur favorise l'adhésion du spectateur, ainsi que la tension sexuelle qui vibre à bord du navire des piranimateurs.

Tous les pirates ne remportent cependant pas cette adhésion libertaire. Razmig Keucheyan s'interroge sur le devenir du stigmate pirate et sa progressive transformation : « D'où vient alors la fascination qu'exerce ce personnage peu recommandable, mi-parasite, mi-terroriste, sur toute une génération d'acteurs de la culture contemporaine ? Pourquoi le stigmate s'est-il retourné, pour devenir l'emblème à tête de mort des hackers informatiques, des avant-gardes artistiques ou des organisateurs de fêtes techno ? »[1] Alors, stigmate ou emblème ? **Fort de l'imaginaire libertaire que la fiction prête au pirate, le *hacker* figure dans un premier temps l'héroïsme d'une liberté intellectuelle et, précisément, d'une transmission culturelle.** Ouvreur d'espaces, il déjoue l'utilisation institutionnelle du technologique dans un

[1] Razmig Keucheyan, Laurent Tessier, « Présentation. De la piraterie au piratage », dans *Critique*, n°733-734, *Pirates !*, éd. cit., p. 453.

acte d'insubordination qui reprend à son compte les motifs à succès de la culture populaire : roman de la victime, roman du surhomme, opposition au pouvoir.

d. À quoi ressemble un hacker ? Portraits ambivalents

Ce Prométhée apportant en offrande la technologie aux hommes est aussi un Janus au double visage : le pirate comme figure de l'ennemi de tous sert à caractériser le pôle négatif du hacker devenu terroriste, non plus au service de la masse populaire mais capable de s'en prendre à elle. Dans ce cas, « le vocable de pirate sert d'épouvantail »[1], souligne Florent Latrive. **Le langage fictionnel est donc performatif au réel**, ou plutôt, dans ce cas, anti-performatif : il constitue un geste de mise en garde qui invite à ne pas agir. Piraterie maritime et piratage numérique revêtent alors un même masque de terreur.

Dans le film *GoldenEye* (1995) de Martin Campbell, dix-septième de la série des James Bond, Boris Grishenko représente un type de pirate du web moins apte à séduire les foules, quoique suscitant un engouement particulier dans la communauté des connaisseurs. Grishenko, en effet, est devenu une figure célèbre de la culture du hack. Ce hacker fou qui choisit comme mots de passe les termes les plus familiers pour désigner les différents attributs sexuels féminins distingue le type même du hacker-geek : celui qui, dans la multiplicité de ses « troubles sociaux », n'a pu se tourner que vers la seule machine. Dans le cas de Boris Grishenko, la sensualité incarnée par Keanu Reeves est évincée au profit d'un culte de la perversion et de l'égocentrisme. Mi savant, mi satyre, génial et repoussant, ce personnage permet de réaliser aisément la répulsion du pirate devenu terroriste. Cet imaginaire est largement facilité par le contexte donné au récit. Dans ce film de production anglo-américaine, l'appel à certains motifs passés de la guerre froide permet d'instaurer un système de valeurs simple. La nationalité russe et son statut de hacker l'identifient au camp ennemi, ou

[1] Florent Latrive, *Du bon usage de la piraterie. Culture libre, sciences ouvertes*, éd. cit., p. 16.

au moins au danger potentiel ainsi qu'à la figure du traître. Sa première action le désigne effectivement comme un danger potentiel pour le camp auquel la production cherche à faire adhérer le spectateur : depuis la station russe de Severnaya, il pirate le Département de la Justice des États-Unis et s'affirme ainsi comme un infiltrateur et un possible terroriste. Par ailleurs, vêtu de chemises hawaïennes, le visage mal rasé caché par de petites lunettes rondes et surmonté de cheveux sales, Grishenko figure le prototype du *geek* tel qu'il a été longtemps négativisé avant d'être dé-marginalisé par les changements sociétaux[1], mordu du Net et socialement gauche : le revers anti-sexy du hacker incarné par Keanu Reeves.

C'est entre ces deux tendances que se situe une autre célébrité, Lisbeth Salander, devenue une icône de la culture hack par le succès de la trilogie *Millenium* (2005-2007, posthume) du Suédois Stieg Larsson. Cette gothique percée et tatouée, violente et bisexeuelle, violée et violant, appuie non sans hyperbole la représentation *dark* du hacker, personnage asocial au contact privilégié avec le non-humain de la machine. Ce portrait démentiel reprend à la fois l'attitude taciturne d'un Néo et borderline d'un Grishenko.

De même, si Lisbeth est sexualisée à l'instar de Néo, c'est n'est pas dans la teinte romantique du héros de *The Matrix* (le type du brun ténébreux-mais-néanmoins-sensible) mais dans une perception *underground* du sexe : l'être-à-la-machine du hacker se traduit par des comportements traditionnellement jugés déviants, et conduit le lecteur à situer le personnage en marge de la société. Le portrait dressé par Stieg Larsson de Lisbeth Salander porte les marques de cette mise à part d'un personnage hors normes :

> Armanskij avait du mal à s'habituer au fait que son plus fin limier soit une fille pâle, d'une maigreur anorexique, avec des cheveux coupés archicourt et des piercings dans le nez et les sourcils. Elle avait un tatouage d'une guêpe de deux centimètres sur le cou et un cordon tatoué autour du biceps gauche. Les quelques fois où elle portait un débardeur, Armanskij avait pu constater qu'elle avait aussi un tatouage plus grand sur l'omoplate, représentant un dragon. Rousse à l'origine, elle s'était teint les cheveux en

[1] Voir, à ce sujet, le livre récent de David Peyron, *Culture geek*, Limoges, FYP, 2013.

> noir aile de corbeau. Elle avait toujours l'air d'émerger d'une semaine de bringue en compagnie d'une bande de hard-rockers.
> Elle ne souffrait pas de troubles nutritionnels – Armanskij en était convaincu –, au contraire, elle semblait consommer toute sorte de mauvaise-bouffe. Elle était simplement née maigre, avec une ossature fine qui la rendait frêle et délicate comme une petite fille, avec de petites mains, des chevilles fines et des seins qu'on distinguait à peine sous ses vêtements. Elle avait vingt-quatre ans mais on lui en donnait quatorze.
> Sa bouche était large, son nez petit et ses pommettes hautes, ce qui lui conférait un vague air d'Orientale. Ses mouvements étaient rapides et arachnéens et, quand elle travaillait à l'ordinateur, ses doigts volaient d'une façon presque surexcitée sur les touches. Son corps était voué à l'échec pour une carrière de mannequin, mais avec un maquillage adéquat, un gros plan sur son visage n'aurait déparé aucun panneau publicitaire. Sous le maquillage – parfois elle arborait un répugnant rouge à lèvres noir – , les tatouages et les piercings elle était… disons… attirant. D'une manière totalement incompréhensible[1].

Physique d'anorexique sans l'être, mal dans sa peau au sens littéral, percée et tatouée, Lisbeth Salander a tout de l'*outsider*, ce que souligne finalement le qualificatif prêté à l'attirance qu'elle pourrait exercer : incompréhensible. Son portrait physique se complète d'un portrait psychologique similaire, qui se termine par ces simples mots : « On la considérait comme totalement irrécupérable »[2].

Dans les fictions policières comme dans les fictions d'espionnage ou cyberpunks, le hacker emprunte une esthétique de l'obscurité qui réalise une accointance avec une activité du secret, de l'*underground* ou de la contrebande qui reprend les motifs urbains dix-neuviémistes des bas-fonds. À l'instar du pirate des mers qui malgré le soleil des Caraïbes se lit dans une prédominance de la nuit, le pirate informatique offre un clair-obscur dans l'opposition entre la lumière de l'écran et l'obscurité prêtée à son environnement nocturne. C'est cette esthétique qui fait la couverture du roman *Pavillon Noir* (2007) de Thibaut de Saint-Pol. Vu de dos, un jeune homme est assis devant son ordinateur. La pièce est plongée dans l'ombre et les volets clos ne laissent passer aucune lumière naturelle. La seule lumière provient de l'écran de l'ordinateur, animé sous les doigts du protagoniste. Quant au jeune homme, l'image et la position ne laissent deviner que peu de choses, si ce n'est la couleur sombre de ses cheveux, qui semble devenir une constante du pirate informatique : le blond, semble-t-il, ne sied pas à

[1] Stieg Larsson, *Millenium. Tome I : Les Hommes qui n'aimaient pas les femmes*, s. l., Actes Sud, 2006, p. 44.
[2] *Ibid*., p. 45.

l'écran, comme pour souligner physiquement le romantisme ténébreux du hacker, semblable à celui qui a longtemps fait et continue de faire l'image du pirate des mers.

e. Le piratage, c'est du vol ?

Cette constante physique du hacker contribue à appuyer sa double dimension en tant que personnage et qu'acteur social : si le hacker est un héros initiateur d'une révolution technologique pour tous, apportant aux hommes le *personnal computer* comme Prométhée leur apporte le feu, les clips au slogan répétitif – « le piratage c'est du vol » – incitent à voir en lui un ennemi et un parasite. Le clip proposé (imposé) avant de visionner un DVD se veut pédagogique et attrayant tout à la fois : une musique violente, une police de caractères très urbaine (blanc sur noir, rappelant en palimpseste le Jolly Roger pirate), des messages courts et donnés sur le mode de la répétition (« Voler une voiture ? Jamais. Voler un sac ? Jamais. Voler un film ? Jamais »). Avant de conclure sur la fameuse morale sous forme de slogan, destinée à rebuter les ardeurs des téléchargeurs compulsifs : « le piratage, c'est du vol ». L'image prométhéenne du passeur et du bandit social de Hobsbawm est mise en contradiction avec celle du voleur égoïste qui, loin de la transmission redistributrice d'un Robin Hood, se constituerait en seule source et bénéficiaire du brigandage opéré. Ajoutons tout de même, comme le rappelle Dominique Le Brun, que « L'efficacité pédagogique du clip est assez discutable pour que des pastiches très *trash* aient vite circulé sur le Net ». Loin de la sensibilisation escomptée, le clip a donné lieu à des parodies osées qui n'ont fait que dévaluer le message originel et rendre sympathique les pirates via le procédé populaire du pastiche, de la caricature, voire de la gravelure ou de la paillardise pour certains contre-clips[1].

[1] On pense notamment à la parodie proposée par Davy Mourier visible à l'adresse suivante : http://www.youtube.com/watch?v=Akd8ezMH5T8.

Il reste que cette double qualification de passeur social et de voleur égoïste est à la base de l'imbroglio économique auquel le pirate est lié. Le désir de rendre la technologie numérique accessible à tous place le hacker à la base d'une économie nouvelle qui est l'une des grandes expansions de ces dernières décennies. Sur cette emprise économique du pirate sur le marché, Dominique Le Brun précise :

> Le piratage devient pillage ! Bien entendu, la dématérialisation de la musique et du cinéma aboutira, à terme, à la disparition du disque en tant qu'objet. Mais la multiplication des échanges de fichiers copiés, via les sites de peer-to-peer, ravagea le marché dès son apparition. Tout comme la piraterie avait menacé le commerce mondial au tournant des XVIe et XVIIe siècles, le piratage informatique porta un coup sévère au marché mondial de l'audiovisuel ![1]

En donnant vie à l'économie numérique, le pirate gagne l'imaginaire culturel et devient ce personnage prométhéen. Mais sa déclinaison au réel, qui fait du héros-hacker le voleur-pirate, initie parallèlement la lente déchéance de l'industrie culturelle qui fait son succès. Fondée sur des questions de droits et de propriété, celle-ci trouve dans le réseau et les espaces de partage le risque de sa dénégation : avec le pirate, il y a péril en la demeure. La maison Internet, le village planétaire, mis en avant par les hackers, entraîne parallèlement la menace, par celui que l'on appelle soudain pirate, de l'industrie culturelle qui a pourtant été le fer de lance de son succès. « C'est ainsi l'ordinateur qui modernise désormais le pirate »[2], assure Carlos Maciel. L'industrie de l'ordinateur, mise en branle par le hacker, engage le nouveau succès du mot *pirate* par le truchement de l'assimilation entre hackers et pirates. Ce sauvetage culturel a un prix : le hacker-pirate, voleur du web, met en péril l'économie culturelle, assurant par ce geste auto-destructeur sa survie fictionnelle. Un mème égoïste, dirait Richard Dawkins. Par ailleurs, il est bon de relever que les analyses économiques sur les conséquences du piratage varient dans leurs conclusions : le phénomène, encore récent, n'a pas révélé son aboutissement. Dans ses *Analyses économiques du piratage des biens numériques*, Myriam

[1] Dominique Le Brun, *De la piraterie au piratage. La fascination de la transgression*, éd. cit., p. 212.
[2] Carlos Maciel, « Le Pirate n'est plus ce qu'il était », dans Gérard A. Jaeger (dir.), *Vues sur la piraterie. Des origines à nos jours*, éd. cit., p. 293.

Davidovici-Nora en vient par exemple à signaler que « […] les réseaux P2P pirates sont des moyens alternatif d'acquisition d'information sur les nouveaux produits et les nouveaux artistes. Ils sont considérés comme un canal supplémentaire de distribution »[1]. Le piratage est-il un promotteur de diversité culturelle ? C'est contre cette idée que s'élève Denis Oliviennes dans *La Gratuité, c'est le vol*, en soulignant que « […] la croissance des circuits de production et de diffusion des œuvres […] sert ainsi d'écosystème à la diversité culturelle »[2]. La bien portance économique du circuit du divertissement permet l'émergence d'artistes alternatifs : au contraire, la perte engendrée par le piratage prive les entrepreneurs des moyens de soutenir cette même diversité ; « contrairement aux apparences, l'Internet non régulé, c'est la mort annoncée de la diversité »[3]. Le problème vient du statut même de l'œuvre et de sa propriété commerciale : c'est-à-dire qu'il porte sur le circuit commercial dans lequel s'inscrit l'œuvre. « L'Internet et les systèmes d'échange P2P menacent le support et toute la chaîne commerciale qui l'accompagne, bien plus que les oeuves »[4], précise Florent Latrive, admettant de manière implicit que le piratage, s'il peut être une voie d'émancipation culturelle, est en revanche une voie de destruction de l'industrie culturelle. La combinaison des statuts, poutant, n'est pas chose impensable :

> La culture est un objet de commerce. Évidemment, elle est bien autre chose : la découverte de territoires nouveaux de l'imagination et de la sensibilité ; un miroir que l'on promène le long du chemin, comme dirait Stendhal ; une fenêtre ouverte sur le monde et sur l'autre ; un voyage à l'intérieur des pratiques sociales et des intimités. Bref, la part la plus humaine de l'homme. Mais elle est *également* un objet de commerce[5].

Une régulation de l'Internet s'apparente à une juridiction accrue de l'espace numérique et, parallèlement, à un amenuisement du piratage dans son acte même : la gratuité est substituée par un coût moindre qui représente la disparition du risque, la contribtion à la légalité.

---

[1] Myriam Davidovici-Nora, « Les Analyses économiques du piratage des biens numériques », dans *Revue française d'économie*, en ligne, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rfeco_0769-0479_2005_num_20_2_1574, p. 122.
[2] Denis Olivennes, *La Gratuité, c'est le vol. Quand le piratage tue la culture*, éd. cit., p. 13.
[3] *Ibid*., p. 23.
[4] Florent Latrive, *Du bon usage de la piraterie. Culture libre, sciences ouvertes*, éd. cit., p. 54.
[5] Denis Olivennes, *La Gratuité, c'est le vol. Quand le piratage tue la culture*, éd. cit., p. 11-12.

Ainsi « Une hausse de la protection transforme certains pirates en acheteurs légaux »[1]. Tel est bien l'objectif du traitement du problème : la transformation des pirates en…non-pirates, l'entrée en légalité d'un personnage illégal.

f. Du culturel au *culturéel*

Mais le principe de stigmate et l'assimilation entre un pirate et un autre soutiennent également un discours proprement littéraire. La traduction du hacker par le vocabulaire de la piraterie lui offre une part de marché littéraire. Cette promotion se paie cependant en retour d'un tribut académique par lequel le personnage de hacker finit non seulement par partager la dénomination d'ennemi commun de tous, mais se voit dériver en sus vers un espace littéraire secondaire appelé paralittérature. C'est ainsi que les pirates du web trouvent leur champ d'investigation notamment dans la science-fiction ou le roman policier. Dès lors, le contrat passé entre pirates des mers et pirates du web prend les allures d'une sorte de pacte asocial, qui se double au sein même de la matière littéraire.

Dans *Pavillon Noir*, l'introduction des motifs de la piraterie se joue parallèlement à la situation précaire du personnage : Cyril y est interné dans un asile où doit être traitée son addiction au web. À la fois valorisation critique et déchéance paralittéraire, le marquage fictionnel du personnage semble désigner un mouvement spécifique du littéraire : alors que le hacker apparaît d'abord au social comme un héros, la littérature lui appose les stigmates du pirate pour l'y assimiler et le déchoir de ce statut héroïque, nous laissant supposer qu'elle-même se nourrit davantage, s'agissant du pirate, d'antihéros que de véritables héros ou, plutôt, de héros concaves que de héros convexes, si l'on reprend la terminologie de Jouve.

[1] Myriam Davidovici-Nora, « Les Analyses économiques du piratage des biens numériques », éd. cit., p. 125.

Cependant, le pirate du web demeure souvent héros protagoniste, personnage principal. Dérobant le héros social pour en faire un antihéros et, parallèlement, son propre héros romanesque, la littérature affirme dans cette manœuvre intéressée de récupération son propre acte de piratage, son propre statut pirate. Un rôle ambigu se dégage de cette dimension manipulatrice qu'atteste l'affection soudaine de la littérature pour le pirate du web qui, lui-même, est un manipulateur de machines, des réseaux et d'hommes. « Le hacker est celui qui, depuis son ordinateur, est capable d'accéder à votre propre disque dur, et d'en faire ce qu'il veut. Cette fois, la piraterie prend des dimensions affolantes »[1]. Le hack reprend en substance l'état rendu possible par l'action de lire : jouant de l'état de veille et de vigilance restreinte que constitue pour Vincent Jouve la lecture, la littérature transpose ses motifs pour influencer notre rapport au réel. Héros ou terroriste, **le hacker est appréhendé par le biais d'une culture établie par le régime fictionnel qui impose de suggérer en guise de terminologie une lecture *culturéelle* du pirate**, manière dont le fictif entre en confluence – en collision, en influence – avec le réel et se donne comme clef de traduction de ce réel.

La lecture culturéelle du pirate suivrait le mouvement suivant : le réel pirate est évacué par une littérature qui le prend en charge afin d'élaborer des légendes noires et des légendes dorées, autrement dit une mentalité du phénomène. Cette élaboration constitue un socle collectif qui est transmis comme un virus (sur le modèle mémétique) dans une autre littérature qui cherche à rendre compte d'une nouvelle réalité, celle des hackers par exemple. Ce faisant, elle contamine le réel dont elle s'est originellement nourrie, et influence notre perception de ce nouveau phénomène. Les études culturelles sont, écrit David Morley, « la théorie qui voyage le mieux »[2] : c'est que la culture est d'aventures et d'abordages. Le pirate, plutôt qu'un motif, désignerait alors une attitude, un comportement culturel d'appropriation et

[1] Dominique Le Brun, *De la piraterie au piratage. La fascination de la transgression*, éd. cit., p. 213.
[2] David Morley, *Television Audiences and Cultural Studies*, Londres, Routledge, 1992, p. 3.

d'infiltration. C'est ainsi que son exemple conduit à parler d'une théorie non pas *du* piratage mais *par* piratage, induisant l'articulation de l'élaboration intellectuelle et de sa mise en pratique.

C'est bien **cette mise en pratique d'une construction d'abord fictionnelle qui fait la spécificité de ce qui pourrait s'appeler une approche culturéelle**. L'approche sociologique et anthropologiquement culturelle des *cultural studies* a pour objet (entre autres) d'étudier (on pense à l'exemple canonique de Richard Hoggart, *The Uses of literacy : aspects of working class life*, 1957) les influences sociologiques imposées aux usages culturels. Une approche culturéelle (parlerait-on de *cultureal studies* ?) prendrait en revanche pour objet d'étudier les influences de la fiction (sous toutes ses formes) sur nos usages et notre compréhension/appréhension du réel. Hisser en guise de girouette le pavillon noir sur une résidence du bord de mer ; le hisser dans le gréement d'un bateau de plaisance ; coller à l'arrière de son automobile un autocollant représentant la tête de mort et les tibias croisés. Voilà quelques exemples donnés par Dominique Le Brun[1]. On pourrait évoquer encore le logo volontairement transparent du site *The Pirate Bay*, ou le collectif anarcho-indépendentiste breton déjà cité Treger-Disuj qui mélange sur les vêtements et accessoires qu'il met en vente le drapeau breton et les symboles de la piraterie. L'essentiel étant que **dire le monde à travers la culture pirate constitue en soi un geste critique, un comparatisme du quotidien, mis en vente, et qui indique la portée ou le degré d'efficacité d'une étude culturéelle comme phénomène de transmission de la fiction au réel**. L'approche culturéelle du pirate implique l'agencement du littéraire au concret ; une manière de « rejeter les approches qui désunissent les fictions de la vue quotidienne , alors même que ces dernières, quelles qu'elles soient, s'adressent aux intérêts pratiques des individus, modifiant

[1] Dominique Le Brun, *De la piraterie au piratage. La fascination de la transgression*, éd. cit., p. 15-16.

de facto leur vie »[1], et de dire que, de même que « Les études littéraires pourraient bien avoir pour enjeu de déterminer "*comment* l'univers de croyance du lecteur peut se trouver affecté, d'une manière ou d'une autre, par les univers de croyance textuels" »[2], elles pourraient avoir pour enjeu de déterminer comment les comportements du lecteur peuvent également être affectés par ces mêmes univers textuels. Car le monde, nourri de marquages littéraires, se donne à lire : et par le truchement de la fiction qui pirate notre pensée, le réel et nous-mêmes devenons à notre tour, pour reprendre les mots d'Umberto Eco, des machines paresseuses.

g. Du jeu à l'aventure

Loin des vertus apaisantes prêtées à un art comme la musique, la littérature se nourrit semble-t-il de nos conflits, de nos tendances opposées, de nos propres tensions et pulsions et de celles qu'elle crée en nous. Auto-nourricière, la fiction crée une peur tout en nous en rassurant. Dans *Hot Pursuit* (Jordan Cray, 1997), Ryan est mis dans la situation classique du roman de jeunesse et d'apprentissage dans lequel le jeune protagoniste voit s'ouvrir la possibilité d'un choix. L'un est mis au service du monde tel qu'il le connaît, l'autre au service d'une remise en question de ce monde par voie de violence. Cette ambivalence est somme toute traditionnelle et ne révèle en aucun cas une spécificité du personnage de hacker. **La spécificité est à saisir dans la mise en pratique de l'aventure du hacker, où force et courage, vertus viriles de l'aventure pensée par les XIXe et XXe siècles, sont évacués par une prépondérance des compétences techniques et technologiques.** Le hacker n'a rien d'un aventurier comme les autres : cloué sur sa chaise et rivé à son clavier, il met en œuvre une aventure du savoir-faire et de la mise en avant de son potentiel technique, voire artisanal dans le cas de ces bidouilleurs que sont les hackers.

[1] Sébastien Hubier, « De l'interprétation », dans Antonio Domiguez-Leiva, Sébastien Hubier, Frédérique Toudoire-Surlapierre, *Le Comparatisme, un univers en 3D ?*, éd. cit., p. 79.
[2] *Ibid*., p. 80.

Dans *Infiltrés* (2012), Laurent Queyssi met en scène un héros handicapé, fixé à son fauteuil roulant. Interrogé par des agents des services secrets à propos d'une passe réalisée sur la toile, Adam est mis à contribution d'une enquête de première importance. La mission remplie, il est de retour chez lui, quand une nouvelle cyberdemande lui est adressée : le hacker a fait ses preuves et reprend du service. Fort de son succès, le hacker peut définitivement rentrer dans le rang ? C'est la problématique soulevée par Laurent Tessier :

> […] les "zones d'autonomie temporaires" qu'étaient censées incarner les free parties ne furent-elles en fait qu'une zone d'expérimentation temporaire pour l'industrie du disque, comme il existe des zones franches économiques, destinées à permettre à de jeunes entrepreneurs de se développer, mais avec pour objectif final de rentrer dans le rang ? Plus généralement, on peut se demander dans quelle mesure ces aventures sont symptomatiques des pratiques et des revendications contemporaines de piratage. Leur posture critique ne vise-t-elle toujours qu'à se construire une légitimité monnayable sur tel ou tel marché ?[1]

Posés à partir d'une réflexion sur l'univers techno et l'imaginaire des *rave* et *free parties*, les questionnements de Laurent Tessier interrogent le développement du système pirate comme faussement marginal. Le cas des hackers – Tessier le rappelle également – est frappant : l'exploit transgressif est un tremplin pour s'assurer une place, reprenant alors le vieux motif romantique selon lequel l'aventure appartient au temps de la jeunesse, un temps à explorer avant de passer à l'âge de raison : celui de l'établissement et de la carrière.

Le pirate du web, comme celui des mers, bâtit une grande partie de son succès sur la crainte qu'il inspire. Le hacker se donne donc pour objectif de faire la démonstration de sa puissance nuisible, passant les murailles sécuritaires du réseau. Une fois la peur générée, le hacker a prouvé la nécessité de son existence. « La plupart des professionnels qui s'illustrent dans la sécurité sont d'anciens hackers, parce qu'il n'est pas mauvais d'avoir été passe-muraille avant d'être serrurier »[2]. **Le pirate s'auto-génère et s'auto-justifie en créant la peur qui le rend indispensable ; en créant, au final, le besoin de pirates.** D'où une certaine banalisation du

[1] Laurent Tessier, « À la recherche du menu caché », dans *Critique*, n°733-734, *Pirates !*, éd. cit., p. 542.
[2] Alexandre Golovanivsky, Philippe Langlois, Yoann Vandoorselaere, *Chevaliers d'Internet et pirates informatiques*, Paris, J'ai Lu, 1999, p. 67.

hack toujours apparenté au jeu, et une assimilation, dans l'imaginaire, entre hacker et *hardcore gamer* ou culture *geek*. *Infiltrés* s'ouvre précisément sur une scène de jeu en ligne, où Adam peut oublier que l'aventure semble impossible pour un adolescent en fauteuil roulant. De fait, le pirate « ramène à un imaginaire romanesque pour ne pas dire enfantin »[1], et le pirate du web ne contrevient nullement à cette règle. Histoire d'étudiants et d'adolescents, le hack se mélange dans l'imaginaire à la culture du jeu qui fait les *geeks* et les *nerds*, notamment via la notion de plaisir et de gratuité : de même que le joueur fait comme si, le hacker joue à déceler des failles et assure souvent ne rien vouloir modifier.

De quoi créer une nouvelle ambivalence notamment au sein de la littérature de jeunesse qui peine à s'extraire des problématiques de moralisation de son public. Alors qu'il perd sa partie en ligne, Adam écope d'un gage choisi par Greg, un cyber-ami : Adam devra s'introduire sur l'un des serveurs de la CIA. C'est bien comme un jeu que l'aventure commence et, surtout, « pour la beauté du geste »[2] de ce hacker qui se veut curieux et/mais innocent. Mais comme le jeu de la chasse au trésor prend des proportions funestes dans *Treasure Island*, le défi relevé par Adam l'entraîne dans une multiplicité de complications. Le cyber-ami qui se fait appeler Greg n'est qu'un illustre inconnu à l'adresse IP travestie qui s'est joué d'Adam pour s'accaparer ses méthodes :

> - Vous vous êtes fait avoir, jeune homme, reprend Delacour. Et en beauté. Vous vous croyiez malin ? Vous pensiez pirater le site de la CIA comme si de rien n'était ? Il ne vous est pas venu à l'esprit que des systèmes de sécurité vous retrouveraient ? Vous avez actionné des alarmes aux quatre coins de la planète, pas seulement chez les Américains. Vous vous en rendez compte ?
> Adam ne répond pas, comme un enfant pris en faute.
> À sa peur s'ajoute désormais un autre sentiment : la colère. Celle d'avoir été trompé par quelqu'un qu'il considérait comme un camarade. Comment a-t-il pu être aveugle à ce point ?
> - J'ignore si vous êtes malhonnête ou stupide. Mais j'imagine que vous avez montré à ce fameux Greg la manière exacte dont vous avez procédé, ce qui me ferait pencher pour la seconde hypothèse…[3]

Le jeu enfantin bascule tandis qu'Adam se trouve propulsé dans le monde adulte de la gravité et des relations de conséquences et de responsabilité : « *Qu'est-ce que j'ai déclenché ? se dit*

[1] Dominique Le Brun, *De la piraterie au piratage. La fascination de la transgression*, éd. cit., p. 197.
[2] Laurent Queyssi, *Infiltrés*, éd. cit., p. 18.
[3] *Ibid*., p. 55-56.

Adam. Et quelles vont être les conséquences ? Je vais être jugé et envoyé en prison ? Ou pire, croupir dans un cachot jusqu'à la fin de mes jours, sans autre forme de procès ? » La mise en italique du texte indique la transformation intérieure et la prise de conscience du personnage mis devant la portée de son acte. De hacker, Adam prend conscience d'être devenu, aux yeux des autorités, un pirate condamnable. **Cette situation de hors-la-loi révèle une continuité sémantique du pirate qui transforme le jeu en aventure.**

> *Le pirate constitue une valise fictionnelle servant d'outil pour faire sens : une manière de dire les choses faisant de la fiction une véritable langue de traduction. Ce faisant, la fiction offre deux opportunités : elle est un argument de vente en même temps qu'elle investit le champ critique et l'enrichit en possibilités de lecture. Le langage fictionnel est donc performatif au réel en travaillant sur nos représentations et notre manière de gérer notre environnement. De cette manière, on passe d'une lecture culturelle à une lecture* culturéelle *du pirate, forme de transition du fictif au réel. Ainsi le hacker est-il saisi selon deux dimensions que lui impose le bagage fictionnel du pirate : le jeu et le risque, la seule fiction et l'implication au réel.*

3.2.4. Une histoire évolutive ou évolutionniste ?

C'est bien de gestion de l'environnement qu'il est question avec le pirate : des mers, des airs, du web, le pirate appelle-t-il un qualificatif ? Quel est le rapport du personnage ou de la figure à son environnement ? En quoi cela l'inscrit-il ou le différencie-t-il du reste de l'humanité ? Le pirate a-t-il un statut particulier ?

a. Fiction et réalité d'adaptation

Le cousin de Joyce affirme, péremptoire, que « les pirates, ça n'existe plus »[1]. Joyce, dans un dialogue imaginaire avec son père, rappelle l'impossibilité, en 1989, d'exercer la piraterie d'antan. En découvrant la pirate informatique Leslie Doucette dans une coupure de presse, la jeune femme est transportée par la seule évocation du mot pirate. Elle ne tarde cependant pas à reconnaître son ignorance : « quels sont ses desseins ? ses méthodes ? son mode opératoire ? »[2]. Malgré le réseau de référence, l'assimilation de nature n'opère pas, et c'est comme d'un support nécessaire, un passage obligé, que Joyce emploie ses connaissances en matière de flibuste afin d'appréhender la découverte d'une nouvelle piraterie. L'assimilation ne se réalise pleinement que lorsque, dans un autre dialogue intérieur imaginaire avec son ancêtre pirate, Joyce proclame acquise l'approbation de celui-ci quant à sa nouvelle activité. « Il serait d'accord. Les pirates sont des gens pragmatiques après tout »[3]. Le besoin de filiation et de légitimation ici affirmé change-t-il la nature de ce personnage illégitime ? La traduction fictionnelle est-elle une manière de rendre le pirate du web non seulement compréhensible, mais acceptable ?

Le pirate comme figure culturéelle évoquée plus haut n'a plus grand chose d'un marginal. Le drapeau noir, c'est vrai, fait code autour d'un imaginaire libertaire qui, renforcé par les motifs populaires (voire populistes) de résistance culturelle et de pratique alternative, fait les beaux jours d'une imagerie contre-culturelle. La démarche culturéelle entend remettre de l'ordre là-

[1] Nicolas Dickner, *Nikolski*, éd. cit., p. 63.
[2] *Ibid*., p. 94.
[3] *Ibid*., p. 195.

dedans, et rappeler par un constat de réel notamment économique qu'il n'y a là pas de démarche univoquement alternative, pas de réalité proprement contre-culturelle à investir : le pirate est employé comme une marque à consommer, une stratégie marketing qui désigne le comparatisme comme une machine à succès (presque une machine à sous) du littéraire. Modèle libertaire ou objet d'anathème, le pirate agit avant tout comme un label sous l'influence duquel se dessine le plaisir culturel ou culturéel de s'entre-balafrer et de s'entre-dérober ; la joie de consacrer un système culturel où l'esprit d'aventure se conjugue à l'esprit de production, où le geste critique se consomme, et où, enfin, le comparatisme est une entreprise presque comme les autres.

Joyce, consciente de l'impossibilité de devenir pirate comme ses ancêtres, réactualise sa propre représentation pour pouvoir réaliser son souhait selon des applications nouvelles : obligée de s'adapter pour survivre, la piraterie se voit contrainte à une forme de réévaluation sémantique. Le pirate se présente comme un concept évolutif, une notion construite puis constamment réévaluée au titre de son actualité et des modifications que lui font subir les époques successives. La mise en récit incite à voir dans le personnage de pirate une formidable capacité d'adaptation qui fait la particularité du hacker : « Lorsqu'ils ne parviennent pas à passer par des méthodes purement informatiques, les vrais hackers se débouillent autrement »[1], explique simplement Adam dans *Infiltrés*. Adaptabilité au support avant tout, puisque l'on distingue bien les pirates des mers des pirates des airs, des pirates de la route ou des pirates du web : **le pirate serait un absorbeur de milieu et de support, révélant pour chacun son détournement possible, le revers de sa fortune par une exploration de ses possibilités marginales et hors-la-loi**.

[1] Laurent Queyssi, *Infiltrés*, éd. cit., p. 60.

Adapté à l'espace maritime dont il se fait conteur, le pirate s'adapte parallèlement à l'espace fictionnel : héros de la mise en récit, le pirate fait fiction, ainsi que la première partie l'a souligné. Dépassant le cadre de l'écrit, il s'adapte également à l'image par le biais de l'illustration puis de l'image animée qui fait en partie son succès. Là encore, la réussite fictionnelle au support s'accompagne d'une mise en concept : doublant le stéréotype visuel, le pirate devient une marque, un symbole, vivant de sa capacité de suggestion et de concentration de l'image. L'application numérique dont relève le pirate du web ne réagit pas moins à cette faculté d'adaptation. Héros du numérique autant que héros numérique, il accède à l'instar de Néo dans *The Matrix* ou de Case dans *Neuromancer* à la transcendance de son corps et de son être et fait corps avec un concept de virtualité qui peine encore à être défini et qui interroge pourtant les nouvelles conditions de la fiction dans ses motifs, mais aussi dans ses supports.

b. Manipulations et conditions d'adaptation

La notion d'adaptabilité apparaît comme une constante des romans de piratage. Dans un article sur le parasitisme et la possibilité d'un piratage génétique, Thomas Pradeu expose les théories du biologiste et théoricien de l'évolution Richard Dawkins avant de les réfuter puis de conclure, sur un plan plus général : « il n'y a pas de leçons à déduire de l'examen des parasites pour notre manière de traiter le piratage culturel ou le prétendu parasitisme social »[1]. Nous ne saurions pourtant résister à la tentation, notamment concernant les théories de Dawkins qui refuse d'appréhender l'histoire évolutive à partir de celle des organismes dont le temps d'existence est trop court. Il s'applique donc à l'observer du point de vue des gènes dont la longévité est sans commune mesure. Or l'histoire des gènes se joue, selon lui, sur le mode du piratage – un mot qu'il n'emploie, cependant, jamais –, dans une lutte continuelle.

[1] Thomas Pradeu, « Ces Aliens qui vivent en nous », dans *Critique*, n°733-734, *Pirates !*, éd. cit., p. 509.

Pradeu rappelle que le parasitage dont il traite est également une relation de mise à l'abri d'un organisme manipulateur dans un autre manipulé. Dans cette optique, Dawkins voit précisément l'histoire de l'évolution comme l'histoire d'une manipulation par les gènes :

> Les gènes, en compétition, ont coopéré et se sont rassemblés pour fabriquer et manipuler ces « robots » protecteurs que sont les organismes. […] Pour Dawkins, le vivant est le lieu de la lutte acharnée des gènes, tous susceptibles de manipuler des entités comme les organismes à leur profit, tous prêts à pirater les robots (organismes) qui auraient été construits par d'autres gènes[1].

De ce point de vue on observe d'abord que le pirate, comme le gène, s'adapte en luttant et en se protégeant, et comme motif ou comme idée s'adapte aux conditions matérielles de sa reproductibilité comme autant de véhicules à employer pour se fixer durablement dans l'imaginaire culturel : fiction narrative, fiction d'images fixes, fiction cinématographique. **Son adaptation actuelle, traduite par la transition de la piraterie au piratage, engage peut-être le passage de l'abri organique à l'abri numérique, supposant le remplacement du corps par la virtualité informatique.**

La question de la manipulation est massivement présente dans les romans de piratage, faisant écho à ce réel dont rend compte Dominique Le Brun cité plus haut : « Le hacker est celui qui, depuis son ordinateur, est capable d'accéder à votre propre disque dur, et d'en faire ce qu'il veut »[2]. Le motif de manipulation numérique se double chez Thibaut de Saint-Pol (*Pavillon Noir*) d'une manipulation psychologique qui fait un lien entre le hack et un certain trouble d'asociabilité, que souligne l'internement du personnage dans un asile. Ainsi le rapport d'un inspecteur sur la relation entre Cyril et son médecin est-il clair : le patient se jouerait de son médecin, simulant une maladie pour accomplir des actes illégaux sans être inquiété. Fondé sur une exploration du psychologique, le roman de Thibaut de Saint-Pol propose une lecture pathologique et médicale du hack et lui prête des propriétés non plus destructrices mais

[1] *Ibid*., p. 509.
[2] Dominique Le Brun, *De la piraterie au piratage. La fascination de la transgression*, éd. cit., p. 213.

autodestructrices : le plan échafaudé par Cyril pour ébranler le monde échoue, tandis que le jeune hacker se suicide, reprenant à son compte l'accointance du pirate avec la mort.

Il reste que la lecture du monde par Richard Dawkins fascine en ce qu'elle tendrait à percevoir l'ensemble du vivant sous le signe du piratage par le gène. C'est bel et bien une forme de piratage biologique que met en scène l'Américain Michael Grant dans un roman pour la jeunesse intitulé *BZRK* (2012). Grey McLure y est l'inventeur de biobots, robots nanoscopiques créés à partir de l'ADN humain et commandés par l'esprit du porteur de l'ADN correspondant. Les potentialités de cette nanotechnologie ne sont pas uniquement bienveillantes : le biobot permet à son contrôleur de prendre possession de l'humain qu'il occupe. L'application médicinale qui a prévalu à l'invention est donc rapidement dévoyée au profit d'une lutte politique et pseudo-utopique : une organisation cherche par le biais de cette invention à prendre le contrôle du monde pour abolir le libre arbitre et imposer un monde sans guerre ni conflits. En face, l'organisation *BZRK* constitue la riposte et cherche à maintenir la liberté humaine.

Le piratage biologique des êtres via les nanobots réactualise le motif de la manipulation devenue physique et psychologique : organique, et non plus seulement numérique. De détournement en prise de contrôle et en dépossessions du soi, les formes du piratage réinvestissent la thématique libertaire dans une lecture dystopique : si Thibaut de Saint-Pol enregistre les angoisses numériques, l'Américain Michael Grant saisit à une échelle hyperbolique les craintes engagées au XXIe siècle de manipulations et conflits bio-technologiques. Le pirate n'est plus dans ce cas un agent libertaire mais un motif consenti pour mettre en scène certaines des peurs générées par les évolutions du monde contemporain, et interroger précisément les conditions et risques d'adaptation et d'acceptation de ces évolutions : Cyril sombre dans une sorte de folie dans *Pavillon Noir*, comme Alex tombe dans

la démence dans *BZRK*, tandis que de sourdes guerres naissent des potentialités pirates de ces évolutions.

Richard Dawkins ne se contente pas de faire de l'histoire des gènes une histoire du piratage ou de la piraterie : il transpose d'une certaine manière le gène pour proposer une lecture culturelle à travers le motif du mème, élément culturel transmis par des voies non génétiques mais par des comportements sociaux et culturels, notamment l'imitation. Dans son travail de mise en relation des schèmes de la fiction mais aussi de ses conditions intellectuelles et matérielles, **le comparatisme pourrait faire partie de l'attirail mémétique** « qui applique la théorie de l'évolution aux productions humaines, permet non seulement d'éclairer sous un jour nouveau la fameuse question de la sélection des textes au fil de l'Histoire mais encore d'étudier rigoureusement la dissémination et la réception des idéologies […] »[1]. **Facteur de réplication et de transmission qui font les deux fondamentaux du mème, le comparatisme devenu plus haut, on l'a vu, compiratisme, enregistre dans ce nouveau vocable sa capacité culturelle de détournement et, surtout, un potentiel non seulement analytique mais actif** : le compiratisme est productif et participe par voie littéraire et fictionnelle notamment à véhiculer les mèmes, et notamment le mème *pirate*, devenu lui-même condition de mise en action par son corollaire *piratage*. Le succès du pirate ne désigne plus dès lors la seule réussite d'un personnage devenu sympathique, mais un mode actif de perpétuation culturelle. Génétique ou mémétique, la force du pirate se situe dans une profondeur rendue à l'échelle de l'histoire de l'évolution de l'homme et de sa pensée, jouées toutes deux dans un processus de perpétuel piratage.

[1] Sébastien Hubier, « De l'interprétation », dans Antonio Domiguez-Leiva, Sébastien Hubier, Frédérique Toudoire-Surlapierre, *Le Comparatisme, un univers en 3D ?*, éd. cit., p. 73.

c. Surhumanité numérique

Les questions d'évolution et d'adaptation se complètent d'une mise en avant des capacités du hacker et de ses facultés particulières : **nouveau surhomme numérique, il manifeste le possible passage d'un état de l'humanité à un autre**. Dans *Goldeneye* (1995) de Martin Campbell, le hacker Boris Grishenko lance triomphalement « I am invincible ! »[1] à chacune de ses réussites, dévoilant un égo développé que Philippe Langlois et ses co-auteurs ne démentent pas en évoquant la courante mégalomanie des hackers et pirates en tous genres[2].

Dans *Infiltrés*, le handicap d'Adam s'efface quand l'adolescent devient hacker, installé devant son écran d'ordinateur :

> Face à son poste de commande, les derniers doutes qui subsistent en lui s'évanouissent, balayés par la familiarité et le réconfort que lui apporte son installation. Calé là devant son matériel, Adam se sent invincible, prêt à affronter n'importe quel système de sécurité, n'importe quel dragon informatique. Prêt à montrer qu'il appartient à la caste des meilleurs hackers du monde[3].

Le défaut de soi au réel engage un surinvestissement de l'ego dans la sphère numérique. De même, l'effacement corporel inhérent au Web trouve sa réponse dans une esthétique de surenchère : à la multiplicité des absences au numérique répond un excédent de désir de puissance et d'expansion du soi virtuel.

Dans *Hot Pursuit* de l'Américain Jordan Cray, un certain Coleman prétend sauver le monde par un ensemble d'agissements numériques pirates. Ryan découvre cependant le véritable objectif de Coleman :

> Cole ne prévoyait pas simplement de tirer une sonnette d'alarme. Et son but n'était certainement pas de sauver le monde.
> Il prévoyait d'en prendre le contrôle.
> Et il n'avait pas du tout l'intention de rendre les commandes une fois qu'il les aurait. J'ai lu avec une horreur croissante le plan des opérations de sabotage informatique que comptait mener la Caravane.
> Coupures d'électricité au Texas, en Arizona et au Nouveau-Mexique. Brouillage des informations de vol dans tous les grands aéroports du monde. Plantage des prestataires de services en ligne. Remplacement des numéros par des informations fantaisistes dans les fichiers de la plus grande banque américaine[4].

---

[1] « Je suis invincible ! »
[2] Alexandre Golovanivsky, Philippe Langlois, Yoann Vandoorselaere, *Chevaliers d'Internet et pirates informatiques*, éd. cit., p. 171.
[3] Laurent Queyssi, *Infiltrés*, éd. cit., p. 26.
[4] Jordan Cray, *Le Maître du cybermonde*, éd. cit., p. 172.

L'hybris du hacker se lit dans la démesure de son projet : prendre le contrôle du monde, alors même que l'auteur tente par la fiction de prendre et de faire prendre (mentalement, dans le cadre d'un imaginaire) le contrôle du hacker.

Cette écriture hyperbolique du pirate n'est pas rare dans la fiction. La quatrième de couverture de *Pavillon Noir* de Thibaut de Saint Pol commence ainsi :

> Cyril est un génie. Le pirate le plus aguerri des temps modernes. Depuis son repaire de Marchenoir, il sillonne nuit et jour un océan infini, pillant les ordinateurs désarmés, envoyant par le fond les programmes de ses rivaux. Sa course est une guerre impitoyable, mais Cyril, sûr de sa puissance, s'apprête à semer le chaos. À l'échelle planétaire[1].

La quatrième de l'édition française de *Hot Pursuit* emploie le même qualificatif pour désigner Ryan : « Ryan est un petit génie de l'informatique »[2]. Pareillement pour la quatrième d'*Infiltrés*, du Français Laurent Queyssi : « Repéré pour s'être introduit sur un site protégé de la CIA, Adam, 15 ans et hacker de génie, est interrogé par les services secrets »[3]. Le même procédé est à l'œuvre dans l'édition poche française de *Neuromancer* qui, dans une dimension superlative, insiste dans sa quatrième de couverture sur l'excès de capacité du héros de William Gibson : « Jusqu'à aujourd'hui, Case était le meilleur hacker à croiser sur les autoroutes de l'information. Le cerveau directement relié à la matrice, il savait comme personne se frayer un chemin parmi les labyrinthes du cyberspace et pirater des données confidentielles pour le compte de ses clients richissimes »[4]. Lana et Andy Wachowski, nourris de la culture cyberpunk, font de Néo, hacker héros de *The Matrix*, un élu potentiellement destiné à maîtriser la matrice. L'Internet est ainsi mis en lien avec une puissance à la fois surhumaine et surnaturelle : la compétence numérique du hacker, supérieure à l'usage commun du Web, semble dépasser les cadres humains et confiner à l'extraordinaire. Si celui

[1] Thibaut de Saint Pol, *Pavillon Noir*, Paris, Plon, 2007.
[2] Jordan Cray, *Le Maître du cybermonde*, éd. cit.
[3] Laurent Queyssi, *Infiltrés*, éd. cit.
[4] William Gibson, *Neuromancien*, Paris, J'ai lu, 2001.

qui est dominé par une machine sur-compétente est simplement humain, celui qui la domine à son tour appartient au surhumain :

> Dans les méandres du réseau, Adam maîtrise son environnement. Il peut tout faire, ou presque. Et il aime se surpasser pour parvenir à accomplir ce qui semble impossible. Il se sent à son aise dans son royaume binaire, comme un demi-dieu jouant avec les zéros et les un du langage des ordinateurs, posant les pièges implacables d'une magnifique entourloupe informatique[1].

Devenu demi-dieu, Adam joue des frontières de l'impossible dans un acte informatique qui, qualifié de « magnifique », ne manque pas d'esthétique. La beauté du hack se joint à la capacité à surpasser une impuissance, à l'instar d'Adam dépassant le statut réducteur que lui impose sa mobilité réduite.

À défaut d'une emprise sur l'environnement direct (une emprise que symbolise par antagonisme le frère d'Adam, féru de skateboard), le hacker transforme son impuissance en investissant le réseau et en imposant son emprise sur la machine et, *via* la machine, sur le monde autrement inaccessible. Dans *Pavillon Noir*, Cyril traduit rageusement la frustration que fait naître son internement et, plus généralement, son sentiment face au monde : « Je déteste l'impuissance »[2]. Auparavant déjà, la dualité maître/esclave apparaît dans son discours :

> Je connais la Toile mieux que quiconque. Mais je n'en suis pas pour autant le maître. Elle n'a aucun maître. Nous demeurons ses serviteurs. Nous participons tous à son existence, mais elle est indépendante de nos volontés. C'est elle qui nous contrôle et nous asservit. À nous de savoir en profiter, de naviguer sur ses vagues, sans jamais oublier que c'est elle qui commande[3].

La lutte qui dans la tradition science-fictive oppose l'homme à la machine est évacuée par le hacker au titre d'une servitude inhérente et volontaire non plus à la machine mais au cyberespace auquel elle donne accès.

Le combat se déplace donc et se joue davantage au cœur des relations inter-humaines face à la machine : l'avenir appartient à celui qui maîtrise le mieux la machine et qui, dans

---

[1] Laurent Queyssi, *Infiltrés*, éd. cit., p. 23.
[2] Thibaut de Saint Pol, *Pavillon Noir*, éd. cit., p. 50.
[3] *Ibid*., p. 23.

une métaphore maritime désormais classique, en connaît la navigation. Suivant la notion de profit mise en avant par Cyril, le hacker est celui qui saute sur l'occasion. L'aveu d'asservissement du personnage minimise la machine devenue simple outil tout en affirmant la supériorité du cyberespace, devenu une sorte de divinité tutélaire, pendant numérique de ce qu'a longtemps représenté l'espace maritime aux yeux du monde.

Parallèlement, il s'agit pour la production fictionnelle de prendre en compte par le littéraire d'une culture progressivement grandissante, notamment via la communauté *geek*. David Peyron cite à ce sujet un extrait du documentaire réalisé par Tristan Schulmann et Xavier Sayanoff : « Pendant de longues années, notre goût pour l'irréalité nous a marginalisés, nous étions les *nerds*, mais la société a subi une mutation et nous avec »[1]. Il ajoute lui-même plus loin que les enjeux de la culture geek « sont sociaux (l'appartenance à un groupe), et aussi économiques, car les œuvres geek se trouvent au cœur de l'industrie culturelle et les fans sont considérés comme de grands consommateurs et leaders d'opinion »[2]. Mutation sociale et culturelle, et mise en avant de la culture geek notamment dans le circuit économique : la prise de possession de ce personnage par le littéraire assume non seulement une vocation assimilatrice de la littérature, mais également une *conformisation* aux évolutions culturelles (en termes de marché également). Ainsi se produit-il au cours des années 2000 « une sorte de basculement, d'abord aux États-Unis, puis en France où le mot geek était lié uniquement à l'informatique et quasi-inconnu du grand public. Le geek va être de moins en moins péjoratif et devenir "culture" »[3]. La littérature se saisit de ce mouvement de bascule et intègre l'articulation de la primauté informatique dans l'histoire geek, qui passe alors par la figure préalable du hacker, avant de s'intégrer dans une représentation culturelle complexe

[1] Tristan Schulmann, Xavier Sayanoff, *Suck my geek*, cités dans David Peyron, *Culture geek*, éd. cit., p. 13.
[2] David Peyron, *Culture geek*, éd. cit., p. 17.
[3] *Ibid*., p. 58.

construite autour d'objets dits commerciaux de la culture populaire et, souvent, fondés sur le principe immersif du *world making*.

Laurent Queyssi, dans *Infiltrés*, offre une acception historicisée et croisée du geek et du hacker dans la figure de son héros Adam, sorte de condensé fictionnalisé de cette nouvelle identité culturelle. Adolescent, Adam est présenté dès l'ouverture du roman en situation de jeu en ligne. Dans sa chambre traînent de vieux numéros du magazine *Wired*, « étendard d'une "culture geek" alliant nouvelles technologies et passion pour l'imaginaire »[1]. Les mentions faites aux films *Wargames* et *The Matrix* condensent à elles seules la double identité hacker-geek dans une alliance de technologie et de grande consommation, ainsi que dans l'idée d'une culture largement influencée et dépendante de la production américaine. L'appel à une diversité des supports participe lui-même de cette culture geek fondée, selon David Peyron, sur le principe de convergences et de « déclinaisons multimédiatiques » visant à créer des « fictions déterritorialisées »[2]. Laurent Queyssi enregistre cette évolution en mêlant les appels au jeu vidéo et au cinéma, mais profite de cette constitution multimédiatique pour y intégrer son propre média, la littérature, via l'usage fait de la nouvelle d'Edgar Allan Poe – usage dont il a été question précédemment. Ce faisant, l'auteur choisit d'inscrire le piratage dans un ensemble culturel désormais constitué en communauté, et conséquemment partiellement légitimé. Le hacker, démarginalisé et banalisé par cette approche culturellement inclusive, en est en même temps progressivement débarrassé de ses recoupements avec la figure du pirate. L'auteur, qui fait écho à un nouveau réseau sémantique spécifique, quitte lui-même un champ transitionnel pour répondre à l'imaginaire (et au marché) de « l'émergence d'une forme de revendication générationnelle, à lier au succès d'œuvres et de technologies que l'on associe généralement aux geeks : internet, l'informatique, les jeux vidéo, la résurgence des comics à

[1] *Ibid*., p. 58.
[2] *Ibid*., p. 57.

travers le cinéma […] »[1]. Une manière aussi pour l'auteur français de donner une voix hexagonale à un phénomène issu et nourri d'américanisme.

> *Modèle d'adaptation, le pirate absorbe son environnement, y compris son support technique, et en révèle à chaque fois la possibilité de détournement, le revers de sa fortune – ainsi que la fortune de ses revers. Dans ce cadre, le comparatisme apparaît comme un outil littéraire d'adaptation et d'évolution des mèmes : il permet de réaliser la transition intellectuelle du pirate d'un support fictif – roman, cinéma, etc. – vers un support virtuel – technologique, numérique, etc. Par cette adaptation, le pirate réactualise une fois de plus le motif du surhomme devenu maître d'un environnement jugé indomptable par le plus grand nombre. Peu à peu, le personnage de hacker fait l'objet* via *la figure du* geek *notamment d'une revendication culturelle identitaire qui abandonne la traduction par le pirate au profit d'une culture spécifique et indépendante, fondée précisément sur une convergence et une interrelation (un piratage ?) des supports, ainsi que sur les confluences d'une approche populaire à la fois de la technologie et de la fiction.*

[1] *Ibid*., p. 62.

3.3. We will we will hack you!

Esthétiques du clair/obscur, lectures héroïques ou antihéroïques, piratages numériques, économiques, corporels et/ou psychologiques, le pirate du web s'impose à nous dans la multiplicité de ses ramifications et l'ampleur de l'espace qu'il occupe. Loin d'une représentation scientifique rassurante du contrôle et de la raison, le nouveau pirate voit ses compétences liées à de nouvelles angoisses et à la possibilité d'une nouvelle *wilderness*, sorte d'*e-wild* qui réactualise le mythe aventureux de la poussée vers un inconnu que le discours sur l'aventure avait précisément admis pour obsolète dans un monde fini. Pourtant, caché derrière l'écran de son ordinateur, le hacker ne semble pas a priori capable d'une violence directe et ne paraît pas en prise directe avec le monde. Il prend, néanmoins, des risques réels. Dans une ambivalence d'exclusion et d'inclusion vis-à-vis du monde, quel genre de personnage le hacker peut-il être ? Comment remplit-il les conditions d'élaboration du personnage ? Comment la fiction peut-elle restituer la contradiction d'un personnage actif (et dangereux) dans son immobilité ? Quels enjeux culturels et littéraires met-il en œuvre, ou nous permet-il de présager, d'envisager ?

3.3.1. Faire corps, ou l'appel du virtuel

> *Comment caractériser ce nouveau personnage nourri de la fiction comme du virtuel ? Quelle est sa place littéraire ? De quoi est-il capable ? En quoi son adaptation au cyberespace nous est-elle utile ? Souhaitable ? Dans une attitude avant-gardiste, le hacker montre en quelque sorte la voie à prendre pour vivre au numérique, indiquant les hybridations, sacrifices et augmentations nécessaires à cette nouvelle manière d'être au monde : quelles sont donc les conséquences de cette adaptation ?*

a. Hybridations et implications génériques

Le pirate entretient en nous une angoisse d'impuissance devant un nouveau territoire à conquérir, et, manifestations de nos craintes cybernétiques, devient une sorte de cauchemar dans le placard de nos ordinateurs. Ce n'est pas sans raison que Folio Junior a appelé sa collection de romans liés à la thématique du réseau et du web *danger.com*. La distinction morale dont use la littérature pour la jeunesse entre bon et mauvais pirate – une distinction semblable à celle qui sépare pirate et corsaire – inscrit le pirate dans une dynamique de peur ou, au moins, de risque. Individu de l'ombre, le pirate est celui qui dans sa « tanière »[1], hors de la société, hors du monde, s'approche paradoxalement le plus de ce qui fait notre monde, accédant à tout ce qui nous échappe. Cette ambiguïté d'exclusion-inclusion, de mise en retrait et d'observateur privilégié, ainsi que de potentiel acteur sous-jacent, en fait un personnage capable d'attiser des craintes profondes.

La violence du pirate informatique n'est pourtant pas aussi démonstrative que celle exercée par le pirate des mers :

> Contrairement à leurs supposés ancêtres ou à leurs cousins terroristes des années 1970, ces agitateurs [les pirates culturels] combattent le pouvoir en place et ses travers, mais en mettant en œuvre des actions non violentes ; tout au plus en détériorant des équipements, jamais en blessant volontairement qui que ce soit. Le passage de la piraterie au piratage tient-il alors de la simple euphémisation, ou implique-t-il un changement de signification plus profond ?[2]

Simple euphémisation : partiellement sans doute, car les nouveaux pirates n'en sont plus à égorger ceux qu'ils pillent au cri de « pas de quartier ». C'est qu'ils tiennent en héritage la

[1] Laurent Queyssi, *Infiltrés*, éd. cit., p. 60.
[2] Ramzig Keucheyan, Laurent Tessier, « Présentation. De la piraterie au piratage », dans *Critique*, n°733-734, *Pirates !*, éd. cit., p. 457.

piraterie telle que la littérature l'a construite dans l'imaginaire collectif, romantique et déjà euphémisée par la fiction. **S'agissant du pirate du Web, la littérature modifie-t-elle également sa nature ?**

Le passage au littéraire manifeste une part de son sens dans la catégorisation générique du personnage. Le roman de piraterie profite du succès du roman d'aventures, et l'alimente en retour. Sur le seul plan du succès populaire, le genre aventureux est aujourd'hui supplanté par d'autres, notamment le *thriller* et le roman policier qui sont précisément les formes privilégiées empruntées par le pirate informatique. Remplaçant le coffre au trésor délaissé par un monde complet, le hacker, par le profit ou la liberté qu'il s'autorise, fait de la sécurité informatique une priorité internationale et réinvestit de la sorte le motif du secret – secret défense, secret nationale, secret militaire, secrets d'entreprises – qui devient un moteur littéraire aussi efficace que celui du trésor enfoui.

Pierre Mac Orlan déjà, en 1943, enregistre cette évolution en écrivant *L'Ancre de Miséricorde* sous le sceau de l'enquête. Les romans de piratage informatique poursuivent cette tendance, le hacker lui-même étant celui qui non seulement est à la recherche des traces lui permettant d'accéder à l'objet de sa convoitise (ou de la convoitise de l'autre, car le hacker est souvent mercenaire à la solde d'un autre, à l'instar de Case dans *Neuromancer*), mais également celui qui s'emploie du mieux qu'il peut – c'est pour lui une question de survie – à effacer toute trace de son propre passage sur le système ou la machine de celui qu'il pirate. Comme le roman policier, le roman de piraterie informatique est affaire d'indices. Un vocable et un imaginaire du pirate innervent les romans du piratage et importent en littérature un lexique qui crée une rhétorique spécifique renouvelant les motifs romanesques. Si le pirate semblait devenir trop sympathique, voire inoffensif, il redevient, dans son accointance avec le genre du thriller, à la fois joueur et criminel, fugitif et intrus qui se prend à hanter les rivages

cybernétiques des paisibles voyageurs/surfeurs. **Alors même que la loi tente de récupérer le territoire gagné par le piratage culturel (on pense, en France, au dispositif Hadopi), la fiction intègre cette criminalité tout en sachant même que la mise en littérature (ou en tout autre objet culturel) du personnage réalise déjà un geste de légitimation et de banalisation.**

Personnage hybride, le pirate du Web engendre un imaginaire hybride : si le pirate des mers possède une part de fantastique et de merveilleux, le rapport de l'homme au surnaturel se modifie lui aussi, et le pirate intègre une nouvelle part de notre rapport au monde à travers la science-fiction. Celle-ci prend appui sur notre rapport essentiellement virtuel et fantasmé à la science, ainsi que sur la conscience que l'individu lambda ne sait pas les termes de la science mais ne la connaît que réduite à des principes généraux et à des résultats, à des schémas, des formules, des raccourcis. Dans sa découpe des trois âges du rapport de l'homme au merveilleux par la fiction (la féerie, le fantastique, la science-fiction), Roger Caillois voit dans la science-fiction un paradoxe essentiel : « La science, cessant de représenter une protection contre l'iminaginable, apparaît de plus en plus comme un vertige qui y précipite. On dirait qu'elle n'apporte plus clarté et sécurité, mais trouble et mystère »[1]. La science, objet de raison, devient trop éloignée des connaissances directes de l'homme, et conséquemment une source d'angoisse par l'inconnu qu'elle suggère et l'absence de réelle maîtrise qu'elle suppose.

Longtemps apparue comme une réponse rationnelle apportée à des évènements qui ne le semblaient pas, la science possède une vertu rassurante. Pourtant, alors que ses progrès en tous domaines vont jusqu'à dépasser le pensable humain, la science engendre sa propre angoisse dans un ensemble de représentations cataclysmiques. C'est ainsi que fonctionne la

[1] Roger Caillois, « De la féerie à la science-fiction », dans *Obliques*, Paris, Gallimard, 1987, p. 46.

science-fiction où la science, de la revanche des robots à la guerre bactériologique, apporte son lot, immense, d'incertitudes à un homme désemparé auquel son monde échappe. Les ordinateurs font une partie importante de ce monde angoissé et, derrière eux, les hackers font figure de sorciers, de fantômes du Web, trop avancés dans leurs connaissances pour que notre confiance puisse leur être accordée. Alors que l'individu lambda reste, dans une connaissance limitée des machines, en retrait des avancées d'une technologie qui le dépasse, la maîtrise des hackers, qui poursuivent l'exploration des machines et semblent au novice leur commander comme un dieu commanderait aux éléments, les fait sortir de la catégorie humaine pour les faire passer la frontière de la machine.

b. Science sans conscience...

L'hybridation du pirate du Web fait office de marquage et le présente comme un être de transition dans sa capacité à dompter la machine plus manifestement qu'il ne se fait manipuler par elle. Le hacker, dès lors, fait figure d'ennemi, ou au moins de danger qui, s'il est capable de manipuler la machine, est bien capable de nous manipuler nous aussi et d'user de la machine contre nous. Le pirate du web incarne par contraste notre incertitude face à la technologie, cette appréhension qui semble tenir pour principe fondateur que nous ne pouvons, sur la toile, faire confiance à personne, ni même au réseau lui-même. Car si tout passe par le réseau, c'est que tout peut être atteint par le réseau. Il suffit de trouver le chemin, la faille. Par hasard. L'Internet ne pouvait que trouver sa place dans la nouvelle galerie des monstres scientifiques en déployant l'étendue de ses réseaux dont chacun use sans pour autant en maîtriser les fonctionnements, modes d'activation et de création.

La prise de possession littéraire et plus largement culturelle du personnage de pirate informatique et de la notion même de piratage cherche à dépasser cette angoisse et tend à emmener l'homme dans une nouvelle ère de son rapport au surnaturel. La fiction

permet au lecteur, par son acception ludique, de faire comme si comprendre la fiction du hack (ou le hack en fiction) revenait à comprendre le hack lui-même, dans un fantasme projeté de la maîtrise qui rappelle le mécanisme psychologique primitif par lequel « héros et surhommes répercutent le désir enfantin d'omnipotence »[1]. En se saisissant de ce personnage, la littérature affirme une force de préhension qui suggère la compréhension et la maîtrise du pirate et de l'acte de piratage. Parallèlement, la place du hacker dans le thriller n'est pas anodine : non pas adversaire mais allié de l'enquête (dans *Millenium* de Stieg Larsson ou dans *Infiltrés* de Laurent Queyssi par exemple), nous mettons de notre côté de « monstre de l'informatique » qui, au réel, appartient à la galerie de nos craintes. Il reste que c'est précisément les nécessités supposées de cette maîtrise technologique qui entraînent l'homme dans un nouveau rapport au surnaturel, au-delà de la science-fiction.

L'Internet, sous la forme du réseau, se joue sous le signe du partage, qui devient la marque de ce nouveau rapport de l'homme au surnaturel, de son dépassement de la crainte science-fictive. La structure de partage, inhérente au réseau, se déploie pour développer un partage physique dans une transformation imaginée des corps. Dans le *Neuromancer* de William Gibson, Case a le cerveau directement relié à la matrice. Dans *The Matrix*, Néo subit une transformation corporelle douloureuse qui lui permet de se connecter et de se déconnecter de la matrice. Avec le pirate comme support fictionnel/psychologique, nous développons un système immunitaire face à l'angoisse que suscite la science en faisant directement corps avec elle. Désormais, nous nous imaginons aisément faire corps avec le surnaturel scientifique, avec cette même science que nous jugions trop éloignée de nos compétences directes. Pour abolir la peur issue du décalage, nous avons abolit l'écart lui-même afin d'intégrer en nous ce

[1] Sébastien Hubier, « De l'interprétation », dans Antonio Domiguez-Leiva, Sébastien Hubier, Frédérique Toudoire-Surlapierre, *Le Comparatisme, un univers en 3D ?*, éd. cit., p. 89.

surnaturel, d'en faire une partie de nous. Les pirates informatiques évoluent donc dans un univers de personnages pucés, branchés, reliés, connectés, trafiqués qui prend littéralement corps dans le mouvement plus récent du *bodyhacking*. En fantasmant la maîtrise totale d'une science par la capacité de mélanger les matières (un retour à la convergence et à une transmédialité rapprochée), l'organique et le technologique, la chair humaine et le mystère technologique, la littérature contraint à poser comme plausible, comme un possible, ce nouvel agrégat humain-machine, niant dans l'avènement du post-humain l'incapacité de l'homme à se saisir de la machine.

Cependant, cette maîtrise par l'ingestion de la machine induit, comme revers à la fortune de cette maîtrise, un processus de perte, de remplacement, à l'instar du pirate qui ajoute un crochet où manque la main. L'intériorisation technologique entraîne un oubli partiel de soi et/ou du corps ou, au moins, la possibilité soudaine d'échapper à soi, *being out of control*. La machine a cette particularité de pouvoir tomber en panne, de ne plus répondre, momentanément ou non, aux commandes. Dans le premier chapitre de *Count Zero* de William Gibson, le hacker Bobby est victime de la machine qu'il pensait maîtriser et craquer :

> The only sound in the room was he faint steady burr of his teeth vibrating, supersonic palsy as the feedback ate into his nervous system. He watched his frozen hand as it trembled delicately, centimeters from the red plastic stud that could break the connection that was killing him[1].

S'il se sort de ce mauvais pas, il n'en va pas de même des compagnons de Néo qui, dans *The Matrix*, se voient débranchés par un traître alors qu'ils évoluent dans la matrice, victimes de la connexion qui commande leur survie. Machiniser le corps, c'est doubler la potentialité du dysfonctionnement : dysfonctionnement organique et dysfonctionnement électronique. Le

[1] William Gibson, *Count Zero*, New York, Ace Books, 2006, p. 21. Trad. fr. : « Le seul bruit dans la pièce était le faible crissement de ses dents qui s'entrechoquaient, spasme supersonique de la rétroaction qui lui bouffait le système nerveux. Il observa le tremblement délicat de sa main figée, à quelques centimètres du bouton de plastique rouge capable de rompre la connexion qui était en train de le tuer » (trad. Jean Bonnefoy, *Compte Zéro*, Paris, J'ai Lu, 2001, p. 27).

pirate informatique initie dans son rapport au réseau une relation de piratage de son propre corps pour parvenir à l'acquisition d'une capacité plus grande, sorte de tribut à payer pour atteindre un état qu'il conçoit comme supérieur.

c. Faire-corps

Une évolution de la littérature et de l'individu par la prise en compte du numérique et du technologique est manifeste à partir du moment où **la création d'un effet-personnage nécessite un dire-machine en plus du dire-humain : l'effet-personnage se complète et traduit une spécificité de l'être au numérique**. Dans « Son île déserte »[1], Adam, à l'instar de Néo, dit sa véritable personnalité en se complétant d'une multitude d'extensions :

> Adam reporte son attention droit devant lui, sur ce qu'il appelle son poste de commande : une immense table en bois accueillant un bric-à-brac d'écrans, l'un allumé et l'autre éteint, de routeurs, d'ondulateurs, et de fils entremêlés et crasseux. Ce capharnaüm est complété par une imprimante, un scanner A3, un clavier si usé que les lettres sont à peine visibles sur les touches et une souris à infrarouge.
> Il croise les doigts derrière la nuque, fait craquer ses articulations puis, d'un tour de fauteuil, se place devant son bureau. Il remet son micro-casque sur la tête[2].

Tandis que le principe accumulatif résonne comme autant d'organes et de membres façonnant le corps technologique d'Adam, l'état du clavier donne un indice de l'hybridation avancée du personnage. Les touches du clavier, usées à force d'utilisation, sont comme incrustées dans ses doigts et sa mémoire, devenant une extension évidente de l'adolescent. L'effacement dans les doigts du personnage signe une évolution devenue presque naturelle, le clavier et les mains formant une entité conjointe dans un mouvement combinatoire. Peu à peu s'impose la vision d'un personnage composé, reprenant les motifs d'une science-fiction questionnant sans cesse les rapports corporels induits par la relation de l'homme à la science.

Depuis le Capitaine Némo qui déclare au sujet du *Nautilus* qu'il est la chair de sa chair, la science-fiction n'a de cesse d'imaginer homme et machine faire corps, l'un devenant une

[1] Laurent Queyssi, *Infiltrés*, éd. cit., p. 77.
[2] *Ibid*., p. 25.

extension de l'autre. L'exemple canonique du cyborg, pensé pour affronter les voyages interstellaires, se rapproche de nous, tandis que le voyage *avec* la machine se modifie jusqu'à devenir voyage *dans* la machine : et de même que l'homme a été repensé à l'aune des ses voyages dans l'espace, il doit l'être à l'aune d'éventuels voyages dans le cyberespace.

David Le Breton voit dans la cyber-expérience un adieu au corps ; une angoisse soulignée par Olivier Simioni qui interroge le statut du corps à l'entrée en cyberespace : « Le corps est en quelque sorte laissé sur place, abandonné, au profit d'une expérience purement informationnelle, ne mettant en jeu que la pensée. Se dégage déjà l'image d'un corps dont on peut faire ce qu'on veut, un corps peut-être malléable à l'infini et pour lequel ne compte plus que l'accès à l'information »[1]. Le hacker n'échappe pas à ces interrogations sur le devenir humain au sein du numérique. La peur de voir le corps disparaître et l'homme devenir impuissant trouve un écho dans notre rapport à l'espace-Internet : car le cyberespace n'accepterait que des héros, dit-on, désincarnés. L'abandon, en réalité, n'est pas aussi complet, et le corps ne disparaît pas si aisément de l'expérience cybernétique. Celui qui laisse son corps à la porte du virtuel est payé en retour, le don étant le dédommagement de l'abandon. De Case dans *Neuromancer* à Néo dans *The Matrix*, **l'adieu partiel au corps se voit récompensé de la possibilité paradoxale de « faire corps » sur la Toile**, et d'y obtenir des pouvoirs surhumains : à l'identité-corps répond la cyber-expression d'une identité-faire-corps.

Dans *Neuromancer* de William Gibson, Case est le meilleur pirate du cyberspace jusqu'à ce qu'il tente de voler ses employeurs. En punition, ils endommagent son système nerveux et le privent de sa connexion directe avec le cyberspace. « For Case, who'd lived for the bodiless

[1] Olivier Simioni, « Politiques du corps et science-fiction cyberpunk », dans *Bibliothèque numérique Rero Doc*, en ligne, http://doc.rero.ch/record/20274/files/PolitiqueDuCorpsCyberpunk.pdf, p. 3.

exultation of cyberspace, it was the Fall. In the bars he'd frequented as a cowboy hotshot, the elite stance involved a certain relaxed contempt for the flesh. The body was meat. Case fell into the prison of his own flesh »[1]. Déchu, le pirate soumet alors son corps détesté aux violences de la drogue, jusqu'à ce qu'un homme mystérieux, nommé Armitage, lui propose de lui rendre ses facultés et de l'employer pour une mission. Au cours de l'opération chirurgicale nécessaire, Armitage lui fait également installer, à son insu, un nouveau foie qui empêche toute assimilation de drogue dans le sang. **Le retour au cyberespace réalise ainsi un retour paradoxal au corps, un retour à la possibilité de l'héroïsme et, de là, au sens.**

Une évolution que connaît aussi Néo dans *The Matrix*. Recherché par un menaçant couple d'agents, le personnage se dit à lui-même : « I'm nobody ». Renvoi à Ulysse face au Cyclope, où celui qui se présente comme Personne se révèle finalement héros, Élu. Après avoir pris la pilule rouge, Néo est libéré du liquide dans lequel il est maintenu par les machines et chute dans un lac. Nu et chauve, il est hissé des ténèbres vers la lumière : les motifs christiques s'ajoutent à ceux de la naissance, ou de la renaissance. Néo signifie *nouveau* : c'est seulement dans une renaissance en tant qu'homme que Néo peut renaître à la matrice ; seulement dans une redécouverte de son corps réel qu'il peut maîtriser son corps au sein du cyberespace. Devenu tout puissant, Néo réalise le passage vers une surhumanité capable d'acquérir au sein de la matrice une identité, laquelle se traduit par un potentiel d'action, affirmant à la toile : j'*e-peux* donc j'*e-suis*.

[1] William Gibson, *Neuromancer*, New York, Ace Books, 1984, p. 6. Trad. fr. : « Pour Case, qui n'avait vécu que pour l'exultation désincarnée du cyberspace, ce fut la Chute. Dans les bars qu'il fréquentait du temps de sa gloire, l'attitude élitiste exigeait un certain mépris pour la chair. Le corps, c'était de la viande. Case était tombé dans la prison de sa propre chair » (trad. Jean Bonnefoy, *Neuromancien*, éd. cit., p. 9).

d. Traversabilité : de la fiction au virtuel

À travers Néo, la puissance de l'homme nouveau, de l'être-au-cyberspace, ne se traduit ni par un rejet complet du numérique, ni par une fusion totale, mais par une forme de synthèse qui se joue au cinéma dans le passage de « l'image cinématographique vers l'image de synthèse »[1]. L'acteur est augmenté par le numérique, notamment pour les scènes de combat, qui, précise Michael Lachance, ne nuisent pas au film mais introduisent une nouvelle expérience du corps dans l'espace[2]. Néo traverse la virtualité en même temps qu'il se laisse traverser par elle, la cyber-expérience invitant à repenser l'individu selon une notion de traversabilité.

Alors que Lipovetsky voit dans la post-modernité l'ère du narcissisme et que les multiples plates-formes numériques d'extension du soi (blogs, facebook, twitter, instagram etc.) sont elles-mêmes accusées de développer un narcissisme pathologique, le pirate du web, à l'instar de Néo qui fait corps avec le miroir dans une scène de traversée à la vingt-neuvième minute du film, brise la possibilité du narcissisme et fait en sorte que l'écran ne puisse pas devenir miroir. Plus que de simples surfaces réfléchissantes, les réseaux numériques apparaissent comme des surfaces de traversabilité de soi, ce dont témoignent les discours angoissés sur le devenir de la notion de vie privée. Et alors que le cybermonde se divise désormais entre profils ouverts et profils bloqués, **le pirate fait figure de passant et passeur, allant outre les tentatives de circonscrire le Net pour féconder le cyberespace, l'étendre, et y féconder la possibilité de l'existence. Son action, traversante et anonyme, donne naissance à une identité-écran (qui fait écran) en même temps qu'à une accessibilité.** La traversabilité tend ainsi à se définir comme une identité à la fois individuelle et collectivisée, comme un soi dans

[1] Michael La Chance, *Capture totale. Matrix, mythologie de la cyberculture*, Québec, Presses de l'Université de Laval, 2006, p. 26.
[2] *Ibid*., p. 26.

lequel se penche constamment l'invisible autre, dans une offrande à la dévoration qu'est la « consommation de conscience »[1] dont fait état Lipovetsky.

Dans *Pavillon Noir*, Cyril voit dans son rapport à la machine une fusion idéale et méliorative :

> La symbiose entre nous devient plus forte et nous ne faisons plus qu'un. Je suis ses yeux et sa bouche. Elle est ma mémoire et mes bras. Au moindre de mes soupirs, son disque s'accélère, et lorsqu'elle ralentit, c'est moi qui prends le relais. Je ne suis plus seul dans ma retraite. Je me sens constamment soutenu, assisté dans ma tâche. Nous en sommes plus forts et plus dangereux[2].

Par augmentation répétée – « plus forts et plus dangereux » –, le posthumain fait mieux, ou fait davantage. Le personnage se présente quant à lui comme un nouvel être, un nouveau modèle d'existence au monde qui porte les fondements à son sentiment inhérent de mégalomanie : nouvelle espèce, fruit d'une avancée et d'une évolution ou d'une meilleure adaptation de l'homme à son milieu, le hacker, *homo numericus*, devance l'homme connu. Car « Ceux qui sauront manœuvrer un ordinateur pourront tirer leur épingle du jeu. Les autres manqueront le bateau »[3], assure Joyce Doucet dans le *Nikolski* de Nicolas Dickner. Vision d'un hacker (auto)surévalué, Cyril, dans *Pavillon Noir*, est interné dans une clinique psychiatrique. Le jeune pirate pense être un « héros »[4], un « Élu »[5] dont la mission est de mettre ses capacités en informatique au service d'un plan de destruction duquel naîtra un ordre mondial nouveau. Sans aller nécessairement jusque là au niveau des motifs narratifs, la récurrence de la figure du pirate et des discours qui lui sont liés ont fini par former un système suffisamment performant pour donner naissance à une fiction à part entière qui, de plus en plus, se présente sous le nom de virtuel. Si le pirate des mers appelle à lui la fiction, le pirate

[1] Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide*, Paris, Gallimard, 1996, p. 60.
[2] Thibaut de Saint Pol, *Pavillon Noir*, éd. cit., p. 152.
[3] Nicolas Dickner, *Nikolski*, éd. cit., p. 104.
[4] Thibaut de Saint Pol, *Pavillon Noir*, éd. cit., p. 11.
[5] *Ibid*., p. 62.

du web suppose le virtuel comme une part de sa définition. N'engage-t-il pas, ce faisant, un discours littéraire spécifique ?

> *Le pirate du web se caractérise en littérature par sa nouvelle catégorisation générique : par l'intermédiaire du thriller et du genre policier ou d'espionnage, il renoue avec le motif d'une crainte devenue intérieure, latente, en même temps qu'il donne à penser la nécessité d'une hybridité de nature. Cette crainte essentielle est à puiser du côté d'une science devenue mystique. Le pirate du web appartient, dans sa maîtrise du technologique, à un nouveau modèle du surnaturel : un surnaturel scientifique qui naît de la différence entre ceux qui maîtrisent le numérique (les sorciers du web) et la majorité passive qui regarde cette aptitude, d'un œil inquiet, comme une compétence presque magique. Il reste que le hacker ouvre la voie d'une possible adaptation. En littérature et, plus généralement, en production fictionnelle, l'effet-personnage se complète : pour dire l'individu, il faut dire aussi la machine. À l'individu complété ou augmenté correspond une littérature augmentée, ou plutôt une « manière de dire augmentée ». Cette manière de dire indique que le passage vers le numérique n'impose pas une disparition du corps, mais une nouvelle manière de faire-corps, le hacker délivrant les moyens de s'imposer au web.*

3.3.2. Fiction et virtuel : hacking de la machine au littéraire

Le hacker impose un double discours du dire-littéraire et du dire-numérique ou technologique. Quelle transition assure-t-il du fictif au virtuel ? Comment la réalise-t-il ? Donne-t-il finalement corps à l'expression « machine littéraire » ?

a. Présence et absence du hacker

Être de hasard, sans identité et dématérialisé, le hacker apparaît, à l'instar du pirate des mers, comme un fantôme, une rumeur. Comme le pirate classique a vu nombre de ses héros mis en récit comme des êtres de fiction qu'ils ne furent pas, la piraterie informatique connaît ce mouvement qui tend à mélanger peu à peu Histoire et fiction, renouant avec l'aura de mystère des pirates. Le pirate informatique vit dans l'anonymat et sous la protection d'un ou plusieurs pseudonymes nécessaires à sa propre sécurité. Et si Gilles Lapouge insiste sur le caractère peu bavard du pirate qui ne divulgue rien sur lui-même et sur son histoire, ses exploits, le pirate du web n'a d'autre choix que de partager cette zone d'ombre, car la médiatisation de son exploit/méfait signe la mise à jour de son illégalité et sa possible condamnation.

Dans *Infiltrés*, Adam ne révèle ses activités de hacker qu'à d'autres initiés, conscient de la nécessité d'un anonymat de survie. Il vend cependant la mèche à un compagnon de jeux en ligne, et regrette bientôt :

> Adam serre les dents, aussi irrité par la perspicacité de Greg que par sa propre vanité. Vanité qui l'a poussé à parler sans discernement. Il ne partage les récits de ses aventures de piratage informatique qu'avec d'autres hackers, sur des forums privés ou des newsgroups dédiés et, malgré le besoin d'être reconnu qui le tenaille, il s'efforce de ne pas dévoiler la passion qui l'occupe parfois toute la nuit[1].

Quelques instants plus tard, soumis à la tentation que constitue le défi lancé par Greg de s'introduire sur un serveur de la CIA, Adam se rappelle à lui-même l'arrestation du hacker Kevin Mitnick : « *Il a été arrêté*, rappelle à Adam une petite voix intérieure, son Jiminy Cricket personnel qui n'a apparemment rien d'un hacker. *Mais il a réussi* »[2]. Entre besoin de silence et désir de reconnaissance, l'héroïsme pirate balaie batailles et abordages pour se

[1] Laurent Queyssi, *Infiltrés*, éd. cit., p. 18.
[2] *Ibid*., p. 20.

retrouver entre les mains d'informaticiens timides et cachés, imposant une évolution essentielle de la représentation du pirate. Le hacker, peu bavard sur son activité, ne délie sa langue que lorsqu'une forme de rédemption a été observée : ainsi les trois auteurs de *Chevaliers d'Internet et pirates informatiques* sont-ils passés de l'autre côté de la barrière, sortis de l'antre du hacker pour travailler dans la sécurité informatique, gagnant une légitimité qui leur permet de revenir sur leurs « exploits » passés.

Dans *L'Ancre de Miséricorde* de Pierre Mac Orlan, Jérôme Burns affirme que la puissance du pirate vient essentiellement de la peur qu'il exerce sur les populations par son statut d'anonyme qui permet de jouer de l'imagination des marins et habitants des rivages : la virtualité du pirate ferait en partie sa force. Cachés derrière des pseudonymes, les pirates du web réaffirment la nécessité de cet anonymat, et se retrouvent face à leurs réussites dans une ambiguïté qui révèle la complexité de leur caractère : « […] quel est l'auteur de tel ou tel coup de génie ? L'incertitude plane, l'intéressé aimant en être tenu pour responsable, sans toutefois revendiquer l'évènement, parce que toute activité de hack frôle les frontières de la loi »[1].
Mélange d'égo et d'humilité imposée, le pirate se présente comme une personnalité paradoxale. Clara, alias Acris – son pseudonyme de hacker –, héroïne du roman *Access Denied* de Tina Kent (pseudonyme de Cristina Rodriguez, 2002), rêve au paradoxe d'une gloire anonyme. Désireuse d'être reconnue comme l'égale d'un certain Juana, elle sait pourtant le prix du secret de son identité : lorsque celle-ci est découverte, la jeune femme est contrainte à fuite avant de se réfugier auprès d'un groupuscule clandestin. **Sur-présent au réseau, le pirate est au contraire infra-existant au monde ordinaire.** De la même manière que le pirate Petit-Radet s'efface pour évoluer dans Brest sous l'identité de Jérôme Burns,

[1] Alexandre Golovanivsky, Philippe Langlois, Yoann Vandoorselaere, *Chevaliers d'Internet et pirates informatiques*, éd. cit., p. 12.

Acris s'efface pour laisser place à Clara. L'existence du pirate ne se joue pas dans la communauté sociale physique mais dans une communauté virtuelle qui divise IRC (*Internet Chat Relay*) et IRL (*In Real Life*). La littérature se saisit de cette distinction tout en la résorbant au travers d'une seule angoisse réunifiante, née de la conscience de plus en plus évidente que notre existence quotidienne se règle autant sur le Net que dans le monde tangible. Le virtuel ne se confond donc pas avec la fiction, non plus qu'il ne se définirait par opposition au réel. **Le virtuel désigne davantage le pouvoir grandissant que l'homme prête à la fiction jusqu'à la rendre, sinon tangible, en tout cas conséquente sur le tangible** ; c'est la fiction capable de concurrencer le réel, et de le contrecarrer. La geste numérique du pirate consiste à porter au réel des coups informatiques virtuels pour, sinon le mettre en échec, du moins le faire flancher.

b. Maintenir le virtuel

Le hacker met constamment à l'épreuve la relation entretenue entre réel et virtuel ainsi que la condition même du virtuel. À l'instar de Case dans *Neuromancer* ou de Néo dans *The Matrix,* le pirate s'expose à une expérience de traversée d'espaces, mais aussi de souvenirs – Case est piégé dans une illusion cybernétique par une Intelligence Artificielle qui tente de faire échouer sa mission –, et de corps – Case projette sa conscience dans le corps de sa complice pour évoluer à travers elle. Dans l'animé japonais *Ghost in the Shell*[1], l'agent Kusanagi tente d'arrêter un cybercriminel appelé *Puppet Master* parce qu'il pirate des esprits humains par le biais du réseau numérique mondial, sorte d'Internet futuriste. Quant à Néo, c'est en traversant littéralement les programmes de défense de la matrice, appelés Agents, qu'il parvient à les vaincre. **L'identité au sein du cyberespace, plutôt que fragmentée ou multipliée comme le**

[1] Mamoru Oshii, *Ghost in the shell*, 1995.

suggère Ollivier Dyens[1], se rapproche de ce que Lipovetsky appelle une « mise en circulation » de la personnalisation[2]. Dans cette mise en circulation, le personnage de pirate fait figure de modèle d'adaptation et, lecteur de la toile ou voyant, révèle dans ses mouvements la possibilité du surgissement en autant de T.A.Z., ces zones autonomes temporaires désignées par Hakim Bey. Mais si Néo est augmenté de programmes en tous genres et traversé de technologies, faisant siennes les capacités de la machine, cela ne lui suffit pas à surpasser ces dernières et doit trouver autre part la spécificité qui le rendra victorieux.

Dans le film *War Games* de l'Américain John Badham (1983), une machine militaire de simulation de guerre est accidentellement piratée par un jeune hacker. Le pirate engage avec la machine une partie de ce qui pour lui n'est qu'un jeu, mais qui pour la machine constitue un véritable enjeu. Incapable d'esprit d'abstraction et d'imagination, la machine ne perçoit aucune dimension ludique et, dans un contexte de guerre froide, manque entraîner son pays dans une guerre nucléaire. **C'est précisément par cette faculté d'imagination que le hacker parvient à échapper au possible asservissement par la machine.** Adam répète régulièrement l'amusement que constitue le hack, avant d'affirmer : « Rien n'est jamais sûr, mon ami, dit Adam soudain exalté, et c'est là que réside la beauté du piratage informatique »[3]. Incertitude fondamentale et dimension ludique caractérisent la geste pirate. Dans *BZRK*, Noah est amené à explorer simultanément l'échelle humaine et l'échelle nano-dimensionnelle. Pirate des corps et des esprits par le biais des biobots, le contrôleur des biobots évolue dans un univers que son « formateur » assimile aux jeux vidéo :

> - Tu vas faire une partie de jeu vidéo, dit Pound. Enfin, deux, pour être exact. L'une sur l'écran de gauche, que tu contrôleras avec ta main droite. L'autre sur l'écran de droite, que tu contrôleras avec la main gauche.

---

[1] Ollivier Dyens, *Chair et Métal. Évolution de l'homme, la technologie prend le relai*, Montréal, VLB, 2000, p. 126.
[2] Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide*, éd. cit., p. 83.
[3] Laurent Queyssi, *Infiltrés*, éd. cit., p. 35.

> - Un jeu vidéo ?
> - Un jeu vidéo. À ceci près que tu ne joueras pas pour marquer le maximum de points. Les points sont une abstraction. Contrairement à la douleur qui, elle, est une réalité[1].

Joueur aux réflexes rapides et précis, le hacker développe des qualités précises devant le cybermonde.

Dans *Infiltrés*, le sous-directeur du service de la DCRI qui accueille Adam dresse au jeune homme le portrait robot des capacités attendues d'un hacker :

> Nous ne savons pas encore à quoi nous attendre et il faudra quelqu'un doté d'un solide instinct et d'une formidable capacité d'improvisation. J'ai cru comprendre que vous n'aviez pas seulement des talents de pirate informatique. Mon agent m'a assuré que vous étiez un formidable crocheteur de serrures, comme nombre de hackers apparemment, et que votre faculté d'adaptation lui paraissait hors du commun[2].

Improvisation et imagination sont la clef de la réussite du hacker, qui devient un agent d'adaptation de la relation du réel au virtuel, mais aussi de transformation. Dans *Neuromancer*, Case ajoute ses propres éléments à l'illusion informatique dans laquelle l'Intelligence Artificielle le maintient prisonnier. Ce faisant, il en affirme la fiction et la possible transformation.

De la même manière, c'est par extension de l'imagination que Néo parvient à évoluer dans la matrice sans être soumis aux lois du programme. Dans *Pavillon Noir*, la médecin de Cyril affirme que « la particularité d'Internet repose dans sa propension à repousser ses frontières en développant un monde parallèle. Le délire fictionnel naît de la possibilité d'investir la fiction »[3]. Ce qui ici est pathologie fait justement la spécificité du rapport de la culture informatique et de la culture geek à la fiction : « […] le public s'engage de plus en plus vis-à-vis de la fiction. Il développe un goût pour l'immersion et la prise de contrôle par la participation au processus de production »[4]. Le danger réel étant qu'en investissant la fiction, l'individu se voie investi et dépassé par elle. Mais **c'est par la capacité à fictionnaliser la fiction elle-même que l'affranchissement devient possible**. Par une fiction-friction, le

[1] Michael Grant, *BZRK*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2012, p. 104.
[2] Laurent Queyssi, *Infiltrés*, éd. cit., p. 72.
[3] Thibaut de Saint Pol, *Pavillon Noir*, éd. cit., p. 139.
[4] David Peyron, *Culture geek*, éd. cit., p. 18.

hacker condamne le cyberespace à demeurer virtuel, c'est-à-dire de l'ordre de ce qui est seulement en puissance et sans effet actuel.

Ainsi la fécondation de l'espace numérique par voie de piratage évoquée plus haut connaît-elle, par contamination mémétique des comportements, une fortune littéraire. Cette fécondation du cyberespace popularise l'entrée en numérique et, conséquemment, une fécondation de la fiction via l'espace web qui manifeste le désir évoqué par David Peyron de prendre part au processus de production de la fiction, dans une immersion non seulement ludique mais créatrice. Les publications papiers s'enrichissent ainsi sur la toile d'une multiplication de publications numériques variées dont l'une des plus visibles (par son succès) manifestations demeure la vague des *fanfictions*, mine quasi-inépuisable de textes écrits par des lecteurs ou spectateurs sur des personnages de fiction auxquels ils se sont attachés. L'un des sites les plus représentatifs de la fécondité de cette pratique, www.fanfiction.net, propose des milliers d'entrées destinées à différents personnages ainsi piratés pour apparaître dans des récits divers. En tête, la série des *Harry Potter* comptabilise plus de vingt mille pages de référencement de *fanfictions*. La pratique remporte un tel succès qu'elle intègre désormais différentes dénominations. Une première catégorisation par genre distingue les *fanfictions* basées sur des films, des mangas, des livres, des comédies musicales, des *comics*, des jeux vidéo, etc. Par ailleurs, une distinction sépare également les *fanfictions* des *crossovers* : ces derniers mélangent des personnages de fictions différentes (et de supports fictionnels différents) selon un principe d'écriture par convergence.

Ainsi l'extension des domaines numériques gagne-t-elle la fiction, elle-même piratée et étendue par les possibilités d'investissement libre du texte et de l'image *via* la publication de web-récits. La pathologisation du délire fictionnel est supplantée par une frénésie fictionnelle fondée sur une banalisation du hack littéraire pris dans ses acceptions négatives et positives : à

la fois piratage de textes évacuant la question des droits, et bidouillage de ces mêmes textes en vue d'une recréation continuelle. Une *littérhackture* qui, nous y reviendrons, nécessite de repenser au web les conditions de la création et de la fiction. Cette littérature en geste, active et participative, joue elle-même de convergence dans la diversité des supports utilisés, dans une perspective commerciale du livre-objet telle que la prévoyait déjà Michel Butor en évoquant la concurrence médiatique : « C'est évidemment le développement de cette concurrence au livre qui nous oblige à repenser celui-ci sous tous ses aspects. […] Le journal, la radio, la télévision, le cinéma vont obliger le livre à devenir de plus en plus beau, de plus en plus dense »[1]. L'acte de piratage constitue alors un geste de sauvegarde du livre dans le renouvellement de sa dimension notamment ludique. Jean Clément met en avant ces usages nouveaux tout en rappelant qu'un média n'en chasse pas en autre et qu'une cohabitation est en train de se mettre en place, en même temps que se développent des attitudes nouvelles devant le renouvellement des supports et des relations inter-supports :

> La littérature aujourd'hui est en crise et elle perçoit l'arrivée du numérique d'abord comme une menace et un risque. La numérisation du patrimoine littéraire qui est appelée à se poursuivre n'est pas seulement une entreprise de conservation des oeuvres. Elle introduit de nouveaux modes de lecture qui peuvent faire craindre un abandon de la lecture intensive au profit de lectures extensives. De nouvelles pratiques se font jour, de nouvelles habitudes se créent. La littérature ne fait ici que suivre un mouvement plus général. Ce changement affecte tous les médias. Il fait du lecteur un consommateur qui navigue à la recherche de l'information, pratique de nouvelles formes d'appropriation des savoirs, est en quête de nouveaux plaisirs intellectuels. Mais l'histoire des médias nous enseigne qu'un média chasse rarement l'autre. La numérisation de la littérature ne fera pas disparaître le livre pas plus que l'hypertexte ne sonne la fin de la lecture linéaire. Cette diversification des modes de consommation de la littérature s'accompagne d'un nouveau développement de ses modes de création. Le texte numérique ouvre la voie à des oeuvres d'un nouveau genre destinées à être reçues en dehors de l'univers du livre[2].

La littérature de jeunesse en particulier profite de ces usages numériques du texte *via* des sites web collaboratifs dédiés à certaines séries fictionnelles. La série romanesque *Cherub* de l'Anglais Robert Muchamore met en scène une académie d'adolescents espions. L'auteur, qui a lui-même été détective privé, connaît un succès immense qui permet la mise en place d'un

[1] Michel Butor, « Le Livre comme objet », dans *Répertoire II*, Paris, Minuit, 1964, p. 109.
[2] Jean Clément, « La Littérature au risque du numérique », dans *Hypermédia, Université Paris XVIII*, en ligne, http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles/docnum.pdf, p. 20.

appareil paratextuel numérique particulièrement riche. Cet appareil ne se résume plus à des simples données informatives mais à un système immersif des lecteurs. La *C-zone*[1] n'est accessible qu'à ceux qui se livrent à un test d'aptitude, qui sont alors invités, par cette modalité gratificatrice, à devenir des agents de *Cherub*, à accomplir certaines missions, à récupérer (acheter) des goodies, *etc*. cette plate-forme de mise en action ludique n'est pas la seule arme de l'empire *Cherub*. La stratégie de *world making* comprend un site français appelé le campus[2] qui présente des actualités, une introduction à la série, des passerelles vers la *C-zone*, des extraits à télécharger, des exclusivités sur les futurs numéros, des interviews de l'auteur et des réponses adressées à ses fans, des dates importantes (*id est* la présence de l'auteur en librairie pour dédicace), des bonus, des goodies, et même une vidéo de l'auteur qui explique à ses jeunes (ou moins jeunes) lecteurs comment apprendre, en seulement dix minutes (pourquoi s'embêter), à écrire un roman[3]. Ce n'est tout, puisqu'une autre page web est consacrée au forum du campus *Cherub*, permettent la mise en place d'une véritable communauté *cherubéenne*[4]. L'intégration collective du piratage comme mode d'appropriation des objets et comme forme immersive de la technologie de pair avec la culture geek met en place des comportements cyber-littéraires qui révèle un nouveau rapport non seulement au texte, mais à la fiction de manière plus générale et met surtout en avant, pour les plus pessimistes, les capacités du numérique à re-dynamiser l'acte (et l'attrait) de lecture, l'offre participative faisant partie du pack marketing des œuvres de cette *littérhackture*.

c. Œuvre collective et ouvrage collectif

Dans les romans cyberpunks, souligne Olivier Simioni,

[1] Vous pouvez vous aussi tenter d'accéder à la *C-zone* sur http://www.czone-cherubcampus.com/.
[2] http://www.cherubcampus.fr/.
[3] Lien utile : http://www.cherubcampus.fr/news.php?page=3&thematique=3.
[4] http://www.cherubcampus.org/.

> […] les technologies sont piratées, détournées, utilisées à d'autres fins que celles prévues par le pouvoir en place. Les romans cyberpunks peuvent donc être considérés comme anti-utopiques dans le sens où ils en refusent totalement la logique. […] ils ne se contentent pas de l'oublier ou de faire comme si elle n'existait pas, mais ils la mettent aussi en scène, généralement pour la mettre en échec[1].

Il s'agit d'empêcher la mise en place d'un éventuel modèle virtuel dont pourrait participer la production littéraire, eu égard à la ville virtuelle pensée par Michel Butor dans un court essai, où l'auteur imagine une littérature de science-fiction unifiée autour d'une ville virtuelle, une littérature dans laquelle chaque auteur tiendrait compte des descriptions de ses prédécesseurs pour former un rêve unique jusqu'à « acquérir sur l'imagination individuelle un pouvoir contraignant ».

> Bientôt tous les auteurs seraient obligés de tenir compte de cette ville prédite, les lecteurs organiseraient leurs actes par rapport à son existence prochaine, à la limite ils se trouveraient obligés de la construire. Alors la S.-F. serait véridique, dans la mesure même où elle se réaliserait. On voit alors quel prodigieux instrument de libération ou d'oppression elle pourrait devenir[2].

Le propos littéraire de Butor trouve un écho machinique dans la science-fiction où, à l'instar de *The Matrix*, le numérique devient un objet d'asservissement de l'humain : **machine numérique et machine littéraire sont ainsi mises en rapport dans un même pouvoir supposé d'asservissement**. William Gibson s'empare de cet imaginaire pour donner corps dans son œuvre à la notion de cyberspace qu'il définit comme

> A consensual hallucination experienced daily by billions of legitimate operators […]. A graphic representation of data abstracted from the banks of every computer in the human system. Unthinkable complexity. Lines of light ranged in the nonspace of the mind, clusters and constellations of data[3].

De *La Seconde Main* d'Antoine Compagnon aux *Palimpsestes* de Gérard Genette, le XXe siècle a perçu la littérature comme un réseau, une « incessante circulation des textes », selon les mots de Genette. Ces relations entre œuvres recèlent toute l'ambivalence désignée par

---

[1] Olivier Simioni, « Politiques du corps et science-fiction cyberpunk », dans Giovanni Haver, Patrick Gyger (dir.), *De beaux lendemains ? Histoire, politique et société dans la science-fiction*, Lausanne, Antipodes, 2002, p. 67-81.

[2] Michel Butor, « La Crise de croissance de la science-fiction », dans *Répertoires I*, Paris, Minuit, 1960, p. 193-194.

[3] William Gibson, *Neuromancer*, éd. cit., p. 51. Trad. fr. : « Une hallucination consensuelle vécue quotidiennement par des dizaines de millions d'opérateurs […]. Une représentation graphique de données extraites des mémoires de tous les ordinateurs du système humain. Des traits de lumière disposés dans le non-espace de l'esprit, des amas et des constellations de données » (trad. Jean Bonnefoy, *Neuromancien*, éd. cit., p. 64).

Butor, modelant une pensée aussi connectée qu'écrasante pour un lecteur qui, s'il peut lui-même être traversé par les œuvres, ne peut concrètement pas les traverser en retour. **Le cyberespace nous conduit, via les modalités participatives dont certains exemples ont été donnés plus haut, au moment d'imaginer la possibilité de saisir la production littéraire non plus selon le principe d'une seconde, mais d'une troisième main.**

Alors que l'artiste australien Stelarc a expérimenté les extensions plastiques permises par sa célèbre *Third Hand*, Kevin Kelly affirme que « Hidden in the Net is the mystery of the Invisible Hand »[1]. L'objet littéraire porté en cyberespace est amené à devenir un objet malléable, non seulement utilisable mais transformable par chacun : un objet non pas fictif, mais perpétuellement virtuel, en puissance, par l'entremise de l'influence numérique notamment. Ainsi en arrive-t-on à une nouvelle mystique de la création : l'introduction de l'objet littéraire dans l'espace numérique nous permet de nous affirmer dans le cyberespace non pas en état de torpeur, mais de créateurs-joueurs, auteurs d'une friction littéraire permanente, d'une « absence de livre » indifférente à la signature, pour reprendre Maurice Blanchot. Butor voyait dans l'œuvre collective le moyen d'un asservissement à la fois de l'imaginaire et de l'acte. C'est qu'il convient de distinguer deux choses : l'*œuvre* collective, achevée, de l'*ouvrage* collectif, perpétuellement actif, qui empêche la première d'avenir : en somme, perpétuellement « post », en attente d'être dépassée/modifiée. Le succès de la dimension participative peut conduire à imaginer une future fortune du *e-book* placé sous le signe de la malléabilité et d'une *ludicité* en réseau qui, si elles révèlent un désir démiurgique de pouvoir sur des objets jusque là fixés, peuvent également dynamiser ou stimuler non pas les œuvres elles-mêmes, mais, au moins, le goût pour les œuvres. Mais surtout, la multiplication du *e-book* permettra, selon l'optique cyberpunk désignée plus haut par Olivier

[1] Kevin Kelly, *Out of control. The new biology of machines*, en ligne, http://www.kk.org/outofcontrol/ch2-g.html.

Simioni, de mettre en place des comportements alternatifs de détournement de l'objet *via* des compétences de programmation notamment, qui donneront lieu à de vraies problématiques d'une littérature hackée qui mettra en avant la nature de nos désirs et de nos pulsions envers la production fictionnelle. Serge Bouchardon insiste sur l'offre nouvelle de manipulation des textes : « […] le texte est dynamique au sens où il peut attendre une action du lecteur en termes de manipulation. Le texte numérique, autant que d'être un texte donné à lire, est ainsi un texte donné à manipuler »[1]. Le numérique engage une modification de l'espace du livre et, par le biais de la technique, un mouvemnt qui pourrait s'apparenter à un retour en arrière. René Audet et Simon Brousseau rappellent que :

> L'œuvre littéraire, dans le contexte d'une fixation des processus et canaux éditoriaux, a gagné avec le XIXe siècle une stabilité et un caractère saisissable grâve à la forme du livre imprimé. Qui plus est, le livre possède une force performative très grande à l'intérieur de cet écosystème de l'édition et de l'institution : publier un livre, pour un auteur, c'est affirmer qu'il s'agit là d'un projet d'écriture fermé, unique, autonome, dont la matérialité même du livre atteste de la complétude et de la fixité[2].

Le numérique contrevient à l'idée d'un objet fixé et intouchable, et semble revenir, dans la virtualité de son processus, à l'oralité d'une littérature antérieure, modifiée par chaque nouvel orateur. La mise en collectivité du texte *via* la toile se double d'une collectivisation de sa prise en main ou en bouche : modifiable, adaptable, le texte perd la complétude acquise sur le papier, la technique offrant paradoxalement de retourner à un état littéraire antérieur ; ou, plutôt, de revenir à cet état antérieur et de le combiner aux apports du livre imprimé.

> *Absent au monde physique par son retrait devant l'ordinateur, le hacker est sur-présent au monde virtuel, se réalisant dans un mélange d'infra et de supra. Le problème naît de la manière dont l'équilibre des forces se modifie : le virtuel gagne peu à peu du terrain sur le réel et le gère toujours davantage, donnant aux hackers toujours plus de pouvoir à saisir. L'identité, au sein de cette mise en relation interactive, se joue dans une mise en circulation permanente. La confusion qui s'installe entre les deux espaces impose de trouver le moyen d'un affranchissement. C'est en ce sens qu'intervient le virtuel et notamment, une littérhackture comme outil ou arme faisant écran, fictionnalisation de la fiction elle-même. Machine littéraire et*

[1] Serge Bouchardon, « Littérature numérique et texte dynamique », dans *Centre national de documentation pédagogique*, en ligne, http://www2.cndp.fr/archivage/valid/129029/129029-16248-20856.pdf, p. 33.
[2] René Audet, Simon Brousseau, « Pour une poétique de la diffraction de l'œuvre littéraire numérique : l'archive, le texte et l'œuvre à l'estompe », dans *Érudit*, en ligne, http://id.erudit.org/iderudit/1006723ar.

machine numérique se voient prêtées un semblable pouvoir s'asservissement : le cyberespace amène alors à reconsidérer l'idée de la production littéraire, et à imaginer le principe d'une littérature elle-même placée sous le signe non plus d'une seconde main, comme le propose le travail de la citation ou le travail intertextuel, mais d'une troisième main, dans un rapport tridimensionnel – voire pluridimensionnel – de la création.

3.3.3. Les hackers et les autres : le renouveau de l'aventure ?

Dans le cadre d'une représentation croisée avec le pirate des mers, il importe d'interroger la relation du hacker avec le roman d'aventures. Comment les motifs d'un genre fondé sur le déplacement, l'action et la rencontre avec l'Autre peuvent-ils être réactualisés auprès d'un personnage immobile devant son écran d'ordinateur ? Comment la position du hacker autorise-t-elle l'idée d'action, ou celle même de romanesque ?

a. Des hackers et des hackés

L'avènement du numérique implique une forme surdéveloppée et généralisée de délégation, si bien qu'une part de notre existence semble nous échapper à son profit. Contraints de céder notre espace à la confiance d'administrateurs inconnus, sans savoir ce qui est à défendre dans nos machines, ni comment, ni même ce qui s'y trouve à dérober, peut-être voyons dans la mise en littérature du pirate informatique une tentative de maîtrise, canalisation de notre angoisse mais aussi illusion de canaliser l'individu qui nous échappe. La fiction littéraire est ainsi saisie comme une arme de défense contre la virtualité du réseau, tandis que l'abandon d'une part de nos prérogatives oblige à réinterroger le concept de souveraineté : notre vie nous appartient-elle sur le web ?

Alors qu'il tend à gérer toujours davantage nos existences, « l'ordinateur unique, isolé, n'a plus beaucoup d'intérêt ; la voie de l'avenir, c'est l'ordinateur partagé, que le Web est entrain de créer »[1]. De fait, l'isolement n'est plus de mise avec la mise en réseau, si bien que le motif de l'enfermement dans les romans de piratage prend une valeur spécifique. Dans *Hot Pursuit* de Jordan Cray, les pirates vivent dans une citadelle au milieu d'un désert, où ils gardent le jeune Ryan Corrigan prisonnier. L'isolement sert de protection au groupe en même temps que de réclusion pour empêcher la fuite du jeune garçon. Dans *Pavillon Noir*, Cyril vit totalement confiné dans sa chambre à la clinique de Marchenoir, où son médecin ne laisse personne l'approcher. **L'ouverture hyperbolique que le hacker acquiert sur le monde se paie en**

[1] Tsutomu Shimomura (avec John Markoff), *Cybertraque. La Chasse au pirate informatique le plus célèbre des États-Unis*, Paris, Plon, 1998, p. 55.

retour d'une réclusion qui vient contrecarrer l'ouverture laissée béante par l'espace web : l'enfermement du pirate formule ainsi le désir de circonscrire le web et l'infini de ses possibilités, la béance cybernétique apparaissant comme un danger, un lieu où l'individu renouerait avec une exposition permanente au danger dans une sorte d'état de nature où la loi du plus fort est de mise.

Le mot même de « toile » (équivalent du *spiderweb* anglophone, soit la toile d'araignée) répété par Cyril chez Thibaut de Saint Pol suppose l'enfermement non pas de celui qui tisse, mais d'abord de celui qui passe et s'y fait prendre, dans un sémantisme du piège. Se pourrait-il que le pirate nous retienne au virtuel contre notre gré ? **Le web ne réactualise-t-il pas le motif du chasseur et de la proie à un âge que l'on pensait vidé de toute aventure ?** Thibaut de Saint Pol pose autrement la question par l'entremise de Cyril : « Êtes-vous certain, interroge le jeune pirate, de ne pas avoir été instrumentalisé par celui que vous considérez comme votre patient ? »[1]. Le jeune hacker et sa psychiatre se manipulent l'un l'autre jusqu'à ce que Cyril finisse par se pendre tandis que sa médecin s'interroge sans cesse sur la profondeur du virtuel : « […] la dernière phrase d'un livre, en nous faisant poser l'ouvrage, force le lecteur à réinvestir son existence propre. Le générique d'un film joue le même rôle. La particularité d'Internet repose dans sa propension à repousser ces frontières en développant un monde parallèle »[2]. Le hacker en tant qu'être humain constitue lui-même, pour la psychiatre, la toile dans laquelle elle se prend sans pouvoir jamais s'en extraire. Tant et si bien que, ne sachant plus refermer le livre, elle-même sombre dans la folie après la mort de Cyril et s'éprend indéfiniment de la fiction dans laquelle elle s'est vue plongée par lui. Juste avant de sombrer, elle suit les dernières instructions de Cyril laissées avant qu'il ne se pende.

[1] Thibaut de Saint Pol, *Pavillon Noir*, éd. cit., p. 69.
[2] *Ibid*., p. 139.

> J'aurais pu ne pas respecter les instructions du jeune homme et ne pas me connecter au site dont il m'a donné l'adresse, mais cette possibilité ne m'a même pas effleurée. Il fallait obéir à sa volonté. Je n'avais pas le choix. Je ne l'avais jamais eu. Mon cerveau est atteint. Piraté. Il fonctionne comme la toile[1].

Dans cette intrusion de l'autre en soi, le vocable de la piraterie ressort : dépassant le stade de la fiction, la psychiatre entre dans ce qu'elle-même appelle précédemment délire fictionnel et qu'elle assimile à la capacité de la toile à poursuivre le fictif, repoussant continuellement ses propres limites. Si le virtuel possède une vertu créatrice en proposant une réactualisation permanente, son revers se trouve dans sa situation de frontière entre fiction et réel. Piratage de l'inconscient et du conscient, c'est tout naturellement que les pirates du web, maîtres dans l'espace virtuel, ne deviennent des figures d'esprits malfaisants et manipulateurs, libres dans la toile quand leurs victimes s'y voient enfermées contre leur gré.

La question identitaire prend ainsi une dimension essentielle et au sein d'un système qui interroge les rééquilibrages entre existence virtuelle et existence palpable. Dans la vie au réseau placée par essence sous le signe d'un partage sans lequel elle n'est pas, l'individu, qui perd le corps par lequel on le disait jusque là être au monde, sait qu'il s'efface au profit d'un anonymat impalpable mais expansé. De plus, avec l'idée d'identité, celle de propriété est elle-même remise en question, ce qui ouvre une large brèche à tous ceux qui se réclament d'une pensée pirate et de la liberté cybernétique : « Il existe au sein de la communauté du Net une école de pensée qui estime que, un logiciel pouvant être copié à volonté, les notions conventionnelles de propriété sont inadéquates dans ce domaine »[2]. De quoi re-problématiser encore l'incursion des *e-books* précédemment cités dans l'espace web, qui deviendrait, peut-être, un piège tendu au littéraire – et à la fiction, prise à son propre jeu.

---

[1] *Ibid*., p. 221.

[2] Tsutomu Shimomura (avec John Markoff), *Cybertraque. La Chasse au pirate informatique le plus célèbre des Etats-Unis*, éd. cit., p. 39.

b. Invisible hacker, visible hacké

La question de l'existence du pirate sur les mers est traitée dans la littérature dans le passage du personnage vers le domaine de la rumeur ou du mythe. Elle se pose désormais plus largement sur le web et s'étend à toute l'humanité connectée. Deux tendances contraires s'affrontent alors. Ceux que l'absence d'existence tangible angoisse développent une surenchère de démonstration du Moi sur la toile. Le succès des blogs et des réseaux sociaux illustre cette première tendance d'une humanité qui croit, en s'observant minutieusement, échapper à l'anonymat existentiel de la toile. Les réseaux sociaux florissants tentent de rendre aussi tangible que possible un Je qui complète ce que le web oblige comme sacrifice du Soi. La seconde tendance va à l'inverse de ce mouvement. Le pirate du web, s'il retire une certaine fierté des admirations que suscitent ses exploits, recherche avant tout un anonymat qu'il tient pour fondement de sa sécurité. Comme le pirate des mers aime savoir secrète la mer qu'il investit, le pirate du web cherche à échapper aux cartographies du web qui vont à l'encontre de ses propres aspirations.

La géographie du Net est un privilège qu'il veut se garder pour faire usage de l'espace à sa guise. Dans *Cybertraque* (*Takedown : The Pursuit and Capture of Kevin Mitnick, Amrica's Most Wanted Computer Outlaw – By the Man who did it*, 1996), Tsutomu Shimomura raconte sa confrontation avec le hacker Kevin Mitnick, sous le signe d'un titre qui reprend l'esthétique américaine du western. Avant d'avoir piraté les ordinateurs de Shimomura, Mitnick avait, quelques temps auparavant, cherché à dérober un software à Mark Lothor. Le pirate va jusqu'à téléphoner à sa proie pour le presser de lui céder.

> Pourquoi tenait-il tant à se procurer le code source de l'Oki ? lui avait demandé Mark. L'inconnu avait expliqué qu'il voulait être invisible et en sécurité sur les réseaux radiotéléphoniques ; il pensait pouvoir modifier les fonctions de son téléphone mobile de sorte que sa présence ne puisse pas être détectée par les appareils de surveillance[1].

[1] *Ibid*., p. 64.

La fiction reprend à son compte ce désir d'invisibilité, qui reste le plus souvent une condition au choix générique du roman d'espionnage par exemple. Laurent Queyssi exploite la question de manière complexe en développant deux discours conjoints opposant désir d'invisibilité et sentiment d'invisibilité. Son héros, Adam, est handicapé moteur : dans son fauteuil roulant, il maudit les valides pour qui le handicap est invisible. À ce sentiment d'invisibilité s'oppose une invisibilité positive : celle du web, qui assure au hacker de ne pas avoir à payer pour ses incursions illégales. Cette invisibilité désirable (et salutaire) se double cependant d'une aspiration à la reconnaissance. Ainsi, plutôt qu'un désir de se rendre invisible, le hacker manifeste un désir d'être imperceptible. Car si le web efface le corps, il n'abolit pas toute notion de perception, et les cheminements et manipulations d'un internaute demeurent observables. Si bien que le pirate devient spécialiste de « l'effacement de traces »[1], fondant une analogie évidente avec le criminel.

Celui qui efface ses traces a-t-il quelque chose à se reprocher ? Dans *Infiltrés*, Adam se rappelle à lui-même l'arrestation de Kevin Mitnick comme un acte fondateur de la culture du hack, mais aussi comme une limite imaginaire qui sépare le hack comme *game* du hack comme risque. Il poursuit cependant sa tentative de connexion sur un serveur de la CIA. La déculpabilisation opère alors précisément par le truchement de cette imperceptibilité supposée qui fait, selon Adam, l'esprit et la beauté du hack :

> J'ai réussi et personne n'est au courant. Je n'ai détruit aucun fichier ni corrompu quoi que ce soit. C'est comme si on était entrés dans le coffre d'une banque et qu'on n'ait fait que toucher les lingots d'or du bout des doigts avant de ressortir sans en emporter aucun, simplement contents de réaliser un tour de force. C'est ça, l'esprit hacker[2].

Le pirate, s'il ne se voit pas comme un criminel, pénètre toutefois en des endroits dont l'accès n'est pas censé lui être ouvert. La problématique d'Internet tient en ceci que l'interdiction y

[1] Alexandre Golovanivsky, Philippe Langlois, Yoann Vandoorselaere, *Chevaliers d'Internet et pirates informatiques*, éd. cit., p. 15.
[2] Laurent Queyssi, *Infiltrés*, éd. cit., p. 34.

est une notion aussi relative que récente. La virtualité accepte-t-elle d'être traitée sur le mode tangible que nécessite l'interdit ? Par ailleurs, le temps d'un réseau non ou peu sécurisé n'est pas loin et reste à la mémoire de nombreux pirates. Ce n'est qu'après la création du Net qu'il a donc été question d'y installer serrures et verrous pour signifier l'interdiction, la signalisation seule permettant de véritablement outrepasser l'interdiction, d'aller trop loin : **si les hackers existaient auparavant, l'interdiction crée la condamnation qui fait naître le pirate comme idée du hacker au cyberespace**.

Et comme la mer semble ne laisser aucun indice en engloutissant corps et épaves, l'ordinateur paraît (et paraît seulement, faisant le paradoxe d'un lieu où tout le monde peut être suivi à la trace) ne laisser à l'œil du non-amateur aucune trace d'un éventuel passage. Loin s'en faut pourtant : le fondement du savoir du hacker tient dans la connaissance des marques identitaires qu'il peut laisser à chaque utilisation et dans sa capacité à dissimuler ces marques, voire à les effacer. Tout hacker offre à celui qu'il pirate mais aussi (et surtout) à tout écrivain et tout cinéaste un scénario de roman policier, une nouvelle enquête à mener dans un système duel d'indices et d'analyse ; et offre, parallèlement, l'occasion unique de redevenir un héros sur le net. Alors que Shimomura se fait pirater ses ordinateurs, un journaliste du nom de David Bank imagine un scénario selon lequel Shimomura aurait lui-même piraté ses ordinateurs afin de se donner un rôle central de chercheur et de praticien :

> […] Bank a commencé a échafaudé un scénario selon lequel, après mes démêlés avec la NSA concernant le financement de mes recherches, j'aurais cambriolé mes propres ordinateurs à l'unique fin de disposer de matériaux intéressants pour ma communication au colloque du CMAD. Son raisonnement était que cette attaque que j'aurais moi-même mise en scène me permettrait de démontrer mes capacités à des sponsors potentiels[1].

Si l'hypothèse se révèle fausse, elle révèle cependant la tendance à voir dans le pirate informatique un faire-valoir, une capacité à mettre en avant non pas l'acte de piratage, ni même le pirate, mais bien le piraté, entendons nous-mêmes. La nouvelle incursion numérique

[1] Tsutomu Shimomura (avec John Markoff), *Cybertraque. La Chasse au pirate le plus célèbre des Etats-Unis*, éd. cit., p. 165.

dans les fictions d'enquête participe de ce processus de re-création littéraire et culturelle à partir des affaires révélées par les usages du web. Suivre une trace, pirater un système pour dénicher un indice, tels sont les nouveaux gestes des cyber-enquêteurs.

c. Go down, young men !

Interné à Marchenoir, Cyril partage l'espace romanesque avec sa psychiatre, directrice de la clinique. Très attachée à son patient, elle n'en cache nullement les raisons premières :

> L'attention que je portais au début à Cyril n'était pourtant – je peux bien l'avouer maintenant – pas totalement désintéressée. J'ai tout de suite vu dans le jeune pirate une occasion à ne pas laisser passer. Les perspectives de publication dans des revues de renommée internationale m'ont fait immédiatement accepter de l'accueillir à la clinique. Voilà bientôt dix ans que je suis venue m'installer à Marchenoir et j'aspire désormais à un peu de reconnaissance de la part de mes confrères. M'occuper de cet établissement a représenté pour moi une chance inespérée de pouvoir mettre en pratique mes théories, même si j'ai un peu souffert de venir m'enterrer dans ce trou. La ville et ses plaisirs n'ont pas cessé de me manquer. Ce patient peu ordinaire me donne l'occasion d'écrire un article, peut-être même plusieurs, qui feront assurément beaucoup de bruit. Qui sait si dans ces conditions une proposition de poste ne me parviendra pas ? J'adorerais diriger un service dans une institution prestigieuse de la capitale, je ne le cache pas[1].

Le personnage de la psychiatre ne se joue qu'en rapport de celui du pirate, et lorsque celui-ci meurt finalement, elle-même sombre à son tour dans la folie. La présence du pirate est ainsi présentée comme une sorte de nécessité, un support indispensable à l'homme qui ne redevient héros que dans l'activation de cette confrontation. Parallèlement, le hacker est une opportunité scientifique, mais également fictionnelle dans une mise en abyme du travail de l'auteur lui-même : Thibaut de Saint Pol, lui-même sociologue, se penche sur un phénomène pathologiquement nouveau et, par cette opportunité, se fait lui-même précurseur romanesque dans le traitement de la question, en réponse directe à l'actualité de la recherche sociologique mais aussi psychologique[2].

[1] Thibaut de Saint Pol, *Pavillon Noir*, éd. cit., p. 83.
[2] On pense notamment au livre de l'anthropologue Isabelle Tisserand, *Hacking à cœur. Les Enfants du numérique*, Paris, Éditions E-dite, 2002.

L'héroïsme de l'aventure, que le XXe siècle présente comme une impossibilité du monde contemporain, est-il réactualisé par l'espace du web ? Le réseau ne permet-il pas de conjuguer l'assise et la projection, et de renouer par sa nature même – le virtuel – avec « la logique des possibles narratifs », selon la formule de Claude Brémond ? Car **c'est dans le cadre restreint de la chaise qu'advient désormais l'action pour ce conquérant de l'immobile qui, précisément, « se cramponne par tous les temps au bras de son fauteuil »[1].** Ainsi dans *Infiltrés*, la symbiose homme-chaise se réalise dans un héros handicapé, cloué à son fauteuil roulant. De la même manière, dans le roman cyberpunk *Neuromancer* de William Gibson, Case vit l'expérience sensible du corps comme un emprisonnement auquel s'oppose la projection directe de sa conscience sur la toile. À l'image du *Vagabond des étoiles* de Jack London, le pirate du web trouve dans une projection le franchissement de la prison du corps : par cet acte de traversée, l'expérience d'observation de l'écran est enrayée et la contemplation devient exploration, tâtonnement. Dans le *Moonfleet* de Falkner, la contemplation passive de la mer se change subitement en plongée dans les ténèbres : le héros découvre un passage sous un tombeau et s'y engouffre, franchissant le seuil des territoires de l'aventure. La projection du cyberpirate reprend ce motif, plongeant vers l'action non pas dans l'espace blanc de la carte qui attise la curiosité d'un Marlow dans *Heart of Darkness*, mais dans l'espace noir qui lui succède et entraîne plutôt sa fascination. La plongée en aventure numérique, figurée dans la sombre ambiance du courant *cyberpunk*, restitue la plongée conradienne dans la jungle impénétrable du cœur humain.

Au soleil des Caraïbes et de Madagascar répondent alors les ténèbres du cyberespace, où les pirates du web investissent le mouvement d'insularité de leurs ancêtres des mers. Hakim Bey ouvre son essai *T.A.Z.* sur l'image des utopies pirates fondées sur un principe de surgissement,

[1] Pierre Mac Orlan, *Petit manuel du parfait aventurier*, éd. cit., p. 678.

et déplore que l'installation progressive du pouvoir ait fait disparaître cet usage du monde, rendant l'aventure impossible dans une cartographie achevée, une « cartographie du contrôle »[1]. **La propriété horizontale géographique, obsolète, doit ainsi être remplacée par une caractérisation verticale de l'aventure. Telle est la proposition virtuelle des hackers, qui substituent à la poussée en avant une poussée vers le fond : *Go down, young men !*** Le mystérieux JereMe, dans *Hot Pursuit*, n'en doute pas : « Le cyberespace, c'est comme le Far West. On est tous des pionniers sur cette nouvelle terre. Mais si on ne fait pas attention, il y aura bientôt des clôtures et des gardes partout. Dans un univers numérique, il ne doit pas y avoir de limites »[2]. L'appel au *Far West* désigne expressément un appel vers le monde sauvage : mais ici, le *Wild* doit demeurer, et n'être pas supplanté par un espace strié, condition pour que l'aventure ne soit ni finie, ni achevée ; ne pas porter son propre échec, en somme, mais se destiner à l'ouverture continuelle de nouveaux espaces. Mais la plongée d'une aventure numérique jouée en profondeur n'y suffit pas : pour que l'aventure soit aventure, surgissements et effacements s'activent dans une remise en route du danger.

d. Le prochain frisson

L'imaginaire romanesque aime voir l'aventure pirate se terminer au bout d'une corde, à l'instar du Geoge Merry de Mac Orlan qui, pendu à la fin de *À bord de l'Étoile Matutine*, « n'est plus qu'un détail […] pour les gentilshommes de fortune, qui sur le tillac parlent du passé »[3]. Disparition nécessaire à la continuation des autres membres de l'équipage, lancés dans leur course fatale. Nécessaire aussi à l'acceptation par le lecteur d'un contrat générique : car l'aventure ne se dirait que par le truchement d'une accointance au danger de mort, réactivé par le personnage de hacker. Pour le pirate, analyse Lapouge dans une acception hégélienne

[1] Hakim Bey, *T.A.Z., Zone Autonome Temporaire*, éd. cit., p. 17.
[2] Jordan Cray, *Le Maître du cybermonde*, éd. cit., p. 30-31.
[3] Pierre Mac Orlan, *À bord de l'Étoile Matutine*, éd. cit., p. 658.

du risque de mort, « toutes les passes s'accomplissent dans les banlieues de la mort »[1]. Sans doute n'imaginait-il pas le double sens que recouvrirait pour d'autres l'emploi fortuit de ce simple mot : *passe*. C'est que si le pirate se loge, ainsi que l'assure Lapouge, dans les fadings de l'histoire[2], il se loge également dans ceux de l'écriture.

Dans *L'Ancre de miséricorde*, Petit-Radet assure que la force des pirates réside dans la terreur qu'ils inspirent[3]. Long John Silver, dans le roman éponyme de Björn Larsson, affirme sensiblement la même chose :

> J'ai pris les dispositions nécessaires pour que nous continuions à être des fantômes surgissant du néant et disparaissant aussitôt, ne laissant derrière nous que la peur panique. […] jusqu'à la mort de Flint, nous sommes restés une rumeur semant l'effroi mais sur laquelle il était impossible de mettre un nom. Nous avions dissimulé nos agissements de façon si parfaite que personne n'avait de preuve certaine de notre existence[4].

À son tour, le pirate du web s'attache à répondre par l'effacement à chacune de ses effractions. Le hack, soutient Hélène Nissenbaum, crée le prochain frisson[5]. Et pour cause : dans *Goldeneye*, le hacker Boris Grishenko pénètre illégalement le site du Département de la Justice des Etats-Unis ; dans *War Games*, un hacker en herbe pirate par accident une machine de simulation de guerre, et manque déclencher une guerre nucléaire ; dans *Pavillon Noir*, Cyril tente de renverser l'ordre du monde connu ; le maître du cybermonde, dans *Hot Pursuit*, essaie quant à lui d'y imposer sa domination. Dans ces médias qui esthétisent le réel, le pirate du web, acteur de nouveaux mystères virtuels, offre une nouvelle voie aux romanciers de la criminalité. Et dans sa mise en branle du monde, le hacker restitue le désir aventureux de la « remise en route d'un temps figé »[6] ; l'innovation étant que **pause et mouvement ne sont plus à penser comme des temps successifs mais conjoints, la stase contenant elle-même la possibilité de l'action et du danger dans une désintégration du motif espace-temps**.

---

[1] Gilles Lapouge, *Les Pirates. Vers la terre* promise, éd. cit., p. 188.
[2] *Ibid*., p. 9.
[3] Pierre Mac Orlan, *L'Ancre de miséricorde*, éd. cit., p. 400.
[4] Björn Larsson, *Long John Silver*, éd. cit., p. 482.
[5] Helen Nissenbaum, citée dans Eric Dagiral, « Pirates, hackers, hacktivistes », dans *Critique*, n°733-734, *Pirates !*, éd. cit., p. 484.
[6] Isabelle Guillaume, *Le Roman d'aventures depuis L'Île au trésor*, éd. cit., p. 40.

L'adversaire, selon un modèle viral, procède par infiltration, passe par nos réseaux, presque désincarné. Ainsi Solange Ghernaouti-Hélie évoque-t-elle des menaces invisibles[1], François-Bernard Huyghe pense nécessaire de redéfinir l'idée d'ennemi à l'ère du numérique[2], tandis que Jean-Paul Ney interroge notre peur du Net[3]. Et dans l'ensemble de ces discours sur la crainte, l'ancêtre océanique n'est jamais loin : « Le drapeau noir flotte sur Internet »[4], assure Jean Guisnel. C'est que les « anges noirs de l'utopie » sont de retour, esthétisés dans *The Matrix* par l'ensemble de cuir noir que portent Néo et Trinity avant d'affronter l'écrasant système numérique.

Mais le frisson est partagé : les anges noirs de l'utopie numérique vivent dans le risque que supposent leurs activités illicites. Dans *Long John Silver*, le pirate Israël Hands, sorti tout droit de *Treasure Island*, souligne l'accointance de l'aventure pirate avec le danger de mort : « Mais je peux vous dire que, s'il y avait pas la potence, il y en aurait pas beaucoup qui seraient gentilshommes de fortune. C'est comme la guerre. Si on peut pas y mourir, ça sert à rien »[5]. Le pirate du Web, actualisant l'insularité appelée par Hakim Bey, est présenté dans un rapport de défection vis-à-vis du pouvoir ; un retrait qui se signe d'une poursuite du personnage par son antagoniste policier, représentant quant à lui de la susdite cartographie du contrôle et de l'affrontement que constitue ce « choc de deux terreurs contraires »[6] : toute-puissance institutionnelle contre folie, délire du hors-la-loi au désir d'un nouvel ordre.

Dans *The Matrix*, les Agents de contrôle du système matriciel ont pour premier réflexe d'introduire un traceur dans le corps de Néo, faisant de la traçabilité l'arme première contre le

[1] Solange Ghernaouti-Hélie, *La Cybercriminalité. Le Visible et l'invisible*, Lausanne, Presses Polytechniques et universitaires romandes, 2009.
[2] François-Bernard Huyghe, *L'Ennemi à l'ère numérique. Chaos, information, domination*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.
[3] Jean-Paul Ney, *Terreurs virtuelles. Les Nouvelles menaces à l'aube du XXIe siècle*, Chatou, Carnot, 1999.
[4] Jean Guisnel, *Guerres dans le cyberespace. Services secrets et Internet*, Paris, La Découverte, 1997.
[5] Björn Larsson, *Long John Silver*, éd. cit., p. 331.
[6] Markus Rediker, *Pirates de tous les pays*, éd. cit., p. 29.

surgissement de l'aventure. Sur le même modèle, Joyce dans *Nikolski*, Ryan dans *Hot Pursuit*, Adam dans *Infiltrés* ou Clara dans *Access Denied* de Tina Kent sont autant de personnages fugitifs, recherchés par une institution policière. Très vite, le mélange narratif entre immobilisme funèbre et effraction numérique fait renouer l'aventure avec le danger de mort qui en est, assure Jankélévitch, un élément définitoire. Bobby, héros du *Count Zero* de William Gibson, voit mourir lors d'une passe celle qui l'accompagne, de la même manière que, connectés à la matrice, Néo et Trinity voient mourir leurs compagnons. Mourir en numérique, c'est mourir au réel ; et mourir au réel, c'est donner sens au numérique. À l'enlisement du soi physique dans la chaise et à l'engloutissement numérique du soi psychique dans la rumeur répond alors le grandissement d'une renommée presque mystique dont l'*hybris* se traduit dans la présentation paroxystique des personnages. On l'a vu déjà : Cyril est « un génie, le pirate le plus aguerri des temps modernes », Adam un « hacker de génie », Ryan un « petit génie de l'informatique » ; et ce n'est qu'assis sur sa chaise ou allongé à bord du *Nabuchadnezzar* comme John le long du cercueil des Mohune dans *Moonfleet* que Thomas Andersen peut devenir Néo, héros élu d'une humanité à libérer. **Il faut donc se faire gisant, corps-objet inanimé, pour déployer l'étendue des possibles de l'aventure cybernétique.**

La tradition vingtièmiste du désenchantement fait rédiger à Bruckner et Finkielkraut un appel à l'étranglement sauvage de « cette sotte, cette ignoble idée selon laquelle il n'y a plus rien à découvrir, plus rien à vivre »[1]. « Les pirates, ça n'existe plus », affirme le cousin de Joyce ? Détrompons-nous : car c'est bien le pirate qui, infestant ces courants numériques où la mort coule dans la vie, comme l'écrit Conrad, vient tordre le cou du réel pour imposer la positivité de l'aventure.

[1] Pascal Bruckner, Alain Finkielkraut, *Au coin de la rue, l'aventure*, éd. cit., p. 11.

Le web réactualise dans le réseau le motif du chasseur et de la proie, alors même que l'aventure a peu à peu été acceptée comme une impossibilité du monde contemporain. À cette relation cynégétique correspondent deux attitudes qui font état à leur manière respective de l'absence d'identité sur le web : quand une majorité joue des possibilités du visible et d'une identité surenchérie par les outils du Soi numérique, le pirate du web, à l'instar du pirate des mers, mise sur l'efficacité d'une invisibilité et sur les possibilités d'action qu'offre ce non-être du cyberespace. C'est dans ce cadre psychologique que se joue la possibilité du risque aventureux, ainsi que dans une réécriture des motifs spatiaux : le hacker, conquérant de l'immobile, met en œuvre une aventure de la chaise, de l'assise. Par ailleurs, la propriété géographique horizontale, obsolète, doit être remplacée par une caractérisation verticale de l'aventure. Telle est la proposition virtuelle des hackers, qui substituent à la poussée en avant une poussée vers le fond. L'appel à l'aventure se signe enfin du risque qu'encourt le hacker : il faut donc se faire gisant, corps-objet inanimé parallèle d'une station funèbre, pour déployer l'étendue des possibles de l'aventure cybernétique.

3.3.4. Autonomie du hacker, indépendance de l'objet

Il est temps désormais d'en finir. Est-ce dire que le pirate a dit son dernier mot ? Sans doute pas. Mais le comparatisme n'enregistre-t-il pas, au-delà des ressemblances et dissemblances, la fin d'un discours, et donc d'une période ? Comment le motif aventureux nous conduit-il à caractériser, par le truchement du hacking, le cycle littéraire ? Le numérique acquis, et le principe du hack avec lui, doit-on dissocier définitivement pirate et hacker dans notre discours ? Ou, peut-être, sommes-nous amenés à faire usage d'une comparaison plus efficace – ou réaliste – que simplement poétique ?

a. Vers une aventure du corps-texte

Un pont est-il enfin jeté entre le statut de l'aventurier en action et celui du lecteur, confortablement installé ? Car dans la posture qu'il requiert, l'espace Internet impose de redéfinir les statuts d'actes et d'actes de lecture, désormais conjugables. Nous assistons, propose Milad Doueihi, « à l'émergence d'un savoir-lire hybride, qui unit l'histoire de la culture imprimée et de son activité de lecture aux nouveaux outils numériques et à leur potentiel de transformation totale du savoir-lire »[1]. Compétence et savoir-lire, l'aventure investit le champ du littéraire devenu acte et souligne la nouvelle importance du développement de capacités lectoriales par lesquelles la pratique numérique « invite les lecteurs et surfeurs à se muer en participants actifs […], encourage les lecteurs à se faire codeurs, programmeurs, et en définitive auteurs »[2].

Si Pascal Bruckner et Alain Finkielkraut réagissent dans *Au coin de la rue, l'aventure*, c'est que l'aventure, dit le XXe siècle, aurait déserté le réel. On en vient donc à la chercher dans les livres, à l'instar de Jean-Pierre Naugrette qui en appelle à une aventure du coin de la page[3]. Mais l'avènement intertextuel auquel il fait référence n'apporte qu'une expérience de lecture-jeu limitée à un principe de reconnaissance culturelle et mémorielle ainsi qu'à la saisie d'un principe lectorial d'actualisation qui, sous le sceau d'Umberto Eco, souligne que « les vertiges

[1] Milad Doueihi, *La Grande conversion numérique*, Paris, Seuil, 2011, p. 47.
[2] *Ibid*., p. 66.
[3] Jean-Pierre Naugrette, *Lectures aventureuses*, éd. cit.

et questionnements que subit le récit d'aventures ne peuvent s'envisager dans l'absence de tout regard »[1]. La prédation du pirate, tapi dans l'ombre du web, entraîne à son tour le cyberlecteur à briser le moment de la contemplation par un statut de vigilance et d'éveil, formulé dans le message que Néo voit s'inscrire malgré lui à l'écran : « Wake up, Neo »[2]. Si le texte nécessite la prise en charge du regard du lecteur, la page numérique ne se met en branle que par le truchement de l'activité du cyberlecteur. En réponse au sentiment d'un défaut de réel, le numérique impose une expérience en tension de l'immobilité, et rappelle selon l'adage hacker repris par Adam dans *Infiltrés* que « […] la faille se situe souvent entre l'ordinateur et la chaise. C'est-à-dire au niveau de l'humain »[3].

Par une contamination virale des comportements, le lecteur éveillé entend la possibilité d'acquérir, comme Néo, le pouvoir de se saisir de la toile : la mise en danger du lecteur se transforme alors en mise en danger du texte, toujours susceptible d'être attaqué, pillé, balafré. Milad Doueihi fait de la malléabilité la caractéristique à venir de l'objet numérique : la mise en mouvement du littéraire se réalise par un acte violent (mais aussi, on l'a vu, ludique) de piratage, et le vertige de la toile comme une conséquence directe de l'immobilisme de la chaise. Dès lors, l'aventure cyberlectoriale s'affiche comme l'aventure classique à travers un ensemble de marques et de stigmates. **Les cicatrices textuelles numériques, comme autant de jambes de bois ou de crochets en guise de main, reflètent la prolifération des outils d'investissement et de transfigurabilité de l'objet mis en ligne, outils signifiants eux-mêmes de la pérennité du désir d'aventure.** David Le Breton voit dans l'ère du numérique une forme d'adieu au corps au profit d'une quête du désincarné. Mais dans la multiplicité des coups portés, **l'aventure cybernétique du devenir-pirate affirme avec énergie l'existence**

[1] *Ibid.*, p. 5.
[2] Andy et Larry Wachowski, *The Matrix*, 1999.
[3] Laurent Queyssi, *Infiltrés*, éd. cit., p. 61.

d'un corps-texte vivant, réunissant littérature et corporalité dans une expérience non pas charnelle mais néanmoins physique, où le virtualisé n'équivaut nullement au dématérialisé.

b. The man who would be a king

Cette malléabilité semble offrir la perspective d'une aventure perpétuellement réactualisable, d'un puits d'aventures sans fond. Le cas n'est pas aussi évident. Dans *La Gloire de l'aventure*, Sylvain Venayre revient sur l'aventure coloniale, portée sur toutes les terres laissées en marge du grand « courant civilisationnel ». Engagée par des aventuriers, poursuivie par des entrepreneurs, achevée enfin par des administrateurs dans un glissement de l'expérience individuelle vers le projet collectif de mise sous contrôle, l'aventure contient son propre dépassement, sa propre limite. Certes, le fantasme du pionnier n'est pas éteint, et l'idée de ne plus rien pouvoir vivre a trouvé une réponse contradictoire dans la brèche ouverte par l'espace-web où se sont engouffrées des forces en latence. L'aventure, pourtant, n'y fait pas tout. Dans *Cup of Gold*, on l'a vu, Henry Morgan vole ses compagnons après avoir pillé Panama et achète son pardon auprès du roi, puis devient gouverneur de la Jamaïque avec pour mission de chasser ceux auprès de qui il chassait auparavant. C'est que le pirate agit pour lui avant d'agir pour la beauté du geste. La poétisation quant à elle relève de la construction lectoriale, portée dans notre propre devenir pirate. L'aventure procède d'une réalité nettement plus prosaïque.

> Laurent Tessier interroge les figures contemporaines de « pirates culturels », et se demande […] dans quelle mesure [leurs] aventures sont symptomatiques des pratiques et des revendications contemporaines de piratage. Leur posture critique ne vise-t-elle toujours qu'à se construire une légitimité, monnayable sur tel ou tel marché ? On connaît les exemples célèbres de hackers, recrutés par telle banque ou tel service de renseignement gouvernemental après un coup d'éclat. Existe-t-il seulement des contre-exemples ?[1]

[1] Laurent Tessier, « À la recherche du menu caché », dans *Critique*, n°733-734, *Pirates !*, éd. cit., p. 542.

À l'aventure fantasmée et à l'investissement créatif du lecteur répondent l'esprit d'entreprise et l'investissement économique d'un personnage qui cherche à se générer une valeur marchande : « l'aventurier, affirmait déjà Jean-Yves Tadié, « produit de l'aventure comme le charcutier de la charcuterie »[1]. Et le pirate de la piraterie, ou du piratage. Le mythe de la contre-culture s'effondre ainsi en même temps que celui d'un pirate marginal et libertaire. En ce sens, **la distinction mac orlanienne tient sa différenciation dans une vue d'esprit plutôt que dans une situation physique, opposant aventuriers productifs et aventuriers créatifs**. Car sur le modèle cyberpunk des grandes multinationales avides de pouvoir, de profit et de domination, **l'aventurier productif entend quitter sa chaise pour investir un trône, en homme qui voudrait être roi. L'aventurier créatif, lui, n'entend que retrouver sa chaise, répondant à l'investissement d'entreprise par l'investissement identitaire et fictionnel des *soi***.

Dans le roman de Björn Larsson, Silver évoque avec nostalgie le temps où des havres existaient encore pour les représentants de son espèce. De la même façon, les hackers évoquent aujourd'hui avec mélancolie l'âge d'or d'un espace numérique non circonscrit, où tout n'était que possibilité ; avant de constater à leur tour que « La plupart des professionnels qui s'illustrent dans la sécurité sont d'anciens hackers, parce qu'il n'est pas mauvais d'avoir été passe-muraille avant d'être serrurier »[2]. La circonscription du Net s'affirme déjà dans un langage qui reprend les vieilles distinctions entre pirates et corsaires : désormais, le web est habité par des hackers et des crackers, des *white hats* et des *black hats*. Ajoutons que le succès littéraire du pirate des mers s'est véritablement affirmé au XIXe siècle, une fois que le personnage historique avait, pensait-on, disparu, cédant ainsi la place au personnage

[1] Jean-Yves Tadié, *Le Roman d'aventures*, Paris, Quadrige/PUF, 1996, p. 6-7.
[2] Alexandre Golovanivsky, Philippe Langlois, Yoann Vandoorselaere, *Chevaliers d'Internet et pirates informatiques*, éd. cit., p. 67.

romanesque. La prise en charge par la littérature du pirate du web signifie-t-elle donc la disparition en cours de l'épopée cyberpirate ? La tentation productiviste de l'aventure numérique a-t-elle déjà condamné sa possibilité créatrice ?

C'est que la contre-culture, assurent Andrew Potter et Joseph Heath, n'est qu'un mythe : tout est voué à l'entreprise, au système, à la circonscription. L'aventure ne ferait pas exception à ce constat ; ce qui n'exclue nullement ni la possibilité de lui voir emprunter d'autres chemins, ni celle d'en extraire la poésie. Temps de la nostalgie et de la mélancolie, l'aventure semble fermer naturellement, irrésistiblement, ce qu'elle a ouvert. Il reste que le pirate fait à la fois figure d'ange noir annonciateur d'une plongée à venir, signe qu'un déséquilibre s'apprête à bouleverser le monde connu, et de vestige, témoin romantique de ce que nous saurons toujours tantôt frémir, tantôt rêver. Et pour cause : au sujet du piratage informatique et des bidouillages numériques et technologiques restreints à ce seul domaine, Cyril Fiévet évoque d'ores et déjà un « hacking traditionnel »[1]. Déjà dépassé, le hacking informatique ? Certes, le pirate évolue et dépasse largement le cadre ce cette thèse qui accuse d'ores et déjà un formidable retard : l'aventure numérique est chose acquise, peut-être même achevée. Le jeu sécuritaire, nourri des hackers eux-mêmes et destiné à explorer les failles pour mieux les réparer, a mis un terme à l'exaltation cyberspatiale. Mais non au piratage lui-même qui, désormais, trouve une nouvelle énergie dans sa capacité à explorer les voies de fusion du technologique et de l'organique. Le *body hacking*, fondé sur la collaboration parfois artisanale de hackers partageant leurs expériences sur le mode de l'*opensource*, ne cherche plus à gagner en seule connaissance mais, surtout, précise Cyril Fiévet, « en matière de sensibilité de perception »[2]. La conséquence littéraire à cette nouveauté ? C'est que le piratage et le hacking ne sont peut-être plus à examiner dorénavant du côté des motifs romanesques ou des apports

[1] Cyril Fiévet, *Body hacking. Pirater son corps et redéfinir l'humain*, Limoges, FYP, 2012, p. 77.
[2] *Ibid*., p. 44.

fictionnels, mais de celui du sens et de la perception, et de la possibilité de les dire. Entendons, en termes littéraires : de la poésie.

c. Libérer l'objet

Il convient d'accepter l'éloignement progressif du hacker et du pirate. La comparaison, qui « utilise en effet l'altérité comme vecteur de compréhension humain »[1], comprend une date de péremption, une part d'obsolescence. Si elle est moteur intelligible d'intégration, la comparaison sert tout à la fois à distinguer et, surtout, spécifier. La comparaison comprend donc sa propre limite intégrative. Le pirate ne sert qu'un temps, et finit par ne plus agir dans la caractérisation du hacker. Et si le drapeau noir et les os croisés continuent de trouver leur place dans nos mises en représentation du monde, c'est davantage comme réduction de la pensée et condensation d'une idée ou d'un présupposé. Il reste que pirate des mers et pirate du web s'affranchissent l'un de l'autre dans une libération mesurée de l'objet littéraire abstrait – l'idée, le motif, le concept –, de la même manière que par le truchement du hacker l'objet littéraire concret – le livre – accède à une forme d'indépendance.

Si la prise en charge du pirate du web par la littérature signe une clôture de l'aventure, la prise en charge du littéraire par le piratage engage quant à elles de nouvelles possibilités (aventureuses) dans le passage du livre papier au livre numérique, programmable et dé-programmable : *piratable*, surtout.

Le hacker oblige la redéfinition de notre pratique littéraire dans ses problématiques de création, de réception, mais aussi dans ce qu'elle implique du circuit économique auquel elle s'est liée *via* l'objet livre et l'autorité de l'auteur. À la fixité de l'objet connu, comme le livre, répond la conversion de l'objet numérique qui, issu de la culture de l'*opensource*, autorise une liberté de manipulation jamais égalée et pourtant encore largement restreinte. L'échec relatif

[1] Frédérique Toudoire-Surlapierre, *Notre besoin de comparaison*, éd. cit., p. 39.

de l'*e*-book, souligne Milad Doueihi, tient en ce qu'il retranscrit trop impérieusement les propriétés du livre, cherchant à mimer l'objet ancien plutôt qu'à en définir un nouveau, fort des caractéristiques propres au numérique et à l'*opensource*. L'objet numérique, pour accéder à sa valeur, doit porter les modifications de la notion de propriété et accepter d'être modifié ou, plutôt, détourné. Détourner, modifier, tel est le geste du nouveau pirate que nous sommes, ou que nous sommes voués à devenir, obligeant une part des sciences humaines à revoir leurs concepts et méthodes à l'aune de cette mise en geste d'une réception créatrice – et notamment la méthode comparatiste amenée à comparer, via l'apport d'une anthropologie des usages numériques de la fiction par exemple, « non des textes, mais des attitudes devant la fiction, des façons de représenter le monde »[1]. **Entre bidouillage, opensource et hacking corporel ou simplement formel, peut-être nous dirigeons-nous discrètement vers une littérature propre aux productions issues d'un usage numérique, une *littérhackture* renouvelant ses pôles créatifs et réceptifs par les possibilités d'un piratage littéraire.**

Milad Doueihi scinde deux savoir-lire distincts et non exclusifs : « Lire en ligne n'est pas la même chose que lire un livre : les deux opérations sont radicalement différentes. […] la compétence numérique est une compétence autonome, qu'il ne faut pas nécessairement lier au savoir-lire de la culture imprimée et à ses institutions »[2]. Lire au numérique n'est pas lire un livre, et impose de penser l'acte de lecture non pas comme une activité restreinte de réception mais, plus vastement, comme un acte littéraire (et technologique). En quoi le hack y contribue-t-il ? Le pirate, figure littéraire, est-il en passe de devenir figure *du* littéraire numérique ?

[1] Sébastien Hubier, « De l'interprétation », dans Antonio Domiguez-Leiva, Sébastien Hubier, Frédérique Toudoire-Surlapierre, *Le Comparatisme, un univers en 3D ?*, éd. cit., p. 92.
[2] Milad Doueihi, *La Grande conversion numérique*, éd. cit., p. 50-55.

Il serait facile – presque trop – d'établir entre le nouvel état cyberlittéraire et le pirate des analogies de complaisance (sans qu'elles soient fausses pour autant) : collectivisation, déni de propriété, contrebande, artisanat permanent et adaptabilité, culture du partage sont autant de motifs qui demeurent sous-jacents et font une partie de ce que pourrait être (et non de ce qu'est) l'identité cyberlittéraire. Des motifs qui spécifient l'actualité du hacker (ou du pirate) au web, tendance inverse à celles qui tentent de circonvenir le cyberespace. Pierre Lévy évoque bel et bien l'avènement d'une intelligence collective[1] qui mène par voie de piratage à l'exploration de nouvelles zones défrichées à tâtons. La possibilité du hacker d'accéder d'une certaine manière à l'inconscient par la voie du web a déjà été abordée. Cette potentialité, ajoutée à celles récemment avancées par le bodyhacking, se vérifie dans une connexion cérébrale en réseau, formulée par Miguel Nicolelis :

> Une ère de networking neurosocial apparaît à l'horizon. Oubliez les SMS et les Twitter. Dans ce futur centré sur le cerveau, vous pourriez être capable de communiquer par la pensée, de cerveau à cerveau, avec vos collègues du bureau d'à côté, ou avec des millions de gens raccordés à ce nouveau média que j'appelle le « brain net »[2].

Cette opportunité, présentée sous le signe positif du hack et du bricolage « en vue d'une amélioration de l'humain » connaîtra cependant sans doute un revers de pillage et de crapulerie : les pirates seront-ils alors de nouveau appelés à soutenir notre capacité de compréhension de ce phénomène ? Mais surtout, comment cet espace de production cérébrale collective entendra-t-elle traiter le littéraire ? Ou se faire traiter par elle ? L'identité littéraire, basée sur des distinctions de statut (auteur, lecteur, critique..) aura-t-elle seulement une raison d'exister encore ? Et la littérature elle-même n'en aura-t-elle pas que davantage de raisons d'être, et plus encore la littérature comparée ? Car « […] quand les cultures s'uniformisent, l'analyse des différences, les plus ténues, minimes ou microscopiques soient-elles, n'en

[1] Pierre Lévy, *L'Intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace*, Paris, La Découverte, 1994.
[2] Miguel A.L. Nicolelis, cité dans Cyril Fiévet, *Body hacking. Pirater son corps et redéfinir l'humain*, éd. cit., p. 132-133.

devient que plus utile et nécessaire, parce qu'elles sont autant de détails qui font toute la différence […] »[1].

Le comparatisme, en ce sens, pourrait bien contrevenir au conditionnement numérique de nos psychés : contre cette collectivisation, elle permet la mise en avant des écarts et des écueils, en même temps qu'elle favorise le maintient d'une part d'individu – c'est-à-dire de singulier et de spécifique – dans l'expression de la pensée, critique ou imaginative. Dans cet enjeu de singularisation, le pirate a lui aussi son mot à dire. Car le piratage désigne certes une collectivisation d'un outil ou d'un espace (le cyberespace par exemple), mais en vue précisément de constituer non pas un lieu commun mais une possibilité de détournement et d'appropriation sémantique, sensible… **Le piratage favorise la mise à disposition du plus grand nombre des moyens de créer des écarts**. L'appareil législatif mis en place autour de ces outils et pratiques décidera seul de qui sera pirate, et qui ne le sera pas.

> *Le passage au virtuel réalise une aventure du texte en ceci que celui-ci y est mis en danger : auparavant intouchable, le texte peut être blessé, amputé, saccagé, pillé, sans que l'on s'en rende compte. La numérisation du texte constitue donc sa véritable matérialisation puisqu'une interaction devient possible (parfois même indispensable) et que la piraterie prend un sens nouveau dans sa possibilité de rapine. Imaginons un monde sans livre physique : toute la littérature n'y est conservée que de manière numérique. Ne peut-on pas imaginer alors l'occasion d'un formidable et romanesque cyber-rapt ?* « Des pirates ont pris Conrad ! », *pourrait titrer un jour une dépêche sur le web : comme des otages pris aujourd'hui au large de la Somalie, ne peut-on pas imaginer voir Conrad tout entier disparaître, pris aux mains de terribles pirates numériques ? Combien l'humanité sera-t-elle alors prête à verser comme rançon pour récupérer tel ou tel auteur ? Nous saurons enfin, dans un élan d'un prosaïsme tout aventureux, quel prix nous accordons à nos productions littéraires. Car il ne faut pas oublier que le web est aussi une affaire en or, balayant la distinction entre aventuriers actifs et passifs au profit d'une distinction entre aventuriers productifs et créatifs. Et tandis que l'économique fait les beaux jours d'un web avant tout d'entreprise, la voie créative du hack prend des chemins plus sensibles. Son implication littéraire ? La possible existence d'une* littérhackture, *littérature spécifiquement issue des usages numériques, technologiques,* etc. *; une littérature propre à l'humanité augmentée, qui se distingue de la littérature telle qu'on l'entend. L'importance du pirate étant de permettre à cette* littérhackture *de ne pas être un simple lieu commun d'indifférenciation, et de favoriser la mise à disposition des outils nécessaires à la création d'écarts et singularités qui* font sens.

[1] Frédérique Toudoire-Surlapierre, *Notre besoin de comparaison*, éd. cit., p. 55.

Conclusion Générale

Nous pourrions, à l'issue de ces quelques centaines de pages consacrées au pirate, proposer une conclusion générale regroupant tous les pirates sous le signe de cette expression livrée en titre : *the fame monster*. Ce serait trahir non seulement la démarche comparatiste qui vise à déceler ce qui « fait la différence », mais également, on l'a vu, la réalité des usages et des fictions du personnage-pirate.

Nous pourrions, eu égard à ce processus différentiel, proposer alors une conclusion toute relativiste, postulant qu'il y a des pirates pour tous, pour toutes les époques et toutes les sociétés, et qu'une tentative de circonscription du sujet serait bien impossible. Il y aurait, dans la galerie de ces figures, le pirate romantique, sombre et vengeur du XIXe siècle, nourri du motif du surhomme et d'une première politisation. Il y aurait, à ses côtés, un pirate plus violent et plus ironique, du cruel Kernok à l'ambigu Silver. Aventurier tantôt honni, tantôt auréolé de gloire, le pirate puise son sens d'une lecture du monde auquel il fait face. Au XXe siècle, le pirate désenchanté de la génération perdue s'opposerait au pirate hollywoodien qui lutte contre l'injustice dont sont victimes les petits, tout en assurant la pérennisation d'un ordre essentiel. Au même moment en Europe, et depuis le début du siècle, l'échec de l'aventure constitue une mise à distance critique des auteurs vis-à-vis du roman d'aventures et du roman de piraterie en particulier. Chez Pierre Mac Orlan, le pirate est l'occasion romanesque à saisir pour, précisément, taire le romanesque d'une aventure désillusionnée. Une manière pour l'auteur de connaître également une renommée critique. Il reste que les pirates n'en ont pas fini de faire parler d'eux : pirates stéréotypes et/ou parodiques de la littérature de jeunesse et de la bande dessinée, pirates libertaires post-soixante-huitards, pirates de spectacle et de consommation dans les parcs d'attraction, pirates fantastiques

surfant sur la vague contemporaine de la *fantasy* : il y en aurait pour tous les goûts, et à toutes les sauces.

Nous pourrions plutôt proposer une conclusion empruntant les termes enchanteurs de la mémétique en faisant du pirate un principe de survie, d'adaptation de l'espèce : lui-même ne chercherait qu'à assurer sa propre survie en empruntant des véhicules toujours réadaptés à son environnement. À la fin du XVIIIe siècle, on pense le pirate éradiqué, ou presque, de la surface des mers. Il délaisse alors son enveloppe humaine pour gagner, au siècle suivant, la forme de la fiction et du roman. Ce pirate-parasite, opportuniste – il annonce alors le futur succès du piratage –, fait figure de Protée, divinité marine douée du pouvoir de se métamorphoser. De la même manière, le pirate s'emploie à coloniser les formes et les supports qui assurent sa réplication et sa pérennité dans l'histoire des idées et des mentalités. Papier, image, cinéma, bande dessinée, vidéo, web, le pirate envahit les conditions matérielles de la fiction avant de se désincarner un peu plus encore et, surtout, de se re-marginaliser après chaque nouvelle institutionnalisation. Doublement politisé par les motifs du capitalisme et d'un certain socialisme, le pirate s'idéalise pour donner lieu à une « philosophie pirate » telle que la formule Razmig Keucheyan en termes de défection, de nomadisation, d'anti-pouvoir, ainsi que de résistance économique et culturelle[1]. Devenu alors concept dans l'histoire culturelle, le pirate évacue la vieille piraterie pour s'ériger en piratage et emprunter, une fois encore, des véhicules nouveaux : via les radios, les avions, mais aussi ordinateurs, le pirate devient un comportement qui s'étend au point de voir les journaux titrer plus d'une fois : « Tous pirates ? » Tous pirates…n'est-ce pas une manière détournée de dire que, peut-être, plus personne ne l'est vraiment ? De priver le pirate de sa caractérisation exceptionnelle ?

Tout cela est correct, et pourtant insuffisant. Qu'à cela ne tienne : ajoutons aussi une conclusion plus poétique, en rappelant que les pirates n'ont pas fini de hanter les ombres de

[1] Ramzig Keucheyan, « Philosophie politique du pirate », dans *Critique*, n°733-734, *Pirates !*, éd. cit., p. 459.

nos fictions, et les revers de nos bonnes fortunes. C'est dans cette poétique fantômatique particulière, chère au cœur de l'homme, que se situe pour Robert de la Croix l'un des grands succès du pirate : « […] pour l'homme, toujours réceptif aux légendes et aux mythes, les fantômes des pirates continueront longtemps à hanter les chemins de la mer »[1]. Légendes maritimes, violence primitive, quêtes fantastiques prises entre brume et plein soleil : il y a bel et bien un style pirate, fantasme de participer dans le geste d'écriture (ou de reconnaissance pour le lecteur) à une communauté esthétique d'initiés ; ceux qui savent qu'à l'envers de nous bat toujours quelque pavillon noir ; que le long des coques de nos vies s'écrasent sourdement les vagues croisées par quelque brigantin ; qu'une île paradisiaque renferme sans doute un trésor enterré, et qu'en cette plage on sent encore les effluves du rhum ; que des voiles la nuit, qu'une taverne insolite, qu'une ruelle sombre ou qu'une lanterne sourde suffisent à l'aventure ; ceux qui savent enfin que la piraterie s'écrit en trois couleurs : le noir de la mort et de la nuit, le rouge du sang, l'or du soleil et des trésors. Mais ce serait peut-être faire croire que tout le monde peut écrire une bonne histoire de pirates. Loin s'en faut.

Comment conclure, alors ? Pour ne pas trahir toutes ces manières d'en finir avec le pirate, nous proposons d'interroger les grands oubliés de la fiction occidentale qui a fait l'objet de cette thèse : les pirates d'aujourd'hui. Des pirates non pas culturels mais maritimes, véritables héritiers de cette piraterie qui, malgré sa violence, nourrit la littérature que nous donnons à lire à nos enfants. Depuis plus de deux décennies, la piraterie maritime connaît une explosion formidable. Les historiens de la marine et spécialistes de la piraterie évoquent un nouvel âge d'or pour le brigandage maritime, tout en dénonçant les méfaits de la fiction : qui sait, aujourd'hui, que les pirates n'ont rien d'un Johnny Depp ? Qu'une tradition de la piraterie existe et persiste bel et bien en mer de Chine ainsi qu'au large des Philippines et de

[1] Robert de la Croix, *Histoire de la piraterie*, éd. cit., p. 364.

l'Indonésie ? Que le détroit de Malacca, entre Sumatra et la Malaisie, ou que les côtes de la Somalie sont parmi les endroits les plus dangereux du monde ? Si l'on pense que le pirate a colonisé la culture, une inversion pragmatique impose de relever que c'est d'abord la culture qui a colonisé le pirate et empêche ainsi la pleine compréhension du phénomène pirate tel qu'il se présente concrètement aujourd'hui. Dominique Le Brun relève l'incapacité dans laquelle la fiction a mis l'opinion occidentale à saisir l'ampleur du problème que soulève ce retour en force de la piraterie maritime. L'écrivain-journaliste cite alors un confrère, Pierre Mac Orlan, qui dans *Les Pirates de l'avenue du rhum* répond partiellement à cette problématique :

> C'est la grande sorcellerie de la vie maritime que de parer d'une poésie amère et irrésistible tout ce qui touche à ses décors infiniment renouvelés. Les bandits qui vivent leur vie sur des goélettes maquillées où le nom d'une jeune fille s'accroche comme une rose à la proue, ont fait un pacte avec la mer, qui les sauvera de l'oubli et de la honte vulgaire qui efface le nom des malfaiteurs de terre ferme, quand la justice a passé[1].

Sorcellerie, poésie : la littérature est magie et jette un charme sur nos perceptions du monde et sur le devenir des choses : le criminel pirate, qui hante comme un fantôme les hautes mers et les rivages, est paradoxalement sauvé de l'oubli par cette mise à l'écart. Comment, alors même que le personnage-pirate est si bien intégré à la société occidentale *via* la fiction, faire comprendre à l'opinion publique que la piraterie actuelle « constitue un trouble grave à l'ordre public ; [qu'] elle empêche le fonctionnement normal de la société »[2] ? La terminologie pirate pose désormais problème en ce qu'elle a euphémisé la violence pirate, créant une différence quasi civilisationnelle entre le personnage historique et le personnage fictionnel. Pourtant, les faits sont là, et ne sont pas sans rappeler la geste pirate telle que la présentent les historiens de la piraterie passée. « La biographie comparée de ces individus

[1] Pierre Mac Orlan, *Les Pirates de l'avenue du rhum*, dans *Œuvres complètes*, Genève, Edito-Service S. A., 1970, p. 209.
[2] Dominique Le Brun, *De la piraterie au piratage. La Fascination de la transgression*, éd. cit., p. 20.

manque résolument de fantaisie »[1], précise Dominique Le Brun : les histoires se répètent inlassablement, de pillage en pillage, de sac de ville en sac de ville. La geste pirate contemporaine ne fait pas défaut à ce constat de répétition. Dans un documentaire titré *Pirates des mers d'aujourd'hui*, l'écrivain de marine et journaliste Jean-Michel Barrault fait le récit des pirateries telles qu'elles se présentent tantôt en mer de Chine, tantôt au large du Bangladesh, des Philippines, de Somalie, du Nigéria, de la Malaisie, *etc*. Le processus est inlassablement le même et les quelques cent soixante-dix pages du livre sont autant de dépêches pour rendre compte des centaines d'actes de piraterie perpétrés chaque année. En dehors d'affaires singulièrement médiatisées selon les pays (en France, l'affaire du *Ponant*, attaqué par des pirates somaliens le 4 avril 2008), la piraterie est pourtant passée sous silence, et sa mise en fiction momentanément empêchée. Ce n'est, sans doute, qu'une question de temps. Il reste que la fiction est largement évacuée de l'écriture de la piraterie contemporaine et que le réel semble prendre sa revanche sur un phénomène pirate dont il avait été mis en marge.

En 1925, Pierre Mac Orlan quitte le roman d'aventures et se fait journaliste pour son documentaire intitulé *Les Pirates de l'avenue du rhum*, basé sur un fait divers lié à la prohibition aux États-Unis. C'est toujours sous la forme journalistique du documentaire que se présente la piraterie moderne, que les historiens cherchent à séparer de la fiction pour en définir le caractère d'urgence. Jean-Michel Barrault saisit lui aussi cette problématique d'un filtre fictionnel imposé à la réalité :

> La piraterie maritime est un mal endémique. Mais elle n'avait jamais atteint l'apogée actuel : les victimes se comptent par centaines chaque année, cargos, pétroliers, porte-conteneurs, remorqueurs, barges, pêcheurs, yachts… Et les marins qui y sont embarqués.
> Il est paradoxal que les médias ne lui accordent que peu d'attention alors que figurent en bonne place attaques de fourgons blindés, braquages de banques, agressions, vols avec violences. Peut-être parce que la piraterie maritime se passe dans des mers lointaines, et reste empreinte d'une aura de romanesque célébrée par Hollywood lorsqu'un boucanier cheveux au vent, incarné par Errol Flynn, Burt Lancaster

[1] *Ibid*., p. 38.

> ou Johnny Depp, séduit la belle captive qui tombe dans les bras du flibustier. La réalité, hélas, est fort différente. Cruelle. Ruineuse. Dramatique[1].

Dans cette introduction, l'auteur souligne de quelle manière la fiction dédramatise le réel et empêche de cerner sa gravité, résumant en trois mots séparés les conséquences de cette piraterie et, incidemment, de l'absence de réaction devant le phénomène : bouleversements psychologiques, pertes économiques, pertes humaines. Le paradoxe relevé par Barrault prend quant à lui sa source dans l'attachement à la fiction et, surtout, à une économie de la fiction : le personnage-pirate constitue un marché financier de la fiction, et partant de l'imaginaire. Faut-il le sacrifier pour prendre pleinement conscience des difficultés induites par la piraterie contemporaine ? Si la fiction est toujours possible, la piraterie contemporaine relève d'un cas où le réel est plus frappant, plus fort que la fiction, laquelle s'est privée de cette charge de violence dans la mise en spectacle du pirate tel qu'il se présente dans les parcs d'attraction. Comment se présentera alors la fiction propre aux pirates contemporains ? D'où peut-elle être produite ? De l'Occident ? Des pays où cette piraterie sévit ? Quelles réponses la littérature peut-elle apporter à ces nouvelles pirateries ? Comment et sous quelles conditions peut-elle s'en saisir ?

Soulignons d'abord que la fiction n'est jamais loin, et que la protection offerte par l'écriture journalistique n'est pas toujours suffisante pour se prémunir des tentations du romanesque. Les éditions Gallimard qui publient le document commencent la quatrième de couverture par ce verdict : « La piraterie maritime est l'un des fléaux majeurs du XXIe siècle », avant de rappeler que « Les navires marchands ont subi plus de 4000 attaques au cours des deux dernières décennies ». Culture du chiffre et effet d'hyperbole, le document de Barrault est présenté dans son caractère spectaculaire avant tout. Mais la quatrième finit par qualifier les

[1] Jean-Michel Barrault, *Pirates des mers d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 2007, p. 12.

exactions des pirates de la manière suivante : « Elles forment une suite de récits passionnants et terrifiants comme autant d'aventures maritimes ». Aventure n'est plus un mot innocent : véritable modalisateur axiologique, il oriente le discours, opère une valorisation du texte et donc de l'objet du texte ; l'aventure pirate a beau être « l'un des fléaux majeurs du XXIe siècle », elle demeure fascinante, passionnante. Romanesque. La conversion pirate vers la condamnation n'est pas encore réalisée. Barrault lui-même saisit cette ambiguïté et la met en scène dans son propre texte : « Certaines agressions sont aussi passionnantes qu'un roman d'aventures. Sauf que, parfois, elles s'achèvent en tragédie »[1]. La lecture du réel glisse aisément vers une lecture romanesque du réel *via* une habitude fictionnelle : il faut à l'auteur se débarrasser de son comportement de lecteur de fiction pour devenir observateur et s'imposer l'objectivité qui rappelle que les récits rapportés ne sont pas des synopsis cinématographiques mais des faits réels – et réellement terrifiants.

Le spécialiste français de la piraterie Gérard Jaeger relève la même difficulté dans un article consacré à la piraterie maritime de la fin du XXe siècle. Il cite, en introduction, un article du journaliste à *Le Matin* Ian M. Olsen datant du 28 octobre 1990. Le journaliste y fait la constatation suivante : « On croyait révolue l'image des brigands des mers qui, bandeau sur l'œil et sabre entre les dents, sabordaient un galion bourré d'écus d'or. Et pourtant ! La stratégie des pirates n'a pas vraiment évolué depuis le temps où le capitaine Crochet terrorisait les mers chaudes »[2]. Utiliser comme exemple la figure du capitaine Crochet de Barrie pour évoquer la piraterie contemporaine n'est pas anodin, et révèle avant tout la difficulté occidentale à se défaire de sa culture spécifique pour traduire une réalité pourtant lointaine. Car Crochet n'est pas n'importe quel pirate : en plus d'être un pirate fictionnel (le

[1] *Ibid*., p. 23.
[2] Ian M. Olsen, cité dans Gérard A. Jaeger, « La Piraterie maritime à la fin du XXe siècle : une aventure de toute éternité », dans Gérard A. Jaeger (dir.), *Vues sur la piraterie. Des origines à nos jours*, éd. cit., p. 217.

journaliste aurait pu citer le nom d'un pirate réel et tout aussi populaire, tel Barbe Noire), Crochet est un pirate spécifiquement lié à la culture de jeunesse, et rendu sympathique (ou au moins populaire) par de nombreuses représentations. En usant de cette figure, l'auteur infantilise son sujet et traduit la piraterie moderne par un vocabulaire du jeu, d'une euphémisation ludique, et du plaisir lié à l'appareil fictionnel. Conscient de cette difficulté et du poids de la fiction sur les capacités de représentation, Jaeger évoque un « voile de pudeur »[1] par lequel la fiction sublime la piraterie. Il faut alors écarter ce voile pour en saisir l'horreur véritable :

> […] toute admiration légendaire écartée, la piraterie d'aujourd'hui se révèle conforme à son insoutenable réalité historique : violente et rarement philosophique, elle prospère aux dépens des activités humaines dont elle est le baromètre et le parasite, au XXe siècle comme aux temps reculés de ses origines, avant que l'imagerie populaire ne s'empare de son pouvoir symbolique[2].

Primitive, la piraterie renverrait à une violence ancestrale, presque originelle : dérangeante, en quelque sorte, parce qu'elle s'oppose à l'idée d'une humanité en progrès. La fiction permet ainsi d'appréhender cette violence primitive, de la transformer et, enfin, de la rendre acceptable, quand le réel ne fait quant à lui que redire inexorablement l'inacceptable.

Dans notre rapport à la piraterie se joue une question de désir, ou plutôt de non désir : le non désir de voir la réalité d'une humanité toujours rivée à ses rapines barbares, et le désir d'esthétiser cette barbarie à travers des œuvres culturelles plaisantes et, surtout, valorisantes pour la société qui les produit. La piraterie n'est plus alors, dans ce cas, cette « tache sur la civilisation »[3] évoquée par Philip Gosse. David Cordingly précise bien que « There is nothing romantic about modern piracy, and as in ealier times, it is not uncommon for the captain and

[1] Gérard A. Jaeger, « La Piraterie maritime à la fin du XXe siècle : une aventure de toute éternité », dans Gérard A. Jaeger (dir.), *Vues sur la piraterie. Des origines à nos jours*, éd. cit., p. 221.
[2] *Ibid*., p. 219.
[3] Philip Gosse, *Histoire de la piraterie*, éd. cit., p. 360.

crew to be wounded or killed if they fail to cooperate »[1]. Rien de romantique, certes. Et pourtant, l'auteur finit sa conclusion sur ces mots :

> The fact is that we want to believe in the world of the pirates as it has been portrayed in the adventures stories, the plays, and the films over the years. We want the myths, the treasure maps, the buried treasure, the walking the plank, the resolute pirate captains with their cutlasses and earrings, and the seamen with their wooden legs and parrots. We prefer to forget the barbaric tortures and the hangings, and the desperate plight of men shipwrecked on hostile coasts. For most of us the pirate will always be romantic outlaws living far from civilization on some distant sunny shore[2].

David Cordingly insiste sur la dimension volitive de la réception du pirate : la répétition de *want* et l'utilisation de *prefer*, indicateurs de désir et de volonté, confère une importance singulière à la dimension choisie de la piraterie. La réalité pirate c'est aussi la réalité du désir de voir la piraterie d'une certaine manière, sous un certain angle. Ce désir réel s'oppose à l'appréhension non orientée d'une piraterie toujours vivace. Car nous avons, de fait, crié victoire un peu trop vite. Dans une conclusion à son *Histoire de la piraterie* intitulée « La fin des pirates », Philip Gosse mentionne la disparition possiblement définitive de la piraterie :

> Les temps modernes semblent avoir liquidé la piraterie, excepté sous ses formes accidentelles et dégénérées, comme il l'a fait d'autres manifestations plus alléchantes de l'activité humaine. […] Bien que la disparition du pirate ait fait perdre au monde un élément de pittoresque, il est difficile de pleurer son élimination. Car à tout prendre, ce n'était pas un personnage attirant : et plus nous le regardons de près, moins il nous paraît avenant. […] Il est à penser que cette disparition est définitive. Il est difficile de concevoir que, même si notre civilisation venait à être bouleversée et qu'à nouveau l'illégalité devienne la loi, le pirate fasse une nouvelle apparition[3].

L'histoire a donné tort à l'historien qui, toutefois, convenait en 1932 déjà que la réalité pouvait dépasser sa propre fiction intellectuelle : « Et pourtant, c'est possible »[4], ajoute ainsi Philip Gosse. D'autant que dans les années 1930, la France connaît le succès des récits d'Henry de Montfreid, aventurier qui, sur les côtes africaines, vit de contrebande, de trafics en tous genres, d'espionnage, de traite. Considéré par Joseph Kessel comme le dernier aventurier, Montfreid met en échec l'idée même d'une aventure devenue impossible et la distance critique qui traduit le roman d'aventure dans la langue de l'empêchement. C'est que

---

[1] David Cordingly, *Under the black flag. The Romance and the reality of life among the pirates*, éd. cit., p. 242.
[2] *Ibid*., p. 244.
[3] Philip Gosse, *Histoire de la piraterie*, éd. cit., p. 358.
[4] *Ibid*., p. 359.

les aventures maritimes, et plus encore celles qui s'assimilent un tant soit peu à de la piraterie, n'ont pas fini de faire sensation.

Dans *Vues sur la piraterie*, Gérard Jaeger inclut aux apports des historiens deux récits de témoins ayant rencontré des pirates. C'est d'abord dans leur nature que les récits de piraterie se transforment, privilégiant les biographies et biopics. Dans « Les pirates existent, je les ai rencontrés », René Moniot Beaumont fait le récit d'une attaque pirate survenue en 1969 à bord du *Cypria* dont il est le lieutenant, près de Manille. Le récit réel fait déjà roman et sensation par le fait même de l'écriture qui semble imposer un cadre poétique à l'aventure vécue. Ainsi dans la rade, les navires « semblent animer un tableau de Rembrandt, inondé de lumière sur un décor d'ombres »[1]. L'assaut, vécu au cri de « Les pirates attaquent ! »[2], laisse aux hommes une forte impression, et un désir de narration né dans l'exceptionnel de la situation : « Demain, et les autres jours encore, on ne parlera que de cette "nuit des pirates", dont je ne suis toutefois qu'un témoin, à peine un acteur et peut-être le dispensateur involontaire d'une image de légende »[3]. Comme le phare appelle à lui la tempête, le pirate appelle à lui l'aventure et le romanesque de la légende ; et la fiction. Il devient alors difficile de seulement croire au pirate et à la piraterie. Dans son article intitulé « Des pirates qui ont le sens de l'accueil », France Guillain fait elle aussi le récit de sa rencontre avec les pirates d'aujourd'hui. Dans sa route maritime de Hongkong à Manille, écrit France Guillain, « Le naufrage me paraissait moins improbable que la piraterie »[4]. Elle ajoute : « […] ce soir-là, je ne croyais guère à la piraterie… »[5] Même si l'histoire se termine bien, ce sont bel et bien des

[1] René Moniot Beaumont, « Les Pirates existent, je les ai rencontrés », dans Gérard A. Jaeger (dir.), *Vues sur la piraterie. Des origines à nos jours*, éd. cit., p. 239.
[2] *Ibid*., p. 240.
[3] *Ibid*., p. 244.
[4] France Guillain, « Des pirates qui ont le sens de l'accueil », dans Gérard A. Jaeger (dir.), *Vues sur la piraterie. Des origines à nos jours*, éd. cit., p. 245.
[5] *Ibid*., p. 246.

pirates qui lui font face à deux reprises. Il reste que la piraterie semble difficile à croire : colonisée par la fiction, elle s'écrit en réaction dans le genre de l'autobiographie et du témoignage qui la restituent au réel.

Dès lors, comment concilier notre attachement au fictionnel, notre aspiration au sensationnel et le simple constat de réel ? Comment accepter le pirate tel qu'il est, et non seulement tel que nous voulons qu'il soit ? La fiction occidentale n'a eu de cesse de dé-marginaliser un personnage marginal et, partant, de l'institutionnaliser et d'en faire un élément constitutif de notre imaginaire. En conséquence, comment réintégrer la marginalisation à cette piraterie nouvelle et à notre perception du pirate ? Faut-il attendre sa prise en main par une nouvelle fiction pirate spécifique à ces dernières décennies ? Les historiens d'aujourd'hui combattent les fictions d'hier, et préparent dans leurs documents les fictions de demain, en instruisant au réel tout en ménageant une transition fictionnelle par des résidus romanesques. Comment ces fictions se présentent-elles ? Quels ressorts mettent-elles en place ? Jean-Michel Barrault avertit son lecteur : « Dans le monde de la navigation, face aux actes de piraterie, s'est établie une sorte d'omerta »[1]. Devant ce non-dit, comment un discours ou une mise en fiction sont-ils envisageables ?

Dans les pays concernés, les observateurs reviennent constamment aux relations qui unissent les États ou certains acteurs économiques aux exactions des pirates : une manière de dire qu'une littérature pirate n'est pas prête de pouvoir y faire jour. Il faut donc passer par le prisme des médias occidentaux pour imaginer comment le support documentaire ou journalistique prépare, *via* la couverture des différentes pirateries maritimes, les scénarios de demain. C'est ainsi que se présente le reportage de Pierre Mac Orlan intitulé *Les Pirates de l'avenue du Rhum*.

[1] Jean-Michel Barrault, *Pirates des mers d'aujourd'hui*, éd. cit., p. 14.

> Il s'agit non d'une fiction, mais d'une authentique affaire judiciaire à laquelle Mac Orlan apporte sa « patte » de romancier, sans pour autant travestir les faits. La une de l'édition du 12 août 1924 du quotidien breton *L'Ouest-Eclair* annonçait : « Un vapeur français attaqué et pillé par des pirates ». Suit le récit de la prise à l'abordage du cargo Mulhouse par la goélette Patara, telle que la détaille Les Pirates de l'avenue du rhum. Ce récit montre l'aptitude rare que montrait le grand reporter à donner une dimension littéraire à l'information[1].

L'écriture fictionnelle est évacuée au profit d'une restitution d'un réel documentaire suffisamment romanesque dans sa fidélité aux faits. Au contact de la piraterie contemporaine, la fiction s'assujettit au réel et lui cède la priorité, se distinguant ainsi littérairement de la fiction-pirate traditionnelle ; tout en convenant que ces représentations, esthétisées par le média employé, ne se feront ni sans projections, ni sans idiomes imaginaires, ni sans constructions occidentalisées qui prennent en compte le passé fictionnel de la fiction pirate en occident. Et pas seulement : pour faire défaut à la représentation classique du pirate, l'un des premiers et plus simples moyens n'est-il pas, précisément d'opérer une telle conversion générique qui engagerait une spécificité littéraire ?

Le caractère journalistique de l'ouvrage de Jean-Michel Barrault permet de mettre en évidence de nombreux recoupements et points communs qui montrent non seulement des constantes de la piraterie, mais également des constantes dans ce qui retient l'attention de l'observateur, à savoir une part de notre désir dans la manière d'appréhender ces pirateries contemporaines. Le premier constat de Jean-Michel Barrault est d'ordre économique : « 97% du transport mondial se fait par la mer », assure-t-il en titre à son second chapitre. Une manière de rappeler que la sécurité maritime est avant tout une question de finances et de commerce, et que la piraterie elle-même, en parasite, se nourrit de cette économie, comme le revers se nourrit de la fortune de l'endroit. La nouvelle piraterie maritime prend donc place dans un monde capitalisé qui chiffre ses intérêts et ses pertes, et dont le discours et la

[1] Dominique Le Brun, « Dossier », dans Dominique Le Brun, *Pirates et gentilshommes de fortune* (présenté par), Paris, Omnibus, 2011, p. XXII.

démarche économiques se jouent dans un rapport non seulement nord/sud, mais également est-ouest, par le biais de routes maritimes indispensables. On peut imaginer que la fiction pirate sera partiellement constituée des questionnements posés par la pensée post-colonialiste. Les pays concernés par une piraterie importante sont autant de pays à l'histoire coloniale essentielle : Indonésie, Malaisie, Philippines, pays bordant la mer de Chine du sud (notamment au large du Vietnam), Bengladesh, Inde, mais également la Somalie, le Kenya ou le Nigéria. Les questions identitaires posées par la problématique postcoloniale se conjugueront peut-être, dans la fiction pirate, aux questions économiques qui alimentent dans les zones maritimes les relations confuses entre ces nations et les nations occidentales. Quels types de relations naissent de ces zones d'échanges économiques ? Y a-t-il échange, ou seulement passage ? La dépendance commerciale mise en place constitue-t-elle une nouvelle forme masquée de colonisation ? Et surtout, dans ce cadre, que représente la piraterie ? La fiction occidentale, qui a finalement donné lieu à l'existence fantasmée d'une « philosophie pirate », fait de la piraterie une réponse quasi instinctive aux oppressions et aux injustices. Comment allons-nous représenter et restituer ces pirateries-là ?

C'est que les raisons invoquées à la piraterie ne manquent pas. La première répond à une lecture socio-économique de la zone observée, et continue de lier, dans la tradition occidentale et notamment française, la misère et la violence, dans la persistance d'une lecture hugolienne du corps social. Jean-Michel Barrault souligne à de nombreuses reprises la misère partiellement responsable de l'explosion de la piraterie dans certaines parties du monde, et en rapporte le témoignage dans une langue déjà esthétisée – donc orientée : « Un incident symbolise la misère qui pousse les malheureux à tenter de dérober de quoi se nourrir : alors qu'ils sont surpris, les voleurs, poursuivis sur le quai, s'enfuient en criant : "On a faim ! On a

faim !" »[1]. La réalité mise en texte constitue une première mise en scène qui, par le truchement du discours direct introduit ici, engage non seulement à restituer ou plutôt à provoquer un sentiment chez le lecteur, mais également à emporter une adhésion qui ne soit pas sociale ou politique mais bel et bien narrative. Une manière aussi d'apporter discrètement une explication à l'existence même de ces pirateries, et de laisser entrevoir une future possible héroïsation – ou au moins une amnistie sociale. Il a fallu que la piraterie cesse aux yeux de l'Occident pour qu'elle entre véritablement en fiction et obtienne un pardon collectif sous la forme de son héroïsation. Imaginons que la Somalie connaisse une ère prospère sous l'autorité d'un pouvoir assis et non contesté qui mette en œuvre une politique d'industrialisation forte : la piraterie, qui constitue aujourd'hui une véritable manne économique pour les habitants du pays, n'aura plus lieu d'être et sera à son tour éradiquée dans cette zone du monde (pour se déplacer ailleurs, sans doute). Ce processus permettra-t-il l'avènement d'une fiction-pirate somalienne ? Quelles en seront les spécificités ? Les caractéristiques ? Comment se différenciera-t-elle de la fiction pirate occidentale ? Notre propre histoire nous conduit à imaginer que le discours social porté aujourd'hui par les médias pourrait constituer une voie d'héroïsation du pirate somalien, philippin, bangladais… Mais ce serait présumer de constantes universelles dans le rapport à la fiction ainsi qu'à la criminalité, à la transgression – et cela est loin d'être évident.

Les observateurs occidentaux mettent également en avant la mise en réseau de la piraterie selon une théorie du complot qui mêle des petits criminels poussés par le besoin à de grandes mafias internationales :

> Au sommet de la hiérarchie du crime se trouvent, dans le sud-est asiatique, cinq ou six gangs internationaux, des mafias dépendant de puissants hommes d'affaires à la tête de compagnies de

[1] Jean-Michel Barrault, *Pirates des mers d'aujourd'hui*, éd. cit., p. 26.

> navigation et d'autres entreprises, des triades, dans le droit-fil des romans sur les sociétés secrètes chinoises[1].

Là encore, l'ascendant fictionnel emporte le réel et permet sa traduction pour livrer au lecteur un ensemble de représentations romanesques qui reprend des motifs classiques de l'aventure en Orient, au premier rang desquels l'imaginaire des sociétés secrètes, quand les pirates deviendraient les nouveaux *thugs*… Dans ce cas la piraterie rejoint les motifs développés par son voisin sémantico-linguistique le piratage. Le mouvement cyberpunk, William Gibson et Bruce Sterling en tête, met notamment ses personnages aux prises de multinationales et de richissimes investisseurs à qui profitent les technologies nouvelles, tandis que la foule des petits vit de détournements et d'expédients. La piraterie réemploie ces motifs, tout en renouvelant les fantasmes de sociétés secrètes, de gangs mystérieux et de triades prêtes à tout pour pérenniser un empire financier. Se multiplient alors, notamment dans le texte de Jean-Michel Barrault, les expressions soutenant l'idée de partenariats occultes, de financements sous-jacents, de gouvernements complices, de police aveugle et consentante, dans un vaste jeu romanesque d'espionnage, de manipulations de la réalité, et de violence non pas gratuite mais construite. Questions latentes de monopole et d'hégémonie, la piraterie quitte alors les formes du héros parti quérir de quoi nourrir sa famille au péril de sa vie au profit d'une image plus sombre de mercenaire à la solde d'un pouvoir malveillant.

D'où un troisième élément récurrent dans la lecture occidentale de la piraterie : son accointance avec le terrorisme qui « constitue une forme moderne de piraterie. Comme elle, il agit par attentats, par sabotages, par prises et détentions d'otages »[2]. L'assimilation par explication du *modus operandi* vise à faire naître une crainte et à empêcher un éventuel attachement au personnage-pirate. Pierre Marion précise que « le terrorisme s'est affirmé

[1] Jean-Michel Barrault, *Pirates des mers d'aujourd'hui*, éd. cit., p. 16.
[2] Pierre J. Marion, « Terrorisme et piraterie », dans Gérard A. Jaeger (dir.), *Vues sur la piraterie. Des origines à nos jours*, éd. cit., p. 276-277.

comme moyen d'action pouvant tuer et détruire de manière indiscriminée, en dehors de toute loi et sans respect aucun de la distinction entre belligérants et innocents »[1]. L'auteur vise à annuler le rapprochement qui pourrait s'effectuer entre l'opinion publique et le pirate *via* l'imaginaire fictionnel. Le terrorisme sert alors d'épouvantail pour contrer la possible héroïsation des forbans. Il s'agit d'une sorte de prudence préalable au fictionnel en vue, précisément, d'empêcher les effets de la fiction : compréhension, système de sympathie, reconnaissance. Cet avertissement lancé en 1992 par l'auteur à toutes les démocraties a évolué en deux décennies. En 2007, dans *Pirates des mers d'aujourd'hui*, Jean-Michel Barrault évoque quant à lui à de nombreuses reprises les attentats du 11 septembre 2001 et fait du discours sur le spectre du terrorisme une quasi-spécificité américaine. Cette assimilation prend d'abord les contours d'une justification juridique : « Après les attentats du 11 septembre, les États-Unis ont déclenché l'application du code international *Ship Port Security* qui impose des mesures restrictives concernant l'accès aux ports et aux navires, des contrôles des visiteurs et des marchandises, des exigences qui entraînent d'énormes dépenses pour les ports et les armateurs »[2]. Cette explication juridique à l'assimilation entre un pays et le sentiment du terrorisme glisse cependant peu à peu vers la généralisation et vers un discours plus libre : « Les États-Unis estiment que, dans cette partie du monde [il s'agit du Bengladesh et de l'Inde], la marge entre piraterie et terrorisme est parfois mince »[3]. L'absence de justification apportée à cette information tend à suggérer une spécificité de lecture, comme si le terrorisme était une fiction singulièrement états-unienne, et non pas la nôtre. Une manière de reprendre à son compte le motif populaire (populiste ?) en Europe d'une psychose américaine du terrorisme.

[1] *Ibid*., p. 268.
[2] Jean-Michel Barrault, *Pirates des mers d'aujourd'hui*, éd. cit., p. 21.
[3] *Ibid*., p. 77.

La fiction pirate en latence aura bien des tensions à mettre en scène, bien des lectures à confronter. En juillet 2013, le film du Danois Tobias Lindholm *Hijacking* s'empare du sujet de la piraterie contemporaine. L'esthétisation cinématographique peut-elle d'ores et déjà opérer une institutionnalisation d'une piraterie vivace ? Le choix du titre emprunte un vocabulaire résolument contemporain : apparu du cours du XXe siècle, *hijacking* désigne un acte de détournement à des fins malveillantes. Le titre ne présage donc d'aucune sympathie accordée au pirate. Le synopsis du film est simple et ressemble à toutes les attaques rapportées par Jean-Michel Barrault : le navire danois *MV Rozen* est pris d'assaut en plein océan Indien par une bande de pirates somaliens. Le site du journal *Le Point*[1] rapporte les propos du réalisateur à l'AFP avant la sortie du film. Celui-ci met en avant les « règles de la réalité » qui fondent en partie son esthétique cinématographique : le *MV Rozen* a bel et bien été victime d'un acte de piraterie, rappelle-t-il, et les pirates étaient bel et bien armés d'AK-47. Cela n'en fait pas la restitution d'un fait réel pour autant. « Vous pouvez beaucoup parler de réalité, cela ne rend pas le film vraisemblable. Pour que le plat soit salé, il faut encore y mettre du sel », explique le réalisateur. La mise en film répond donc à une esthétisation et à une modification du réel pour convenir aux besoins de la fiction et du média cinématographique ainsi qu'au genre du thriller auquel il appartient – et, surtout, au public visé. Les faits sont donc différents à bien des égards. Le film de Lindholm met en scène un navire appartenant à une compagnie danoise, et habité par un équipage danois. En réalité, le *MV Rozen* était un navire appartenant à une compagnie kényane portant à son bord un équipage constitué de six Kényans et six Sri Lankais. La fiction comme vecteur occidentalise le réel, et semble nécessiter, pour susciter l'intérêt du spectateur, d'engager l'Occident dans l'intrigue.

[1] http://www.lepoint.fr/culture/hijacking-de-tobias-lindholm-le-spectateur-pris-en-otage-05-07-2013-1700407_3.php

Lindolm choisit précisément d'insister sur les implications psychologiques occidentales dans la prise d'otage, à partir de laquelle s'engage non pas une lutte acharnée (l'assaut n'est pas même montré et le réalisateur se concentre sur ce qui suit la prise de pouvoir des pirates) mais une négociation financière entre les forbans et la compagnie danoise. Le film emprunte le point de vue non pas des pirates mais des otages et des dirigeants de la compagnie, c'est-à-dire des occidentaux. Les discours des Somaliens ne sont pas traduits, et seuls les quelques mots qu'ils prononcent en anglais peuvent être saisis par le spectateur : en d'autres termes, la possibilité de projection est brisée par l'incommunicabilité du spectateur avec certains personnages du film.

Dès lors, le mécanisme d'identification penche du côté des otages. Mikkel, le personnage principal, retient l'attention par la mise en place d'un système de sympathie et de compassion : la première scène du film le montre téléphonant à son épouse et à sa fille, toutes deux pressées de le voir de retour au Danemark. À partir de ce moment se précise la possibilité d'un surinvestissement dramatique : la prise d'otage, qui aura bien lieu, risque de briser une famille. Mais le drame ne se joue pas que sur le plan personnel. Tobias Lindholm saisit doublement le point de vue occidental en faisant le choix de mettre en scène les négociations vues du coté de la compagnie rançonnée. L'éloignement empêche toute intervention directe, et rend le contact difficile, alors que le MV Rozen était en réalité encadré de cinq navires de la police du Puntland : le réalisateur laisse quant à lui deviner les longues heures et journées d'attente pour une prise d'otage qui dure au final, dans cette fiction, plus de quatre mois. Là encore, le grandissement souligne la différence entre le réel et les besoins d'une fiction-spectacle : la prise d'otage du *MV Rozen* a duré une quarantaine de jours (du 25 février au 9 avril 2007).

La tension des familles au Danemark se double quant à elle des préoccupations financières de la compagnie chargée de la délicate et ingrate mission de sauver les intérêts de la compagnie (les pirates ne demandent d'abord pas moins de quinze millions d'euros) tout en ne donnant pas le sentiment de mépriser la vie de son équipage. Prix du commerce et prix de la vie, le pirate engage à mettre en perspective et en conflit les enjeux économiques et moraux d'une société. La négociation en cours se double ainsi d'une négociation intérieure et d'un véritable cas de conscience. Là encore, le choix de détourner le fait réel et d'y impliquer une compagnie danoise interroge les systèmes d'implication de la fiction : comprendre les enjeux kényans aurait-il été plus difficile pour un spectateur occidental que de comprendre les enjeux d'un pays européen ? Sans pour autant masquer la réalité des enjeux pécuniaires, Lindholm ne cherche pas à établir un discours simpliste dans lequel le terrible patron sans cœur, ayant vendu son âme à un diabolique marché financier, mépriserait la survie de ses hommes au profit de ses intérêts personnels. La colère du patron, les pleurs des familles ou les larmes et les angoisses des otages multiplient pour le spectateur les occasions de compassion, ou au moins de compréhension de la complexité et de la diversité des sentiments mis en œuvre dans ce que le réalisateur lui-même désigne comme « a European hijacking drama »[1], exprimant bien le choix du point de vue adopté.

Le traitement des pirates, au contraire, ne permet rien de cela, ou presque. La question du langage a été évoquée. À cela s'ajoute une certaine indifférenciation des assaillants (à l'exception du traducteur et négociateur qui assure ne pas être lui-même un pirate) dont on ne connaît ni le nom, ni l'histoire, ni les motivations. Exempt de misérabilisme ou de discours politique ou social sous-jacent, le réalisateur fait le choix d'une absence d'explication, et partant d'une absence de justification. De cette manière, l'apport fictionnel lié au pirate

[1] http://www.reuters.com/article/2012/09/19/film-denmark-piracy-idUSL4E8KJ78X20120919

présent chez le spectateur se révèle inadapté dans cette présentation d'un personnage nouveau qu'il faut distinguer du pirate classique par des enjeux narratifs propres. Ainsi, à la complexité des sentiments des victimes ou des industriels s'oppose le bloc unitaire des pirates vidés de toute dimension volitive (en dehors de la demande de rançon) et saisis dans des attitudes univoques : l'argent ou la mort. Précisons que dans sa recherche des « régles du réel », le réalisateur a engagé sur place de jeunes Somaliens pour jouer les pirates. Il est d'autant plus étonnant de voir un investissement du réel aboutir à une évacuation d'une part du réel. La distinction est cependant davantage marquée encore : quand les Somaliens rendus muets par la structure narrative ne sont pas des acteurs, les Danois auxquels la parole est donnée le sont (à l'exception du négociateur qui joue son propre rôle). Une dichotomie qui sépare nettement le réel d'un côté, la réalité de ceux pour qui la piraterie est une potentialité proche, de la fiction dans laquelle se projette l'Occident.

Au risque d'un terrible et injuste *spoiler* pour celles et ceux qui n'auraient pas vu le film, nous nous apprêtons à en dévoiler la conclusion. Au terme de la négociation, les pirates et les entrepreneurs concluent un marché à 3,3 millions de dollars. L'argent est livré par avion, la liesse gagne les pirates et l'équipage qui n'a qu'à attendre d'être recueilli. Un incident vient pourtant gâcher cette fin « heureuse ». Un pirate aperçoit au cou de Mikkel son alliance en or portée sur une chaînette. Insatisfait des 3,3 millions de dollars, le pirate s'empare de l'alliance. Le capitaine de l'équipage danois intervient en faveur de Mikkel : le pirate l'abat de sang-froid, d'une balle dans la tête, devant le reste de l'équipage. Jusqu'à ce moment, le réalisateur avait laissé au spectateur le loisir d'accorder aux pirates le mérite d'avoir laissé la vie à tous leurs otages : les pirates n'étaient que des pirates, et non des criminels. Cette décrédibilisation du pirate ne va certes pas dans le sens de la constitution d'un mythe pirate populaire, mais prend au contraire l'aspect désagréable et discréditant d'une « violence

aveugle et gratuite »[1]. Il faut pourtant préciser que c'est ici la fiction qui l'emporte sur le réel. La dépêche du Centre d'actualités de l'ONU qui rapporte la libération (en peu de mots) ne fait état d'aucune victime[2]. Ce qui ne signifie certainement pas que les prises d'otage se finissent toujours aussi bien.

Notre imaginaire de la piraterie a-t-il changé ? 1986 :

> Dans les salles obscures, cet été-là, le public applaudissait aux exploits du capitaine Red, que Roman Polanski portraiturait en héros de cape et d'épée. Pendant ce temps, on pillait des navires, on tuait des hommes sur la mer et la direction de l'Australian Shipping Line décidait de renforcer les mesures de sécurité à bord de ses navires, après que l'une de ses unités fut attaquée en mer de Chine[3].

Les deux dernières décennies ont fait la preuve d'une explosion de la piraterie, au point que les historiens parlent d'un nouvel âge d'or ; au point que les historiens en viennent à constater que jamais la piraterie maritime n'avait été si importante. Deux décennies au cours desquelles les pirates n'ont pas quitté les salles obscures : il n'est qu'à regarder le succès au box-office de la série des *Pirates of the Caribbean*. Préparé dès le début des années 1990, le premier volet paraît enfin en 2003, alors même que la piraterie prend un tour beaucoup plus sombre et inquiétant dans l'opinion publique par le truchement de son assimilation au terrorisme après les attentats du 11 septembre. Les studios Disney sont-ils bien tombés pour conjurer le sort, ou au moins la psychose ? Ont-ils sauvé le pirate de son destin imaginaire de terroriste ? *Hijacking* met cependant en avant le discours de plus en plus pressant sur la piraterie contemporaine, qui se présente dans la fiction proposée par Lindholm dans une distinction complète vis-à-vis de la piraterie classique. La nouvelle piraterie engage une nouvelle page d'histoire de la fiction pirate, et donc des mentalités.

---

[1] Gérard A. Jaeger, « La Piraterie maritime à la fin du XXe siècle : une aventure de toute éternité », dans Gérard A. Jaeger (dir.), *Vues sur la piraterie. Des origines à nos jours*, éd. cit., p. 223.

[2] http://www.un.org/apps/newsFr/storyF.asp?NewsID=13928&Cr=PAM&Cr1=somalie&Kw1=pirates&Kw2=&Kw3=#.UllylVC-2So

[3] Gérard A. Jaeger, « La Piraterie maritime à la fin du XXe siècle : une aventure de toute éternité », dans Gérard A. Jaeger (dir.), *Vues sur la piraterie. Des origines à nos jours*, éd. cit., p. 222.

La limite étant que *Hijacking* présente cette piraterie sous un angle bien précis : l'Occident face aux pirates somaliens. Le réalisateur use ainsi d'une véritable prudence fictionnelle qui vise à s'emparer du réel, tout en ne s'en emparant pas tout à fait. Il ne s'agit pas d'appréhender la piraterie elle-même et d'explorer les causes d'un phénomène mais d'en présenter certaines conséquences dans nos rapports avec elle, et dans ce qu'elle nous coûte d'argent, de vie et, bien sûr, d'imaginaire. Esthétisation sans poétisation, le film ne présage encore d'aucune fiction en faveur des pirates qui n'ont rien du capitaine Crochet ni tel que l'a présenté Barrie, ni tel que le XXe siècle l'a transformé. Le film porte donc sur l'Occident et sur les enjeux auxquels les occidentaux font face dans leurs rapports avec le monde extérieur et, notamment, les pays du Tiers-monde.

Sous le poids d'une fiction pirate à venir, sommes-nous amenés à nous défaire des pirates d'antan ? Sans doute pas : on peut cependant se demander si ces pirateries se rencontreront, si un principe architextuel pourra les réunir, ou s'il faudra les penser radicalement distinctes. Les motifs conjoints du grand large et de l'exotisme ainsi que l'influence linguistique de la désignation *pirate* permettent-ils seulement cette distinction ? Surtout, les modifications des relations et conditions internationales autoriseront-elles une écriture similaire ? Réponse en forme de revers, la piraterie impose la prise en compte du monde sur lequel elle se greffe en parasite : dès lors, on peut supposer que la fiction pirate à venir développera ses propres spécificités et, surtout, ses propres regards. Car, on l'a dit, le film de Tobias Lindholm se concentre sur un point de vue occidental. Mais les pirates, Somaliens ou Philippins, ne s'attaquent pas qu'aux cargaisons des riches compagnies. Les pêcheurs Malaisiens, Philippins, Bangladais, sont eux aussi victimes de cette piraterie meurtrière qui engage à l'avenir la possibilité d'une fiction spécifique dont la littérature comparée pourra s'emparer : comment les pays concernés – Somalie, Inde, Bangladesh, Indonésie, Philippines, Nigéria… -

s'empareront-ils de cette part de leur histoire ? Comment leurs pirateries respectives seront-elles diversement restituées? La fiction viendra-t-elle institutionnaliser le pirate marginal comme elle a marginalisé en Occident le pirate au cours du XIXe siècle ? Ou verra-t-on, au contraire, des spécificités dans le rapport à la fiction ? Si la fiction est dé-marginalisante en Occident dans le cas du pirate, le sera-t-elle en Somalie s'agissant des pirates contemporains ?

La fiction pirate n'a pas tout dit. Pirates des mers, pirates des airs, pirates informatiques, pirates des corps ou des esprits : l'aventure, la science-fiction, le thriller et même la poésie ont devant eux un vaste champ d'investigation. La piraterie maritime classique, pourtant répétitive et depuis longtemps ancrée dans un socle littéraire occidental collectif, poursuit son chemin littéraire ou cinématographique. Chaque année, la littérature de jeunesse donne vie à de nombreux pirates. Une dizaine de films au moins sont en préparation pour les années à venir (notamment une adaptation d'*Isaac le pirate*, bande dessinée de Christophe Blain), en plus de plusieurs bandes dessinées (le manga *One Piece* se poursuit, tandis qu'une intégrale de la série des *Barbe-Rouge* de Charlier et Hubinon est prévue), de jeux vidéos (le prochain *Assassin's Creed* sera semble-t-il intitulé *Black Flag*…). Pendant ce temps, les éditions de jeunesse Usborne annoncent la publication d'une nouvelle application iPad intitulée « Habille…les pirates ». Le but ? Habiller ses pirates sur l'écran de son iPad avant de les mettre en scène, colorés et chatoyants, sur des fonds aussi originaux et divers qu'un port ou une île au trésor… Pas de quoi prendre le pirate au sérieux. Trop de pirates dans nos vies ? Trop de pirates sur nos mers ? Il ne faut pourtant pas l'âme marine pour lire des romans de piraterie. Mais il se peut quand même que vous soyez lassés des vagues, de la houle et de la brise marine ; des sabres d'abordage et des perroquets bavards ; des auberges du port et du soleil des Caraïbes ; des bricks, des sloops et des îles désertes ; des palmiers et du rhum. Eh bien alors : prenez un whisky, et regardez un western !

Bibliographie

Cette bibliographie ne prétend nullement à l'exhaustivité. Elle ne fait que recenser les récits qui, cités ou n'apparaissant qu'en palimpseste, ont contribué à faire naître, développer, renforcer les propositions présentées dans ce travail. Cette liste donnera aux intéressés une indication des ouvrages – fictionnels ou non – présentant, de manière plus ou moins évidente, des personnages de pirates. Elle a également pour but de donner aux éventuels curieux un panorama non pas complet mais diversifié des formes du pirate et des illustrations possibles aux problématiques menées.
Pour une bibliographie très riche en diverses matières, l'auteur invite à se référer au site suivant :

- Pour les biographies, documents, revues et romans : http://www.pirates-corsaires.com/bibliographie.htm
- Pour le cinéma : http://www.pirates-corsaires.com/films.htm
- Pour la bande dessinée : http://www.pirates-corsaires.com/bd.htm

I. Pirates, pirateries, piratages

I-a. Fictions, récits

AIMARD Gustave. *Les Trappeurs de l'Arkansas*. In : Youscribe [en ligne]. Disponible sur : http://www.youscribe.com/catalogue/livres/litterature/sf-et-fantasy/le-trappeurs-de-l-arkansas-2068063, [1858].

AIMARD Gustave. *Les Bohèmes de la mer* (suivi de *Le Tambo de la Guadalupe*). Paris : Arthème Fayard, s. d. [1865], 318 p. (Les maîtres du roman populaire ; 33)

BALAERT Ella. *Mary Pirate*. Paris : Zulma, 2004 [2001], 123 p. (Poche)

BALLANTYNE Robert Michael. *The Coral Island*. Londres: Penguin Books, 1995 [1858], 384 p. (Penguin Popular Classics)

BALZAC (de) Honoré. *Argow le pirate*. Paris : Calmann Lévy, 1876 [1824], 320 p.

BARRIE James Matthew. *Peter Pan*. Traduit de l'anglais par Henri Robillot. Paris : Gallimard Jeunesse, 1997 [1911], 240 p. (Folio junior ; 411)
Édition en langue originale : *Peter Pan*. Gutenberg Project : http://www.gutenberg.org/files/16/16-h/16-h.htm, 2008. (ebook ; 16)

BURROUGHS William. *Les Cités de la nuit écarlate*. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Philippe Mikriammos. Paris : Christian Bourgeois, 2009 [1980], 458 p. (Titres ; 91)
Édition en langue originale : *Cities of the Red Night*. Ebook, format Kindle : Penguin, 2012, 332 p.

BYRON (Lord). *Le Corsaire*. Traduit de l'anglais par Lucien Méchin, avec le texte original en regard. Coeuvres-et-Valsery : Ressouvenances, 1994 [1814], 167 p.

CHAILLOU Michel. *Jonathamour*. Paris : Gallimard Jeunesse, 1968, 190 p. (Folio ; 2244)

COLEMAN Michael. *Le Pirate du web*. Traduit de l'anglais par Nicolas Grenier. Paris : Gallimard Jeunesse, 1998 [1996], 140 p. (Folio junior – internet aventures ; 884)

CONAN DOYLE Arthur (Sir). *Contes de pirates. Suivi de contes de terreur*. Traduit de l'anglais par G. Vauthier. Monein : Pyrémonde, 2006 [1897], 186 p.
Édition en langue originale : *The Dealings of captain Sharkey. And other tales of pirates*. Gutenberg Project : http://www.gutenberg.org/files/34627/34627-h/34627-h.htm#TALES_OF_PIRATES, 2010. (ebook ; 34627)

CONRAD Joseph. *Le Frère-de-la-Côte*. Traduit de l'anglais par Georges Jean-Aubry et révisé par Sylvère Monod. Paris : Gallimard, 1992 [1923], 383 p. (Folio ; 3147)

COOPER Fenimore. *Le Corsaire rouge*. Traduit de l'anglais (États-Unis) par M. Defauconpret. Genève : Éditions De Crémille, 1969 [1828], 321 p.
Édition en langue originale : *The Red Rover*. Gutenberg Project : http://www.gutenberg.org/files/11409/11409-h/11409-h.htm, 2004. (ebook ; 11409)

COPPIN Brigitte. *17 récits de pirates et de corsaires*. Paris : Flammarion, 2000, 137 p. (Castor Poche ; 768)

CRAY Jordan. *Le Maître du cybermonde*. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Sabine Sirat. Paris : Gallimard Jeunesse, 1999 [1997], 196 p. (Folio junior, danger.com ; 1017)

CRICHTON Michael. *Pirates*. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Christine Bouchareine. Paris : Robert Laffont, 2010 [2009, posthume], 302 p. (Best-Sellers)
Édition en langue originale : *Pirate latitudes*. Ebook, format Kindle : HarperCollins, 2009, 324 p.

DEFOE Daniel. *Histoire générale des plus fameux pirates*. *Les Chemins de Fortune*. Tome I. Traduit de l'anglais par Henri Thiès et Guillaume Villeneuve. Paris : Phébus, 1990 [1724-1728], 442 p. (libretto ; 94)
Édition en langue originale : *A General History of the Pyrates, from their first rise and settlement in the island of Providence, to the present time*. Gutenberg Project : http://www.gutenberg.org/files/40580/40580-h/40580-h.htm, 2012. (ebook ; 40580)

DEFOE Daniel. *Histoire générale des plus fameux pirates*. *Le Grand rêve flibustier*. Tome II. Traduit de l'anglais par Guillaume Villeneuve. Paris : Phébus, 1990 [1724-1728], 326 p. (libretto ; 95)
Édition en langue originale : *The History of the Pyrates*. Tome II. The University of Adelaide, ebook : http://ebooks.adelaide.edu.au/d/defoe/daniel/pyrates2/index.html.

DEFOE Gideon. *Les Pirates ! dans : une aventure avec les savants*. Traduit de l'anglais par Thierry Beauchamp. Paris : Le dilettante, 2006 [2004], 156 p.

DEFOE Gideon. *Les Pirates ! dans : une aventure avec les baleines*. Traduit de l'anglais par Thierry Beauchamp. Paris : Le dilettante, 2007 [2005], 188 p.

DEFOE Gideon. *Les Pirates ! dans : une aventure avec les communistes*. Traduit de l'anglais par Thierry Beauchamp. Paris : Le dilettante, 2008 [2006], 189 p.

DESCORNES Stéphane, MICOL Hugues. *Pirates, corsaires et flibustiers*. Paris : Nathan, 2004, 184 p. (Contes et récits ; 52)

DESPLAT-DUC Anne-Marie. *Pirate rouge*. Paris : Rageot, 2008, 188 p. (Rageot romans ; 155)

DESPLAT-DUC Anne-Marie. *Les Colombes du Roi-Soleil. Un Corsaire nommé Henriette*. Paris : Flammarion, 2008, 219 p.

DICKNER Nicolas. *Nikolski*. Paris : Denoël, 2007 [2005], 302 p.

EXQUEMELIN Alexandre Olivier (dit Œxmelin). Histoire des aventuriers flibustiers d'Amérique. 3e éd. La Rochelle : La Découvrance, 2012 [1678], 346 p.

FALKNER John Meade. *Moonfleet*. Traduit de l'anglais par Florence Herbulot. Paris : Phébus, 1988 [1898], 251 p. (libretto ; 2)

FITZGERALD Francis Scott. *Le pirate de haute mer*. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Marie-Pierre Castelnau et Bernard Willerval. Paris : Robert Laffont, 2004 [1920], 77 p. (Librio ; 636)
Édition en langue originale : *The Offshore pirate*. Dans *Novel and stories 1920-1922*. New York : Literary Classics of the United States, 2000, 1082 p. (The Library of America ; 117)

FRIHA Karim, SCHALIT Jean. *Professeur Gamberge. C'est quoi, le piratage sur Internet ?* Paris : Gallimard Jeunesse, 2011, sans pagination. (Giboulées)

GIBSON William. *Neuromancien*. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Jean Bonnefoy. Paris : J'ai lu, 2001 [1984], 319 p. (J'ai Lu ; 2325)
Édition en langue originale :
GIBSON William. *Neuromancer*. New York : Ace Books, 1984, 271 p. (Science fiction)

GIBSON William. *Comte Zéro*. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Jean Bonnefoy. Paris : J'ai Lu, 2009 [1986], 346 p. (2483)
Édition en langue originale : *Count Zero*. New York : Ace Books, 2006, 308 p.

GOLOVANIVSKY Alexandre, LANGLOIS Philippe, VANDOORSELAERE Yoann. *Chevaliers d'Internet et pirates informatiques*. Paris : J'ai Lu, 1999, 222 p. (Document ; 5618)

GRANT Michael. *BZRK*. Traduit de l'anglais par Julien Ramel. Paris : Gallimard Jeunesse, 2012, 435 p.

HANSEN Thore. *La Reine des pirates*. Traduit du norvégien par Ellen Huse-Foucher. Paris : Flammarion, 2004 [2002], 147 p. (Castor poche ; 976)

HART James V. *Les Terribles aventures du futur Capitaine Crochet*. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Alice Marchand. Paris : Flammarion, 2011 [2005], 442 p.

HAUGAARG Erik Christian. *Sous le drapeau noir*. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Smahann Ben Nouna. Paris : Flammarion, 1997 [1993], 278 p. (Castor poche ; 619)

HEURTÉ Yves. *Le Forban magnifique*. Paris : Gallimard Jeunesse, 2005, 182 p. (Folio junior ; 1358)

JUDENNE Roger. *Deux pirates pour un trésor*. Paris : Rageot, 1994-2012, 119 p. (Rageot récits ; 220)

KENT Tina. *Access Denied*. Paris : Flammarion, 2002, 395 p. (Noir)

LARSSON Björn. *Long John Silver. La relation véridique et mouvementée de ma vie et de mes aventures d'homme libre, de gentilhomme de fortune et d'ennemi de l'humanité*. Traduit du suédois par Philippe Bouquet. Paris : Grasset et Fasquelle, 1998 [1995], 509 p. (Le Livre de poche ; 15010)

LE GOLIF Louis-Adhémar-Thimothée. *Cahiers de Le Golif, dit Borgnefesse, capitaine de la flibuste*. Paris : Grasset et Fasquelle, 1952, 230 p. (Les Cahiers Rouges)

LEMIEUX Jean. *Le Trésor de Brion*. Boucherville : Éditions Québec/Amérique, 1995, 387 p. (Titan ; 26)

LONDON Jack. *La Croisière du « Dazzler »*. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Louis Postif, traduction revue par Frédéric Klein. Paris : Phébus, 2010 [1902], 172 p. (libretto ; 318)
Édition en langue originale : *The Cruise of the Dazzler*. Gutenberg Project : http://www.gutenberg.org/files/11051/11051-h/11051-h.htm, 2004. (ebook ; 11051)

LONDON Jack. *Le Loup des mers*. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Paul Gruyer et Louis Postif, traduction revue et complétée par Philippe Gerval et Isabelle D. Philippe. Paris : Phébus, 2002 [1904], 379 p. (libretto ; 103)
Édition en langue originale : *The Sea-Wolf*. Gutenberg Project :
http://www.gutenberg.org/files/1074/1074-h/1074-h.htm, 2010. (ebook ; 1074)

LONDON Jack. *Les Mutinés de l' « Elseneur »*. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Charles-Noël Martin, traduction revue et corrigée par Robert Sctrick. Paris : Phébus, 2004 [1914], 431 p. (libretto ; 166)
Édition en langue originale : *The Mutiny of the Elsinore*. Gutenberg Project :
http://www.gutenberg.org/files/2415/2415-h/2415-h.htm, 2007. (ebook ; 2415)

LONDON Jack. *Le Vagabond des étoiles*. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Paul Gruyer et Louis Postif, traduction revue et complétée par François Postif. Paris : Phébus, 2000 [1915], 390 p. (libretto ; 57)
Édition en langue originale : *The Star Rover*. Gutenberg Project :
http://www.gutenberg.org/files/1162/1162-h/1162-h.htm, 2005. (ebook ; 1162)

MAC ORLAN Pierre. *Le Chant de l'équipage*. In : *Romans maritimes*. Paris : Omnibus, 2004 [1918], p. 7-162.

MAC ORLAN Pierre. *À Bord de l'Étoile Matutine*. In : *Romans maritimes*. Paris : Omnibus, 2004 [1920], p. 553-668.

MAC ORLAN Pierre. *L'Ancre de Miséricorde*. In : *Romans maritimes*. Paris : Omnibus, 2004 [1941], p. 367-552.

MARGERIT Robert. *L'Île des Perroquets*. Paris : Phébus, 1984 [1942], 350 p. (libretto ; 28)

MARRYAT Frederick (Capitaine). *Le Pirate*. Traduit de l'anglais par La Bédollière. Paris : La Bruyère, 1952 [1836], 149 p. (Select-Univers ; Les Chefs-d'œuvre étrangers)
Édition en langue originale : *The Pirate*. Gutenberg Project :
http://www.gutenberg.org/files/21580/21580-h/21580-h.htm, 2007. (ebook ; 21580)

MAYMAT Nicole. *Vanille, flibustière des Antilles*. Paris : Seuil, 2009 [2001], 139 p. (karactères)

MELVILLE Herman. *Moby Dick*. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Lucien Jacques, Joan Smith et Jean Giono. Paris : Gallimard, 1996 [1851], 742 p. (Folio classique ; 1852)
Édition en langue originale : Moby Dick. Gutenberg Project :
http://www.gutenberg.org/files/2701/2701-h/2701-h.htm, 2008. (ebook ; 2701)

MELVILLE Herman. *Les Encantadas, ou Îles Enchantées*. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Pierre Leyris. Paris : Gallimard, 1995 [1854], 123 p. (Folio ; 4391)
Édition en langue originale : *The Encantadas, or Enchanted Isles*. Gutenberg Project : http://www.gutenberg.org/files/15859/15859-h/15859-h.htm#toc_6, 2005. (ebook ; 15859)

PELOT Pierre. *L'Île au trésor*. Paris : Calmann-Lévy, 2008, 284 p. (Interstices)

PEREZ-REVERTE Arturo. *Le cimetière des bateaux sans nom*. Traduit de l'espagnol par François Maspero. Paris : Seuil, 2001 [2000], 569 p. (Points ; 995)

POE Edgar Allan. *Le Scarabée d'or*. In : *Histoires extraordinaires*. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Charles Baudelaire. Paris : Librairie Générale Française, 1972 [1843], p. 64-106. (Le Livre de Poche – Classique ; 604)

POE Edgar Allan. *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym de Nantucket*. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Charles Baudelaire. Paris : Librairie Générale Française, 2007 [1838], 350 p. (Le Livre de Poche ; 21033)

PYLE Howard. *The Book of Pirates*. Mineola, New York : Dover Publication, 2000 [1921], 247 p.

QUEYSSI Laurent. *Infiltrés*. Paris : Rageot, 2012, 231 p. (Thriller)

RAGON Michel. *Le Marin des sables*. Paris : Albin Michel, 1987, 254 p.

SABATINI Rafael. *Captain Blood*. Traduit de l'anglais par Edmond Michel-Tyl. Paris : Phébus, 1994 [1922], 239 p. (libretto ; 99)
Édition en langue originale: *Captain Blood*. Gutenberg Project : http://www.gutenberg.org/files/1965/1965-h/1965-h.htm, 2008. (ebook ; 1965)

SAINT POL (de) Thibaut. *Pavillon noir*. Paris : Plon, 2007, 222 p.

SALGARI Emilio. *Le Corsaire noir*, dans *Le Corsaire noir et autres romans exotiques*. Traduit de l'italien par Jean Fargeau. Paris : Robert Laffont, 2002 [1898], 855 p. (Bouquins)
Édition en langue originale : *Il Corsaro nero*. Liber Liber [en ligne] : http://www.liberliber.it/mediateca/libri/s/salgari/il_corsaro_nero/pdf/il_cor_p.pdf, 2006, 184 p.

SCHWOB Marcel. *Vies imaginaires*. Paris : Union générale d'éditions, s. d. [1896], 316 p. (10/18 ; 1299)

SCOTT Walter. *Le Pirate*. Traduit de l'anglais par Robert de Cérisy. Paris : Librairie de Firmin-Didot et Cie, 1889 [1821], 601 p.

SHIMOMURA Tsutomu, MARKOFF John. *Cybertraque. La Chasse au roman informatique le plus célèbre des États-Unis*. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Frank Straschitz. Paris : Plon, 1998 [1996], 380 p.

STEINBECK John. *La Coupe d'Or*. Traduit de l'anglais par Jacques Papy. Paris : Gallimard, 1998 [1929], 303 p. (Folio ; 3073)
Édition en langue originale : *Cup of Gold*. New York : Bentam Books, 1953, 198 p. (1184)

STEVENSON Robert Louis. *L'Île au trésor*. Traduit de l'anglais par Marc Porée. Paris : Gallimard, 2001 [1883], 1242 p. (Bibliothèque de la Pléiade ; 474)
Édition en langue originale : *Treasure Island*. Oxford : Oxford University Press, 1985 [1883], 210 p. (The World's Classics)

STURTEVANT Katerine. *La Jeune fille à la plume*. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Maïca Sanconie. Paris : Bayard, 2009 [2006], 320 p. (Millézime)

SUE Eugène. *Kernok le pirate*. Paris : Mille et une nuits, 1997 [1830], 141 p. (181)

SUE Eugène. *Atar-Gull*. In : *Romans de mort et d'aventures*. Paris : Robert Laffont, 1993 [1831], p. 145-296. (Bouquins)

SUE Eugène, 1847-1852. *La Colère*. Dans *Les Sept péchés capitaux : La Colère - La Luxure*. Paris : J. Girard Éditeurs, s.d., [1847-1852], 353 p.

SURGET Alain. *Pavillon noir. Graines de pirates*. Paris : Flammarion, 2005, 94 p. (Castor poche)

SURGET Alain. *Pavillon noir. Le Vaisseau fantôme*. Paris : Flammarion, 2005, 95 p. (Castor poche)

SURGET Alain. *Mary tempête. Le Destin d'une femme pirate*. Paris : Flammarion, 2007, 340 p.

THIÈS Paul. *Finn et les pirates. La Rencontre*. Paris : Flammarion, 2005, 106 p. (Castor poche ; 997)

THIÈS Paul. *Finn et les pirates. La Trahison*. Paris : Flammarion, 2006, 121 p. (Castor poche ; 1017)

THINARD Florence. *Mesdemoiselles de la vengeance*. Paris : Gallimard Jeunesse, 2011 [2009], 299 p. (Folio junior ; 1576)

T'SERSTEVENS Albert. *L'Or du Cristobal*. In : LE BRUN Dominique (présenté par). Pirates et gentilshommes de fortune. Paris, Omnibus, 2011 [1936], p. 555-713.

TREICH Léon. *Les Gentilshommes de la flibuste*. Paris : Les Éditions de la Nouvelle France, 1944, 305 p. (La Vie Exaltante)

TWAIN Mark. Les Aventures de Tom Sawyer. Traduit de l'anglais par François de Gaïl. Paris : Gallimard Jeunesse, 2008 [1876]. (Folio junior ; 449)
Édition en langue originale: *The Adventures of Tom Sawyer*. London : Penguin Books, 1986, 221 p.

VALDÉS Zoé. *Louves de mer*. Traduit de l'espagnol (Cuba) par Albert Bensoussan. Paris : Gallimard, 2005 [2003], 282 p. (Folio ; 4436)
Édition en langue originale : *Lobas de mar*. Docelibros :
http://docelibros.files.wordpress.com/2012/01/zoecc81-valdecc81s-lobas-de-mar1.pdf, 2012, 92 p.

VAXELAIRE Daniel. *La Baie des requins*. Paris : Flammarion, 2003, 151 p. (Castor poche ; 931)

VAXELAIRE Daniel. *Le Trésor des forbans*. Paris : Flammarion, 2003, 200 p. (Castor poche ; 949)

VAXELAIRE Daniel. *Supplique pour ne pas être pendu avec les autres pirates*. s.l., Orphie, 2003, 191 p. (Autour du monde)

VERNE Jules. *Le Phare du bout du monde*. Paris : Gallimard, 2005 [1905, posthume], 266 p. (Folio ; 4036]

VESTDIJK Simon. *L'Île au Rhum. D'après le manuscrit de Richard Beckford relatant ses aventures en l'île de la Jamaïque de 1737 à 1738*. Traduit du néerlandais par Jean-Jacques Villard. Paris : Phébus, 1991 [1940], 370 p. (Verso)

I-b. Quelques bandes dessinées

BLAIN Christophe. *Isaac le pirate*. s. l. : Dargaud, 2009-2010 [2001-2005].
Tome I, *Les Amériques*, 2009 [2001], 48 p.

Tome II, *Les Glaces*, 2008 [2002], 48 p.
Tome III, *Olga*, 2007 [2002], 48 p.
Tome IV, *La Capitale*, 2008 [2004], 48 p.
Tome V, *Jacques*, 2010 [2005], 48 p.

DAVID B., GUIBERT. *Le Capitaine Écarlate*. s. l. : Dupuis, 2000, 64 p. (Aire Libre)

DE ISUSI Javier. *Les Voyages de Jean Sans Terre. L'Île de Jamais Jamais.* Traduit de l'espagnol par Alejandra Carrasco. s.l. : Rackham, 2008 [2006], 181 p.

DORISON Xavier, LAUFFRAY Mathieu. *Long John Silver*. Paris : Dargaud, 2007-2013.
Tome I, *Lady Vivian Hastings*, 2007, 58 p.
Tome II, *Neptune*, 2008, 50 p.
Tome III, *Le Labyrinthe d'Emeraude*, 2010, 53 p.

DURÁN Luis. *Antoine des tempêtes*. Traduit de l'espagnol par Alejandra Carrasco Rahal. Montreuil : Rackham, 2005, 250 p.

GIPI (PACINOTTI Gian Alfonso, dit). *Ma vie mal dessinée*. Traduit de l'italien par Hélène Dauniol-Remaud. Paris : Futuropolis, 2009 [2008], 141 p.

GOSCINNY René, UDERZO Albert. *Les Aventures d'Astérix. Astérix et Cléopatre*. Paris : dargaud, 1965, 50 p.

GOSCINNY René, UDERZO Albert. *Les Aventures d'Astérix. Astérix et les Normands*. Paris : Dargaud, 1967 [1966], 48 p.

LOISEL Régis, 1990-2004. *Peter Pan*. Issy-les-Moulineaux : Vents d'Ouest, 1990-2004.
Tome I, *Londres*, 1990, 54 p.
Tome II, *Opikanoba*, 1992, 62 p.
Tome III, *Tempête*, 2002, 63 p.
Tome IV, *Mains Rouges*, 1996, 62 p.
Tome V, *Crochet*, 2002, 54 p.
Tome VI, *Destins*, 2004, 50 p.

PRATT Hugo. *Corto Maltese. La ballade de la mer salée*, s.l., Casterman, 2000 [1967], 169 p.

RIFF REB'S. *À bord de l'Etoile Matutine.* Toulon et Paris : Soleil Productions, 2009, 113 p.

TERPANT Jacques, BONIFAY Philippe. *Pirates. L'intégrale*. s.l. : Casterman, 2008 [2001-2007], 240 p.

WILSON S. Clay. *The Art of S. Clay Wilson*. Berkeley : Ten Speed Press, 2006, 154 p.

I.c. Quelques films

BADHAM John. *Wargames*. États-Unis : Leonard Goldberg, 1983.

BILLINGTON Kevin. *The Light at the edge of the world*. Espagne, États-Unis, Liechtenstein, Suisse : Kirk Douglas, 1971.

CAMPBELL Martin. *GoldenEye*. Royaume-Uni, États-Unis : EON Productions United Artists, 1995.

CURTIS Richard. *The Boat the rocked*. Allemagne, France, Royaume-Uni: Working Title Films, Medienproduktion Prometheus Filmgesellschaft, 2009.

CURTIZ Michael. *Captain Blood*. États-Unis : Warner Bros, 1935.

DONNER Richard. *The Goonies*. États-Unis : Amblin Entertainment, Warner Bros, 1985.

LINDHOLM Tobias. *Hijacking*. Danemark : Nordisk Film, 2012.

MOCKY Jean-Pierre. *La Grande lessive (!).* France : Jean-Pierre Mocky, Georges Cheyko, 1968.

POLANSKI Roman. *Pirates*. États-Unis, France : Tarak Ben Ammar, 1986.

SPIELBERG Steven. *Hook*. États-Unis: Amblin Entertainment, Tristar, 1991.

GELEYN Yves, TORNIOR Rémy. *Pirates!!! The Curse of the Evil Eye*. France : Geleyn, Tornior, 2010.

VERBINSKI Gore. *Pirates of the Caribbean. The Curse of the Black Pearl*. États-Unis : Walt Disney Pictures, Jerry Bruckheimer Films, 2003.

VERBINSKI Gore. *Pirates of the Caribbean. Dead's Man Chest*. États-Unis : Walt Disney Pictures, Jerry Bruckheimer Films, 2006.

VERBINSKI Gore. *Pirates of the Caribbean. At World's End*. États-Unis : Walt Disney Pictures, Jerry Bruckheimer Films, 2007.

WACHOWSKI Andy, WACHOWSKI Lana. *The Matrix*. États-Unis: Warner Bros, Village Roadshow Pictures, Joel Silver, 1999.

WALSCH Raoul. *Blackbeard the Pirate*. États-Unis : RKO, 1952.

I-d. Histoire, essais

BARRAULT Jean-Michel. *Pirates des mers d'aujourd'hui*. Paris : Gallimard, 2007, 175 p.

BIHL Laurent. « Le pirate entre caricature et stéréotype de la marginalité à la fin du 19e siècle ». In : *Figures de pirates : imaginaire et représentations (17e-21e siècles).* [en ligne]. Disponible sur :
http://www.crlv.org/swm/Page_colloque_detail.php?P1=21. (page consultée le 21/10/2009)

BONACCORSI Robert. « Les rêveries du lecteur populaire. Esquisse d'une approche des rôles tenus par les aventuriers de la mer dans la littérature populaire ». In : JAEGER Gérard A. (dir.). *Vues sur la piraterie. Des origines à nos jours*. Paris : Tallandier, 1992, p. 338-356. (Approches ; 19)

BOYER Régis. « L'épopée normande ». In : JAEGER Gérard A. (dir.). *Vues sur la piraterie. Des origines à nos jours*. Paris : Tallandier, 1992, p. 39-50. (Approches ; 19)

BURG Barry Richard. *Sodomy and the pirate tradition. English sea rovers in the seventeenth-century Caribbean*. New York et Londres : New York University Press, 1995 [1983], 215 p.

CORDINGLY David, FALCONER John. *Pirates : fact and fiction*. New York : Abbeville Publishing Group, 1992, 128 p.

CORDINGLY David. *Under the black Flag. The romance and the reality of life among the pirates*. New York : Random House Trade Paperback Edition, 2006 [1996], 296 p.

COSTA Yohann (textes adaptés par). *Souvenirs de pirates et autres aventuriers de mers*. Paris : ViaMedias, 2003, 374 p. (Manuscrits)

Critique, Revue générale des publications françaises et générales. Tome LXIV. Paris : Minuit, juin-juillet 2008, n° 733-734, *Pirates !*, p. 451-576.

DAGIRAL Éric. « Pirates, hackers, hacktivistes : déplacements et dilution de la frontière électronique ». *Critique*, Revue générale des publications françaises et étrangères. Juin-juillet 2008, n°733-734, *Pirates !*, p. 480-495.

DE LA CROIX Robert. *Histoire de la piraterie*. Louviers : Éditions L'Ancre de marine, 2011, 367 p.

DOUZET Frédérick, DESFORGES Alix, SAMAAN Jean-Loup. « Les pirates du cyberespace ». *Hérodote*, 2009, 3e trimestre, n° 134, p. 176-193.

DO OR DIE. *Bastions pirates. Une histoire libertaire de la piraterie*. Traduit de l'anglais par FTP. Bruxelles : Aden, 2005, 63 p. (Petite bibliothèque d'Aden ; 6)

DOUZET Frédérick, DESFORGES Alix, SAMAAN Jean-Loup. « Les Pirates du cyberespace ». In : *Hérodote, revue de géographie et de géopolitique*. 2009, n°134. [en ligne]. Disponible sur :
http://www.herodote.org/spip.php?rubrique46. (Page consultée le 20/05/2013)

Esprit. Volume 7. Paris : Esprit, juillet 2009, n° 356, *De la piraterie aux piratages*, 239 p.

FIÉVET Cyril. *Body hacking. Pirater son corps et redéfinir l'humain*. Limoges : Éditions FYP, 2012, 158 p. (Présence)

GIARD Michel. *À l'abordage ! Corsaires, pirates et flibustiers : de l'histoire au cinéma*. Condé-sur-Noireau : Charles Corlet, 1996, 238 p. (Reprint)

GOSSE Philip. *Histoire de la piraterie*. Traduit de l'anglais par Pierre Teillac. Paris : Payot, 1978 [1932], 383 p. (Bibliothèque historique)

GUILLAIN France. « Des pirates qui ont le sens de l'accueil ». In : JAEGER Gérard A. (dir.). *Vues sur la piraterie. Des origines à nos jours*. Paris : Tallandier, 1992, p. 245-249. (Approches ; 19)

GUILLAUME Isabelle. « Le Mythe du Hollandais Volant dans l'œuvre de Mac Orlan ». In : Juliette Vion-Dury (dir.). *Le Lieu dans le mythe*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 2002, p. 262-278.

GUILLAUME Isabelle. « *The Pirate* de Walter Scott, *Adventures of a Younger son* d'Edward John Trelawny, *Le négrier* d'Édouard Corbière. Romans du corsaire, romans fraternels ? ». In GODEAU Florence, TROUBETZKOY Wladimir. *Fratries. Frères et sœurs dans la littérature et les arts de l'Antiquité à nos jours*. Paris : Kimé, 2003, p. 407-414.

HELLER-ROAZEN Daniel. *L'Ennemi commun de tous. Le Pirate contre les nations*. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Françoise et Paul Chemla. Paris : Seuil, 2010 [2009], 317 p. (La Librairie du XXIe siècle)

HUMBERT Jean-Philippe. *Les Mondes de la cyberdélinquance et images sociales du pirate informatique*. [en ligne]. Thèse de doctorat d'université. Metz : Université Paul Verlaine, 2007. Disponible sur : http://www.ilnas.public.lu/fr/publications/confiance-numerique/etudes-nationales/memoire-phd-jp-humbert.pdf (page consultée le 25/02/2013)

JACQUIN Philippe. *Sous le pavillon noir : pirates et flibustiers*. Paris : Gallimard, 2002 [1988], 160 p. (Découvertes Gallimard – Histoire)

JACQUIN Philippe. « L'âge d'or de la grande piraterie ». In : JAEGER Gérard A. (dir.). *Vues sur la piraterie. Des origines à nos jours*. Paris : Tallandier, 1992, p. 118-131. (Approches ; 19)

JAEGER Gérard A. *Les Femmes d'abordage. Chroniques historiques et légendaires des aventurières de la mer*. Paris : Clancier-Guénaud, 1984, 146 p. (Mémoire pou demain)

JAEGER Gérard A. *Pirates, flibustiers et corsaires. Histoire et légendes d'une société d'exception*. Avignon : Aubanel, 1987, 285 p.

JAEGER Gérard A. *Pirates à l'affiche. Les aventuriers de la mer dans le cinéma occidental des origines à nos jours*. Saint-Sébastien : ACL-Crocus, 1989, 197 p. (Livres de bord)

JAEGER Gérard A. (dir.). *Vues sur la piraterie. Des origines à nos jours*. Paris : Tallandier, 1992, 458 p. (Approches ; 19)

JAEGER Gérard A. « La piraterie maritime à la fin du XXe siècle : une aventure de toute éternité ». In : JAEGER Gérard A. (dir.). *Vues sur la piraterie. Des origines à nos jours*. Paris : Tallandier, 1992, 217-237 p.

JAEGER Gérard. « Mise en perspective : l'histoire fera-t-elle un procès à la légende ? » In : *Figures de pirates : imaginaire et représentations (17e-21e siècles)*. [conférence en ligne]. Disponible sur : http://www.crlv.org/swm/Page_colloque_detail.php?P1=21. (page consultée le 15/10/2008)

JAEGER Gérard A. *Les Amazones des sept mers*. Paris : Éditions du Félin, 2003, 217 p.

KEUCHEYAN Razmig, TESSIER Laurent. « Présentation : de la piraterie au piratage ». In : *Critique, Revue générale des publications françaises et générales*. Tome LXIV. Paris : Minuit, juin-juillet 2008, n° 733-734, *Pirates !*, p. 451-457.

KEUCHEYAN Razmig. « Philosophie politique du pirate ». In : *Critique, Revue générale des publications françaises et générales*. Tome LXIV. Paris : Minuit, juin-juillet 2008, n° 733-734, *Pirates !*, p. 458-469.

LAPOUGE Gilles. *Les Pirates. Vers la terre promise*. Paris : Balland, 1976 [1969], 198 p.

LATRIVE Florent. *Du bon usage de la piraterie. Culture libre, sciences ouvertes*. Paris : La Découverte, 2007 [2004], 184 p. (Poche ; 247)

LE BRIS Michel. « Les Anges noirs de l'utopie. Préface à l'*Histoire générale des plus fameux pirates* ». In : DEFOE Daniel. *Histoire générale des plus fameux pirates*. *Les Chemins de Fortune*. Tome I. Traduit de l'anglais par Henri Thiès et Guillaume Villeneuve. Paris : Phébus, 1990 [1724-1728], p. 9-35. (libretto ; 94)

LE BRUN Dominique. *De la piraterie au piratage. La Fascination de la transgression*. Paris : Buchet Chastel, 2013, 285 p.

LEESON Peter T. *The Invisible Hook. The Hidden Economics of Pirates*. Princeton : Princeton University Press, 2009, 271 p.

LE HUENEN Roland. « Réflexions dans la marge : le pirate, de l'histoire au discours ». In : LINON-CHIPON Sophie, REQUEMORA Sylvie (textes réunis par). *Les Tyrans de la mer. Pirates, corsaires et flibustiers*. Paris : Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 403-412. (Imago Mundi ; 4)

LETOURNEUX Matthieu. « Introduction au *Corsaire Noir* ». In : SALGARI Emilio. *Le Corsaire noir*, dans *Le Corsaire noir et autres romans exotiques*. Traduit de l'italien par Jean Fargeau. Paris : Robert Laffont, 2002 [1898], p. 415-418. (Bouquins)

LETOURNEUX Matthieu. « Introduction à *La Reine des Caraïbes* ». In : SALGARI Emilio. *Le Corsaire noir*, dans *Le Corsaire noir et autres romans exotiques*. Traduit de l'italien par Jean Fargeau. Paris : Robert Laffont, 2002 [1898], p. 623-626. (Bouquins)

LEVY Stephen. *Hackers : heroes of the computer revolution*. Gutenberg Project: http://www.gutenberg.org/files/729/729.txt, 2013. (ebook ; 729)

LINON-CHIPON Sophie, REQUEMORA Sylvie (textes réunis par). *Les Tyrans de la mer. Pirates, corsaires et flibustiers*. Paris : Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, 463 p. (Imago Mundi ; 4)

MAC ORLAN Pierre. « Capitaine Johnson. Histoire des pirates anglais ». In : *Œuvres complètes. Masques sur mesure III*. Genève : Edito-Service S. A., 1971 [1921], p. 253-255.

MACIEL Carlos. « Le Pirate n'est plus ce qu'il était (Observations sur l'utilisation du mot *pirate*) ». In : JAEGER Gérard A. (dir.). *Vues sur la piraterie. Des origines à nos jours*. Paris : Tallandier, 1992, p. 292-306. (Approches ; 19)

MARION Pierre J. « Terrorisme et piraterie ». In : JAEGER Gérard A. (dir.). *Vues sur la piraterie. Des origines à nos jours*. Paris : Tallandier, 1992, p. 268-277. (Approches ; 19)

MONIOT BEAUMONT René. « Les Pirates existent, je les ai rencontrés ». In : JAEGER Gérard A. (dir.). *Vues sur la piraterie. Des origines à nos jours*. Paris : Tallandier, 1992, p. 238-244. (Approches ; 19)

MOREAU Jean-Pierre. *Une histoire des pirates des mers du Sud à Hollywood*. Paris : Tallandier-Seuil, 2006, 558 p. (Points ; H383)

MOUREAU François. « Abordage ». In : LINON-CHIPON Sophie, REQUEMORA Sylvie (textes réunis par). *Les Tyrans de la mer. Pirates, corsaires et flibustiers*. Paris : Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 5-10. (Imago Mundi ; 4)

NEIVA Saulo. « "*Ó glória de mandar…*" Le Motif du départ en mer dans la poésie portugaise du XVIe siècle ». In : BLAIN Marie, MASSON Pierre (dir.). *Rêveries marines et formes littéraires*. Nantes : Pleins feux, 2001, p. 76-93. (Horizons Comparatistes)

OLIVENNES Denis. *La Gratuité, c'est le vol. Quand le piratage tue la culture*. Paris : Grasset, 2007, 132 p.

PLUTARQUE. *Vies*. Tomes VIII. Paris : Les Belles Lettres, 1973, 526 p. (Collection des Universités de France)

RASMUSSEN Jesper. « Plus de ketchup, moins de peur ? Paul McCarthy expose Pirates des Caraïbes ». In : *Critique, Revue générale des publications françaises et générales*. Tome LXIV. Paris : Minuit, juin-juillet 2008, n° 733-734, *Pirates !*, p. 443-553.

REDIKER Markus. *Pirates de tous les pays. L'âge d'or de la piraterie Atlantique (1716-1726)*. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Fred Alpi. 2e éd. Paris : Libertalia, 2008 [2004], 278 p.

ROBINEAU-WEBER Anne-Gaëlle. « L'Histoire des grands pirates, des grands voyageurs, et des grands traîtres : autour de Defoe, Prévost et Verne ». In : POLLET Jean-Jacques, SYS Jacques. *Figures du traître. Représentations de la trahison dans l'imaginaire des lettres européennes et des cultures occidentales*. Arras : Artois Presses Université, 2007, p. 165-186. (Lettres et Civilisations Étrangères)

ROUVIÈRE Nicolas. « Astérix et les pirates ou l'obsession que le pire rate : la conjuration d'un naufrage de l'histoire ». In : SCHULTE NORDHOLT Annelise (éd.). *Témoignages de l'après-Auschwitz dans la littérature juive-française d'aujourd'hui. Enfants de survivants et survivants-enfants*. Amsterdam : Rodopi, 2008, p. 151-168.

STÉNUIT Marie-Ève. « La piraterie, une affaire de femmes ». In : JAEGER Gérard A. (dir.). *Vues sur la piraterie. Des origines à nos jours*. Paris : Tallandier, 1992, p. 153-166.

TAILLEMITE Etienne. « La découverte de l'Amérique et l'expansion de la course ». In : JAEGER Gérard A. (dir.). *Vues sur la piraterie. Des origines à nos jours*. Paris : Tallandier, 1992, p. 95-105. (Approches ; 19)

TESSIER Laurent. « À la recherche du manu caché ». In : *Critique, Revue générale des publications françaises et générales*. Tome LXIV. Paris : Minuit, juin-juillet 2008, n° 733-734, *Pirates !*, p. 531-542.

TOMBLAINE Philippe. *Pirates et corsaires dans la Bande Dessinée. Des bulles à l'abordage !* Turquant : L'àpart, 2011, 251 p. (La bulle au carré)

TURCAN Isabelle. « Les Corsaires et flibustiers de la lexicographie française ». In : LINON-CHIPON Sophie, REQUEMORA Sylvie (textes réunis par). *Les Tyrans de la mer. Pirates, corsaires et flibustiers*. Paris : Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 13-42. (Imago Mundi ; 4)

TURLEY Hans. *Rum, sodomy and the lash. Piracy, Sexuality, and Masculine Identity*. New York et London : New York University Press, 1999, 198 p.

VENAYRE Sylvain. « Gustave Aimard et la flibuste. Un phénomène de sédimentation culturelle dans les années 1860 ». In : LINON-CHIPON Sophie, REQUEMORA Sylvie (textes réunis par). *Les Tyrans de la mer. Pirates, corsaires et flibustiers*. Paris : Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 389-402. (Imago Mundi ; 4)

VILLIERS Alan John. *Pirates et aventuriers des mers du sud*. Traduit de l'anglais par le lieutenant de vaisseau André Guieu. Paris : Payot, 1932, 313 p. (Bibliothèque historique)

WEST Mark I. « Mark Twain, Walt Disney, and the Playful Response to Pirate stories». In : *American Journal of Play, Board of Trustees of the University of Illinois*. [en ligne]. Disponible sur : http://www.journalofplay.org/sites/www.journalofplay.org/files/pdf-articles/2-4-article-mark-twain-walt-disney-pirates.pdf. (page consultée le 13/02/2012)

II. Ouvrages généraux : critique, essais

AGULHON Maurice, Nouschi André, Schor Ralph. *La France de 1940 à nos jours*. 3e éd. Paris : Nathan/HER, 2001, 574 p. (Fac. Histoire)

ANDRIEU Bernard. «Contre la désincarnation physique: un corps hybridé? ». In : *Cairn*. [en ligne]. Disponible sur :

http://www.cairn.info/revue-actuel-marx-2007-1-page-28.htm. (page consultée le 21/03/2012)

ANSEL Yves. « Mer(s) à l'horizon! ». In : BLAIN Marie, MASSON Pierre (dir.). *Rêveries marines et formes littéraires*. Nantes : Pleins feux, 2001, p. 14-28. (Horizons Comparatistes)

ARTAUD Antonin. « Pierre Mac Orlan et le roman d'aventures ». In : *Œuvres complètes*. Tome II. Paris : Gallimard, 1964, p. 247-248. (Bibliothèque de la Pléiade)

AMOSSY Ruth, HERSCHBERG-PIERROT Anne. *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*. 3e éd. Paris : Armand Colin, 2009 [1997], 127 p. (128 Lettres Linguistique)

AUDET René, BROUSSEAU Simon. « Pour une poétique de la diffraction de l'œuvre littéraire numérique : l'archive, le texte et l'œuvre à l'estompe ». In : *Érudit*. [en ligne]. Disponible sur :
http://id.erudit.org/iderudit/1006723ar. (page consultée le 16/02.2012)

BACHELARD Gaston. *La Terre et les rêveries de la volonté*. Paris : José Corti, 1948, 409 p.

BARTHES Roland. « La Mort de l'auteur ». In : *Œuvres complètes*. Tome III. Paris : Seuil, 2002 [1968], 1074 p.

BAYARD Pierre. *Le plagiat par anticipation*. Paris : Minuit, 2009, 154 p. (Paradoxe)

BECKER Howard Saul. *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Jean-Paul Briand et Jean-Michel Chapoulie. Paris : Métailié, 1985 [1963], 248 p.

BETTELHEIM Bruno. *Psychanalyse des contes de fées*. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Théo Carlier. Paris : Robert Laffont, 1976, 403 p. (Réponses)

BEY Hakim. *T.A.Z. : Zone autonome temporaire*. Traduit de l'anglais par Christine Tréguier avec l'assistance de Peter Lamia et Aude Latarget. 6e éd. Paris : L'Éclat, 2007 [1991], 90 p.

BLAIN Marie, MASSON Pierre (dir.). *Rêveries marines et formes littéraires*. Nantes : Pleins feux, 2001, 219 p. (Horizons Comparatistes)

BOUCHARDON Serge. « Littérature numérique et texte dynamique ». In : *Centre national de documentation pédagogique*. [en ligne]. Disponible sur :
http://www2.cndp.fr/archivage/valid/129029/129029-16248-20856.pdf. (page consultée le 19/02/2013)

BOYER Alain-Michel. « Pour une typologie du roman d'aventures maritimes ». In : BLAIN Marie, MASSON Pierre (dir.). *Rêveries marines et formes littéraires*. Nantes : Pleins Feux, 2001, p. 60-75. (Horizons Comparatistes)

BOYER Alain-Michel. *Les paralittératures*. Paris : Armand Colin, 2008, 124 p. (128 Lettres Linguistique)

BRÉMOND Claude. « La logique des possibles narratifs ». In : *Communications*, n°8, 1966, [en ligne]. Disponible sur : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_05888018_1966_num_8_1_1115. (page consultée le 20/04/2013)

BRUCKNER Pascal, FINKIELKRAUT Alain. *Au coin de la rue l'aventure*. Paris : Seuil, 1979, 275 p. (Points ; A50)

BRUNN Alain (textes choisis et présentés par). *L'Auteur*. Paris: Flammarion, 2001, 240 p. (Corpus; 3058)

BUTOR Michel. « La Crise de croissance de la science-fiction ». In : *Répertoire I*. Paris : Minuit, 1960 [1953], p. 186-194.

BUTOR Michel. « Le Livre comme objet ». In : Répertoire II. Paris : Minuit, 1964, p. 104-123.

CAILLOIS Roger. « De la féerie à la science-fiction ». In : *Obliques*, précédé de *Images, images…* Paris : Gallimard, 1987 [1958], p. 17-48.

CHALIAND Gérard, FRANCESCHI Patrice, GUILBERT Jean-Claude. *De l'esprit d'aventure*. Paris : J'ai Lu, 2011 [2003], 377 p. (J'ai lu ; 9743)

CHAMAYOU Grégoire. *Les Chasses à l'homme. Histoire et philosophie du pouvoir cynégétique*. Paris : La Fabrique, 2010, 246 p.

CHELEBOURG Christian, MARCOIN Francis. *La Littérature de jeunesse*. Paris : Armand Colin, 2007, 127 p. (128 Lettres Linguistique)

CLASTRES Pierre. *La société contre l'État. Recherche d'anthropologie politique*. Paris : Minuit, 1974, 186 p. (Critique)

CLÉMENT Jean. « La Littérature au risque du numérique ». In : *Hypermédia, Université Paris XVIII*. [en ligne]. Disponible sur : http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles/docnum.pdf. (page consultée le 03/09/2012)

COMITE INVISIBLE. *L'Insurrection qui vient*. Paris : La Fabrique, 2007, 143 p.

COMPAGNON Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris : Seuil, 1979, 415 p.

CORCUFF Philippe, WUILLEME *Tanguy. «* Utopie, aventure, désenchantement – Éclairages philosophiques ». In : Université Populaire de Lyon. Disponible sur : http://uplyon.free.fr. (page consultée le 23/10/2009)

CRÉHALET Yves. *Le Masque et la marque*. Paris : Autrement, 1999, 103 p. (Essais)

DAVIDOVICI-NORA Myriam. « Les analyses économiques du piratage des biens numériques ». In : *Revue française d'économie*. [en ligne]. Disponible sur :

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rfeco_0769-0479_2005_num_20_2_1574. (page consultée le 12/03/2013)

DE CERTEAU Michel. *L'Invention du quotidien. Arts de faire*. Tome I. Paris : Gallimard, 1990 [1980], 350 p. (Folio essais ; 146)

DELEUZE Gilles, PARNET Claire. *Dialogues*. Paris : Flammarion, 1977, 177 p.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix. *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*. Tome II. Paris : Minuit, 1980, 645 p. (Critique)

DERRIDA Jacques. *L'Animal que donc je suis*. Paris : Galilée, 2006, 218 p. (La Philosophie en effet)

DIDIER Béatrice. *L'Écriture-femme*. 3e édition. Paris : Presses Universitaires de France, 1999 [1981], 287 p. (Écriture)

DOLLOT Louis. *Culture individuelle et culture de masse*. 6e éd. Paris : Presses Universitaires de France, 1996 [1974], 127 p. (Que sais-je ; 1552)

DOMINGUEZ-LEIVA Antonio, HUBIER Sébastien, TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique. *Le Comparatisme, un univers en 3D ?* Paris : L'Improviste, 2012, 206 p. (Les Aéronautes de l'esprit)

DOUEIHI Milad. *La Grande conversion numérique*. Suivi de *Rêveries d'un promeneur numérique*. Traduit de l'anglais par Paul Chemla. Paris : Seuil, 2011 [2008], 331 p. (Points essais ; 667)

DYENS Ollivier. *Chair et Métal. Évolution de l'homme, la technologie prend le relai*. Montréal : VLB, 2000, 173 p. (Gestations)

ECO Umberto. *De Superman au surhomme*. Traduit de l'italien par Myriem Bouzaher. Paris : LGF, 1995 [1978], 217 p. (Le livre de poche ; 4209)

EDWARDS Michael. *De l'émerveillement*. Paris : Arthème Fayard, 2008, 289 p.

FAVARO Patrice. *La Littérature de voyage pour la jeunesse. Les enfants de Xénomane*. Paris : Thierry Magnier, 2009, 326 p.

FERNANDEZ Dominique. *L'Art de raconter*. Paris : Librairie Générale Française, 2006, 565 p. (Le Livre de poche ; 30988)

FLAUBERT Gustave. *Bouvard et Pécuchet*. Paris : Gallimard, 1979 [1881, posthume], 572 p. (Folio Classique ; 3252)

FRANCE Anatole. *Apologie pour le plagiat*. Paris : Éditions du Sonneur, 2013 [1891], 42 p. (La Petite Collection)

GANNIER Odile. « Les manuscrits retrouvés dans de vieilles malles peuvent-ils encore être authentiques ? Le cas des Cahiers de Le Golif, dit Borgnefesse, capitaine de la flibuste ». In : Fabula [en ligne]. Disponible sur : http://www.fabula.org/effet/interventions/10.php. (page consultée le 09/08/2012)

GANNIER Odile. *Le Roman maritime, Émergence d'un genre en Occident*. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2011, 611 p. (Imago Mundi ; 19)

GAUCHET Marcel. *Le Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*. Paris : Gallimard, 1985, 457 p. (Folio Essais ; 466)

GOFFMAN Erving. *Stigmate. Les Usages sociaux des handicaps*. Traduit de l'anglais par Alain Kihm. 2e éd. Paris : Minuit, 1975 [1963], 175 p. (Le Sens commun)

GRIGNON Claude, PASSERON Jean-Claude. *Le Savant et le populaire*. Paris : Gallimard, 1989, 260 p. (Hautes Études)

GROENSTEEN Thierry. *La bande dessinée, une littérature graphique*. Toulouse : Milan, 2005, 63 p. (Les Essentiels Milan ; 66)

GROENSTEEN Thierry. *Un objet culturel non identifié*. S. l. : Éditions de l'An 2, 2006, 206 p.

GUILLAUME Isabelle. *Le roman d'aventures depuis* L'Île au trésor. Paris : L'Harmattan, 1999, 335 p.

HAMON Philippe. *Le personnel du roman. Le Système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*. 2e éd.. Genève : Droz, 1998 [1983], 329 p. (Titre Courant ; 12)

HEATH Joseph, POTTER Andrew. *Révolte consommée. Le Mythe de la contre-culture*. Traduit de l'anglais (Canada) par Michel Saint-Germain et Élise de Bellefeuille. Paris : Naïve, 2005 [2004], 431 p.

HOBSBAWM Eric John. *Les Bandits*. Traduit de l'anglais par Jean-Pierre Rospars. 3e éd. Paris : La Découverte, 1999 [1969], 147 p. (Poche ; 67)

HUBIER Sébastien. « Le cinéma reaganien – 1 ». In : *Pop en Stock*. [en ligne]. Disponible sur : http://popenstock.ca/dossier/article/le-cinema-reaganien-1. (page consultée le 08/06/2013)

HUBIER Sébastien. « Le cinéma reaganien – 2 ». In : *Pop en Stock*. [en ligne]. Disponible sur : http://popenstock.ca/dossier/article/le-cinema-reaganien-2#_ftnref7. (page consultée le 08/06/2013

IMBERT Patrick. « État-Nation, canon littéraire, conscience de l'exclusion et postmodernité ». In : *Études littéraires*, vol. 33, n° 1, 2001. [en ligne]. Disponible sur : http://id.erudit.org/iderudit/501278ar. (page consultée le 13/04/2012)

JANKELEVITCH Vladimir. *L'aventure, l'ennui, le sérieux*. In : *Philosophie morale*. Paris : Flammarion, 1998 [1963], p. 817-990. (Mille & Une Pages)

JEAN-BART Alain, THALER Danielle. *Les Enjeux du roman pour adolescents. Roman historique, roman-miroir, roman d'aventures*. Paris : L'Harmattan, 2002, 330 p.

JOUVE Vincent. *L'Effet-personnage dans le roman*. Paris : Presses Universitaires de France, 1992, 271 p. (Écriture)

JOUVE Vincent. *Poétique du roman*. 2e éd. Paris : Armand Colin, 2009 [1997], 238 p. (Cursus Lettres)

KALIFA Dominique. *La Culture de masse en France. 1860-1930*. Paris : La Découverte, 2001, 128 p. (Repères)

KALIFA Dominique. *Les Bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*. Paris : Seuil, 2013, 395 p. (L'Univers Historique)

LACHANCE Michael. *Capture totale. Matrix, mythologie de la cyberculture*. Québec : Presses de l'Université de Laval, 2006, 199 p. (Intercultures)

LALANNE-CASSOU Jean-Claude. *Romans d'aventures et de rêve*. Longueuil : Les Presses Philosophiques, 2000, 211 p.

LA MOTHE Jacques. « Le Jeu de l'intertexte dans *Le Trésor de Brion* ». In : *Érudit* [en ligne]. Disponible sur : http://www.erudit.org/revue/vi/2000/v25/n2/201482ar.pdf. (page consultée le 16/05/2012)

LE BRETON David. *Signes d'identité. Tatouages, piercings et autres marques corporelles*. Paris : Métailié, 2002, 227 p.

LE BRETON David. « Vers la fin du corps : cyberculture et identité ». In : *Cairn*. [en ligne]. Disponible sur : http://www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2002-4-page-491.htm. (page consultée le 17/12/2011)

LESTEL Dominique. *L'Animal singulier*. Paris : Seuil, 2004, 139 p. (La couleur des idées)

LETOURNEUX Matthieu. *Le Roman d'aventures, 1870-1930*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 2010, 455 p. (Médiatextes)

LEWI Georges. *La Marque*. Paris : Vuibert, 1999, 122 p. (Explicit')

LILEN Henri. *Dictionnaire informatique et numérique*. Paris : Firts-Gründ, 2011, 256 p.

LIPOVETSKY Gilles. *L'Ère du vide*. Paris : Gallimard, 1996 [1983], 327 p. (Folio Essais ; 121)

MACHINAL Hélène. *Conan Doyle. De Sherlock Holmes au professeur Challenger*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2004, 368 p. (Interférences)

MAC ORLAN Pierre. *Petit manuel du parfait aventurier*. In : *Romans maritimes*. Paris : Omnibus, 2004 [1920], p. 671-700.

MAC ORLAN Pierre. « Le Fantastique ». In : *Œuvres complètes*. Genève : Edito-Service S. A., 1970 [1926], p. 329-342.

MAC ORLAN Pierre. *Les Compagnons de l'aventure*. Monaco : Éditions du Rocher, 1997, 253 p.

MALEVITCH Kazimir. *La Paresse comme vérité effective de l'homme*. Traduit du russe par Régis Gayraud. 11e éd. Paris : Allia, 2007 [1921], 40 p.

MATHE Robert. *L'aventure*. 2e éd. Paris : Bordas, 1989 [1972], 192 p. (Les thèmes littéraires)

MATTELART Armand, NEVEU Erik. *Introduction aux Cultural Studies*. Paris : La Découverte, 2008 [2003], 121 p. (Repères ; 363)

MAUREL-INDART Hélène. *Du plagiat*. Paris : Presse Universitaire de France, 1999, 231 p. (Perspectives Critiques)

MONTALBETTI Christine (textes choisis et présentés par). *La Fiction*. Paris : Flammarion, 2001, 254 p. (Corpus ; 3060)

MONTALBETTI Christine (textes choisis et présentés par). *Le personnage*. Paris : Flammarion, 2003, 254 p. (Corpus ; 3066)

NAUGRETTE Jean-Pierre. *Lectures aventureuses*. La Garenne-Colombes : Éditions de l'Espace Européen, 1990, 307 p. (Anglophonia)

PEREA François. « L'identité numérique : de la cité à l'écran. Quelques aspects de la représentation de soi dans l'espace numérique ». In : *Cairn*. [en ligne]. Disponible sur : http://www.cairn.info/revue-les-enjeux-de-l-information-et-de-la-communication-2010-1-page-144.htm. (page consultée le 01/03/2012)

PEYRON David. *Culture Geek* [42]. Limoges : FYP, 2013, 191 p. (Innovation)

PIEGAY-GROS Nathalie (textes choisis et présentés par). *Le Lecteur*. Paris : Flammarion, 2002, 255 p. (Corpus ; 3064)

PIEGAY-GROS Nathalie (textes choisis et présentés par). *Le Roman*. Paris : Flammarion, 2005, 255 p. Corpus ; 3070)

POZZO Felice. « Emilio Salgari. Le Capitaine de l'imaginaire ». *Le Rocambole*, Hiver 2002, *Emilio Salgari et Luigi Motta*, n°21, p. 11-56.

PRINCE Nathalie. *La Littérature de jeunesse. Pour une théorie littéraire*. Paris : Armand Colin, 2010, 240 p. (U. Lettres)

PUYUELO Rémy. *Héros de l'enfance, figures de la survie. De Bécassine à Pinocchio, de Robinson Crusoé à Poil-de-Carotte*. Paris : ESF, 1998, 173 p. (La Vie de l'enfant)

RABAU Sophie. *L'Intertextualité*. Paris : Flammarion, 2002, 254 p. (Corpus ; 3059)

RIVIERE Jacques. *Le Roman d'aventure*. 3e éd. Paris : Syrtes, 2000 [1913], 121 p.

ROBERT Marthe. *Roman des origines et origines du roman*. Paris : Gallimard, 1976 [1972], 364 p. (Tel ; 13)

ROBINEAU-WEBER Anne-Gaëlle. « Le Seing du frère ou les aventures silencieuses des romans de Robert Louis Stevenson, de Jules Verne et de Joseph Conrad ». In GODEAU Florence, TROUBETZKOY Wladimir. *Fratries. Frères et sœurs dans la littérature et les arts de l'Antiquité à nos jours*. Paris : Kimé, 2003, p. 415-422.

RUSSEL Bertrand. *Éloge de l'oisiveté*. Traduit de l'anglais par Michel Parmentier. 5e éd. Paris : Allia, 2007 [1932], 38 p.

SARRAUTE Nathalie. *L'Ère du soupçon. Essais sur le roman*. Paris : Gallimard, 1956, 155 p. (Les Essais)

SCHNEIDER Michel. *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*. Paris : Gallimard, 1985, 392 p. (Tel ; 382)

SIMIONI Olivier. « Politiques du corps et science-fiction cyberpunk ». In : *Bibliothèque numérique Rero Doc*. [en ligne]. Disponible sur : http://doc.rero.ch/record/20274/files/PolitiqueDuCorpsCyberpunk.pdf. (page consultée le 16/02/2012)

STEVENSON Robert Louis. *Essais sur l'art de la fiction*. Traduit de l'anglais par France-Marie Watkins et Michel Le Bris. Paris : Payot & Rivages, 2007 [1874-1894], 444 p. (Petite Bibliothèque Payot ; 98)

STEVENSON Robert Louis. « Mon premier livre : *L'Île au trésor* ». In : *Essais sur l'art de la fiction*. Traduit de l'anglais par France-Marie Watkins et Michel Le Bris. Paris : Payot & Rivages, 2007 [1894], p. 333-346. (Petite Bibliothèque Payot ; 98)
Édition en langue originale : « My first book, *Treasure Island* ». Gutenberg Project : http://www.gutenberg.org/files/492/492-h/492-h.htm#page111, 1996. (ebook ; 492)

STEVENSON Robert Louis. « Les porteurs de lanternes ». In : *Essais sur l'art de la fiction*. Traduit de l'anglais par France-Marie Watkins et Michel Le Bris. Paris : Payot & Rivages, 2007 [1888], p. 47-63. (Petite Bibliothèque Payot ; 98)
Édition en langue originale : « The Lantern-bearers ». Gutenberg Project : http://www.gutenberg.org/files/614/614-h/614-h.htm#page138, 1996. (ebook ; 614)

STEVENSON Robert Louis. « De quelques considérations techniques sur le style en littérature ». In : *Essais sur l'art de la fiction*. Traduit de l'anglais par France-Marie Watkins et Michel Le Bris. Paris : Payot & Rivages, 2007 [1885], p. 255-279. (Petite Bibliothèque Payot ; 98)
Édition en langue originale : « On some technical elements of style in literature ». Gutenberg Project : http://www.gutenberg.org/files/492/492-h/492-h.htm#page111, 1996. (ebook ; 492)

STEVENSON Robert Louis. « Un simple à un sou, et un autre en couleurs, à deux sous ». In : *Essais sur l'art de la fiction*. Traduit de l'anglais par France-Marie Watkins et Michel Le Bris. Paris : Payot & Rivages, 2007 [1884], p. 65-75. (Petite Bibliothèque Payot ; 98)
Édition en langue originale : « ». Gutenberg Project : http://www.gutenberg.org/files/381/381-h/381-h.htm, 1995. (ebook ; 381)

STEVENSON Robert Louis. *Une Apologie des oisifs*. Traduit de l'anglais par Laili Dor et Mélisande Fitzsimons. 6e éd. Paris : Allia, 2007 [1877], 79 p.

TADIÉ Jean-Yves. *Le Roman d'aventures*. 2e éd. Paris : Presses Universitaires de France, 1996 [1982], 220 p. (Quadrige)

THIBAUDET Albert. « Le roman de l'aventure ». In : *La Nouvelle Revue française*. Paris : NRF, Tome XIII, 1919. [en ligne] Disponible sur :
http://fr.wikisource.org/wiki/Livre:NRF_13.djvu. (page consultée les 11/11/2009)

THOREAU Henry David. *La Désobéissance civile*. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Guillaume Villeneuve. Paris : Arthème Fayard, 2000 [1849], 63 p. (Mille et une nuits ; 114)

THOREAU Henry David. *La Vie sans principe*. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Thierry Gillyboeuf. Paris : Arthème Fayard, 2004 [1863], 63 p. (Mille et une nuits ; 455)

TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique. *Notre besoin de comparaison*. Paris : Orizons, 2013, 187 p. (Comparaisons)

VENAYRE Sylvain. *La Gloire de l'aventure. Genèse d'une mystique moderne 1850-1940*. Paris : Aubier, 2002, 350 p. (Collection historique)

Index des auteurs

A

AIMARD Gustave · 141, 142, 285, 286, 287, 365, 392, 415, 425

B

BADHAM John · 470, 536

BALAERT Ella · 336, 341, 342, 343, 345, 420

BALLANTYNE Robert Michael · 425, 481

BALZAC Honoré de · 30, 70, 71, 74, 91, 107, 167, 324, 329, 348, 380, 449

BARRIE James Matthew · 31, 79, 91, 102, 108, 109, 117, 134, 137, 142, 161, 267, 268, 269, 300, 301, 305, 307, 308, 310, 311, 319, 326, 327, 350, 399, 416, 417, 425, 437, 438, 574, 589

BILLINGTON Kevin · 88, 90, 207, 208

BLAIN Christophe · 148, 162, 167, 184, 194, 214, 215, 379, 590

BURROUGHS William · 236, 237

BYRON Lord · 364, 368, 373, 380, 443, 481

C

CAMPBELL Martin · 495, 514

CHAILLOU Michel · 125, 147

CONAN DOYLE Arthur (Sir) · 129, 175, 190, 254, 264, 382, 467

CONRAD Joseph · 151, 264, 274, 354, 364, 365, 367, 368, 432, 556, 566

COOPER James Fenimore · 21, 29, 71, 72, 75, 87, 91, 98, 168, 233, 323, 364, 380, 381, 388, 481, 482

CRAY Jordan · 34, 470, 472, 473, 504, 514, 515, 545, 553

CRICHTON Michael · 344, 345, 347, 420

CURTIS Richard · 391, 485, 486, 488, 492, 494

CURTIZ Michael · 123, 187, 229, 230, 390, 398, 481

D

DEFOE Daniel · 23, 38, 51, 52, 53, 54, 63, 66, 67, 96, 194, 202, 210, 228, 236, 257, 291, 294, 297, 298, 299, 304, 336, 344, 373, 415, 416, 418, 419, 425, 433, 439, 445, 446, 452, 453, 454, 455, 470

DEFOE Gideon · 243, 244, 294, 298, 330, 427, 428, 429, 431, 453

DESCORNES Stéphane · 302, 303

DESPLAT-DUC Anne-Marie · 231, 241, 242, 245, 260, 287, 292, 331, 414

DONNER Richard · 59

DURÁN Luis · 261, 262, 263

E

EXQUEMELIN Alexandre Olivier (dit Œxmelin) · 23, 51, 56, 61, 303, 373, 414, 417, 418, 419, 442, 443, 452, 455

F

FALKNER John Meade · 164, 552

FITZGERALD Francis Scott · 274, 275, 276, 288

FRIHA Karim · 492

G

GIBSON William · 34, 470, 472, 515, 525, 526, 528, 529, 541, 552, 556, 582
GIPI · 143, 144
GOLOVANIVSKY Alexandre · 469, 505, 514, 534, 549, 561
GOSCINNY René · 81, 83, 136, 140, 368
GRANT Michael · 244, 512, 537
GUIBERT · 147

H

HART James V · 100
HAUGAARG Erik Christian · 169, 306
HEURTÉ Yves · 54, 232

J

JUDENNE Roger · 152, 153

K

KENT Tina · 534, 556

L

LARSSON Björn · 31, 32, 36, 37, 39, 50, 53, 77, 80, 84, 85, 121, 128, 147, 149, 155, 160, 181, 184, 185, 187, 192, 197, 198, 202, 203, 209, 211, 212, 228, 232, 233, 235, 236, 240, 241, 243, 244, 248, 251, 252, 254, 256, 267, 280, 282, 284, 287, 297, 298, 299, 301, 303,鷲321, 333, 335, 354, 357, 359, 360, 373, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 415, 416, 418, 419, 420, 433, 435, 439, 445, 448, 453, 455, 496, 497, 525, 554, 555, 561
LE GOLIF Louis-Adhémar-Thimothée · 56, 57, 61, 76, 451
LEMIEUX Jean · 158, 159
LINDHOLM Tobias · 584, 585, 586, 588, 589
LOISEL Régis · 112, 307
LONDON Jack · 31, 82, 83, 92, 93, 105, 116, 155, 165, 168, 182, 205, 209, 215, 216, 233, 248, 249, 250, 303, 304, 318, 327, 331, 552, 605

M

MAC ORLAN Pierre · 31, 32, 36, 37, 40, 58, 67, 68, 102, 116, 122, 128, 129, 142, 146, 160, 161, 167, 169, 171, 173, 174, 175, 176, 179, 180, 181, 183, 186, 191, 246, 259, 261, 263, 264, 273, 278, 279, 283, 288, 318, 319, 320, 322, 323, 329, 330, 331, 351, 365, 366, 367, 371, 372, 373, 410, 411, 412, 413, 414, 425, 430, 431, 433, 440, 442, 455, 456, 466, 522, 534, 552, 553, 554, 568, 571, 572, 578, 579, 602, 606
MARGERIT Robert · 31, 32, 148, 163, 170, 172, 179, 180, 184, 190, 195, 292, 320, 422, 424
MARRYAT Frederick · 30, 71, 91, 98, 99, 233, 380, 381, 421, 481
MAYMAT Nicole · 222
MELVILLE Herman · 18, 22, 186, 248, 428
MOCKY Jean-Pierre · 486, 487, 488, 492

P

PELOT Pierre · 103, 117, 166, 241, 314, 315, 316, 317, 318

POE Edgar Allan · 29, 57, 59, 184, 265, 464, 518
POLANSKI Roman · 138, 193, 226, 230, 233, 234, 239, 323, 324, 385, 386, 588
PRATT Hugo · 31, 400
PYLE Howard · 107, 108, 109, 127

Q

QUEYSSI Laurent · 34, 464, 466, 469, 470, 473, 493, 505, 506, 509, 514, 515, 516, 518, 521, 525, 527, 533, 536, 537, 549, 559

R

RAGON Michel · 89, 146, 265, 266, 273, 327, 328, 334, 415
RIFF REB'S · 142, 221

S

SABATINI Rafael · 56, 148, 149, 190, 205, 220, 229, 324, 325, 373, 382, 388, 389, 414, 418, 419, 425, 441, 442, 443, 449, 455, 481
SAINT POL (de) Thibaut · 34, 464, 465, 470, 515, 516, 531, 537, 546, 551
SALGARI Emilio · 31, 91, 282, 289, 290, 295, 296, 328, 329, 355, 356, 364, 367, 368, 373, 381, 382, 414, 417, 425, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 447, 449, 481
SCHALIT Jean · 491, 492
SCHWOB Marcel · 67
SCOTT Walter · 274, 275, 287, 421, 467
SHIMOMURA Tsutomu · 468, 545, 547, 548, 550
SPIELBERG Steven · 59, 307, 308, 310, 368, 369
STEINBECK John · 31, 32, 36, 37, 39, 88, 94, 95, 108, 127, 135, 146, 150, 161, 167, 168, 183, 194, 197, 205, 211, 217, 223, 239, 247, 248, 253, 260, 263, 269, 272, 275, 295, 296, 325, 359, 360, 363, 364, 365, 366, 370, 373, 390, 414, 417, 418, 419, 426, 430, 435, 443, 444, 445, 446, 447, 449, 450
STEVENSON Robert Louis · 18, 19, 22, 24, 30, 32, 33, 38, 53, 59, 62, 75, 76, 91, 99, 115, 117, 124, 132, 134, 145, 151, 156, 157, 158, 168, 194, 195, 197, 233, 240, 277, 283, 296, 297, 300, 301, 309, 310, 314, 315, 317, 373, 404, 405, 406, 407, 408, 410, 411, 412, 415, 416, 418, 424, 431, 432, 439, 440, 453, 470, 480
STURTEVANT Katerine · 48
SUE Eugène · 21, 29, 37, 68, 69, 70, 71, 74, 78, 79, 90, 99, 101, 107, 167, 190, 283, 287, 351, 380, 381, 382, 388, 444
SURGET Alain · 63, 96, 183, 188, 203, 287, 339, 420

T

THINARD Florence · 321, 322
THORE Hansen · 316, 317, 594
TORNIOR Rémy · 429, 600
TREICH Léon · 392, 393
TWAIN Mark · 105, 209, 437, 438, 605

U

UDERZO Albert · 81, 83, 136, 140, 368

V

VALDÉS Zoé · 33, 88, 134, 149, 164, 183, 184, 222, 232, 242, 336, 339, 342, 343, 345, 347, 348, 349, 350, 416, 419, 420

VAXELAIRE Daniel · 164, 165, 181, 269

VERBINSKI Gore · 50, 287, 379

VERNE Jules · 38, 73, 88, 151, 195, 206, 207, 208, 210, 244, 245, 285, 291, 369, 370, 380

VESTDIJK Simon · 338, 339, 419, 420

W

WACHOWSKI Andy et Lana · 34, 493, 494, 515, 559

WALSCH Raoul · 415

WILSON S. Clay · 29, 334, 335