

Séverine Drevet

B. Traven, un esthète anarchiste

Ce que la postérité retient de la vie de B. Traven, c'est tout le mystère qui entoure sa biographie. Ecrivain mystérieux, il a souhaité préserver soigneusement son anonymat derrière de multiples pseudonymes : Ret Marut, Hal Croves, Traven Torsvan, Bruno Traven, Arnold, Barker, Otto Feige, Kraus, Lainger, Wienecke, Ziegelbrenner. Ce que l'on sait de Traven, c'est qu'il est peut-être né en 1882 en Posnanie Prussienne, ou bien la même année à San Francisco, ou bien encore en 1890 à Chicago. Ce qui est certain en revanche, c'est qu'il vécut en Allemagne où il fut un jeune révolutionnaire pendant la Première Guerre mondiale et les années qui la suivirent. Lorsqu'en 1919 les Conseils d'ouvriers et de soldats, influencés par la révolution russe et hongroise, proclament La République des Conseils de Bavière, Traven alias Ret Marut se trouve délégué responsable de la presse et de la propagande des Conseils, au côté de ses compagnons Eric Müsham (pacifiste anarchiste, désigné aux relations extérieures) et Gustave Landauer (philosophe, responsable à l'éducation). C'est pour fuir la répression qui suit l'échec de la République des conseils que Traven s'exile au Mexique, où il écrit la plupart de ses oeuvres, comme *La révolte des pendus*, *Rosa Blanca*, *La charrette*, *Indios*, et bien entendu *Le trésor de la Sierra Madre*, porté au cinéma par John Huston en 1948. Le succès de Traven est mondial, même si le mystère autour de ce personnage reste entier.

Ce qui retient donc notre attention chez Traven, c'est sa volonté de poursuivre son engagement politique anarchiste à travers ses oeuvres. En effet, toute tentative pour qualifier l'oeuvre de Traven se doit de comprendre pourquoi cet acharnement à dénoncer une société dans laquelle l'argent, l'Etat et l'essor industriel rendent toute vie décente impossible, viciant les rapports humains et bridant les libertés individuelles. C'est cette continuation de l'engagement de Traven que nous souhaitons interroger, en décelant dans deux de ses oeuvres majeures, *Rosa Blanca* et *La révolte des pendus*, les principales thématiques anarchistes. Et au-delà de l'étude de ces oeuvres nous souhaitons reposer la question de l'engagement politique en littérature. En effet, les éléments politiques des récits de Traven relancent les mots de Roland Barthes qui disait « Pour l'écrivain, la responsabilité véritable, c'est de supporter la littérature comme un engagement manqué, comme un regard moiséen sur la terre promise du réel. » Ces propos indiquent clairement la complexité du rapport entre la fiction et le réel, et, au-delà, de la possibilité pour l'écrivain d'agir sur le monde réel à travers ses textes. Grâce à l'introduction de la notion d'esthétisation, développée par le sociologue Luc Boltanski dans *La souffrance à distance*, nous allons voir que se posent les mêmes questions autour de la possibilité d'action de l'individu face à une situation qui le touche, l'indigne, le révolte. Il s'agit ainsi d'une posture offerte à l'écrivain pour s'engager dans une fiction sans connaître a priori l'impact de ses propos. Nous articulerons donc concepts sociologiques et lecture de Traven.

La révolte des pendus et *Rosa Blanca* sont des ouvrages complémentaires car ils traitent des deux secteurs de la production que sont l'agriculture et l'industrie. En effet, *La révolte des pendus* a pour cadre la condition de la main d'oeuvre indienne

travaillant pour les grands propriétaires terriens. Et *Rosa Blanca* est le nom d'une hacienda indienne confrontée à l'appétit capitaliste d'une compagnie pétrolière américaine. Dans tous deux nous retrouvons les thèmes privilégiés de l'anarchisme : la description de conditions inacceptables de travail, avec ses rapports d'autorité, de hiérarchie et bien entendu, d'exploitation ; la remise en question de la propriété privée, avec ses corollaires, le capital et l'argent ; enfin ce que nous pourrions désigner comme les rapports humains, développant les idées libertaires d'égalité, de liberté, de collectivité.

La révolte des pendus commence par une dénonciation du pouvoir de vie ou de mort de l'argent. En effet, nous suivons l'itinéraire de Candido Castro, paysan indien, qui ne peut payer le médecin qui pourra guérir sa femme de l'appendicite. Malgré la détresse du péon, du paysan, c'est l'argent qui décide du sort de sa femme, car le médecin lui dira « j'ai plus confiance dans le bel argent et les solides garanties que tu m'apporteras que dans l'amour de Dieu ! » C'est son manque d'éducation, ne sachant ni lire ni écrire, qui va le tromper et le lier à un propriétaire terrien à qui il devra racheter sa dette, en allant travailler à l'Armonia, nom cynique du camp de travail où il est envoyé. L'exploitation y est totale, l'humiliation et les coups de fouet forment le quotidien de ces esclaves qui travaillent pour reconquérir leur liberté, en rachetant l'argent qu'on leur a prêté. Les conditions de travail sont extrêmement difficiles, la chaleur, le rendement et les bêtes sauvages compliquent la tâche. La punition la plus humiliante et douloureuse est la pendaison, pour celui qui ne travaille pas assez vite, et il est rare d'y survivre. Ce sont donc ces paysans humiliés, exploités, sans éducation dont les propriétaires « se disputaient souvent la possession comme s'il se fût agi d'un troupeau égaré et sans marque » qui vont se révolter.

Dans *Rosa Blanca*, la Condor Oil Company est une firme américaine qui a grand appétit et qui dévore tout sur son passage. Pour avoir la suprématie sur le marché, elle doit conquérir les terres, mais le propriétaire de l'hacienda *Rosa Blanca* s'y oppose. Sorte d'antithèse du monde capitaliste et de ses rapports marchands, la *Rosa Blanca* fonctionne grâce aux traditions et au respect mutuel. Dès les premières pages le lecteur comprend que la compagnie pétrolière représente le rêve américain et ce qu'il apporte avec lui : un travail moins dur, la consommation, le luxe et le superflu, la capitalisation et la possibilité de sortir de sa condition, l'explosion des villes, la pollution, l'individualisme, la crise économique. La *Rosa Blanca* symbolise le monde agricole et traditionnel, qui résiste au monde industriel en pleine expansion. Quand pour le premier « la terre c'est le pain, et le pain c'est la liberté », pour le second « quand nous aurons besoin de maïs, parce que nous aurons pétrolé toute la terre, nous en fabriquerons à la machine et nous l'achèterons en conserve. »

Ce sont deux mondes irrémédiablement opposés et irréconciliables. Quand dans l'hacienda on ne parle pas de sujets mais d'égaux, respectant la famille d'un administrateur choisi par les ancêtres, ceux qui vont travailler pour la Company, appâtés par le gain et séduits par la modernité, se retrouvent soumis à la hiérarchie du patronat, à la précarité et à l'insécurité de l'emploi, acculés à la grève, sévèrement réprimée. La vie à *Rosa Blanca* est dépeinte comme plus saine et humaine, « Ici, il n'y avait pas de problèmes ni de questions sociales à résoudre. Il n'y avait ni pauvres ni riches, ni exploités ni esclaves. (...) Il ne se commettait pas d'injustice ici parce que la justice était toute naturelle. » Mais, si pour les anarchistes la fin ne justifie pas les moyens, Traven prend le soin de nous montrer

que dans son développement hégémonique, la Company ne respecte aucun principe moral, car il suffira d'assassiner celui qui s'oppose à la vente des territoires de l'hacienda, afin d'acquérir cette dernière.

Il est clair que ces deux récits sont traversés de propos politiques, portant sur l'autorité, la propriété privée, la révolution... Mais quel sens donner à ces propositions ? Ont-elles valeur d'argument ? De démonstration ? Nous devons avoir ici recours, afin de poursuivre notre cheminement, à l'introduction de l'esthétisation en tant que posture offerte à l'écrivain pour s'engager dans une fiction. La question de départ de Boltanski, dans *La souffrance à distance*, est simple : dans quelles conditions un spectateur peut-il accepter de regarder par média interposé une situation de souffrance. Partant d'une réflexion générale sur l'action humanitaire, il cherche à savoir comment sont gérées ces représentations de *La souffrance à distance* sur lesquelles le spectateur ne peut intervenir directement puisque se trouvant souvent éloigné dans l'espace. Afin de sortir des débats autour de l'inefficacité des médias ou de la perversité du spectateur, Boltanski propose de comprendre les manières de réagir d'une personne à qui l'on montre, par média interposé, le spectacle de la souffrance. Face à elle, l'engagement se fait dans l'action : il n'est pas question de se demander si une situation subie est juste, mais il s'agit de savoir quoi faire dans l'urgence afin de faire cesser ces souffrances. Il pose l'hypothèse que pour sortir de l'impuissance à laquelle il est confronté, le spectateur ne peut que transmettre à d'autres l'information qu'il a reçue ainsi que les sentiments provoqués chez lui.

S'appuyant sur les arguments d'Hannah Arendt et sur *La théorie des sentiments moraux* d'Adam Smith, Boltanski analyse une situation à trois protagonistes, une personne qui souffre, un spectateur qui observe, un agent qui est persécuteur ou bienfaiteur, à partir de laquelle trois logiques différentes vont se mettre en place chez le spectateur. Cette transmission se formule en topiques, formes dans lesquelles les paroles à propos de la souffrance se sont développées, entre le milieu du XVIII^{ème} siècle et le milieu du XIX^{ème}. Son propos va être de montrer comment se construisent ces topiques, qui vont pouvoir engager l'action, « Sous quelles conditions une parole sur la souffrance peut-elle être considérée comme une parole agissante ? »

La topique de la dénonciation est constituée par une sympathie de la part du spectateur pour celui qui souffre, et un sentiment d'accusation et d'indignation envers le ou les responsables. Elle doit, afin d'être opérante, se doter d'une théorie du pouvoir afin de mettre à jour les causes et les remèdes politiques et sociaux à cette souffrance. La topique du sentiment laisse de côté le persécuteur pour éprouver à fois de la sympathie pour la victime et de la gratitude pour son bienfaiteur. Une des manières de lutter va être le développement des associations caritatives qui prennent le relais des syndicats dès la fin des années 80. On assiste de manière évidente à la création de nouvelles représentations de ceux qui sont en bas de l'échelle sociale non plus en tant que prolétaires, mais en tant que pauvres, miséreux... Ici, l'engagement se fait dans l'action individuelle et de face-à-face, qui a le double avantage de montrer l'authenticité de l'engagement et qui va s'opposer à de grands discours théoriques, politiques, lénifiants et inefficaces, évitant d'accuser des structures lointaines telles que les multinationales. Le champ de l'action individuelle va se faire dans le pré carré de la proximité, et les mouvements sociaux vont prendre une forme qui y est adaptée, composés d'éléments

hétérogènes faisant référence à une citoyenneté plutôt floue, où chacun aurait des droits (au logement, au travail, à des papiers etc.), fonctionnant comme une justification.

Avant d'aborder un troisième langage de description, résumons brièvement ce que nous avons exposé. Nous avons d'un côté une personne qui souffre et de l'autre une personne qui observe. Pour adopter une attitude moralement acceptable, ce spectateur ne peut ni rester indifférent, ni tirer une jouissance de ces souffrances ; la pitié consiste à « se placer à son égard dans la disposition active de quelqu'un qui serait concerné. » Pour que s'opère une politique de la pitié, et par là une action, un engagement, il faut que se résolve le problème de la distance : une politique vise la généralité, et pourtant doit pouvoir incarner cette souffrance dans des cas particuliers pour lui donner corps. A partir de là le spectateur peut soit s'indigner, et tourner son action envers le ou les responsables afin de dénoncer l'injustice de cette situation, soit être touché, et s'attendrir pour l'action d'un bienfaiteur.

Or Boltanski va introduire une troisième possibilité, la souffrance de l'autre ne va être considérée ni comme touchante ni comme injuste mais comme sublime, c'est-à-dire passible d'une opération de sublimation. Boltanski fait remonter cette topique esthétique à Baudelaire. La topique esthétique consiste à montrer la généralité de la souffrance du malheureux en en faisant un objet esthétique, sans indignation ni attendrissement. Ici le spectateur prend le rôle de montreur, qui se saisit d'un objet ou d'une situation pour le transformer en quelque chose digne d'être regardé, lui conférant une dignité en matérialisant l'horreur. En l'absence d'un persécuteur et d'un bienfaiteur, seul est montré l'état de souffrance en refusant tout sentiment d'indignation ou d'attendrissement.

Inévitablement, la question de son rapport avec le politique et l'action collective se pose, paraissant y échapper (à l'inverse des deux autres topiques). Dans cette optique esthétique les questions de justice ou de bien commun ne se posent pas, c'est en cela qu'elle n'est pas politique :

Ce que le spectateur peut dire du malheureux n'est pas fait pour l'atteindre. Il n'a donc pas à aménager sa parole de façon à faire place à la possibilité d'une réappropriation par le malheureux lui-même ou au moins d'un dialogue (...) Comme toute expression artistique moderne, sa parole peut donc être essentiellement affirmative. Elle n'a que faire d'une attitude qui, dans une visée de légitimité démocratique la destinerait à circuler dans un débat.

La topique esthétique entendue comme la possibilité de montrer la généralité de la souffrance en en faisant un objet esthétique s'oppose alors à la fiction autoritaire telle que développée par Susan R. Suleiman dans *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*. Dans cet ouvrage, l'auteur prend d'abord soin de rappeler que dans l'usage commun, le terme est d'emblée assimilé à une production trop proche de la propagande pour être artistiquement valable, d'où l'étiquette négative qui lui est attachée, « L'accusation principale, c'était que par son désir de « prouver » quelque chose, le genre manquait de fidélité au réel : au lieu d'être fondé sur une observation impartiale de la réalité, le roman à thèse en donnait une image déformée, construite en vue d'une démonstration. » Notons au passage que ce constat relève un paradoxe essentiel : on pourrait imaginer qu'un roman voulant

défendre un point de vue se contente, pour être plus efficace et convaincant, de coller à la réalité sans la déformer, or non, il en exagère certains pans, en occulte d'autres, sans être fidèle à la réalité. Retenons pour notre démonstration la manière dont l'auteur qualifie son objet : « Je définis comme roman à thèse un roman « réaliste » (fondé sur une esthétique du vraisemblable et de la représentation) qui se signale au lecteur principalement comme porteur d'un enseignement, tendant à démontrer la vérité d'une doctrine politique, philosophique, scientifique ou religieuse. »

Cette définition, avant de donner des indices pour repérer le roman à thèse, suppose que le roman à thèse est un texte qui se fait lire d'une certaine façon, autrement dit Susan R. Suleiman énonce qu'un genre littéraire est comparable à un acte de parole illocutoire, c'est-à-dire l'intention manifestée par le locuteur qui le prononce. Dans le cas du roman à thèse il s'agit de démontrer, tout en racontant une histoire : « la démonstration (dont une forme « faible » est l'enseignement et une forme « forte » est la preuve) se définit essentiellement par l'effet perlocutoire qu'il est censé produire, qui est la conviction ou la persuasion. (...) Tout ceci revient à dire que le roman à thèse est un genre *rhétorique* au sens le plus littéral de ce mot (rhétorique : art de persuader). » Ainsi ces textes vont s'efforcer de donner le sens de la lecture, afin de limiter les ambiguïtés et les possibilités d'interprétations du lecteur. Ils sont autoritaires, ils affirment des vérités, des valeurs absolues.

Or les romans de Traven nous apparaissent plus esthétiques que réalistes, dans la mesure où certes les responsables des souffrances sont identifiés (qu'il s'agisse des grands propriétaires terriens dans *La révolte des pendus* et de la *Condor Oil Company* dans *Rosa Blanca*) mais le récit ne se tourne ni vers une instance politique pour réclamer justice, ou même ne se déclare un outil passible d'une réappropriation (comme l'exige la topique de la dénonciation), ni ne montre de signes d'attendrissement ou de pitié (comme l'exige la topique du sentiment). Au contraire, si les deux récits sont différents, ils se rejoignent tout de même dans leur issue pessimiste. Dès les premières pages, le lecteur peut se douter de l'issue du livre. Pourtant nous pouvions penser que la révolution émancipatrice et violente, libérant enfin ces indiens qui travaillent dans des conditions abominables, est une fin heureuse. Et *a contrario*, l'expansion du système capitaliste, qui finit par avoir raison de l'îlot de bonheur de l'hacienda, semble, dès le début du récit, le funeste destin de la *Rosa Blanca*. Mais ce que les deux récits ont en commun, c'est le cynisme et le pessimisme des dernières pages. Car la pérennité de la révolution menée par les paysans semble relativement compromise. Ceci s'exprime lorsque les paysans de *La révolte des pendus* tentent de libérer les autres haciendas, dans la bouche d'El Profesor, personnage cultivé, ancien instituteur, qui intellectualise la révolte de ses camarades :

Et, je puis te le prédire camarade, demain ou après-demain, les nouveaux propriétaires se tailladeront entre eux à coups de machette à cause de la propriété. (...) Ce qu'il aurait fallu échanger et modifier ici, ce sont les idées sur lesquelles repose tout le système. (...) Une révolution qui explique et qui a besoin d'être motivée n'est plus une révolution. Elle n'est qu'une lutte pour la propriété et les emplois. La vraie révolution, celle qui est capable de changer les systèmes, elle est au fond du cœur des vrais révolutionnaires. Le vrai révolutionnaire ne pense pas au profit personnel qu'il peut retirer d'une révolution. Il démolit le système social au milieu

duquel il souffre et voit souffrir les autres hommes.

Attaque indirecte faite à la révolution russe, il semble évident pour Traven que la révolution et l'émancipation qui est son corollaire ne sont viables que si l'on vient à bout, par l'éducation et par la prise de conscience anarchiste, des idées autoritaires qui induisent la propriété privée et la hiérarchie, de même qu'il fustige l'idée d'une minorité éclairée qui libérera le peuple malgré lui et se chargera de l'administration des choses. De la même manière, le sort de la *Rosa Blanca* est réglé d'avance, car le tourbillon du système capitaliste entraîne tout sur son passage, que ce soit les propriétaires, les avocats, la compagnie pétrolière, l'Indien, le lion, le papillon, l'ouvrier : « Quel est le maître de la vie ? (...) Tous sont dans la machine qui s'appelle alors « l'époque moderne », « notre vie actuelle ». Ils y sont secoués, retournés comme des petits grains et projetés tantôt en haut, tantôt en bas, à droite, à gauche, tantôt au milieu, tantôt dans un coin. » Ici aussi, Traven propose en filigrane à son lecteur, qui l'entendra ou non, la nécessité d'une lutte globale et radicale contre un système et l'ensemble des idées sur lesquelles il repose, puisque même l'ouvrier, qui va mener des luttes corporatistes et localisées, ne deviendra pas non plus le maître de la vie.

Ainsi, il est apparu de manière évidente que la prose de Traven est parsemée d'idées libertaires. Révolté perpétuel contre l'oppression, l'exploitation, le capitalisme, la propriété privée, Traven nous fait partager les idées émancipatrices de la dignité, la révolution et l'égalité économique et sociale. A travers ces oeuvres de fiction, aucune morale ne nous est pourtant faite, si les « coupables » sont identifiés l'ensemble du récit ne semble pas rhétorique, la finesse de Traven réside dans le fait qu'à aucun moment, et tous les quatrième de couverture le mentionnent, il n'est manichéen, mêmes les prolétaires de ses récits peuvent être cupides ou lâches. Traven, contemporain de la révolution russe, tranche ici avec le réalisme socialiste glorifiant les qualités de surhomme du prolétaire. Loin de cette facilité, il n'y a chez lui ni attendrissement ni pitié, aussi reconnaît-il volontiers que l'essor de l'industrialisation apportera un confort matériel, le développement des soins médicaux et l'ère du loisir. Et le narrateur nous prévient même parfois : « Le narrateur de cette histoire n'a pas l'intention de faire du sentimentalisme et ne vise pas à impressionner le lecteur pour qu'il puisse parler d'une belle histoire émouvante qui traite du brisement d'une tendre petite rose. ».

Plus qu'un auteur réaliste, Traven est un esthète anarchiste, qui prend soin de respecter, jusque dans sa manière d'écrire, ses principes politiques : nul ne saurait détenir la vérité révolutionnaire. Ce n'est donc pas à une démonstration politique qu'il va se livrer, mais l'esthétisation des stigmates des ravages du capitalisme lui permet de nous faire partager une fiction qui n'a pas besoin de surenchère d'« effet de réel » pour toucher son lecteur, à défaut de le convaincre à coup sûr. Traven reste un auteur mystérieux et fascinant, à l'écriture que l'on dit engagée, qui a su se garder de tout sentimentalisme et de toute pitié. Ce sont donc ses livres que la postérité retiendra, ce qui réjouirait aujourd'hui Traven puisqu'il confie que « La biographie d'un créateur n'a absolument aucune importance. Si l'auteur ne peut être identifié par son oeuvre, c'est que celle-ci, comme lui-même, ne vaut rien. Un créateur ne saurait avoir d'autre biographie que son oeuvre. »

Bibliographie indicative :

- Barthes, Roland. *Littérature et réalité*. Paris : Ed. du Seuil, 1994, 181 p. (Coll. Points, 142. Littérature)
- Becker, Howard Saul. *Outsiders. Etudes de la sociologie de la déviance*. Paris : Métailié, 1985, 247 p. (Coll. Collection Observations)
- Berton, Jean-Claude. *Histoire de la littérature et des idées en France au XXe siècle*. Paris : Hatier, 2002, 191 p. (Coll. Profil. Série Histoire littéraire)
- Boltanski, Luc, et Eve Chiapello. *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris : Gallimard, 1999, 843 p. (Coll. NRF essais)
- Boltanski, Luc. *La souffrance à distance : morale humanitaire, médias et politique*. Paris : Métailié, 1993, 287 p. (Coll. Collection Leçons de choses)
- Denis, Benoît. *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*. Paris : Ed. du Seuil, 2000, 316 p. (Coll. Points. Essais, 407)
- Elias, Norbert, et John L. Scotson. *Logiques de l'exclusion : enquête sociologique au coeur des problèmes d'une communauté*. Paris : Pocket, 1997, 341 p. (Coll. Agora).
- Grignon, Claude, et Jean-Claude Passeron. *Le savant et le populaire : misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*. Paris : Gallimard : Le Seuil, 1989, 260 p. (Coll. Hautes études)
- Gutthke, Karl S. *B Traven : The Man Behind the Legends*. New York : Lawrence Hill Books, 1987.
- Halbwachs, Maurice. *La mémoire collective*. Nouv. éd. rev. et augm. Paris : A. Michel, 1997, 295 p. (Coll. Bibliothèque de l'évolution de l'humanité, 28)
- Hamburger, Käte. *Logique des genres littéraires*. Paris : Seuil, 1986 (Coll. Poétique) p. 197.
- Mouralis, Bernard. *Les contre-littératures*. Paris : Presses universitaires de France, 1975, 206 p. (Coll. Coll. Sup. Le Sociologue, 41)
- Suleiman, Susan Rubin. *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*. Paris : Presses universitaires de France, 1983, 314 p. (Coll. Ecriture)
- Traven, B. *Rosa Blanca*. Paris : Union Générale d'Edition, 1987, 287 p. (Coll. 10/18)
- . *La révolte des pendus*. Paris : Union Générale d'Edition, 1987, 349 p. (Coll. 10/18)