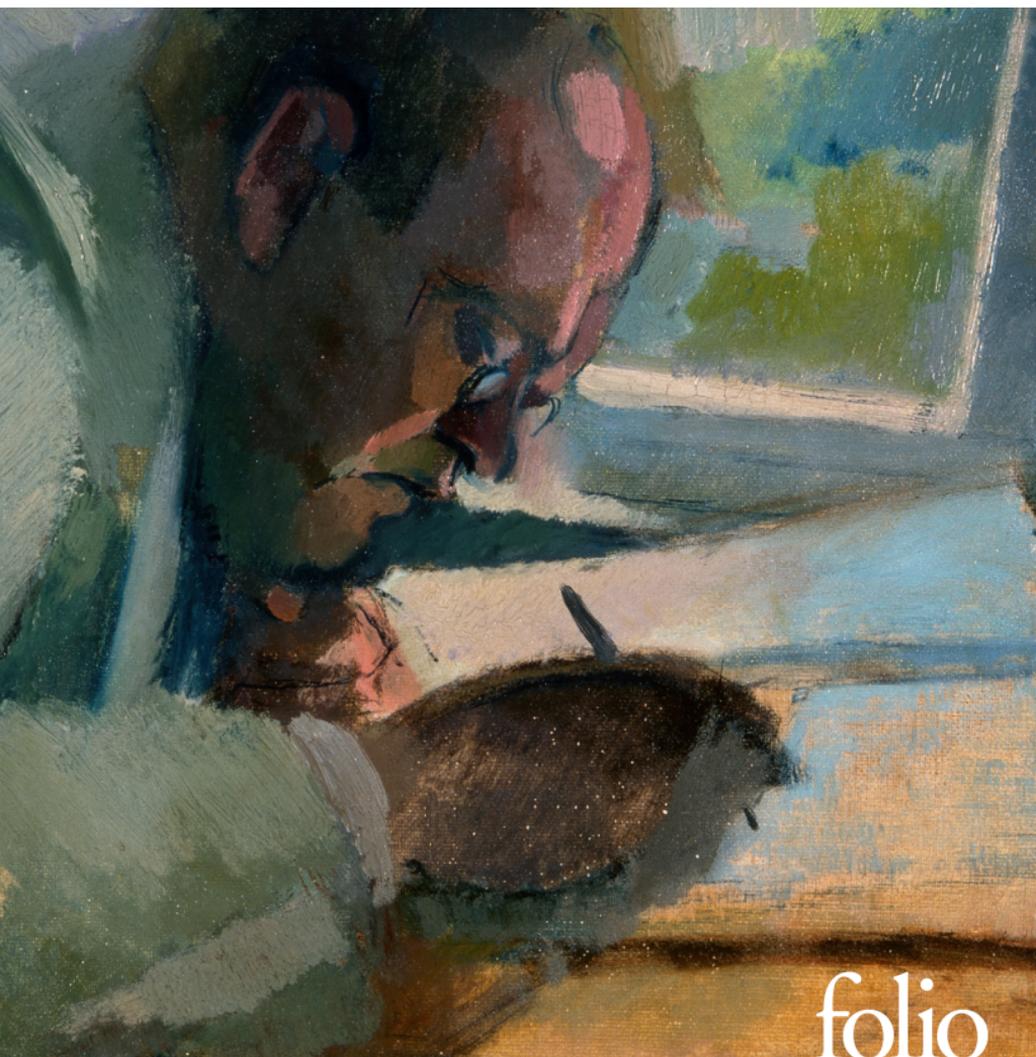


Jack London

Martin Eden

Traduction et édition de Philippe Jaworski



folio
classique

COLLECTION
FOLIO CLASSIQUE

Jack London

Martin Eden

*Texte présenté, traduit et annoté
par Philippe Jaworski*

Professeur émérite à l'Université Paris Diderot

Gallimard

Titre original :

MARTIN EDEN

Traduction et édition dérivées
de la Bibliothèque de la Pléiade.

© *Éditions Gallimard,*
2016, pour la préface, la traduction, le dossier
et la présente édition.

Couverture : Franz Noelken, Max Reger, 1913 (détail).
Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Allemagne.
Photo © AKG-IMAGES.

PRÉFACE

Une tradition de lecture devenue une mythologie littéraire s'attache à Martin Eden : le livre serait un roman autobiographique (pour certains, il est « semi-autobiographique »). Ce n'est pas dire grand-chose. Dans le cas de Jack London, qui a raconté par ailleurs sa vie à la première personne sur les modes les plus variés de la confession, dans Le Trimard ou John Barleycorn, cette appellation fait porter au personnage-titre, de manière absurde, le masque de son auteur. Martin Eden, roman de la vie de Jack London ? Non, bien sûr. Le matériau n'est pas le sujet ni le thème. Le sujet est l'histoire d'une ambition — devenir écrivain — qui mène un fils de la classe ouvrière au succès, et, presque aussitôt après, au suicide. Quant au thème, il peut être diversement défini, mais touche, dans ses profondeurs, à ce qu'on pourrait appeler la folie de la littérature. Renonçons donc sans plus tarder à l'adjectif « autobiographique », dont la portée est, au regard de l'expérience de lecture que propose le roman, quelque peu anecdotique. Les biographes de London nous apprennent par exemple que le personnage de Ruth Morse est inspiré d'une jeune fille de la bourgeoisie d'Oakland nommée Mabel

Applegarth dont London fut brièvement amoureux ; que l'indifférence obstinée des magazines à l'égard des productions de Martin Eden est un calque de celle qu'opposa pendant deux ans la presse périodique aux envois du jeune écrivain qui s'était jeté dans la composition littéraire à son retour du Klondike ; ou encore qu'au moment où il achevait son roman, London donna au bateau qui transporte le héros à Tahiti — où il n'arrivera pas — le nom (Mariposa) de celui sur lequel il venait de faire un voyage entre San Francisco et Papeete. Ces données, qui relèvent des circonstances de la rédaction du livre, tendent à faire du lien complexe entre l'auteur et son personnage le moteur de l'histoire, là où l'abrupt de l'incipit nous invite, dès la première phrase, à ouvrir une porte inconnue et à franchir un seuil : « Le type mit une clef dans la serrure et entra, suivi d'un jeune gars qui ôta sa casquette d'un geste gauche » (p. 31). La vie de Martin Eden commence à cet instant.

*Une attache d'une autre nature entre London et le marin qui voulait devenir écrivain est souvent évoquée par les biographes. Le roman fut boudé par la critique, certains s'étonnant que l'auteur de *Croc-Blanc* et du *Loup des mers* délaisse le registre qui l'avait rendu célèbre pour raconter une histoire sinistre, d'autres se scandalisant que l'écrivain socialiste jette aussi facilement aux orties son idéal politique. London réagit vivement à cet accueil hostile, ne cessant de protester en privé, dans sa correspondance, ou en public, dans une lettre ouverte au *San Francisco Bulletin*¹, qu'il*

1. Lettre au *San Francisco Bulletin*, le 17 janvier 1910 ; *The Letters of Jack London*, éd. Earle Labor, Robert C. Leitz I. Milo Shepard, Stanford (Californie), Stanford University Press, 1988, t. II, p. 864-866.

avait voulu faire dans *Martin Eden* le procès de l'individualisme. Il avait toujours été farouchement opposé à ce qu'il appelle la théorie du surhomme de Nietzsche (l'une des références philosophiques de *Martin Eden*), et son protagoniste, expliquait-il, s'il avait suivi le conseil de l'ami Russ Brissenden, le poète décadent, aurait adhéré aux idées socialistes, et, renonçant à satisfaire des ambitions personnelles et s'engageant pour la cause des exploités, il ne serait pas mort¹. Une singulière histoire paraissait se répéter. Cinq ans après la publication du *Loup des mers* (1904), Jack London se déclarait derechef victime d'un dramatique malentendu sur la signification de son œuvre. *Loup Larsen*, le terrible capitaine du *Fantôme*, assassin de sang-froid, aventurier sans morale, pervers et transgresseur impénitent, mais aussi self-made man à sa façon, implacable matérialiste, brillant esprit, lecteur vorace de poésie, que ses défis à l'ordre spirituel établi apparentent au Satan de Milton, à Achab, le tyran mutilé du *Pequod*, dans le *Moby-Dick* de Melville, et au diabolique *Maître de Ballantrae* de Stevenson — *Loup Larsen* avait fasciné ses lecteurs, au grand dam de son créateur qui l'avait voulu repoussant. London avait-il donc, dans *Martin Eden*, « cafouillé² » une seconde fois, donnant naissance malgré lui à un personnage

1. « J'aimerais vous voir devenir socialiste avant de disparaître », lui dit Brissenden. « Ça donnera une justification à votre existence. C'est la seule chose qui vous sauvera de la désillusion qui vous guette » (p. 439).

2. L'inquiétude de London s'exprime dans la dédicace de l'exemplaire du roman qu'il envoie à son ami le romancier Upton Sinclair : « L'un des thèmes de ce livre est une critique de l'individualisme (en la personne du héros). J'ai dû cafouiller, car pas un journaliste ne l'a vu » (Russ Kingman, *A Pictorial Life of Jack London*, New York, Crown Publishers, 1979, p. 184.)

qui allait incarner aux yeux de générations de lecteurs une forme d'héroïsme et de pathétique propre à lui conférer une valeur presque contraire de celle que London avait cru lui donner ? Cette guerre des interprétations peu banale — Jack London seul contre tous ses lecteurs —, outre qu'elle nous renseigne plus sur les mécanismes de la création involontaire chez l'écrivain que sur le roman en question, a eu le fâcheux effet de poser sur l'histoire de Martin Eden une grille de lecture qui, parce qu'elle venait de l'auteur lui-même, a fini par acquérir une légitimité qu'on s'est peu souvent risqué à contester. Va-t-on donc devoir lire ou relire Martin Eden sans fin en reprenant le paradigme de Jack London ? « Martin Eden était un individualiste, j'étais un socialiste. C'est la raison pour laquelle j'ai continué à vivre, et c'est la raison pour laquelle Martin Eden est mort¹. » Les déclarations de l'écrivain sur son œuvre ont sans doute leur intérêt, mais elles ne sauraient être tenues pour la clef, ou l'unique clef, de l'œuvre. Cet axiome nous paraît s'imposer tout particulièrement dans le cas de Jack London, dont la pensée critique, produit d'une personnalité intellectuelle complexe d'autodidacte, a perdu une partie de sa pertinence pour un lecteur d'aujourd'hui. Elle a, à certains égards, l'apparence d'une boîte à outils que London s'est constituée avec ce que lui offrait son temps, pour mener à bien en toute indépendance une entreprise littéraire à nulle autre pareille. Il faut prendre le risque de s'éloigner un peu de ses repères parfois disparates — évolution, surhomme, individualisme, socialisme, Herbert Spencer, Nietzsche

1. Lettre de Jack London à Miss Brekke, le 7 octobre 1916 ; cité par Charles N. Watson, Jr., *The Novels of Jack London. A Reappraisal*, Madison (Wisconsin), The University of Wisconsin Press, 1983, p. 274 (n. 23).

— pour mieux retrouver, dépouillés de leurs atours rhétoriques, son univers et le jeu de son imagination, qui ont su résister au langage d'une époque révolue. Jack London s'est toujours voulu libre, n'accordant bien souvent à ses lecteurs, par ses interventions et ses commentaires, qu'un droit d'interprétation limité. On ne le trahit pas, croyons-nous, en récusant l'autorité des modes d'emploi qu'il nous livre, lui qui n'a jamais obéi qu'aux lois qu'il se donnait.

Détaché des circonstances extérieures que nous venons d'évoquer, Martin Eden peut commencer à exister pour ce qu'il est — le roman d'un étranger :

Le type mit une clef dans la serrure et entra, suivi d'un jeune gars qui ôta sa casquette d'un geste gauche. Il portait des vêtements d'étoffe grossière qui sentaient la mer, et de toute évidence n'était pas à sa place dans l'immense vestibule où il se trouvait. Ne sachant que faire de sa casquette, il allait la fourrer dans la poche de sa veste quand l'autre la lui prit des mains. Le geste, calme et naturel, fut apprécié du jeune homme gauche. « Il comprend, songea-t-il. Il me laissera pas tomber » (p. 31).

Il suffit au lecteur de suivre le « jeune gars » pas à pas, tout au long des deux premiers chapitres, pour le connaître. Martin Eden découvre un salon encombré de meubles, des murs ornés de peintures, une table où sont empilés des livres — le calme et le luxe d'un intérieur bourgeois. C'est plus qu'un monde nouveau qui s'offre à son regard avide : un Nouveau Monde, où le marin aborde, dans la terreur d'abord ; peu après, présenté à la jeune fille, il sera ébloui, émerveillé. On voit tout de suite ce qui rattache Martin Eden, au-delà de son affiliation à la littérature californienne, à certaine tradition du « roman de l'Amérique », celui qui, géné-

ration après génération, de James Fenimore Cooper à Philip Roth, raconte la découverte et l'exploration du continent inconnu. Francis Scott Fitzgerald dira à sa façon, quelques années plus tard, ce miracle : « Pendant un bref instant de pure magie, l'homme dut retenir son souffle en présence de ce continent, contraint à une contemplation esthétique qu'il ne comprenait ni ne désirait, confronté, pour la dernière fois de son histoire, à une découverte proportionnée à sa capacité d'émerveillement. » La vision de Nick Carraway, le narrateur de *Gatsby le magnifique*, contemplant pour la dernière fois la maison de Gatsby à travers laquelle il perçoit, comme en un palimpseste, l'image des marins hollandais au moment où ils découvraient « le sein vert et frais du Nouveau Monde¹ », constitue le meilleur des commentaires des deux premiers chapitres de *Martin Eden*. Dans la version que donne Jack London de l'enchantement de l'étranger (qui ne va pas tarder à partir à la conquête de l'apparition fabuleuse), la demeure bourgeoise perd vite sa consistance concrète de lieu objectif pour acquérir l'immatérialité sacrée d'un sanctuaire : « Voilà ce qu'était la vie intellectuelle, se disait-il ; là était la beauté, une chaleur merveilleuse dont il n'avait jamais eu l'idée » (p. 41). Quant à la jeune fille aux cheveux d'or, « c'était [...] un être spirituel, une divinité, une déesse ; une beauté aussi sublime n'était pas de ce monde » (p. 36). C'est que ce visiteur qu'on a invité à dîner pour le remercier d'avoir tiré d'un mauvais pas le frère de Ruth est un affamé. London ne se lasse pas de répéter le vocable du manque sous toutes ses formes (hunger, thirst, starving), pour faire comprendre que la faim

1. Francis Scott Fitzgerald, *Gatsby le magnifique*, trad. Philippe Jaworski, Gallimard, coll. « Folio », 2012, p. 201.

ou la soif inextinguibles qui commandent les réactions du jeune homme ne sont pas simplement un trait de sa personnalité parmi d'autres ; elles le définissent. Martin, mis devant ce qui n'est en réalité que la banalité des mœurs domestiques d'une famille californienne cossue, éprouve, avec quelle violence, le vide qui est au fond de lui, le gouffre qu'il est lui-même. La « créature pâle, séraphique » (p. 35), la beauté des objets, la paix, les livres, la culture, le savoir — chaque partie du décor valant pour le tout, et chacune renvoyant aux autres par un lien d'implication nécessaire —, tout est désirable, et rien d'autre que ce tout ne saurait être désiré. Voilà le rêve constitué, non pas dans son entièreté (c'est plus tard qu'il aura la révélation de sa vocation littéraire), mais dans ses fondements. Et quel rêve ! London ne ménage pas l'hyperbole : « Ce corps [celui de Ruth] était bien plus que l'enveloppe de son esprit : il en était une émanation, la pure et gracieuse cristallisation de son essence divine. [...] Maintenant, à travers elle, il concevait la pureté comme la forme superlative du bien et de la probité, et la somme de ces vertus représentait la vie éternelle » (p. 63). L'état d'exaltation où l'a mis le spectacle de cette splendeur ne peut se comparer qu'à une ivresse : c'est en titubant comme un homme ivre qu'il est arrêté par un agent de police quand il sort de sa soirée.

Cette scène d'introduction n'obéit qu'en apparence aux conventions classiques de la « présentation » des personnages. London y met en place ce qui sera le moteur de son histoire. Le bel intérieur où Martin fait la rencontre merveilleuse qui va changer sa vie est la maison de la fiction, pour reprendre une formule de Henry James. Et à plus d'un titre. Martin y voit d'abord paraître une créature qu'il avait rencontrée

dans les livres : « Les livres disaient vrai : de telles femmes existaient, elle était l'une d'elles » (p. 41). Dans ce temple des irréalités, où l'imagination fiévreuse de Martin Eden se repaît de « charme romanesque » (p. 51) et de « mirage féérique » (p. 41), la littérature exerce sa toute-puissance. C'est encore elle qui commence à opérer autrement lorsque London montre l'invité se coulant dans le rôle de l'artiste et proposant à ses hôtes, en échange de leur hospitalité, ce que son exceptionnel « pouvoir de vision » peut susciter — les images fascinantes d'un récit personnel : « [...] il se laissa aller au bonheur de la création, peignant devant son auditoire un tableau de sa vie telle qu'il la vivait. [...] Il regardait les yeux grands ouverts et savait raconter ce qu'il avait vu. Il mit devant eux la mer grosse, les marins et les navires sur l'océan. Gagnés par sa puissance de vision, ils voyaient avec ses yeux à lui ce qu'il avait vu. Il choisissait chaque détail, dans un ensemble considérable, avec la sûreté d'un artiste, peignant des scènes de la vie maritime flamboyantes, rutilantes de lumière et de couleur [...] » (p. 55-56). Aux images enchanteresses du lieu dont son œil se nourrit, il répond, en quelque sorte, en faisant à ses hôtes le don de celles, pas moins somptueuses et séduisantes, qu'il tire de son expérience. L'écrivain Martin Eden naît à cet instant, miraculeusement — tout, dans cette séquence, est miracle —, irrévocablement. D'ailleurs, quand le saisira la certitude de sa vocation, c'est une scène intime semblable qui lui fera apparaître la vérité de son destin :

L'adorable beauté du monde lui était un tourment et il aurait aimé que Ruth soit à ses côtés pour en jouir avec lui. Il décida qu'il lui ferait une description de toutes sortes d'aspects des splendeurs des mers du

Sud. Son esprit créatif s'enflamma à cette idée ; il lui souffla de recréer ces merveilles pour un public plus large. Et c'est alors que, dans une grandiose épiphanie, lui vint la grande idée. Il écrirait. Il serait l'un des yeux par lesquels le monde voit, l'une des oreilles par lesquelles il entend, l'un des cœurs par lesquels il éprouve. Il écrirait de tout... de la prose et de la poésie, des romans et des récits, des pièces comme Shakespeare. Telle serait sa carrière, et c'est grâce à elle qu'il gagnerait Ruth. Les hommes de lettres étaient les géants du monde [...] (p. 127).

London, grand lecteur et admirateur de Conrad, connaissait la célèbre préface au Nègre du « Narcisse », où le romancier anglais définit la plus haute visée de l'artiste : « [...] la tâche que je m'efforce d'accomplir consiste, par le seul pouvoir des mots écrits, à vous faire entendre, à vous faire sentir, et avant tout à vous faire voir. Cela et rien d'autre, mais c'est immense¹ ! » L'ambition ultime de Martin Eden, cependant, est étrangère au manifeste de Conrad : « Les hommes de lettres étaient les géants du monde. » Voir ? London joue constamment, dans les premières pages et dans le chapitre IX, où le marin se grise de la découverte de sa « puissance inexploitée » (p. 127), des sens multiples du mot « vision » : perception et hallucination, chose vue et opération du regard. Les frontières entre le sujet percevant et l'objet perçu, l'appréhension intellectuelle raisonnable, l'image mentale et le mirage, ne cessent de bouger, de flotter : « Pour la première fois, il vit Ruth et son monde avec une parfaite netteté : ils existaient dans son esprit comme un objet concret qu'il pouvait prendre dans ses mains, tourner, retourner, étudier. Il y avait bien des choses

1. Joseph Conrad, *Œuvres*, trad. Robert d'Humières révisée par Maurice-Paul Gautier, Bibl. de la Pléiade, t. I, p. 495.

*obscuras et nébuleuses dans ce monde, mais il le voyait dans sa totalité, non dans ses détails, et il voyait aussi par quel moyen s'en rendre maître. Écrire ! Cette seule idée l'embrasait » (p. 127). Peut-être le désir porté à ce degré de violence, se combinant à un sentiment de puissance illimitée (« Il était invincible », *ibid.*) et à une imagination continûment active, induit-il pareilles confusions ? Mais alors, que veut Martin ? Écrire ou devenir un géant de la littérature ? La croisière de huit mois, qu'il a faite pour gagner quelque argent, et au terme de laquelle il prend sa décision (« Il écrirait ») a été marquée par la lecture bouleversante de Shakespeare. Une édition complète du *Barde* était dans la cabine du capitaine norvégien qui, ne la lisant pas, l'avait prêtée à Martin contre la corvée de lessive de son linge personnel. Devenir Shakespeare ou rien : la démesure est de règle. Après tout, le jeune Victor Hugo, avant Martin Eden, aurait exigé de lui-même : « Être Chateaubriand ou rien. » Mais le héros de London, qui a aussi faim d'amour (aimer et, surtout, être aimé), associe — et associera jusqu'à la fin du rêve — son ambition artistique à la conquête de sa princesse, dessein qui lui-même implique une ascension sociale. Le roman de London suivra ce fil du roman d'un jeune homme pauvre récompensé de son ardeur au travail par une réussite économique éclatante, popularisé par Horatio Alger dans les années 1860-1870, conte de fées social souvent dénoncé ensuite par les romanciers de la fin du siècle. Mais ce n'est pas la sensibilité naturaliste de London qui assure à l'intrigue sa puissante dynamique. Dans la triple ambition qui anime le héros, sentimentale, sociale et artistique, c'est la dernière dont l'auteur fait le moteur du comportement du protagoniste, et c'est la plus difficile à faire aboutir. « [C]omment les grands écrivains ont-ils fait pour*

réussir ? », demande Ruth à son fiancé qui n'a encore rien pu publier. « Ils ont réalisé l'impossible », répond Martin. « Ils ont créé des œuvres d'une si prodigieuse incandescence qu'elles ont réduit en cendres ceux qui leur faisaient obstacle. Ils y sont arrivés par miracle : c'était un pari à mille contre un. Ils y sont arrivés parce qu'ils étaient pareils à ces géants de Carlyle, couverts de balafres reçues au combat, et qui se relèvent toujours. Et c'est ce que je dois faire ; je dois réaliser l'impossible » (p. 364). Le texte suggère à plusieurs reprises que Martin Eden aurait aisément pu entrer dans le cabinet d'affaires du père de Ruth et, sa situation financière assurée, épouser la jeune fille. Mais Martin reste obstinément accroché à son rêve (ou à sa vision) — et poursuit son roman.

Car il vit et écrit sa vie comme un roman. Vivre, écrire, c'est tout un : « Mon désir d'écrire est ma vie même » (p. 370-371). Sa vie se joue, se trouve et se perd dans l'écriture, et c'est ce que montre London dans la plus grande partie du roman : Martin Eden apprend son métier, écrit, envoie inlassablement ses manuscrits (poèmes, essais, nouvelles — il sait tout faire) aux magazines qui les refusent, mécaniquement, pense-t-il, jusqu'au moment où vient le succès, triomphal. Comme dans la plupart des romans qui racontent un apprentissage littéraire, une carrière ou une vie d'écrivain, les œuvres produites par l'artiste ne sont pas données à lire au lecteur. London, pour sa part, pousse la convention jusqu'à ses plus extrêmes limites. Nous ne connaissons que les titres de ses œuvres, qui sont par ailleurs longuement décrites et commentées par leur auteur à l'intention, le plus souvent, de sa muse — qui ne les comprend pas et se sent justifiée de son indifférence à ce qu'elle tient pour un divertissement par le manque d'intérêt des pério-

diques. Nous ne saurons donc jamais ce qu'écrivit Martin Eden. Mais nous savons ce qu'il a voulu faire, ce qu'il a vu et cru raconter. C'est, en somme, le credo esthétique du jeune écrivain qui est ainsi exposé. Ses thèmes et ses héros ? « Il sentait les rudesses et les angoisses de la vie, ses fièvres, ses peines, ses folles révoltes — c'était cela, bien sûr, dont il fallait parler. Il voulait glorifier les champions des causes perdues, l'amour fou, les géants qui affrontaient héroïquement la terreur et la tragédie, qui craquelèrent la surface des choses sous la puissance de leurs coups » (p. 178). Ou encore : « [...] des saints dans la fange... ah ! il y avait là de quoi admirer sans fin ! C'était ce qui rendait la vie digne d'être vécue » (p. 188). On le surprend tenté de délaisser le monde extérieur pour puiser son inspiration dans sa seule imagination : « La vraie vie était dans son esprit, et les histoires qu'il écrivait autant de fragments de réalité issus de son cerveau » (p. 147). Mais il finit par atteindre à une manière de synthèse : « Il n'avait pas renié [...] son goût du monde réel. Son œuvre était réaliste, mais l'imagination y avait sa part, avec ses beautés et ses inventions. Il recherchait un réalisme ardent, traversé par les aspirations et les rêves de l'homme. Il voulait montrer la vie telle qu'elle est, comme une quête tâtonnante des vérités de l'esprit et de l'âme » (p. 319). London nous demande de croire que les histoires de Martin Eden reflètent dans leur expression, leurs thèmes, leurs situations, ce qu'il s'est efforcé d'y mettre. Mais l'accumulation de ces considérations critiques, déclarations d'intention et professions de foi en lieu et place des écrits finit par donner à l'œuvre — appelons ainsi l'ensemble des productions de Martin Eden — le caractère d'un trésor dont on a beaucoup parlé pour en célébrer la beauté superlative,

mais dont la vue nous est toujours dérobée. Peut-on imaginer meilleur moyen de montrer un rêveur poursuivant son rêve en le racontant ? Un rêveur vivant son rêve au point de le croire réel ? Bien sûr, Martin écrit, et le monde verra et saluera l'œuvre publiée. Mais il y a dans sa création une part invisible, qui n'est autre que le roman de son rêve — que raconte Jack London dans son livre, à l'intention d'un lecteur bien réel, celui qui tient Martin Eden dans sa main. Titan des lettres, le romancier de fiction le devient, mais par la seule vertu du récit de London.

La littérature est le sujet de London, qu'il explore méthodiquement : comment on en acquiert le désir, comment on apprend son métier, comment on affronte le milieu de l'édition, comment, pourquoi et dans quelles conditions on se fait publier. La publication est un thème majeur dans le roman. En décrivant à la famille Morse des scènes de mer dont il a été témoin ou auxquelles il a participé, Martin Eden publie ses souvenirs, ou ses visions. C'est la première expérience de l'artiste en herbe. Alors qu'il continue à travailler d'arrache-pied dans sa minuscule chambre, cellule d'un ascète doublé d'un athlète de l'écriture, Martin Eden fait la rencontre d'un poète, dont il s'entiche. L'évocation de la rencontre de Russ Brissenden est, mutatis mutandis, une parfaite réplique de celle de Ruth Morse. Martin croit se trouver devant un être d'un autre monde :

Il ne tarda pas à penser que Brissenden savait tout [...]. [II] possédait [...] le feu, la perception foudroyante, la liberté incandescente du génie. Les mots sortaient de sa bouche comme un flot de vie. Ses lèvres minces [...] dessinaient alors des choses douces comme le velours, des formules soyeuses, rayon-

nantes, d'une beauté bouleversante, où se laissait entrevoir le mystère insondable de la vie. [...] Il possédait un miraculeux don de vision et d'expression qui lui permettait d'aller au-delà des faits d'expérience, de donner aux mots connus un sens inconnu, et de communiquer à la conscience de Martin des messages incommunicables aux esprits ordinaires (p. 378-379).

Le roman — l'enchantement — continue : après la Princesse, le Génie littéraire. Et il se poursuivra avec la lecture du grand poème (L'Éphémère) de l'esthète décadent, dont la description (encore une) est l'un des sommets d'abstraction lyrique du roman : « Le poème traitait de l'homme et de son âme toujours en quête d'absolu, sondant les abîmes de l'espace pour y trouver le témoignage de soleils et d'arcs-en-ciel lointains » (p. 410). Bien sûr, Brissenden est, lui aussi, un héros : « Il n'existe rien de semblable dans toute la littérature », s'exclame Martin. « C'est une merveille !... une merveille ! Cela m'a donné le vertige. J'en suis ivre [...] » (p. 411). Brissenden est un être condamné (il est poitrinaire), qui brûle la vie par les deux bouts, fasciné par le néant. Un météore. Il nourrit une haine farouche, fanatique, des magazines. Pourtant, il écrit et confie son chef-d'œuvre à Martin, qui s'empresse d'essayer de le faire publier — contre les instructions expresses de l'auteur. En même temps que Martin, traître par amitié et sincère admiration, reçoit la réponse favorable d'un éditeur, il apprend le suicide du poète. Il termine alors ce qui sera son dernier roman, Trop tard, dans un état second : « [I]l se faisait l'impression d'un fantôme familial revenu hanter la scène de ses activités littéraires antérieures. [...] [I]l arrêta un instant sa plume pour se demander s'il n'était pas mort, peut-être, et l'ignorait » (p. 460). Le jeune auteur